

Zur filmischen Erfahrbarkeit nicht sichtbarer Gewalt

Hannah Hummel

when for a person there is no hiding in the shadows,
one finds ways not to feel passive, but dangerous.¹

In Vika Kirchenbauers Kurzfilm *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS* wird von einer Frau erzählt, die über ihre Tante und deren Mitgliedschaft im örtlichen Hexenverein nachdenkt. Die Frau vermutet, dass ihre Tante sich dessen bewusst war, ohnehin als eine Hexe zu gelten, sodass es besser für sie schien, sich dieses Bild aktiv anzueignen und dadurch selbst über sich zu entscheiden.

Aufnahmen zu Beginn des Films zeigen Szenen eines Karnevalszugs, bei dem als Hexen Verkleidete in dörflicher Umgebung eine Jugendliche auf einen vergitterten Umzugswagen heben. Gegen Ende des Films stellt die flüchtig eingeblendete Nahaufnahme einer als Hexe Maskierten eine Verbindung her zwischen den anfänglichen Einstellungen des Hexenumzugs bei Winter und Szenen eines Sonnwendfeuers an einem Sommerabend. Zwei Hexenattrappen rasen von brennenden Funken einer Zündkerze angetrieben in die Flammen eines lodernden Haufens von Scheithölzern, während Kinder mit brennenden Fackeln um das Feuer stehen. In der darauffolgenden Einstellung ist nur noch der komplett in Flammen stehende Scheiterhaufen bei Dunkelheit zu sehen und eine weibliche Stimme aus dem Off berich-

¹ UNTITLED SEQUENCE OF GAPS, 9'55".

tet, die Dorfgemeinschaft habe beschlossen, dass es nicht mehr angebracht sei, Frauen oder deren Bilder zu verbrennen.

Ausgehend von Momenten der Unsicherheit, Vagheit und Ambivalenz befrage ich die Darstellbarkeit von nicht sichtbarer Gewalt anhand der Beispiele *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS* von Vika Kirchenbauer und *Obscure White Messenger* von Penny Siopis. Beide Kurzfilme bergen jeweils eine Fülle an unzulänglicher struktureller Gewalt, die anhand von filmisch dargestellter und im Rezeptionsprozess erfahrbarer Opazität einen Ausdruck findet. Anders als eine direkte Visualisierung von Gewalt, bei der die affektive Reaktion unmittelbar in eindeutige Gefühle wie beispielsweise Wut oder



Abb. 1: *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS*

Traurigkeit umschlägt, ersetzen filmische Figuren der Opazität die Nichtdarstellbarkeit von Gewalterfahrung und ermöglichen so filmische Erfahrungsräume, die zur imaginativen Überwindung der Gewalt befähigen.

Den Begriff der Opazität entnehme ich Vika Kirchenbauers filmischen und theoretischen Arbeiten, in denen sie sich unter anderem auf den postkolonialen Theoretiker und Dichter Édouard Glissant bezieht. Das von Glissant entworfene ‚Recht auf Opazität‘ legt dabei die Grundlage für eine Sensibilität zwischen Opazität und Transparenz, mit der das Nicht-Eindeutige und vielstimmige ‚Dazwischen‘, zwischen Opazität und Transparenz als eine affektiv registrierbare Präsenz erkennbar werden kann.² Penny Siopis’ Filmtitel *Obscure White Messenger* entleihe ich den Begriff der Obskürität und setze ihn mit dem Begriff der Opazität in Verbindung, um durch opake und obskure filmische Figuren ausgelöste Paradoxien in der Filmerfahrung zu beschreiben. So stelle ich dar, wie beide Filme eine Überwindung der thematisierten unsichtbaren Gewalt im Sinne einer Verarbeitung ermöglichen, die sich un-

² Vgl. Édouard Glissant: *Poetics of Relation*. Ann Arbor 2010, S. 190. In diesem Sinne ist das Opake nicht unbedingt obskur, kann es aber sein. Vgl. ebd., S. 191.

abhängig von eindeutigen Zuschreibungen realisiert. Dabei entsteht nicht nur das Potenzial einer anderen Gegenwartsbetrachtung, sondern auch die Möglichkeit einer kollektiven Produktion imaginativer Räume, die gegen normative Be- und Verhinderungen widerständig sein können.

„it is present but nameless, vaguely felt yet inaccessible.“³

Vika Kirchenbauer nutzt für ihren Film unter anderem wissenschaftliche Visualisierungstechnologien, um für das menschliche Auge nicht sichtbare Ultraviolett-, Kurzwellen und Infrarotstrahlen aufzuzeichnen, und fragt mit dem Verweis auf institutionalisierte Technologien nach dem Verhältnis von Sehen und Gewalt.⁴

Ausschnitthafte Körperaufnahmen wirken durch die Beleuchtung der Auf-



Abb. 2: UNTITLED SEQUENCE OF GAPS

nahmesituation mit UV-Licht oder durch den Einsatz von Infrarotkameras künstlich verfärbt, teilweise unscharf oder verfremdet. Die Ästhetik der Körperdarstellungen unterbindet dadurch von vornherein gewohnte Rezeptionstechniken, mit denen bestimmte Körper als ‚fremd‘ gelesen und von solchen unterschieden werden, die zu einem gegebenen Raum passen.⁵ Durch die Anwendung spezifischer Aufzeichnungsweisen aus Kontexten wie dem Militär, Journalismus, naturwissenschaftlichen und medizinischen Zusammen-

³ UNTITLED SEQUENCE OF GAPS, 6'8".

⁴ Die Verwendung von Infrarot für Körperaufnahmen reflektiert Visibilität als Machtregime und die Annahme einer durchschaubaren universale_n Andere_n, auf die zugriffen werden kann. Durch die intim wirkende Infrarot-Nahsicht eines Gesichts lässt sich die Aufnahmetechnik kaum mit den ins kollektive Bildgedächtnis eingegangenen militärischen Grenzüberwachungs- oder Drohnenaufnahmen in Verbindung bringen. Erst das Voice-Over stellt die Verbindung zu zahlreich zirkulierenden Bildern von ‚Undokumentierten‘ her, die als gespensterhafte, weiße Striche auf Grenzen zulaufen, oder deren langsam abkühlende Körper(teile) in neokolonialen Drohnenangriffen mit dem Grau des Bodens verschmelzen: „what is erased occasionally returns as a ghost.“ UNTITLED SEQUENCE OF GAPS, 4'20".

