

# Wu Tsang

## Devotional Document (Part 2)

In collaboration with Fred Moten

27. Mai – 1. Oktober 2017

Kunsthalle Münster

**Look the wrong way before you cross.  
Move the wrong way when you cross.  
Thats how we semble.<sup>1</sup>**

Kommt schon, kommt zu dieser harten, seriellen Information, diesem brutal schönen Medley von Gefängnis-Vielschichtigkeit, dieser Musterung der Laderäume und dessen, was in der phonischen Nachbarschaft der Laderäume festgehalten wird. Dieser Kurvenflug, von dem Mackey spricht, leidet an Gebrochenheit und Zerknittertsein, an der Auferlegung von irrational rationalisierten Blickwinkeln, Abteilen, die nichts als Atem und Schläge in sich tragen, in einer gejagten, heimgesuchten und nicht vergeschlechtlichten Intimität. Gibt es eine Art Antrieb, wenn man in die Enge getrieben ist, gegen die Beherrschung der eigenen Geschwindigkeit, der sowohl Rücklauf als auch Fortschritt unterbricht? Was ist der Sound dieser Musterung? Wie sieht eine solche Apposition aus? Was bleibt von der Exzentrik, wenn das Relais von Verlust und Wiederherstellung das Sagen oder Singen hat? In der Abwesenheit der Anmut, in der Erschöpfung gibt es eine Gesellschaft von Freund\_innen, wo sich alles zum Tanz ins Schwarze falten lässt, im Festgehaltensein und Gewogenwerden, in dem, was niemals Stille war. Könt ihr nicht hören, wie sie einander die Berührung flüstem?

Stefano Harney und Fred Moten: Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium, Wien 2016, S. 118f.

Im europäischen Kunstsommer 2017 (Skulptur Projekte Münster, documenta 14 Kassel/Athen und 57. Biennale Venedig) hat die Kunsthalle Münster Wu Tsang (\*1982) eingeladen, eine der meistbeachteten Performerinnen, Künstlerinnen und Filmemacherinnen ihrer Generation. Wu Tsang stammt aus den USA und lebt zurzeit in Berlin.

Für ihre erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland hat Wu Tsang in der Kunsthalle Münster eine neue installative Rauminszenierung mit performativ filmischen und skulpturalen Elementen sowie mit einer Serie neuer Zeichnungsdrucke realisiert. „Devotional Document (Part 2)“ verhandelt vielfältig die Frage der Identität sowie der (Un-)Möglichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen in ihren gesellschaftlichen wie politischen Verstrickungen und macht diese über Sprache, Sound, Bewegung und Berührung gleichermaßen körperlich wie sinnlich erlebbar.

Mit großer Skepsis vor der Repräsentationsmacht der Bilder suchen die Filme, Skulpturen und Installationen von Wu Tsang nach Bildvorstellungen, Situationen und Zuständen, die unscharf, unerreichbar, schier unmöglich scheinen und sich auf der Achse von anziehender Schönheit und abstoßender Irritation fortwährend destabilisieren. Überwiegend kommen performative Verfahren zur Anwendung, die in ihrer unabschließbaren,

hakenschlagenden Prozesshaftigkeit der Stasis bestehender Bilder entgegenwirken und sich immer wieder selbst zur Disposition stellen. Dazu bedient sich Wu Tsang Sprachen und Ausdrucksformen, die häufig weder allein die eigenen sind noch der Gegenwart entsprechen. Einerseits nutzen sie die Narrative der Vergangenheit, die in der Wiederaneignung das Potenzial des Missverstehens und Fehlinterpretierens bergen, oder sie siedeln in einer nahen Zukunft, deren Erzählungen noch offen, nicht voraussagbar oder kontrollierbar sind. Andererseits kooperiert Wu Tsang oft mit anderen Künstler\_innen, Performer\_innen oder Theoretiker\_innen und bezieht deren unterschiedlichsten Standpunkte, Auffassungen und Stimmen gleichberechtigt mit ein.

Die daraus entstehenden Werkkomplexe liefern Fiktionen, die aber keine nur gedachte, der Wirklichkeit entgegengesetzte Welt erschaffen. Vielmehr untertiteln und doubeln sie die Realität, ohne sie auszulöschen und führen eine andere, eine queere Bewegung in sie ein. Solche Arbeiten verändern die Koordinaten des Darstellbaren sowie die Wahrnehmung der sinnlichen Ereignisse und wie wir diese auf uns selbst beziehen.<sup>2</sup> Denn in ihrem vielgestaltigen, polyphonen und sich gegenseitig umkreisenden Nebeneinander lassen sie den Widerspruch, das Unvereinbare als Möglichkeitsform zu und widersetzen sich dem aktuellen Verlangen nach Vollständigkeit, Perfektion oder Eindeutigkeit – nicht zuletzt auch, da sie zumeist eine körperliche Aktivierung ihrer Betrachter mitdenken, wodurch die Kunstwerke bei jeder Interaktion in einer neuen Weise produziert werden. Gleichzeitig entwickeln die einzelnen Arbeiten über Sprache und Bewegung Praktiken des Verweigerns, Verbergens, Täuschens und Fehlleitens, die dazu befähigen, gegen die allseitig eingeforderte Transparenz des Menschen als willfähiges Humankapital die Zugänge zu sich klug zu verstellen und vorzugeben, etwas zu sein, das man womöglich gar nicht ist.

So erzählt Wu Tsang Geschichten voll affektiver Sentimentalität über Zwischenmenschlichkeit, Begehren, Liebe, Leidenschaft, Hingabe, Unvollkommenheit und Enteignung – Geschichten, deren emotionale Wahrheit an den durchlässigen Grenzen von kollektivem Gedächtnis, individuellem Lebensentwurf und Phantasie siedelt – Docu-Fictions mit soziopolitischer Dimension, deren magischer Realismus an unsere Erfahrung wie Imagination appelliert. Sie gehen uns unmittelbar an und treffen uns empfindlich dort, wo wir alle prekär sind: in der Frage nach der Konstruktion der je eigenen Identität an der Leerstelle zwischen dem abgegrenzten Selbst und seiner Verbindung zum anderen im Außen.

<sup>1</sup> Stefano Harney und Fred Moten: Leave our Mikes alone, 2017 (Essay, in Teilen veröffentlicht).

<sup>2</sup> vgl. Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2009, S. 79.

Diesen unscharfen Raum zu performen, zwischen Ich und den anderen, in dem die unvereinbaren Perspektiven und kontingenten Sinne die kulturelle und politische Illusion des Sozialen als ein fragiles provisorisches, von unzähligen Faktoren eingefärbtes, nie gleichberechtigtes Feld aufspannen, ist ein Anliegen von Wu Tsang.

Die jüngsten performativen Arbeiten von Wu Tsang sind beeinflusst vom Denkraum schwarzer akademischer Avantgarde. Diese ist inspiriert von schwarzer separatistischer, postkolonialer sowie feministischer, radikaler Theorie und befragt mitunter in Poststrukturalismus und Metaphysik ausgreifend Repräsentation wie Identität mit Blick auf konzeptuelle, (macht-)politische und ethische Herausforderungen in unserer globalen Gegenwart. Protagonisten in diesem Kontext sind Denise Ferreira da Silva (Director, Associate Professor, Institute for Gender, Race, Sexuality and Social Justice, University of British Columbia) oder Stefano Harney (Professor of Strategic Management Education in Singapur) und Fred Moten (Poet, Professor Department of English, University of California, Riverside), deren gemeinsam verfassten Schriften Praktiken der Emanzipation sowie die Verteidigung durch subversive, flüchtige Strategien postulieren. Dazu haben sie den Begriff der „Undercommons“ eingeführt. Aus der Perspektive des Kapitals stellen die „Undercommons“ die nicht anerkannte Selbstorganisation der Verachteten, Abgeschriebenen und Asozialen dar. Aus einer autonomen Perspektive betrachtet, sind sie dagegen die Selbstorganisation der Unvereinbaren. Denn sie verkörpern einen Prozess der selbstorganisierten Desidentifikation, in dem das Wissen der Subversion innerhalb eines parallelen, unterirdischen Terrains gehalten wird, anstatt zum Teil aufgezwungener halluzinatorischer Muster des Staates zu werden.<sup>3</sup>

Mit Fred Moten (1962) verbindet Wu Tsang seit 2014 eine als Langzeitstudium angelegte Kollaboration, die in zahlreichen Projekten Möglichkeiten der Kommunikation, Kooperation und sozialen Interaktion erprobt, in denen beide gleichberechtigt „zu Wort“ kommen, ohne den jeweils anderen zu benutzen, zu belehren oder gar bloßzustellen.

Ältere Arbeiten dagegen sind stärker narrativ bestimmt und zirkulieren noch unmittelbarer um Wu Tsangs zutiefst ambivalenten Kosmos selbst, wobei Zusammenarbeit und Bewegung, aber vor allem Sprache und Stimme bereits den Kern ihrer performativen Praxis bildeten.