⁵ Sara Ahmed: *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, Oxon/New York 2000, S. 21.

hängen scheinen jene Körperbilder versprechen zu können, anhand erfass-ter Daten Wissen bzw. Gewissheiten über den Körper und seine Verletzung produzieren zu können. Die Körperaufnahmen evozieren das Bild einer vermeintlichen Beweisfläche, an der mutmaßlich sichtbare Spuren von Gewalt- einwirkung ablesbar sein könnten. Der filmische Versuch jedoch, vermeintliche Klarheiten ans Licht zu bringen, mündet in Informationen, die lesbar, aber dem eigentlichen Sachverhalt, dem Aufspüren von Zeichen zurücklie- gender, nicht sichtbarer, aber nachwirkender Gewalteinwirkung nicht dienlich sind. Vielmehr überträgt die Stimme aus dem Off eine affektive Opazität auf jene technischen Visualisierungen des scheinbar unversehrten Körpers. Sie fragt, was aus einem Geschehnis wird, das, nachdem es einmal erfahren wurde, durch Erinnerungslücken wie ausgelöscht scheint. Die Art der Verlet- zung, um die es ihr gehe, sei präsent und doch nicht zugänglich, unausge- sprochen und nur vage fühlbar.

„that person is no longer visible if one sees her now. since, in changing, one rarely adds on but overwrites.“⁶

Fast alle Einstellungen in *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS* sind von kurzen Lücken aus Schwarzbild oder von den nacheinander aufflackernden und durch Schwarz voneinander abgetrennte Farben der Queer Pride Flag – Lila, Blau, Türkis, Gelb, Orange, Rot – gerahmt. Während die erste Einstel- lung des Films eine Mikrowelle fokussiert, beschreibt eine Stimme aus dem Off Kindheit ganz allgemein als eine Zeit, die wie ein schwarzes Loch anmu- tet, aus dem nicht zu entkommen sei – ähnlich ergehe es Mikrowellenstrah- len: Sie würden aufgrund ihrer Breite nicht aus den kleinen Löchern in der Oberflächenbeschichtung des Geräts entweichen können. Es wird deutlich, dass die Reflexionen über die unsichtbare Existenz von Lichtwellen als Me- tapher für zurückliegende und bis ins Hier und Jetzt nachwirkende Gewalt steht. Es scheint, als folge das Sehen durch ‚technische Augen‘ dem Ver- such zu prüfen, ob sich über die Modalität von Opazität eine Ähnlichkeit von Lichtwellen und Gewalterfahrung, vielleicht sogar eine Versinnbildlichung von Gewalt durch Licht, herstellen lasse. Physikalische Erklärungen über die Eigenschaften von für das menschliche Auge nicht sichtbaren Sonnen-, Inf- rarot- oder Ultraviolettstrahlen überlappen sich mit der persönlichen Ge- schichte einer weiblichen Person, von der aus dritter Perspektive berichtet wird. Schilderungen der Fremd- und Selbstentwertung erwecken den Ein-

⁶ UNTITLED SEQUENCE OF GAPS, 4’20”.

druck, die Stimme aus dem Off spreche vielleicht sogar über sich selbst in dritter Person. Sie könne sich scheinbar nur lückenhaft an abgekapselt und fern wirkende Erfahrungen ab dem 7. Lebensjahr erinnern. Der weitere Narrativstrang aus dem Off legt eine Fülle gewaltvoller Logiken offen, indem Szenen geschildert werden, die bedrohen und verstören. Trotz reflexiver Einordnungsversuche bleiben die Erfahrungen der Protagonistin uneindeutig und evozieren eine Vagheit, die die Beschreibungen der Verletzung übersteigt. So verweisen die Intervalle von Schwarzbildern auf Erinnerungslücken, um die Person von heute vor der Gewaltsamkeit, unter der die Person von damals gelitten hatte, zu schützen und das Fortschreiten von stringent ablaufender, reproduktiver Zeitlichkeit zu verhindern. ‚Straight time‘ müsse, so schreibt Renate Lorenz, als ein bloßes Resultat asymmetrischer Machtrelationen gesehen werden, das Instrumente und Werkzeuge produziere, mit denen zwar Biografien und intime Beziehungen organisiert würden – aber nicht als eine Operation, die Subjekte selbst konstituiere. Dem Subjekt bleibe die Kapazität inhärent, lineares Zeitmanagement und dessen Strukturen entmachten zu können.⁷ Die nur vage und fremd wirkende Erinnerung der Protagonistin wird zu einer Strategie sich der Unterdrückung jener (Zeit-)Politiken zu entziehen und signalisiert als leere Pause die Opazität eines sicheren Orts und einer sicheren Zeit, die sich auf eine zukünftige Vergangenheit – als etwas noch Beschreibbares – bezieht. Die Stimme aus dem Off erklärt, dass die Person von damals inzwischen nicht mehr sichtbar sei. Veränderungen hätten die Person von früher einfach überschrieben. Eine alte Ordnung zu vergessen berge das Potenzial eine neue, alternative Struktur aufbauen zu können – ohne dabei die vorherige zerstören zu müssen. Damit sich Erinnerungen an gewaltsame Strukturen über – oder neu beschreiben lassen, brauche es, wie der Film vorschlägt, produktive Opazität(en), die jene Strukturen außer Kraft setzen, damit sie nicht erneut aufleben. Mit der Sequenzierung von Leerstellen begründet Kirchenbauer eine audiovisuelle Erzähltechnik, die eine als verletzend erfahrene und weiterwirkende Vergangenheit zunächst als blanke Fläche aushaltbar macht und den Weg für Imagination als eine Möglichkeit zur Transformation bahnt. Die Lücke entsetzt und unterbindet das Kommando dominanter Vorstellungen und Machthierarchien, sodass ein Begehren nach einer kommenden Gegenwart aufflackern kann, aus der heraus die Vergangenheit anders imaginiert und dadurch transformiert werden kann. Am Ort der Lücke kann einsetzen, was

⁷ Vgl. Renate Lorenz: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*. Wien 2014, S. 15.

José Esteban Muñoz mit der ‚Arbeit der (Dis)identifikation‘ als einer Form des Widerstands beschreibt, die sich aus einer dialektischen Hin- und Herbewegung von Identifikation und Disidentifikation generiert. (Dis)identifikation als gemeinsame Praktik, schreibt Muñoz, befähige dazu andere Wirklichkeiten herzustellen, indem sie eine Realität breche, in der vereinzelte Individuen in Konkurrenzverhältnissen zueinander gezwungen sind.⁸ Als Produkt der (dis)identifikatorischen Arbeit hat die (amnestische) Leerstelle die Funktion ein Habitat bereitzustellen, an dem Kräfte freigesetzt werden, die Mobilisierung und Veränderung hervorrufen. Die Schwarzstellen des Films werden so zu Platzhaltern, die stören und gleichzeitig danach fragen, wie sie gefüllt werden können. Sie ermöglichen potenzielle Gedanken und Imaginationen, die die vermittelte Alltäglichkeit und Ausweglosigkeit gewaltvoller Strukturen und ihre Multiplikation durchbrechen, ohne die Vergangenheit bekämpfen oder auslöschen zu müssen.

„i wonder whether violence decreases once its image is removed or if it does its work even better, invisibly.“⁹

In *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS* wird mit der Figur der queeren Tante der Protagonistin und ihrer Mitgliedschaft im örtlichen Hexenverein ein Narrativ gefunden, um kollektive Identitäten zu ermöglichen und normative Strukturen zu durchqueren. Solveig macht nicht nur sich selbst sichtbar, indem sie sich als Hexe (dis)identifiziert. Sie inszeniert und erinnert die Geschichte von Frauen, die im 15. und 16. Jahrhundert als Hexen verfolgt wurden.¹⁰ Die solidarische Weitergabe von Geschichten verfolgter Frauen versinnbildlichen im Film die Mitglieder des Hexenvereins, indem sie Weiblichkeit als Projektionsflächen kolonialer und misogynen Vorstellungen (wieder)aufführen. Tante Solveig stellt aktiv ein sichtbares und zugleich nicht lesbare Bild von sich als Teil einer Hexengemeinschaft her. Sie transformiert so den Status eines universalen, kolonialisierten und marginalisierten Subjekts in seiner Sichtbarkeit und Erinnerbarkeit, indem dieses nicht länger bloße Quelle von Verletzlichkeit darstellt, sondern aktiv an der Produktion

⁸ Vgl. José Esteban Muñoz: *Queerness's Labor* oder die Arbeit der Disidentifikation. In: Renate Lorenz (Hrsg.): *Normal Love. Precarious Sex. Precarious Work*. Berlin 2007, S. 35f.

⁹ *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS*, 10'42".

¹⁰ Wie Silvia Federici darstellt, war die Hexenjagd effektives Instrument der ökonomischen und sozialen Privatisierung. Anhand der Geschichte des Worts ‚gossip‘ veranschaulicht Federici die Gefahr, die Zusammenschlüsse von Frauen und ihre Weitergabe von Geschichten für den modernen Staat darstellen und wie mit dem Wort Hexe zu Staatsfeind_innen degradierte Frauen eine Art Innenseite von dessen Souveränität markieren. Vgl. Silvia Federici: *Hexenjagd. Die Angst vor der Macht der Frauen*, Münster 2019, S. 29, 51. Ebenso: Vgl. Papadopoulos, Dimitris, Niamh Stephenson, Vassilis Tsianos: *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-first Century*. London 2008, S. 13f, S. 56, S. 80f.

eines sichtbaren aber opak bleibenden queeren Bilds mitwirkt. Statt der Forderung einer transparenten Übersetzung nicht sichtbarer Gewaltstrukturen in Sichtbarkeit, wahren die Mitglieder des Hexenvereins eine ‚unheimliche‘ Opazität, die nicht nur mit einer Vergangenheit in Verbindung steht, sondern auch eine Verbindung zu gegenwärtigen Erfahrungen unsichtbar gewordener Gewaltstrukturen herstellt.

Aus der Perspektive des Black Feminism sieht die Theoretikerin Kara Keeling in der Affektivität einen Hinweis auf das, was sich der Bedeutung und Bewertung entziehe und als das Potenzial einer ‚unmöglichen Möglichkeit‘ in einer kollektiv geteilten Realität existiere. Mit Hilfe ‚poetischen Wissens‘ erfolgen Zugänge zu jener Zeitlichkeit, die Imagination und dadurch Handlungsmacht im Sinne einer materiellen Kraft entfachen könne.¹¹ Der Fokus bei Keeling liegt dementsprechend weniger auf der Zukunft denn auf einer gegenwärtigen Praktik der Imagination, die im Sinne eines ‚as-if ...‘ – der Frage ‚was wäre wenn ...‘ – Verletzung und Verlust herausfordert und die Gegenwart dadurch (überhaupt erst) bewohnbar macht. Eine queere Erfahrung, in der sich neue und gewaltfreie Arten des Sehens und Spürens vergegenwärtigen, ist dementsprechend eine Kollektiverfahrung, die politische Praktiken initiieren kann. Die Mitglieder des Hexenvereins enthüllen die unmöglich scheinende Möglichkeit, Strukturen der Leugnung oder antrainierter Nichtwahrnehmung aufbrechen zu können, indem sie mit ihrer öffentlichen ‚Hexenzelebration‘ fortführen, was die Dorfgemeinde mit ihrem Beschluss, keine Strohhexen mehr zu verbrennen, verschleierte. Solveigs Mitgliedschaft im Hexenverein folgt keiner programmatischen Sichtbarmachung, sondern ist eine Form von Vermittlung, die Opazität wahrt, indem sie auf Ambivalenzen und Unvollständigkeiten basiert und gleichzeitig eine Ebene der Reflexion über die eigene unmögliche Möglichkeit im Sinne Keelings bereithält. Durch ihre Präsenz im Kollektiv löst sie die Produktion eines affektiven Wissens darüber aus, „wie Gewalt als Relation von Zwang und Verletzung gegen manche Körper gerichtet wird und nicht gegen andere.“¹² Kirchenbauers Film bezeichnet mit der Figur der verbündeten Hexe eine Art und Weise, in der „People of Color, Queers und andere minoritäre Subjekte unter feindlichen Bedingungen handeln und überleben“¹³, indem sie in konstanter Verhandlung auf mehrere Arten sprechen, Lücken und Zonen bewohnen, die