---

3 vgl. Stevphen Shukaitis: Die Klugheit, Welten zu erschaffen. Strategische Wirklichkeit und die Kunst der Undercommons, in: *Transversal Texts*, 02, 2011: „Der Begriff der Undercommons rührt aus den Schriften von Fred Moten und Stefano Harney, die Theoretisierungen von Leuten wie Robin D. G. Kelley und James Scott aufgreifen; diese beziehen sich auf Fragen der Codierung, der Täuschung und der Ausweichbewegungen, welche zu den Widerstandsformen von LandarbeiterInnen, entlaufenen SklavInnen und anderen Bevölkerungen gehörten, die das mit einer offenen Äußerung ihrer Absichten oder Ideen verbundene Risiko nicht auf sich nehmen konnten. Dies ist in der Tat eine Position, die von der Arbeitsverortung vieler politischer KünstlerInnen und MedienproduzentInnen (wenn auch nicht aller) sehr verschieden ist. Und doch kann von diesem Ansatz etwas gelernt werden. Wenn das Problem autonomer kultureller und künstlerischer Produktion darin besteht, dass sie zu viel preisgibt und sich so unbeabsichtigterweise dem Prozess der Vereinnahmung und Auflösung öffnet, dann könnte eine strategische Orientierung, die einen Umgang mit dieser Dynamik sucht, vielleicht von den codierenden und verschleiernenden Dynamiken infrapolitischer Intervention und der Ausformung der Undercommons lernen.“ <http://eipcp.net/transversal/0311/shukaitis/de>

Der Einbezug der eigenen Sprache und des Sprechens der anderen in den Arbeiten von Wu Tsang lässt formal an den Einfluss der Queer-Theorie denken, in der Sprachphilosophie und Sprechakttheorie zentrale Themen sind. Sprache ist ein kognitives, plastisches und manipulierbares Medium des Zeitkomplexes. Eine Schlüsseleigenschaft ist ihr grammatikalisches Zeitsystem, das unser Zeitverständnis bestimmt. Die Konstruktion und Erfahrung von so etwas wie chronologische Zeit sind letztlich nur Effekte der Grammatik und keine Repräsentation dessen, was Zeit wirklich ist. Allein die Zeitformen der Sprache erlauben eine chronologische Strukturierung, mit deren Hilfe sich die menschliche Erfahrung selbst verlassen kann, beispielsweise um die Illusion zu erleben, eine Biographie zu haben.<sup>4</sup> Das Spiel mit der Sprache und dem Sprechakt vermag Identität hervorzubringen und festzuschreiben, aber auch zu verändern. Grundsätzlich stellt die Sprache das Medium zwischenmenschlicher Kontaktaufnahme, Verständigung und Beziehung bereit. In ihr äußern sich Gedanken, Gefühle und das, was uns durch die Sinne unmittelbar gegeben ist. Intimes wird über die Sprache ebenso nach außen transportiert wie verschleiert, und oft ist es allein die Stimme, die uns das Eine oder Andere glauben macht. Aber entspricht die Sprache überhaupt dem, was wir oder andere uns sagen wollen? Welche Rolle spielt Sprache in einer internetbasierten Welt, in der das Gesagte knapp, klar und zugänglich sein muss, in der das Gesicht ein immer wichtigeres Medium menschlicher Kommunikation wird und in der individuelle Stimmungen kulturübergreifend sich über global vereinheitlichte Emoticons mitteilen?

Um die Machtstrukturen und Bestrebungen zur Eindeutigkeit aufzuzeigen, in die ein Sprecher eingebunden ist, überführt Wu Tsang die Sprache der anderen in die Bewegung des eigenen Körpers und gibt sie mimetisch wieder – nicht nur den Text, sondern auch den Ton, den Atem, den Akzent und das Idiom. Es ist eine Methode der Übertragung, eine Körper-Sprache, die Wu Tsang in Neuanwandlung einer Technik des russischen Theaterreformers und Naturalisten Constantin Stanislawski (1863–1938) „full body quotation“ nennt. Das Gesagte wird verfremdet und es entsteht etwas Neues, Intersubjektives. Der Körper ist das alternative Ausdrucksmedium der Stimme eines anderen. Zugleich führt er ein Zwiegespräch mit dem ursprünglichen Sprecher und verdeutlicht die Spannung zwischen der Darstellung und dem Dargestellten in der Unmöglichkeit, eine Person in ihrer Komplexität zu repräsentieren. Darüber hinaus bringt die „full body quotation“ das produktive Dilemma des Missverstehens und der Fehlinterpretation zur Anschauung, das jeder zwischenmenschlichen Konversation naturgemäß innewohnt.

---

4 vgl. Armen Avanesian und Suhail Malik (Hg.): *Der Zeitkomplex. Postcontemporary*, Berlin 2016, S. 15ff.

## „Wildness“

2012, HD video, 74 minutes, dimensions variable.

Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.



Bis zum Beginn des Kunststudiums sah sich Wu Tsang aufgrund ihrer provinziellen Herkunft aus Worcester (Massachusetts) und nicht festgelegten sexuellen Orientierung als Outsider. Erst am Art Institute of Chicago traf sie auf Gleichgesinnte. Gemeinsam gründeten sie ein TV-Programm für transsexuelle und feministische Anliegen, das mit Improvisationen und Sketchen gesellschaftliche Normen und die Eindeutigkeit der Geschlechter infrage stellte.

Für das Masterstudium wechselte Wu Tsang an die University of California L.A., wo sie von der feministischen Konzeptkünstlerin Mary Kelly und der Filmemacherin und Choreografin Yvonne Rainer, eine Pionierin der Body-Art und Performance-Kunst unterrichtet wurde.

In Los Angeles entdeckte Wu Tsang die kleine Nachtbar „Silver Platter“ – ein Club, in dem sich die überwiegend „hispanische“ LGBT-Community (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) über ein halbes Jahrhundert frei von Repression bewegen konnte.

Ab 2008 veranstaltete Wu Tsang gemeinsam mit befreundeten DJs und anderen Künstler\_innen dort eine wöchentliche Clubnacht, die sie „Wildness“ nannten. In der Folge wurde der von außen unscheinbare, in seinem Inneren aber umso glamourösere Ort Schauplatz des preisgekrönten Films „Wildness“.

„Wildness“ ist inspiriert von Kinofilmen wie dem afrofuturistischen „Space in the Place“ (Sun Ra, 1974), dem feministischen Science-Fiction-Movie „Born in Flames“ (Lizzie Borden, 1983) oder der New Yorker Queer-Doku „Paris is Burning“ (Jennie Livingston, 1990/91). Stilistisch zeigt „Wildness“ den Einfluss des US-amerikanischen Film-/TV-Editors und Produzenten Jonathan Oppenheim, einem Mentor von Wu Tsang.

In flirrend schönen Bildern, mit vibrierender Erzähkraft sowie in der Ambivalenz aus dokumentarischem Duktus und großer Nähe zu den gezeigten Personen gelingt es Wu Tsang, eine fiktional anmutende Welt aufzuspannen, die im Betrachter eine unerwartete Sympathie weckt. Kitsch, Zauber, Melancholie, Bösewicht und Tod sind die Zutaten eines modernen, schrillen und herz-wärmenden Großstadtmärchens, in dessen überwiegend von Kunstlicht erhelltem Erzählraum man sich unversehens staunend, leidend, aber auch hoffend wiederfindet. Alles ist von sprühendem Leben erfüllt – wie auch der Club „Silver Platter“ selbst, der nicht nur im Mittelpunkt des Geschehens steht, sondern dieses in seiner eigenen Sprache erzählt. Und mögen mit zunehmender Betrachtung Ort, Handlung und die sich selbst darstellenden Personen einem vertraut, wie gute Freunde erscheinen, ist man hier dennoch nie ganz zu Hause. Das muss auch die Künstlerin schmerzhaft erkennen: Zunehmend trifft ihr Engagement für den Club und dessen Szene auf Ablehnung der ursprünglichen Gemeinschaft. Mit der Öffnung nach außen fürchten deren Mitglieder um die familiäre Intimität ihres Schutzraumes und dessen Fortbestehen. Auf der einen Seite die hippen Gringos von der Universität auf der anderen die Vestidas aus Mittelamerika – zwei eigentlich getrennte Gruppen, die erst durch den Tod des an Aids erkrankten Clubbesitzers wieder zusammenfinden.

„Wildness“ kann als eine Reflexion sowohl über die heute so virulenten Unterscheidungen von Gesellschaft und Gemeinschaft in ihrer soziopolitischen Relevanz als auch über den Begriff der Empathie, angesichts einer Gegenwarts-moral verstanden werden, die Transparenz und emotionale Unmittelbarkeit zu ihren Leitideen gekürt hat.