¹¹ Keeling fragt nach ‚unsichtbaren‘ Potenzialen, die durch kollektive Affektwahrnehmung wahrgenommen werden kann. Vgl. Kara Keeling: *Queer Times, Black Futures*. New York 2019, S. 81. Keeling schreibt weiter: „The role of poetic knowledge in this radical imagination is to disrupt the transparency and authority of present perceptions“. Ebd. S. 84.

¹² Sabine Hark: *Koalitionen des Überlebens. Queere Bündnispolitiken im 21. Jahrhundert*. Göttingen 2017, S. 29.

¹³ Muñoz, *Queerness's Labor*, S. 35.

nicht statisch sind, sondern zu Orten werden, an denen sich Widerstand – auch gegen die Gewalt diskursiver Auslöschung, Ausblendung oder Beschwichtigung dessen was opak anmutet – ansiedeln kann.

“I don’t remember what happened but yes I did stab him right through”¹⁴

Penny Siopis’ Kurzfilm *Obscure White Messenger* klärt erst im Abspann den historischen Hintergrund zu einer komplexen und bruchstückhaften Biografie: 1966 ersticht Demitrios Tsafendas den Premierminister von Südafrika, Hendrik Verwoerd. Seine Tat gilt als Akt des Wahnsinns und nicht als ein politisches Attentat.¹⁵ Penny Siopis hat für das Video gefundene und auf Flohmärkten erworbene, in den 1950er und 60er Jahren in Südafrika, Griechenland und Portugal aufgezeichnete Super8-Filme digitalisiert und mit einem Zusammenschnitt aus traditionellen türkischen Volksmusikstücken kombiniert. Abnutzung, Unschärfe, Kratzer, Staub, Perforation und Brandstellen im Film verschleiern oder lösen die Bilder gänzlich in abstrakte Strukturen und Farbverläufe auf. Sie machen die Gegenständlichkeit des Mediums Film sichtbar, gleichzeitig vernebeln, verdecken und unterbrechen die Materialzerstörungen Informationen der Filmbilder. Die originale Tonsynchronisation der Super8-Filme fehlt und der Bezug zwischen Bildern, Text und Musik bleibt rein imaginativ. Das Narrativ nimmt die Form eines psychiatrischen Interviews mit Demitrios Tsafendas an, das im Verlauf des Films in Textform auf dem unteren Rand der ‚anonymen‘ Super8-Filmsequenzen eingeblendet wird und zu großen Teilen auf protokollierten Prozessaussagen in Folge des Attentats basiert, aber auch Interpretationen des Attentats aus Zeitschriften- und Zeitungsartikeln von 1966 und den Folgejahren aufnimmt. Über Tsafendas sei, so die Kunsthistorikerin Yvette Mariette Greslé, kollektiv das öffentliche Bild einer instabilen, düster umherschweifenden Persönlichkeit eines wahnsinnigen, verwirrten und unordentlichen Menschen generiert worden. Das Pressematerial evoziere negative Projektionen und Zweifel an seiner Person und schaffe damit einen Raum, in den die Auswirkungen der gewaltvollen Lebensbedingungen der Apartheid hineinverlegt werden könnten.¹⁶ In den Prozessberichten sei dokumentiert, dass Demitrios Tsafendas ausgesagt habe, als Jugendlicher unter einem Bandwurm gelitten zu haben. Dies habe seine öffentliche Rollenzuschreibung als ‚Wahnsinniger‘ initiiert:

¹⁴ *Obscure White Messenger*, 00’10”.

¹⁵ *Obscure White Messenger*, 14’4”.

¹⁶ Vgl. Yvette Mariette Greslé: *Precarious Video: Historical Events, Trauma and Memory in African Video Art* (Jo Ractliffe, Penny Siopis, Berni Searle, Minnette Vári). PhD Dissertation, University College London 2015, S. 158.

„The media made more of the worm than of any political will. The idea that madness and political motive might be mixed up in his drive to kill the prime minister was resisted by the apartheid state and the white public generally.“¹⁷ Tatsächlich war Tsafendas im Jahr 1966 als Parlamentsbote in Kapstadt beschäftigt, was derzeit ausschließlich als *weiß* klassifizierten südafrikanischen Staatsbürgern vorbehalten war. Als unehelicher Sohn einer im kolonialen Lourenco Marques (heute: Maputo) als Mulattin bezeichneten Hausangestellten und eines griechischen Vaters galt Tsafendas nach seiner Geburt offiziell als Person of Color. Als ‚Produkt‘ einer mixed race Beziehung, so schreibt Siopis, war Tsafendas‘ Existenz von Beginn an illegitim.¹⁸ Tsafendas hält sich bis 1963 in 15 verschiedenen Staaten auf, wird immer wieder deportiert und verbringt die meiste Zeit als staatenlose Person auf Schiffen. Trotz einer dokumentierten Klassifizierung als Halbkaste und einer nachgewiesenen psychischen Erkrankung umging Tsafendas, wie die Historikerin Zuleiga Adams schreibt, Südafrikas bürokratisches Disziplinarregime, das darauf ausgerichtet war, Menschen wie ihn abzuweisen.¹⁹ Aufgrund vermehrter bürokratischer Fehler war es ihm möglich, über die Einreise hinaus eine Anstellung als Parlamentsbote in Kapstadt aufzunehmen und dies, obwohl er die Institutionalisierung und Normalisierung von Rassismus öffentlich missachtete.²⁰ Tsafendas‘ legale Unsichtbarkeit und seine sozialmedizinische Konstitution nehmen in den Dokumenten der Untersuchungskommission hingegen eine marginale Rolle ein. Seine Nationalität bleibt noch nach seinem Prozess sowohl für das Regime als auch für die südafrikanische Öffentlichkeit unklar.²¹ ‚Obskur‘ ist die Bezeichnung, die Demitrios Tsafendas in der öffentlichen Berichterstattung zugeschrieben wird, die gesellschaftspolitisch akzeptiert zu sein scheint und unhinterfragt dunkel bleibt: „Someone with such a history was obviously mad. His history explained his madness