Dass ein Mensch überhaupt die Gefühle eines anderen fühlen kann, setzt die Durchsichtigkeit und Austauschbarkeit der Gefühlswelten voraus. „Wildness“ dagegen mag für ein Verständnismodell von Empathie plädieren, die von einer Opazität des Anderen ausgeht: eine Opazität, die sich der einfachen Konsumierbarkeit, dem permanenten Zugang als Bewegungsfigur der Gegenwart widersetzt und stattdessen eine Empathie einfordert, die wirksam wird, in dem sie an ihre Grenzen stößt – die Grenzen der anderen Person mit eigenem Standpunkt.

Mehr noch als solche Reflexionen führt „Wildness“ das Ringen um Identität als rekursiven Prozess vor. Denn während Reflexion die Grenzbestimmung dessen sucht, was bereits besteht, betreibt Rekursion eine Grenzverschiebung in Richtung Zukunft. Aus sich heraus will sie zu einem möglichen Neuen kommen, in dem sie das Ursprüngliche wiederholt anwendet – oder aus der permanenten Neuordnung des Alten etwas anderes entstehen lässt. Der fortwährende Rückgriff zeitigt eine rituelle Praxis, in der Gewinn und Verlust, Verfestigung und Auflösung sich nicht gegenseitig bedingen, sondern gleichberechtigt nebeneinander gehen. Beides ist in „Wildness“ nur gemeinsam denkbar, so wie der Verlust Bestandteil jeder Liebe ist, auch wenn die Bindung über die Grenzen der Sprache und Zeit hinausreichen kann. Davon erzählt „Duilian“ (2016), eine multimediale Großproduktion, die Wu Tsang für die Berlin Biennale 2016 entwickelt hat und die im Mai 2017 erneut für das Ausstellungsprojekt „Devotional Document (Part 1)“ in Nottingham Contemporary realisiert wurde.

## „Duilian“

2016, Single-Channel Color HD video, 5.1 Surround Audio, 26 minutes



Production stills, 2016. Photo by Ringo Tang.  
Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.

Der titelgebende Begriff „Duilian“ bezeichnet einen jahrtausendealten Stil chinesischer Dichtung, der Sprache durch klangliche Struktur formt: Es ist ein Spruch, der aus zwei räumlich gestaffelten und nach strengen Regeln miteinander korrespondierenden Teilen besteht. Die künstlerische Qualität bemisst sich am Einhalten dieser Regeln und an der Perfektion des Schreibers. Gleichzeitig spannt der Titel einen Bogen zu „Wushu“, einer von der Regierung der Volksrepublik China 1950 zugelassenen Kampfkunst, die traditionelle Kampfstile und neue, wettbewerbsorientierte sowie eher tänzerisch performative Kampftechniken kombiniert.

„Duilian“ ist eine hoch suggestive, begehbare installative Inszenierung, bestehend aus einem improvisiert wirkenden Kurzfilm im Kinoformat sowie historisierenden Artefakten und Requisiten in musealer Präsentation. Raumbezüge, Kontexte und Zeit- wie Kulturebenen bleiben aber letztlich uneindeutig und verwirbeln sich an ihren sinnlich empfindsamen Berührungspunkten gegenseitig um ein Zentrum, das die Beziehung zweier Frauen aus der Zeit der Qing-Dynastie bildet: Qiu Jin (1875–1907) und Wu Zhiying (1868–1934).

Qiu Jin war eine im Schwertkampf geübte Feministin und revolutionäre Dichterin, die nach unglücklicher Verheiratung kurzzeitig nach Japan umsiedelte. Zurück in China wurde Qiu Jin nach einem fehlgeschlagenen Aufstand als Verräterin hingerichtet. Wu Zhiying war Kalligraphin. Mit ihrer gemeinsamen Freundin Xu Zihua bereitete sie Qiu Jin 1908 ein würdevolles Begräbnis, das sich zu einem öffentlichen Protest auswuchs. Zudem hat sie in mehreren Essays die Bedeutung Qiu Jins für die politischen Umwälzungen und das daraus resultierende Ende der Qing-Dynastie hervorgehoben. Im Unterschied zu Qiu Jin verstand sich Wu Zhiying selbst aber nicht als Revolutionärin, weshalb sie als

Aktivistin für die Frauenrechte in China trotz nachweislicher Aktionen 1906 und während der Umbrüche 1911 im wachsenden Schatten der legendären Revolutionsmartyrerin Qiu Jin verschwand und schließlich sogar als naive Trittbrettfahrerin geschmäht wurde.<sup>5</sup>

2005, während ihrer Chinareise, stieß Wu Tsang erstmals auf Qiu Jin und Wu Zhiying und war seitdem von diesen mysteriösen Frauen fasziniert. So ist vor allem Qiu Jin in der moralisch-patriotischen Kultur Chinas allorts präsent. In Museen, in Liedern, Büchern und Filmen wird sie als symbolische Figur für den Übergang von der traditionellen zur modernen Frau verherrlicht. Über das tatsächliche private und sexuelle Leben der Person Qiu Jin dagegen ist so gut wie nichts bekannt. 1904 soll sie ihre Fußbinden abgelegt, männliche Kleidung angezogen und Wu Zhiying ein Liebesgedicht geschickt haben, das sie in das Brautkleid ihrer ersten Ehe eingewickelt hatte.

Zwischen Dokumentation, Aktivismus und Fiktion erzählt „Duilian“ die Liebesgeschichte von Qiu Jin und Wu Zhiying, gespielt von Wu Tsang und der US-amerikanischen Performerin Boychild, kolonial ausstaffiert und in opulent historischer Garderobe auf einer Dschunke vor der vorbeifließenden nächtlichen Lichterkulisse des heutigen Hongkong. Wenngleich eine intime Verbindung zwischen den beiden Frauen nicht belegt ist, scheint die zärtliche Poesie ihres Briefverkehrs darauf zu deuten. So wird die Installation „Duilian“ von einem Textheft begleitet, das unter dem tautologischen Titel „Tears, Tears, Tears“ vorgeblich die Korrespondenz der beiden Frauen wiedergibt, und Zeilen beinhaltet wie: „I want no love, or other love / For you have seen the depths of my soul / And I have seen the sun on your back.“

Sollte etwas nur deshalb nicht existieren, weil es nicht sichtbar ist, dann kann jedoch die Sprache diesem Etwas eine imaginäre Gestalt verleihen. Aber Imagination umfasst nicht nur eine geistige Aktivität. Handelt es sich doch um eine Kraft, die etwas in etwas ein-bildet. Es geht also nicht nur darum, sich etwas nicht sinnlich Anwesendes vorzustellen. Sondern es geht auch um das Vermögen, die Vorstellung von etwas nicht sinnlich Anwesendem produktiv, das heißt, in der Auseinandersetzung mit sich selbst praktisch werden zu lassen, in eine offene Zukunft hinein. Imagination ist demnach eine menschliche Praxis, die sich prägend auf die je eigene Zukunft bezieht.<sup>6</sup>

Für Wu Tsang war in diesem Zusammenhang die Entscheidung ausschlaggebend, ab einem bestimmten Zeitpunkt die bislang nur in Chinesisch vorliegenden Gedichte von Qiu Jin selbst zu übersetzen und sich dabei von der eigenen Interpretation wie Imagination (fehl-)leiten zu lassen. Das führt dazu, dass der Film etwa Qiu Jin und Wu Zhiying aneinander gelehnt, eine Zigarette teilend zeigt, während vom Voice-over zu hören ist: „Once we slept beside each other / falling asleep to the sound of rain at night.“ Wu Tsang sagt, dass sie nicht das lesbische Verhältnis der beiden Frauen beweisen wolle. Vielmehr interessiere sie, ihre Beziehung aus eben dieser Perspektive zu betrachten, wobei ihr die eigene Übersetzung den Spiegel vorhält – sind doch die beiden schauspielenden Personen in Wahrheit ein Paar, die in der Performance über ihre jeweiligen Körper und Sprachen kommunizieren.

„Translation can be a process through which we discover ourselves.“ (Wu Tsang).

5 vgl. Ying Hu: Writing Qiu Jin's Life: Wu Zhiying and Her Family Learning, Late Imperial China, Volume 25, Number 2, December 2004, S. 119f.

6 vgl. Georg W. Bertram: Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik, Berlin 2014, S. 84ff.