¹⁷ Penny Siopis: The hooks of history. Three films. In: Marie-Hélène Gutberlet, Cara Snyman (Hrsg.): *Shoe Shop*. Auckland Park 2012, S. 55.

¹⁸ Vgl. Siopis, *The hooks of history*, S. 52. „No country would give him citizenship. Not even the country of his birth.“ Ebd. S. 54.

¹⁹ Vgl. Zuleiga Adams: Demitrios Tsafendas and the Subversion of Apartheid’s Paper Regime. In: *Kronos: Southern African Histories*. Heft 40 (2014), Nr. 1, S. 199.

²⁰ Siopis schreibt: „He was an oddball, a misfit, an eternal outsider, a reluctant nomad. His leftist political views did not help his cause.“ Siopis, *The hooks of history*, S. 54. Die Dokumente des Untersuchungsausschusses, so schreibt Adams, stellten die Widersprüchlichkeiten des gespaltenen Staatswesens und die Fehlstellen der Apartheidbürokratie aus: „The commission report constructed a narrative of assassin who was a «complete failure, a maladjusted feckless rolling stone.» Yet it was this man who exposed the core of irrationality that resided within a racial order entrenched by an extensive network of repressive state apparatus, which included one of the most efficient security police forces in the world.“ Adams, Demitrios Tsafendas, S. 224.

²¹ Vgl. Greslé: *Precarious Video*, S. 166f. Obwohl er als psychisch krank und für seine Tat nicht verantwortlich erklärt wird, wird Tsafendas nach einem kurzen Psychriaufenthalt in eine Todeszelle einer Haftanstalt für politisch Inhaftierte im südafrikanischen Pretoria überführt. 1994, zwei Jahre vor seinem Tod, macht die Filmemacherin Lizy Key öffentlich, dass Tsafendas in der Haftanstalt gefoltert wurde. Vgl. Adams, Demitrios Tsafendas, S. 224.

and his madness explained his history.“²² Im Titel ihres Films verknüpft Siopis das Zweifelhafte mit der Farbe Weiß.

“I thought this thing had gone too far. They have made an ideology of it. The sexual part of it too. The Immorality Act telling you who you can't marry.”²³

Tsafendas' nüchterne Schilderungen in *Obscure White Messenger* übertragen erst durch die Kombination mit der Vertrautheit nostalgisch wirkender Urlaubsbilder und der affizierenden Qualität der Tonspur die Ahnung einer Gewalterfahrung durch strukturelle Ablehnung, Abschiebung und Diskriminierung, die menschliche Resilienz übersteigen. Die längste Szene in der Mitte des Films zeigt Einstellungen auf verschiedenen Schiffen, die Tsafendas' fließende Isolation visualisieren und mit dem Wechsel auf ein Kreuzfahrtschiff wieder aufnehmen, was auch die restlichen Aufnahmen im Film mit Szenen der Apartheid dokumentieren: Freizeitaktivitäten weißer Bürger_innen, in denen sich gewaltvolle Logiken kanalisieren, die ohne die Bildunterschriften durch gewohnte Wahrnehmungsmuster ausgeblendet werden würden. People of Color sind in touristischen Aufnahmen von öffentlichen Festspielen in Rollen zu sehen, die koloniale Bilder repräsentierten.²⁴



Abb. 3: *Obscure White Messenger*

Die Aussagen, die wie Bildunterschriften ablesbar sind, scheinen von einer Person zu stammen, die sich in erster Linie tatsächlich fragwürdig und zweifelhaft gibt. Erst nach und nach stellt sich heraus, dass es sich um die Äußerungen eines als *weiß* klassifizierten Mannes handeln muss. Er bleibt akustisch stumm und visuell unsichtbar; seine in kurzen Sätzen lesbaren Antworten auf Fragen eines ebenso unbekanntes Gegenübers vermitteln eine obsessive Auseinandersetzung mit Kategorisierungen und Typisierungen von Hautfarbe, Nationalität und Staatsbürgerschaft. Erst nachdem die Qualen

²² Ebd., S. 209.

²³ *Obscure White Messenger*, 13'02".

²⁴ Voyeuristische Zoom-Einstellungen auf den Sieger eines Wettlaufs Schwarzer Servicekräfte mit beladenen Tablettis implizieren das Begehren des modernen Blicks, den ‚kolonialen Anderen‘ als Metapher zu konstruieren.

seiner endlos erscheinenden Migration ausgesprochen scheinen, beziehen sich seine Ausführungen auf sein seelisches Leiden, das er mit der autoritären Kontrolle der südafrikanischen Bevölkerung begründet. 1950 folgt auf das ein Jahr zuvor verabschiedete Verbot von Mischehen das Immortality Amendment, das sexuelle Kontakte zwischen Europäer_innen und Nicht-Europäer_innen verbietet. Im Verlauf des Textdialogs wird deutlich, dass hinter seinem Wunsch, als Person of Color eingestuft zu werden, eine durch das Immortality Amendment unmöglich gemachte Eheschließung mit seiner Jugendliebe steht. Nach seiner ‚fehlerhaften‘ Einreise hatte Demitrios Tsafendas 1965 in der Tat bei den südafrikanischen Behörden eine Re-Klassifikation als ‚Colored‘ beantragt.²⁵ Im Film wirkt sein Wunsch nach einer Klassifizierung als Person of Color paradox: er berichtet von Mobbing zu Schulzeiten in Südafrika, als Mitschüler_innen auf seine helle Haut eifersüchtig waren und von einem Minderwertigkeitskomplex, der sich in europäischen Ländern entwickelt habe, wo seine Hautfarbe nicht hell genug, seine Augen nicht blau und seine Haare nicht blond genug gewesen seien. Die Obskurität als Wahn verlagert sich auf rassistische Logiken und kulminiert in die Artikulation der vom Verwoerdschen Regime erzwungenen strukturellen Gewalt; der Film überträgt die von Außen auf Tsafendas projizierten Wahnvorstellungen auf die Gewalt- und Ausschlussmechanismen der Apartheid, deren biopolitische Auswirkungen in die Sexualität und Geschlechtererfahrung der modernen südafrikanischen Bevölkerung greift.

Nach einer Szene, die ein indigenes akrobatisches Ritual zeigt, schöpft ein Mann mit einem Gefäß aus den Wellen der Brandung. Im Text ist die Rede von einem portugiesischen Chemiker, der scheinbar den Bandwurm des Protagonisten objektifiziert habe. Seine Sprache evoziert koloniale Gewalt: „You must not throw it away. You must bring it to me. I want to study it.“²⁶ Wiederholt entstehen Assoziationen der Untersuchung von Dunklem und Unbekanntem, die mit kolonialen Projektionen auf die Schwarze Bevölkerung Afrikas in Verbindung stehen.

Urlaubs- und Freizeitaufnahmen werden zum Inbegriff häuslicher Reproduktion und machen Tsafendas in der eigenen Wahrnehmung zu einem ‚fremden‘ Protagonisten, der eine Bedrohung von Staat und Gesellschaft darstellt. „[T]he reproduction of life itself, where life is conflated with a social ideal («life as we know it») is often represented as threatened by the existence of

²⁵ Vgl. Adams, Demitrios Tsafendas, S. 217.

²⁶ *Obscure White Messenger*, 10'20".

others: immigrants, queers, other others.“²⁷ Sara Ahmed fragt nach der Bedeutung queerer Gefühle, wo Normativität das öffentliche Wohlbefinden strukturiert. Ambivalenzen, die aus der Vertrautheit der nostalgisch wirkenden Urlaubsbilder bei gleichzeitiger Fremdheit der eigenen Gefühle entstehen, lassen sich ebenso wenig auflösen wie die Irritation und Störung der eigenen gewollten Nichtwahrnehmung, die sich durch die Flüchtigkeit der thematisierten Verletzungen zeigt. So wird die artikulierte ‚unsichtbare‘ Gewalt realisierbar. Die dem Protagonisten stellenweise entgegengebrachte Empathie oszilliert mit seiner Stigmatisierung, die ihn wiederum zweifelhaft und unglaublich macht, bis sowohl Empathie als auch Abgrenzung durch die Erkenntnis seiner Rolle als Attentäter desorientieren. Tsafendas‘ permanentes Scheitern und Werden verstricken sich in eine Unfähigkeit der Betrachter_in, sich mit den Mechanismen und Strukturen seiner ethnischen und sexuellen Differenzierung auseinandersetzen zu können. Die Vermischung dokumentarischer und fiktiver Elemente fungiert als eine Form der Kommunikation, in der sich Opazität als Widerstand zum Verstehen und Denken kristallisiert.

„all I’ve got is flabby flesh. I’m not a man any more, just half a man.“

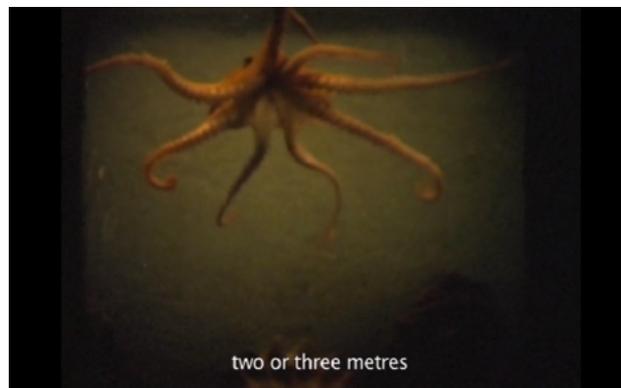


Abb. 4: *Obscure White Messenger*

Den Anfang, die Mitte und eine Sekunde am Ende des Films nehmen Aufnahmen eines Oktopusses ein, der sich in einem engen Aquarium ruckartig von rechts nach links bewegt und dann wieder wie gelähmt wirkt. Sowohl der enge Ausschnitt der Aufnahme, als auch das schlammige, graue Wasser, das keine Tiefe erkennen lässt, bewirken, dass das Aquarium beinahe zweidimensional erscheint. Durch den eingeblendeten Text verbinden sich

²⁷ Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004, S. 144.

die vorangegangenen Aufnahmen des Oktopusses mit Schilderungen über einen Bandwurm, der den Protagonisten scheinbar innerlich auffressen würde. Wir erfahren, dass seine Stiefmutter einen großen Fehler begangen habe, indem sie den Bandwurm die Toilette hinuntergespült, statt ihn zum Studium an den Chemiker übergeben habe. „I drank the extract and the following day it started coming out. I went to the toilet and half of it was out, two or three meters“²⁸.