Die Leerstelle des Selbst zum Anderen, der Raum zwischen dem Ich und den Anderen ist ein Schlüsselkomplex in zahlreichen Arbeiten von Wu Tsang. Sind wir darauf programmiert, Identität dort zu erleben, wo in Wirklichkeit nur Wandel ist? Ist das Selbst womöglich nur eine Illusion, tief in uns verwurzelt – und bleibt der Andere letztlich immer unerreichbar? Wie verhält es sich dann mit dem Sozialen, in seiner politischen, kulturellen und ökologischen Dimension, insofern es davon ausgeht, dass kein Lebewesen gänzlich autonom und sich zu eigen sein kann? Als grundlegendste Subjektivitätserfahrung wird der „Reichtum des inneren Lebens“ gesehen, das, was ich „wirklich bin“ im Gegensatz zu den symbolischen Bestimmungen, die Menschen im äußeren Leben übernehmen (Beruf, Vater, Mutter, etc.). Die Psychoanalyse lehrt, dass dieser „Reichtum des inneren Lebens“ von Grund auf ein Schwindel ist – ein Schirm, der dazu dient, den Schein aufrechtzuerhalten und die wahre gesellschaftlich-symbolische Identität spürbar zu machen. Das heißt, die Geschichte, die wir uns über uns selbst erzählen, um unser Handeln zu erklären, ist eine Lüge unseres Geistes und die Wahrheit liegt demnach außerhalb, in dem, was wir tun.<sup>7</sup> Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts hat die extreme Individualisierung in den kapitalistischen Freizeit- und Konsumgesellschaften eine wachsende Identitätskrise heraufbeschworen: Menschen erfahren sich als radikal verunsichert durch das unheimliche und beängstigende Gefühl, Identität zu verlieren. Gleichzeitig sehen wir uns heute bedrängt von immer stärkeren äußeren Reizen, die mit dem Versprechen locken, sich nach Belieben optimieren oder neu erfinden und Authentizität passend für den Moment herstellen zu können. Dabei ist das Gesicht an Stelle der Sprache das wichtigste Medium zwischenmenschlicher Kommunikation geworden. Aber ohne richtiges Gesicht wechseln wir von einer Maske zur anderen, um die erschreckende Leere mit rastloser Aktivität zu füllen. Für ein Minimum an Identität und „Selbst-Sein“ wird der Genuss nach außen verlagert. Das Verhalten in der beobachtbaren, äußeren Wirklichkeit dient mehr und mehr als Messlatte des Selbst, auf dem Weg zum letztgültigen Paradox der Individuation: die absolute Abhängigkeit – das, was ich bin, bin ich nur durch meine Beziehungen zu anderen.<sup>8</sup>

## „A day in the life of bliss“

2013, HD video, 74 minutes, dimensions variable



Installation view at Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.

Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin. Photos by Nick Ash.

Die Prozesse einer solchen Abhängigkeit, dass Identität die Bestätigung einer anderen, außerhalb liegenden Wahrnehmung sucht, werden durch das Internet seit Anfang 2000 intensiviert und in unser Leben eingeschrieben. Voraussetzung ist, den Zugang zu sich zuzulassen und sich permanent preiszugeben – Phänomene, mit denen Wu Tsang sich in ihrem auf Fortsetzung angelegten Film-Installationsprojekt „A day in the life of bliss“ befasst.

In einem an Science-Fiction erinnernden Setting wird die Geschichte von Bliss erzählt, verkörpert von Boychild. Bliss ist ein gefeierter Popstar in einer nahen Zukunft, die von einem totalitären Überwachungssystem kontrolliert wird. Hinter dem System verbirgt sich eine künstliche Intelligenz namens „Looks“, die die Sucht nach Selbstdarstellung in den digitalen sozialen Netzwerken zur Kontrolle der Gesellschaft benutzt. Bliss hat ein ambivalentes Verhältnis zu ihrer Berühmtheit und dem narzisstischen Verlangen zwischen Sehen und Gesehen-werden. Sie führt ein subversives Doppelleben im Untergrund, der als Handlungsraum des kulturellen Widerstands vorgestellt wird. Unklar aber bleibt, wohin Bliss sich selbst zählt, da neben ihren öffentlichen Auftritten und dem Untergrund auch Szenen aus ihren privaten Räumen gezeigt werden. Gleichwohl deren Intimität durch die Anwesenheit der Kamera trügerisch ist, schwanken sie zwischen Traum und Wirklichkeit, wodurch die Grenzen zwischen der Figur Bliss und ihrer Darstellerin Boychild zunehmend verwischen – eine desorientierende Hybridisierung

7 vgl. John Gray: Von Menschen und anderen Tieren, Stuttgart 2010, S.91 und Slavoj Žižek: Die Bösen Geister des himmlischen Bereichs. Der linke Kampf um das 21. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2011, S.244.

8 vgl. Slavoj Žižek: Die Tücke des Subjekts, Frankfurt am Main 2001, S.521.

der fiktionalen Erzähl- und fiktiven Wirklichkeitsebenen, die vor dem realen Raum der Betrachter nicht Halt macht. So wird die 2-Kanal-Videoinstallation von zwei großflächigen Spiegelscreens verdoppelt, von denen einer ein einseitig transparenter Spionspiegel ist. Die Betrachter des Films werden nicht nur Protagonisten ihrer eigenen Wahrnehmung, sondern untereinander zu beobachtbaren Darstellern, einer alle Ebenen umfassenden Doku-Fantasy.

„A day in the life of bliss“ betreibt gewissermaßen eine Autopsie der Aufmerksamkeit, die im Sender-Empfänger-Verhältnis der digitalen Kultur unserer Gegenwart als eine Grundbedingung gilt. Einerseits geht es angesichts der Flut von Informationen darum, den Fokus auf etwas von (möglicher) Bedeutung zu lenken, also um die Reduktion unüberblickbarer Möglichkeiten auf etwas Konkretes, das noch so banal sein kann. Andererseits erfährt das so Hervorgehobene eine Aufwertung durch den Einsatz einer Ressource, die sich nicht vervielfältigen lässt, die außerhalb der Welt der Informationen steht und die für jeden Einzelnen unabänderlich beschränkt ist: die eigene Lebenszeit. Durch die Verbindung mit dem ultimativ Knappen geschieht ein Validieren des im Übermaß Vorhandenen. Es durchläuft den eigenen Körper wie eine Schlaufe.<sup>9</sup> Einem solch übergreifigen Eindringen widersetzen sich die anamorph wirkenden Tanzfiguren der Performerin Boychild (alias Bliss), wobei ihre verwirrend androgyne Körperlichkeit nahezu demonstrativ dem übermächtigen Verlust der Physis und der Entpersonalisierung sozialer Kontakte gegenübersteht.

In der nahen Zukunft der Filmhandlung wird Identität ein binäres System aus „Identity matters no/more“. Bereits heute definiert sich Identität nicht mehr primär über stabile Kollektive (Familie, Arbeit etc.), sondern zunehmend über persönliche soziale Netzwerke – also über die gemeinschaftlichen Formationen, in denen Menschen als Einzelne aktiv sind und in denen sie als singuläre Personen wahrgenommen werden. An die Stelle des Zusammenhangs von Individualisierung und Autonomisierung tritt die Verzahnung von je eigener Identität und Gemeinschaftlichkeit. Beides wird durch persönliche Kommunikation kontinuierlich hergestellt, angepasst und affirmiert. Das macht die Netzwerke fragil und stabil zugleich: fragil, weil sie von jedem Einzelnen Dauerpräsenz verlangen und die Kommunikation schnell zusammenbrechen kann; stabil, weil sich die Beziehungsnetze, die eine einzelne Person unterhalten kann, durch digitale Kommunikationstechnologien enorm erweitert haben.

Was dann in solchen „Commons“ oder „Communities of Practice“ als identitätsstiftend gelten kann, wird immer mehr von Algorithmen präemptiv berechnet. Als deren Referenzgröße dient aber wiederum nicht der einzelne Mensch, mit seiner Innenwelt, mit Ideen, Träumen und Wünschen. Für Algorithmen sind Menschen Black Boxes. Bewusstsein, Wahrnehmung oder Intention spielen keine Rolle. Im Sinne eines „Daten-Behaviourismus“ operieren Algorithmen mit von außen beobachtbaren und messbaren Reiz-Reaktions-Beziehungen, um Identität vorhersagen und steuern zu können. Die Welt wird nicht mehr repräsentiert. Für jeden User wird sie eigens generiert und anschließend präsentiert. Dazu sind Profile wichtig, das heißt die eigene Beziehung des Einzelnen zu eben dieser Welt. Profile stehen aber nicht für das, was herkömmlich als „Individuum“ in seiner räumlichen und zeitlichen „Einheit“ bezeichnet wird. Vielmehr setzen sich Profile aus subindividuellen Elementen zusammen, aus jenen Fragmenten des erfassten Verhaltens, die sich für eine

bestimmte Anfrage auswerten lassen, ohne den Anspruch zu erheben, eine Person als Ganzes zu repräsentieren. Sie sind dynamische Cluster von mehreren Personen, so dass die zu modellierende Person gleichzeitig verschiedene Positionen in der Zeit einnehmen kann. Aus der zeitlichen Spreizung lassen sich dann Vorhersagen ableiten wie: Eine Person, die bisher x getan hat, wird mit einer Wahrscheinlichkeit y die Handlung z ausführen. Mit den Identität-2.0-Algorithmen wird die nächste Handlung einer Person eine Funktion des Verhaltens von anderen und ihrer eigenen Vergangenheit.<sup>10</sup>

Gäbe es einen Algorithmus für unsere globalisierte Gegenwart, würde er auf unbegrenzter Bewegung und uneingeschränktem Zugang basieren. „Bewegung + Zugang“ ist auch die Formel eines postkolonialen „logistischen Kapitalismus“,<sup>11</sup> der alles konsumiert, der auf alle zugreift und sich durch diese permanent fortbewegt. Dabei bedeutet Logistik in der Logik von Stefano Harney und Fred Moten nicht den Transport freier Arbeit, sondern immer den Transport der Sklaverei: „Logistik bleibt, wie gehabt, Transport von Objekten, die in der Bewegung der Dinge festgehalten werden. Und der Transport der Dinge bleibt, wie gehabt, die unrealisierbare Ambition der Logistik.“<sup>12</sup> Dieser heutige Kapitalismus, auch „kognitiver Kapitalismus“ genannt, jene Krankheit, die vorgibt, die Therapie zu sein, drängt und verlangt danach, dass wir alles offenlegen, was wir wissen. Die Kunst der „Undercommons“ dagegen ist laut Stefano Harney und Fred Moten, den Strategien der medialen und kulturellen Intervention eine neue Orientierung zu geben und sich um die Klugheit zu formen, nicht zu viel preiszugeben.

Wu Tsangs jüngstes Filmprojekt „We hold where study“ (2017) überträgt beide Aspekte der bisherigen Werkkomplexe und lässt sie im Duett zusammenklingen: Einerseits die Fragen der Identitätskonstruktion sowie (Un-)Möglichkeit zwischenmenschlicher Beziehung und deren kulturellen wie politischen Verstrickungen – andererseits Strategien, der berechenbaren Durchschaubarkeit mit Verschleierung zu begegnen, falsch verstanden zu werden, sich unvollständig zu geben sowie nach anderen Formen der Bewegung zu suchen und dadurch „unkalkulierbar zukunftsfähig“<sup>13</sup> zu sein. Das erste, im „sozioökologischen Desaster“ endende Kapitel des experimentellen Films bildet nun das Zentrum der Ausstellung in der Kunsthalle Münster.

10 vgl. ebd., S. 144, 190 ff.

11 vgl. Stefano Harney: Jay Walker. Wie es dazu kam, dass Jay-Walking mit dem Tode bestraft wird., in: Kamion 1, 2015: Aus den Kreisläufen des Rassismus, S. 4–12 ([http://diekamion.org/wp-content/uploads/2015/03/kamion\\_01\\_aus-den-kreislaeufen-des-rassismus.pdf](http://diekamion.org/wp-content/uploads/2015/03/kamion_01_aus-den-kreislaeufen-des-rassismus.pdf)).

12 Stefano Harney und Fred Moten: Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium, Wien 2016, S. 111.

13 vgl. David Joselit in conversation with David Andrew Tasman: Against Representation, *dismagazine*, May 2015. (<http://dismagazine.com/discussion/75654/david-joselit-against-representation/>)

## Kunsthalle Münster: „Devotional Document (Part 2)“, 2017

„Devotional Document (Part 2)“ in der Kunsthalle Münster umfasst in räumlicher Abfolge drei installativ filmische Arbeiten, eine Druckserie und eine performative Skulptur, die sich vielfältig zueinander verhalten und im Zusammenhang der 2014 begonnenen Kollaboration von Wu Tsang und Fred Moten stehen. Die Ausstellungsbesucher sind eingeladen, die Kunsthalle zu erforschen, wobei sie sich zwischen Dokumentation und eigenem Erleben, zwischen Annäherung und Abstoßung, zwischen hellen und verdunkelten Zonen in einer disruptiven Choreografie wiederfinden, die ebenso mit ihren Bewegungen spielt wie sie überhaupt erst durch diese immer wieder anders aktiviert wird.

### „Girl Talk“

2015, Single Channel Color HD Video, Stereo Sound, 4 minutes. Film by Wu Tsang. Performer: Fred Moten. „Girl Talk“ Vocals by Josiah Wise. Art Direction by boychild. Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.



Installation view at Clifton Benevento 3.9.–31.10. 2015.

Das Entree bildet „Girl Talk“. Der halluzinatorisch anmutende Kurzfilm zeigt Fred Moten in einem lichtdurchfluteten abgeschlossenen Garten in Kalifornien. Gewandete in ein blass rotes Samtcape und mit überdimensionierten Diamantohrringen wiegt und dreht Fred Moten die Projektionsfläche füllend seinen massigen Körper als eine Art absurde Drag-Queen<sup>14</sup> gravitatisch verlangsamt. Motiviert scheint die gebetsmühlenartig eiernde Tanzbewegung von dem Jazz-Standard „Girl Talk“, der aus dem Off ertönt und dessen Text zunächst als männliche Version vorlag (Tony Bennett, 1965) und dann 1969 von Betty Carter zu einer weiblichen Version umgeschrieben wurde. In der A-Capella-

Neuinterpretation von Josiah Wise<sup>15</sup> mit betörend kristallener Tenorstimme gleicht das Lied eher einer improvisiert spirituellen Beschwörungsformel, die Fred Moten mit sonderbar mütterlichen Gesten pantomimisch untermalt. Auch wenn Kostümierung und die vorgetragene Innerlichkeit der amateurhaften Performance an ein esoterisches Ritual via YouTube erinnern mögen, zumal sie mit dem iPhone aufgenommen wurde, wirkt deren Darstellung doch zu entrückt, um wahr zu sein – und im prismatisch gleißenden Sonnenlicht, untermalt vom hypnotischen Plätschern eines Gartenbrunnens zu sehr geträumt, um überhaupt je stattgefunden zu haben.

### „Gravitational Feel Scansion“

„Gravitational Feel Scansion #1“, „Gravitational Feel Scansion #2“, „Gravitational Feel Scansion #4“, 2017. Digital print on Hahnemühle Photo Rag, each 57,15 × 45,7 cm. Wu Tsang & Fred Moten. Courtesy of the artists and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.

Partituren für mögliche Bewegungsmuster liefern drei in Reihe gehängte Drucke, die auf Zeichnungen zum performativ-skulpturalen Setting „Gravitational Feel“ zurückgehen. Erstmals Ende 2016 im Splendor in Amsterdam und im Frühjahr 2017 in der Tate London präsentiert, basiert „Gravitational Feel“ auf einem gemeinsamen Forschungsprojekt von Wu Tsang und Fred Moten im Rahmen des Performance-Residence-Program „If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution's“ (Edition VI – Event and Duration, 2015–2016, Amsterdam).

Es handelt sich um eine Gemengelage verschiedener Kollaborationen von Fred Moten und Wu Tsang, in der Erlebtes und Virtuelles über E-Mail Korrespondenz, Nachrichten, Texte, Fragmenten und Übertragungen gemeinsamer Arbeiten synchron gesprochen zur (Wieder-)Aufführung kommen. Als Performer treten Wu Tsang und Fred Moten untereinander und mit dem Publikum wie in einem Kaleidoskop in immer neue Beziehungen aus Ton, Klang, Bewegung und Wahrnehmung.

Die gedruckten Zeichnungen sind gleichsam Vorlage und Sediment der performativen Prozesse. In ihrer runden Kontur lassen sie an Sternkonstellationen oder Lochkarten denken, die zur Orientierung, mathematischen Berechnung oder analogen Programmierung genutzt werden könnten. Einhergehend mit derlei Assoziationen, die „Girl Talk“ und die Drucke bereitstellen mögen, erscheint Bewegung zu Beginn des Gangs durch die Ausstellung ohne wirkliche Repräsentation als ein gegenseitiges Umkreisen und Verschlingen – Bedeutungen, wie sie das Englische mit dem Wort „entanglement“ einfängt: Eine offene Einladung an alle, sich zu behaupten und sich zugleich mit dem Anderen zu verflechten, ohne sich preiszugeben oder den Anderen zu unterdrücken. Es ist eine ungerichtete Bewegung in einer Leere, die sich hinter der imaginierten Fiktion verbirgt.<sup>16</sup>

14 „We are born naked, and the rest is drag.“ wird eine der bekanntesten US-amerikanischen Drag-Queens Ru Paul zitiert, wo Drag im Unterschied zur Travestie, nicht die Kleidung, den Stil und die Verhaltensstereotype des jeweils anderen Geschlechts aus Fetischgründen nutzen, sondern die sozio-politischen Absichten betonen, um auf das Gemachtsein von Gender zu verweisen. Dabei bleibt die Herkunft des Begriffs Drag in diesem Zusammenhang letztlich ungeklärt, ob es die Abkürzung von „Dresses Resembling a Girl“ ist oder aus der Theaterszene des späten 19. Jahrhunderts stammt, die mit „to drag“ auf dem Boden schleppende Röcke bezeichnete.