Greslé interpretiert das Bild des Kraken als Monster der Apartheid, das in den Abwasserkanälen noch heute weiterlebe. Sie assoziiert den Schlamm im Aquarium mit den undurchlässigen Bedingungen, unter denen rassistische Gewalt möglich ist.²⁹ Das Narrativ der ermüdenden Suche nach Zugehörigkeit und die beinahe endlos scheinende Szene zahlreicher Schiffsüberfahrten erwecken jedoch den Eindruck als würde der Oktopus nicht nur die übertragene Gewalt der Apartheid, sondern darüber hinaus Tsafendas selbst abbilden. Tsafendas scheint zum Oktopus oder Bandwurm, oder beidem zugleich, geworden zu sein. Das Werden zum Tier bezeugt den Versuch abzutauchen und wegzudriften, von der Obsession mit Hautfarbe, der Angst, nicht ausreichend *weiß* zu sein, der Paradoxie seiner Beantragung der Klassifikation ‚Colored‘ und von den immer wieder fehlschlagenden Versuchen eines Lebens als Staatsbürger. Sein Tier-Werden wirkt wie eine (un)mögliche Flucht vor zukünftigen Zuschreibungen und Projektionen. Der Film konstruiert so, dass sich die Figur selbst zum Tier transformiert und überspitzt, was Medienberichterstattung und populäre Erinnerungskultur der Apartheid betreiben. Während Tsafendas‘ singulärer geschichtlicher Körper als Ort oszillierender Projektionen von Narrativen unterschiedlicher Ideologien und Fantasien eingenommen wird, in denen sich *race*, Sexualität und Klasse verschränken, vermag er in der filmischen Darstellung innerlich Tier zu werden und sich seinem ‚ungültigen‘ Menschsein selbst zu verweigern. Die Überlappung von Bandwurm und Oktopus bleibt irritierend; Tsafendas‘ tatsächliche Erwähnung des Bandwurms vor Gericht verdeutlicht ein gemeinsames, symbiotisches Werden mit dem inneren Parasiten. Es geht nicht darum, ‚etwas Anderes‘ zu werden, sondern, in Donna Haraways Worten, um ein ‚Becoming with‘ im Sinne einer gemeinsamen Produktion von Welt, an der eine Vielzahl von Akteur_innen beteiligt ist.³⁰ Die Figur des Bandwurms beschreibt einen Übergang, ein sich Ausweiten und Wachsen als transiente Erfahrung, die sich visuell in den Bewegungen des Oktopusses

²⁸ *Obscure White Messenger*, 9‘56“.

²⁹ Vgl. Greslé, *Precarious Video*, S. 185.

³⁰ Vgl. Donna Haraway: *When species meet*. Minneapolis 2008, S. 3.

und seiner Tentakel spiegelt. Schon vor dem Werden zum Tier kündigt sich im Film an, dass die gemischten Wurzeln des Protagonisten mit Gefühlen von Minderwertigkeit und sexueller Scham verbunden sind und eine innere Spaltung auslösen. Wo Subjektivierung mit Sexualität und *race* normativ verschränkt wird, erscheint ein inneres Tierwerden als Zuflucht, aber auch als Möglichkeit sich mit einer Kreatur gemein machen zu können. *Obscure White Messenger* macht filmisch sichtbar, wie sich unter den extremen Bedingungen rassistischer Gewalt die Grenze zu einer vollkommenen Auslöschung von Handlungsmacht manifestiert: Tsafendas löst sich nicht auf, sondern wird Tier, wird vielfältig, divergent, wird Weder-Noch. Anders als sein inneres Werden erzwingen die ihn abweisenden nationalistischen Klassifizierungs- und Unterdrückungssysteme Identitätsverschiebungen von außen. Statt einer Verschiebung oder Abschwächung von Identität macht der Film mit der Überlagerung des Bandwurmnarrativs und den Aufnahmen des im Aquarium eingegengten Kraken die Entidentifizierung Tsafendas' als Werdensprozess nachfühlbar, bei dem es nicht darum geht in einem abgeschlossenen Seinszustand anzukommen. Vielmehr handelt es sich um einen inneren und freiwilligen Prozess von Entmenschlichung, der zugleich Verkörperung ist und neue Materialitäten hervorbringt. Tsafendas' namenloser Körper wird „ein unmenschliches menschliches Wesen, ein Tier, das rennt“³¹, wie Dimitrios Papadopoulos und Vassilis Tsianos die Existenzweisen undokumentierter Migrant_innen in ihrer Mobilität beschreiben. Er wird Bandwurm, Oktopus, letztendlich Bewegung und im Werden opak. Statt erkennbar und identifizierbar zu sein, ersetzt Tsafendas' Opazität seine Sichtbarkeit mit einem Prozess der Weigerung, überhaupt Subjekt zu werden. Sein (un)sichtbares, opakes Existieren in der Singularität eines Tieres richtet sich gegen die nicht-inklusive Kategorie des Menschseins.³² Tsafendas' Tierwerden stellt den Zwang, für ein geltendes Leben in eindeutig vorgegebene institutionalisierte Kategorien passen zu müssen, überhaupt erst aus. *Obscure White Messenger* veranschaulicht so, dass das Verhältnis von Körper und Macht nicht äußerlich ist. Wo Menschsein an Zugehörigkeit und Staatsbürgerschaft gebunden ist, führt die (imaginative) Fähigkeit zum Tierwerden dazu, weder als Subjekt von Gewalt verstanden noch definiert oder kategorial eingeordnet werden zu können und potenziert einen Raum der Unbestimmtheit. Das Anerkennen der Bezweifelbarkeit vermeintlicher Wahr-

³¹ Dimitris Papadopoulos, Vassilis Tsianos: *Die Autonomie der Migration. Die Tiere der undokumentierten Mobilität*. Online: <http://translate.eicpc.net/strands/02/papadopoulos-tsianos-strands01en/indexe1da.html> (zuletzt eingesehen am 20.08.2020).

³² Vgl. dazu auch: Brigitta Kuster: *Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2018, S. 113.

heiten birgt die Kraft für Imaginationen, wie eine gewaltsame Gegenwart anders gelebt werden könnte.

“I have a photograph of me in Arab dress”³³

Beide Filme zeigen Biografien auf, die von alltäglicher Gewalt durchdrungen sind. *Obscure White Messenger* zieht nicht nur mit der Exploration der Verletzlichkeit des Status von Staatenlosigkeit, sondern auch anhand einer Offenlegung kolonialer Blickstrukturen eine Verbindung in die Gegenwart. In *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS* bergen sich durch Amnesie undeutlich gewordene Gewalterfahrungen in abstrakt wirkenden, ausschnitthaften Infrarotaufnahmen eines Körpers, während die Kombination von Bildern eines Scheiterhaufens mit subjektiven Erinnerungsversuchen aus dem Voice-Over vergangene Verletzungen auf eine kollektive Dimension heben und die Figur der Hexe als Bedrohung des modernen Staats hervorrufen.