15 Josiah Wise ist eher bekannt unter seinem Künstlernamen serpentwithfeet <https://www.facebook.com/serpentwithfeet/>

16 Slavoj Žižek: Die Bösen Geister des himmlischen Bereichs. Der linke Kampf um das 21. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2011, S.182, und Slavoj Žižek: Weniger als Nichts. Hegel und der Schatten des dialektischen Materialismus, Berlin 2014, S.15.

## „We hold where study“

2017, 2-Channel Color HD Video, Stereo Sound, 19 minutes. Film by Wu Tsang. Choreography by Ligia Lewis (Right Channel choreography based on adaptations of "Minor Matter" by Ligia Lewis) and boychild. Performers: boychild, Jonathan Gonzalez, Josh Johnson, Ligia Lewis, Julian and Lorenzo Moten. Original Music by Bendik Giske. Cinematography: Antonio Cisneros. Stedicam: Timber Hoy. Voiceover: Fred Moten. Edited by Wu Tsang. Assistant Editor: Lap-See Lam. Commissioned by curator Nadja Argyropoulou for Polyeco Art Initiative. Courtesy of the artist and Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin.



Vielgestaltige Paarverstrickungen im einander Fühlen, Berühren und Halten macht „We hold where study“ zwischen Aktivismus und Repräsentation erlebbar, inspiriert von dem in Teilen veröffentlichten Essay „Leave our Mikes allone“ (2017) von Stefano Harney und Fred Moten. Bislang ist ein Kapitel des Films realisiert, das parallel zur documenta 14 im Rahmen des Projektes „Paratoxic Paradoxes“ im Benaki Museum in Athen uraufgeführt wurde. In der Kunsthalle Münster bindet Wu Tsang den Film erstmals in einen größeren Installationszusammenhang ein. Die 2-Kanal-Projektion füllt in der Mitte der Kunsthalle einen nahezu 170qm umfassenden schleusenartigen Einbau – ein separierter und dennoch im Gang durch die Ausstellung unausweichlicher Raumpörper, der sich über zwei im Scheitelpunkt seiner Schmalseiten gelegene Durchgänge zu den angrenzenden Arbeiten öffnet und im schummrigen Inneren mit weichem Teppichboden und einer großen gepolsterten Sitzfläche zum verweilenden Sitzen oder Liegen einlädt.

Auf einem neun Meter messenden Panoramascreeen dokumentiert „We hold where study“ eine Abfolge choreografierter Duette, in denen Boychild mit Josh Johnson und Ligia Lewis mit Jonathan Gonzalez performen.

Die linke Screenhälfte zeigt einen Außenraum, ein suburbanes Brachgelände in Los Angeles, auf dem vier Spiegel ein bühnenartiges Karree markieren. Die rechte Screenhälfte öffnet den Blick in einen Innenraum – eine fensterlose, an einen Hangar erinnernde Halle, sinnbildlich ein Stauraum der Gegenwart. Während die Performer im äußeren Naturraum im atmosphärischen Licht agieren, das der Tagesrhythmus vorgibt, ist der Innenraum in abwechselnd komplementär rotes und blaues Kunstlicht getaucht oder wird von beweglichen Scheinwerfern spotartig ausgeleuchtet. Im Filmverlauf kragen beide Sphären immer wieder über das Zentrum hinaus und überschneiden beziehungsweise überblenden sich. Auch wenn sie inhaltlich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu stehen scheinen, sind sie vor allem durch eine Komposition des norwegischen Saxophonisten und Soundtüftlers Bendik Giske verbunden. Deren körperhafte Melodien und wabernd synthetischen Klänge bilden mal rituell getragen, mal im Stakkato vorantreibend, mal dramatisch anschwellend übergreifend die Partitur sowie gleichsam den Resonanzraum und das Gravitationsfeld für die vier Performer und nehmen akustisch Besitz von den Betrachtern. Dabei ist der Soundfile nachträglich über den Film gelegt. Denn tatsächlich

haben die Performer auf der linken Screenhälfte improvisiert. Die Tänzer im Innenraum hingegen sind der Choreographie einer nun nicht mehr hörbaren Musik gefolgt – etwa „Boléro“ (1927/28) von Maurice Ravel, das ein archaisch einfaches Thema weder variiert noch entwickelt, sondern lediglich 18 Mal wiederholt. Weltbekannt ist vor allem das erotische Moment der langsamen Steigerung zum Höhepunkt, das bis heute von Dirigenten, Choreographen und Filmemachern verwendet wird.

„We hold where study“ beginnt mit einer à la cantonade gesprochenen Einführung von Fred Moten, untermalt von einem fernen urbanen Rauschen, während der Screen schwarz bleibt:

„You came to see human bodies tonight,  
but she said, this is holy work  
and it's dangerous not to know that,  
cause you could die like an animal down here.  
She was talking about making dances,  
pacing back and forth across bridges,  
riding up and down the block,  
selling loosies on the corner,  
walkin in the middle of the street.  
The hazard of movement,  
of moving and being moved,  
of knowing that we are affected,  
that we are affective.  
There's danger too, in the very fact of this reminder.  
Even if it's just a taste of what you haven't seen.“

Nach einem kurzen, die gesamte Projektionsfläche einnehmenden Prolog gliedert sich der Film in fünf Unterkapitel: „The Assembly Line“ – „The Consultant“ – „The Algorithm“ – „The State of War“ – „The Socioecological Disaster“. Die einzelnen Titel sind vergleichbar Anweisungen zu Performances und werden als Zäsur der Filmverlaufs zentriert auf schwarzem Grund eingblendet. In den jeweiligen Unterkapiteln bewegen sich die Performer solistisch oder pas-de-deux-artig fließend, raumgreifend, verrenkt und mechanisch-elektrisiert wirkend zwischen Anziehung und Abstoßung. Sie spiegeln sich, verbergen sich voreinander, driften auseinander, tasten einander ab, versuchen, in den anderen einzudringen und ihn zu benutzen. In den Moves figurieren gleichermaßen theatral komponierte und verstörend rätselhafte Bilder über Möglichkeiten und Ausdrucksformen des Unvollständigen, Disruptiven, Nonkonformen, Widerständigen und Unkalkulierbaren wie Andersartigen. Getrenntes, nicht untereinander Austauschbares scheint irreduzible miteinander verstrickt. So sind die Performer bis zur physischen Erschöpfung mit sich und mit dem Anderen ringend dargestellt, wobei ihre Körpersprache und Mimik von großer Mühe, von Anstrengung, von Schmerz, von Freude und Trauer, ja sogar von Angst zeugen.

Auffällig sind die schlaksig pendelnden, disruptiven Bewegungsverläufe, die mit zwei farbigen Kindern im gemorpht und verlangsam wirkenden Prolog des Films einsetzen und den gesamten Film durchziehen. Diese Bewegung erinnert an das sogenannte „Jay-Walken“, aufgrund dessen der 18jährige Afroamerikaner Michael Brown am 9. August 2014 in Ferguson (Missouri) trotz erhobener Hände von dem Polizisten Darren Wilson mit sechs Schüssen getötet wurde. Ein brutales Verbrechen, vergleichbar einer Hinrichtung, das landesweit zu Aufständen führte, auch weil der Täter straffrei ausging und stattdessen Versammlungen, Proteste und Demonstrationen verboten wurden. Ursprünglich war „Jay“ jemand vom Land, der in der Mitte der Straße lief – ein öffentlicher Bereich, der ab den 1920er Jahren dem rasch

zunehmenden Automobilverkehr vorbehalten sein sollte. Es gab eine Kampagne, nur um die Leute davon abzuhalten, auf den Straßen zu gehen und den Verkehrsstrom, das Fließband moderner Mobilität zu stören. Michael Browns „Jay-Walking“ wurde damit als Akt der Sabotage im Sinne der „Black Radical Tradition“ interpretiert, gewissermaßen eine über die Körpersprache geäußerte (schwarze) Kritik an der westlichen Zivilisation überhaupt.<sup>17</sup> Daraus spricht nicht zuletzt, dass in den USA bis heute die aus der Sklaverei erwachsene Segregation tiefgreifend nachwirkt, was aktuell „Get Out“ (USA 2017), der bizarr absurde Überraschungserfolg in den Kinos der USA und die Debatte um das Bild „Open Casket“ (2016) der amerikanischen Malerin Dana Schutz belegen. Dass die afroamerikanische Bevölkerung der Vereinigten Staaten versklavt in den Frachträumen der Schiffe wie eine Ware auf dem Kontinent ankam, war ein Akt entmenslichter Brutalität, der mit Rechtlosigkeit einhergeht. Als solcher verinnerlicht wird er bis heute von der schwarzen Bevölkerung gespürt – wohl kaum aber von einer weißen Malerin, so ein Argument in der Debatte.

Wie Michael Brown fallen in „We hold where study“ auch die Tänzer im Verlauf des Films wiederholt zu Boden. Den Boden unter den Füßen zu verlieren, ist ein Sinnspruch, in dem sich die archaische Weltauffassung einer naturgegebenen Erdverbundenheit äußert, aber auch der radikale Verlust des Standortes, der Heimat, also den Ort des Seins aufzugeben, einzeln und enteignet zu werden. Wer einmal gefallen ist, kann immer wieder fallen – Fallen als eine Verweigerung des Stehens, und im Fall von Michael Brown, als der Verlust des Lebens. „First, that there is a social erotics of the lost and found in fallenness refusal of standing. We fall so we can fall again, which is what ascension really means to us. To fall is to lose one’s place, to lose the place that makes one, to relinquish the locus of being, which is to say of being single. This radical homelessness – its kinetic indigeneity, its irreducible queerness – is the essence of blackness. This refusal to take place is given in what it is to occur. Michael Brown is the latest name of the ongoing event of resistance to, and resistance before, socioecological disaster.“<sup>18</sup>

„Jay-Walking“ und Fallen sind Bewegungen, die auf die Kamera in Wu Tsangs Film selbst übergehen in ihren Versuchen, den Performern zu folgen, sie nie aus dem Blick zu verlieren. Dabei gerät sie ganz offensichtlich in ein Ungleichgewicht, ins Straucheln, das die Synchronität von Darstellung und deren Abbildung stört und die Wahrnehmung taumeln lässt. Wanken, Schwanken, Wackeln, Stürzen usw. wurden schon früh als wirkmächtige Stilmittel des Films erkannt, um Dynamik und Dramatik zu steigern, aber auch, um die nur-sichtbaren physikalischen Gesetzmäßigkeiten des Films in den Realraum der Betrachter hineinragen zu lassen. Doch häufig wackelt nicht der Mensch, sondern die Kamera. In gewisser Weise erliegt die Illusion hier ihrer eigenen Medialität. Denn als deren Werkzeug tritt die Kamera als stellvertretendes und höchst autoritäres, sich permanent zu verbergen suchendes Auge in den Fokus des Zuschauers. Die Kamera ist aber nur ein Apparat, der weniger

sieht, als dass er durch seine Bewegungen erzählt. So können „Personen“ in einem Film zwar handeln, fühlen und erfahren, aber niemals die Beziehungen aussprechen, von denen sie bestimmt werden. Diese grundlegende Rolle bleibt der Bewegung der Kamera sowie der Bewegung der „Personen“ zu dieser vorbehalten.<sup>19</sup> Dabei stellt die Kamera einen Blick bereit, der kein gesehener Blick ist, sondern ein eingebildeter, durch den überhaupt erst das Gesehene in ein Spiegelverhältnis zur eigenen Gedankenwelt, zum eigenen Begehren treten kann – oder einfacher: Der Zuschauer sieht nicht durch die Kamera, was tatsächlich gesehen werden kann, sondern erblickt, was die in einem Film gesehene „Person“ imaginiert.

„We hold where study“ sensibilisiert diesen Blick in der disruptiven Bewegung für die Frage: Was wäre, wenn die Kamera nicht das allwissende Auge oder der auktoriale Erzähler ist, sondern ein weiterer Faktor der vorgeführten Verstrickungen? Zumal die Kamera in „We hold where study“ im Gegenlicht der Sonne ihren eigenen Schatten wiederholt mitfilmt. Ist sie nicht ein spekulatives Instrument, das im Vorgeben der Unabhängigkeit und Allsichtigkeit den Blick nur wieder einengt? Und übertragen auf uns Menschen: Unterliegen wir nicht einem Introspektionsfehler, wenn wir die Dinge nur in dem Licht betrachten, das wir selbst werfen?

So endet das erste Kapitel des Films auch mit dem „sozioökologischen Desaster“, das Fred Moten und Stefano Harney an der Verfasstheit der Moderne festmachen, die sich auf dem transatlantischen Sklavenhandel, auf der Kolonialisierung des amerikanischen Kontinents durch die Siedler und auf der wechselseitigen Entstehung wie Beförderung von Kapital und Staat gründet. „Modernity’s constitution in the trans-Atlantic slave trade, settler colonialism and capital’s emergence in and with the state, is The Socioecological Disaster. Michael Brown gives us occasion once again to consider what it is to endure the disaster, to survive (in) genocide, to navigate unmappable differences as a range of localities that, in the end – either all the way to the end or as our ongoing refusal of beginnings and ends – will always refuse to have been taken. The fall is anacatastrophic refusal of the case and, therefore, of the world, which is the earth’s capture insofar as it was always a picture frozen and extracted from imaginal movement. At stake is the power of love, which is given, in walking down the street, as defiance to the (racial capitalist, settler colonial) state and its seizures, especially its seizure of the capacity to make (and break) law.“<sup>20</sup>

Das „sozioökologische Desaster“ verweist auf die komplexe Problematik, die aus der Wechselwirkung der soziokulturellen Entwicklung der Menschen und ihrer Eingebundenheit in das Strukturgefüge ökologischer Systeme resultiert. In seinen wissenschaftlichen, technischen und sozial organisatorischen Möglichkeiten hat der Mensch dafür Sorge zu tragen, dass der Evolutionszusammenhang mit der Umwelt nicht verlorengeht. Aber haben diese menschlichen Möglichkeiten die Probleme überwiegend nicht erst verursacht, die sie nun zu lösen beabsichtigen? Bräuchten wir also nicht andere Beobachtungen und unmögliche sowie nicht verfügbare Darstellungsformen, die sich unserer wissenden Teilnahme in herrschenden Systemen wider-

17 vgl. Stefano Harney: Jay Walker. Wie es dazu kam, dass Jay-Walking mit dem Tode bestraft wird, in: Kamion 1, 2015: Aus den Kreisläufen des Rassismus, S. 12 ([http://diekamion.org/wp-content/uploads/2015/03/kamion\\_01\\_aus-den-kreislauen-des-rassismus.pdf](http://diekamion.org/wp-content/uploads/2015/03/kamion_01_aus-den-kreislauen-des-rassismus.pdf)); ein prominentes Opfer des „Jay-Walking“ ist der Rapper Tupac Shakur (1971–1996), der 1991 in Oakland wegen „Jay-Walking“ von Polizisten angehalten und misshandelt wurde und daraufhin die Polizei verklagte (<https://www.youtube.com/watch?v=hBKq6AZtoF0>).

18 vgl. Stefano Harney und Fred Moten: Leave our Mikes alone, 2017 (Essay, in Teilen veröffentlicht).

19 vgl. Stojan Pelko: Punctum caecum. Oder über Einsicht und Blindheit, in: Slavoj Žižek u. a. (Hg.): Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten, Frankfurt am Main 2002, S. 115.

20 vgl. Stefano Harney und Fred Moten: Leave our Mikes alone, 2017 (Essay, in Teilen veröffentlicht).

setzen und neue Zugänge zu unserer Sozialität suchen? Oder wie Wu Tsang in einem Gespräch mit Fred Moten anmerkt: „Wenn wir über das sozioökologische Desaster sprechen wollen, haben wir womöglich zuallererst Bilder der Gewalt und Umweltzerstörung vor Augen. Aber genauso könnten wir über Autophagozytose sprechen, ein Prozess der Selbstverzehrung auf Zellebene, mit dem Zellen eigene Bestandteile abbauen und verwerten. Lassen nicht schon solche wissenschaftlich belegten Vorstellungen, dass die Struktur sowie die Natur des Lebens autoaggressiv sind und sich fortwährend zwischen Degeneration und Regeneration bewegen, nach alternativen Darstellungen beziehungsweise Bedeutungen von Gewalt und Vernichtung fragen?“