Die Betrachtung der Unzulänglichkeiten, die sich jeweils auf inhaltlicher Ebene in den Vordergrund schieben, hat gezeigt, dass der Zugang zu jener Gewalt und ihrer Alltäglichkeit über die opaken und zweifelhaften Momente der Filme erfolgt. Beide Filme spielen mit der Bezweifelbarkeit ihrer Geschichte(n) und zeigen gleichzeitig deutliche Grenzen dieser Bezweifelbarkeit auf, die sich auch in der Filmerfahrung vollziehen. Die Protagonist_innen sind, wie die Gewalt, die sie erfahren, visuell nicht sichtbar und dennoch - oder gerade deshalb - wird ersichtlich, dass Ausgrenzung, Stigmatisierung und Diskriminierung materielle Operationen darstellen, die sich an ihre Körper richten und deren raum-zeitliche Beziehungen strukturieren. So öffnen beide Filme den Zugang zu zurückliegenden, jedoch weiterhin wirksamen Gewaltstrukturen und deren Auswirkungen über Opazität(en), die weder visuell noch akustisch, sondern affektiv spürbar werden.

Durch die figurativen Opazitäten werden Gewaltauswirkungen nicht einseitig und in einer vorgegebenen binären Logik verkürzt, sondern als Prozesse greifbar. Hinter den Figuren von Opazität und Obskürität verbirgt sich nicht nur systematische Gewalt, sondern auch ein offener Möglichkeitsraum für Re-Konfigurationen von Verletzlichkeit und strategische Handlungsmacht. Während in *Obscure White Messenger* ein ‚opakes Tierwerden‘ die Möglichkeit herausstellt, verkörperte Erfahrung verändern und sich dem Humanen entziehen zu können, liegt die Wirkmächtigkeit in *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS* im aktiven Experimentieren: Wo detaillierte Erinnerung zunächst

³³ *Obscure White Messenger*, 1’50“.

als Schutz vor ihrer Wiederbelebung ausgeblendet werden muss, wird ausprobiert, ob technische Bilder die Funktion einer Zeug_inenschaft übernehmen können. Ein Sich-Verbünden mit Hexen beleuchtet letztendlich die kollektive Befähigung, normative Systeme spielerisch-selbstermächtigt zurückweisen und deren gewaltsame Strukturen offenlegen zu können. Gleichzeitig liegt jene Selbstermächtigung nicht ausschließlich in den Filmen, denn die Empfindung von Unzulänglichkeiten verleitet dazu, die filmisch ‚heraufbeschworene‘ Gewalt zu benennen und darin Möglichkeiten auszuloten, die eine Gegenwart erträglich machen. Indem die vermittelte nicht sichtbare Gewalt das Zuschauen situiert, kann sie nicht mehr hinter Generalisierungen und verleugnenden Wahrnehmungsmodi verschwinden, sondern befähigt Potenziale für eine unmöglich scheinende mögliche Gegenwart.

Literatur

- Adams, Zuleiga: Demitrios Tsafendas and the Subversion of Apartheid's Paper Regime. In: *Kronos: Southern African Histories*. Heft 40 (2014).
- Ahmed, Sara: *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. Oxon/New York 2000.
- Ahmed, Sara: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004.
- Federici, Silvia: *Hexenjagd. Die Angst vor der Macht der Frauen*. Münster 2019.
- Glissant, Edouard: *Poetics of Relation*. Ann Arbor 2010.
- Greslé, Yvette Mariette: *Precarious Video: Historical Events, Trauma and Memory in African Video Art (Jo Ractliffe, Penny Siopis, Berni Searle, Minnette Vári)*. PhD Dissertation, University College London 2015.
- Haraway, Donna: *When species meet*. Minneapolis 2008.
- Hark, Sabine: *Koalitionen des Überlebens. Queere Bündnispolitiken im 21. Jahrhundert*. Göttingen 2017.
- Keeling, Kara: *Queer Times, Black Futures*. New York 2019.
- Kuster, Brigitta: *Grenze filmen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse audiovisueller Produktionen an den Grenzen Europas*. Bielefeld 2018.
- Lorenz, Renate: Introduction. In: Dies. (Hrsg.): *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*. Wien 2014, S. 14-25.
- Muñoz, José Esteban: Queerness's Labor oder die Arbeit der Disidentifikation. In: Renate Lorenz (Hrsg.): *Normal Love. Precarious Sex. Precarious Work*. Berlin 2007, S. 34-39.
- Papadopoulos, Dimitris, Vassilis Tsianos: *Die Autonomie der Migration. Die Tiere der undokumentierten Mobilität*. Online: <http://translate.eipcp.net/strands/02/papadopoulos-tsianos-strands01en/indexe1da.html> (zuletzt eingesehen am 20.08. 2020).

Papadopoulos, Dimitris, Niamh Stephenson, Vassilis Tsianos: *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-first Century*. London 2008.

Siopis, Penny: The hooks of history. Three films. In: Marie-Hélène Gutberlet, Cara Snyman (Hrsg.): *Shoe Shop*. Auckland Park 2012.

Filme

Obscure White Messenger, 15'07', Einkanalvideo, Farbe, Ton, 2010. R: Penny Siopis. <https://vimeo.com/190829849> (zuletzt eingesehen am 05.12.2020).

UNTITLED SEQUENCE OF GAPS, 12'31', Einkanalvideo, Farbe, Ton 2020. R: Vika Kirchenbauer.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1-2: *UNTITLED SEQUENCE OF GAPS*. Kirchenbauer, Vika.

Abb. 3-4: *Obscure White Messenger*. Siopis, Penny.

Autorin

Hannah Hummel ist Künstlerin und Medienwissenschaftlerin.

Kontakt: hannah.hummel@autistici.org