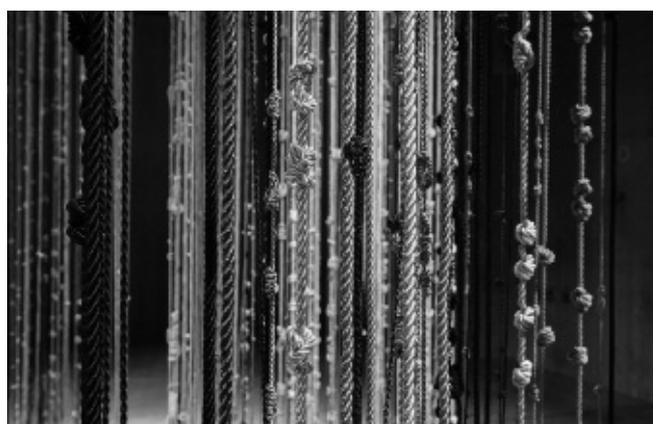
„We hold where study“ kann als Appell gesehen werden, nicht auf Selbstbestimmung zu bestehen und nicht im Glauben an die eigene Vollkommenheit an einem festen Standort zu erstarren. Vielmehr müssen wir uns immer wieder anders verhalten, nicht vollständig oder intakt sein, uns queer bewegen, improvisieren, stören, fallen, einander halten, und darin eine Praxis auslösen, die Stefano Harney und Fred Moten „Haptikalität“ nennen: „Ein offenes Gefühl, als fühlend gefühlt zu sein.“<sup>21</sup> „Aber im Laderaum, in den Undercommons eines neuen Gefühls wurde eine andere Art von Fühlen gemein. Diese Form des Fühlens war nicht kollektiv, nicht festgelegt auf die Entscheidung, sie hielt sich nicht fest und sie verband sich nicht mit Siedlung, Nation, Staat, Territorium oder historischer Geschichte; sie wurde auch nicht wieder von der Gruppe in Besitz genommen, die sich jetzt nicht als eine fühlen konnte, wiedervereint in Zeit und Raum. Nein, wenn Black Shadow singt, ‚Fühlst du das Gefühl?‘, fragt er nach etwas anderem. Er fragt nach einer Weise des Fühlens durch andere, ein Gefühl für das Fühlen anderer, die dich fühlen. Das ist das aufständische Gefühl der Moderne, ihre geerbte Liebkosung, das Sprechen ihrer Haut, die Berührung ihrer Zunge, die Rede ihres Atems, das Lachen ihrer Hand. Das ist das Gefühl, das kein Individuum aushalten und kein Staat ertragen kann. Das ist das Gefühl, das wir Haptikalität nennen wollen. Haptikalität, die Berührung der Undercommons, die Innerlichkeit der Empfindung, das Gefühl, dass das Kommende hier ist. Haptikalität, das Vermögen durch andere zu fühlen, für andere durch dich zu fühlen, für dich, sie zu fühlen, wie sie dich fühlen, dieses Gefühl der Verschrifteten wird nicht, oder zumindest nicht erfolgreich, von einem Staat, einer Religion, einem Volk, einem Imperium, einem Stück Land, einem Totem reguliert. Doch wir könnten vielleicht sagen, dass diese jetzt im Windschatten der Verschrifteten neu zusammengesetzt werden. Andere zu fühlen ist unvermittelt, unmittelbar sozial, unter uns, unser Ding, und selbst wenn wir die Religion neu zusammensetzen, kommt sie von uns, und selbst wenn wir die ‚Rasse‘ neu zusammensetzen, tun wir dies als race women and men. Werden uns diese Dinge verweigert, verweigern wir sie zuerst, in den Erfassten, unter den Erfassten, die zusammen im Schiff, im Güterwagen, im Gefängnis, im Wohnheim liegen. Gegen die Epidermisierung spürt die Haut Berührungen. Zusammengeworfen, einander berührend, wurde uns alle Empfindung abgesprochen, es wurden uns all die Dinge verweigert, die angeblich Empfindung, Familie, Nation, Sprache, Religion, Ort, Zuhause produzieren. Obwohl wir gezwungen sind, zu berühren und berührt zu werden, zu fühlen und gefühlt zu werden in diesem Raum eines Nichtraums, obwohl uns Empfindung, Geschichte und Zuhause verweigert

21 vgl. Transversale Blog, 04 2016: Von der Kooperation zur schwarzen Operation. Ein Gespräch mit Stefano Harney und Fred Moten zu „Die Undercommons“ (<http://transversal.at/blog/From-cooperation-to-black-operation/?lid=Von-der-Kooperation-zur-schwarzen-Operation&highlight=Moten>).

werden, fühlen wir (für) einander. Ein Gefühl, eine Empfindung mit einer eigenen Innerlichkeit, dort auf der Haut, die Seele nicht länger innen, sondern da, für alle zu hören, für alle zu bewegen. Soul-Musik ist ein Medium dieser Innerlichkeit auf der Haut, ihr Schmerz ist die Klage um eine zerbrochene Haptikalität, ihre selbstregulierenden Kräfte sind eine Einladung dazu, gemeinsam Empfindbarkeit wieder aufzubauen, einander wieder zu fühlen, wie wir feiern. Das ist unsere Haptikalität, unsere Liebe. Das ist Liebe zu den Verschrifteten, Liebe als die Verschrifteten. Es gibt eine Berührung, ein Gefühl, von dem du mehr willst, das dich befreit.“<sup>22</sup>

## „Gravitational Feel“

2016, Performance Sculpture. Ropes, Wood, Metal, dimensions variable. Wu Tsang & Fred Moten. Commissioned by If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution as part of Corpus, network for performance practice. Corpus is Bulegoa z/b (Bilbao), Contemporary Art Centre (Vilnius), If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution (Amsterdam), KW Institute for Contemporary Art (Berlin), Playground (STUK Kunstencentrum & M-Museum, Leuven) and Tate Modern (London). Corpus is co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union.



„Gravitational Feel“ by Fred Moten and Wu Tsang as part of BMW Tate Live Exhibition „Ten Days Six Nights, Tate Modern“. Photograph © Tate 2017, Photographer: Andrew Dunkley.

Aber wie können wir unsere Phantasie über uns und die anderen beflügeln und uns fühlend für die anderen fühlbar machen: Das Gefühl nicht kollektiv vereinnahmt, sondern einzeln und unvollständig zu sein und uns selbst in dieser Vereinzelung zu gehören, wie jeder andere sich selbst gehört? Möglichkeiten in diesem

22 Stefano Harney und Fred Moten: Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium, Wien 2016, S. 120 ff.

Zusammenhang mag die im hinteren Bereich der Kunsthalle installierte Arbeit „Gravitational Feel“ bieten, die Wu Tsang für die Ausstellung in Münster auf ihre haptisch kinetischen, skulpturalen Eigenschaften reduziert hat.

Zur Arbeit liegt ein Heft aus mit Texten und Textfragmenten von Wu Tsang, Fred Moten und anderen, das vorangegangene Kollaborationen dokumentiert und als Inspiration oder Partitur für eine kommende Performance beziehungsweise für das eigene Erleben genutzt werden kann. Dabei ist der Titel „Who Touched Me“ (2016) sinnfällig einem biblischen Gleichnis entlehnt, das paradigmatisch für eine Grundfrage der Zusammenarbeit von Wu Tsang und Fred Moten steht: Wie kann man selbst „ein Instrument zur Verbreitung der Tugendhaftigkeit“ werden? So beschreibt Lukas 8,43–46,<sup>23</sup> dass Jesus ohne sein wissentliches Zutun ein Wunder vollbringt. Allein durch die Berührung eines anderen spürt er, dass Kraft von ihm ausgegangen ist: ein Gefühl für das Fühlen anderer, die ihn fühlen.

Von der Hallendecke hängen bunte geflochtene Bänder in unterschiedlichen Stärken. Diese werden von neun verschieden großen Scheiben gehalten, die sich mittels Kugellager drehen lassen. Jede Scheibe bildet ein säulenartiges Bündel aus Bändern, die auf der Länge in wechselnden Abständen geknotet sind. Die spiralförmige, zyklische oder geometrisch gruppierte Befestigung der Bänder an den Scheiben sind von bestimmten Mustern vorgegeben, wie sie auch die drei gedruckten Zeichnungen zu Beginn des Rundgangs durch die Ausstellung zeigen. Die Knoten wiederum ähneln einem Morsecode oder betonten und unbetonten Silben. Handelt es sich hier um eine ungesprochene, nur zu ertastende Geheimsprache, basierend auf einer Textil-Schrift, denkt man etwa an die etymologische Verwandtschaft von Text, Textil, Textur? Tatsächlich sind die Knoten inspiriert von „Quipu“,<sup>24</sup> eine einzigartige, im dezimalen Stellenwertsystem aufgebaute Knotenschrift der südamerikanischen Urbevölkerung. Diese komplexe, haptisch objektive Schrift entstand um 2.500 v. Chr. Erst nach der Eroberung des Inkareichs durch die Spanier wurde sie ausgelöscht und vom lateinischen Alphabet abgelöst. Vermutlich gab es zwei verschiedene Schriftsysteme, eines zur statistischen Erfassung von Gütern, wie Lagerbestände, Menschen, Tieren, Pflanzen und Ländereien, und eines für den Nachrichtenverkehr, wie Briefwechsel. Letzteres ist bis heute nicht enträtselt. Gleiches gilt für die Knoten der Bänder in der Ausstellung. Orientieren sie sich möglicherweise an der Skandierung der 2-Kanal-Video-Arbeit „Miss Communication and Mr:Re“, die hinter „Gravitational Feel“ an der Stirnwand der Kunsthalle gezeigt wird?

## „Miss Communication and Mr:Re“

2014. 2-Channel Color HD Video, Stereo Sound, 17 minutes. Film by Wu Tsang in collaboration with Fred Moten. Performers: Fred Moten & Wu Tsang. Produced by Melissa Haizlip. Acting Coach: Bret Porter. Acting Techniques by Lisa Robertson. Cinematography: Antonio Cisneros. Commissioned by Contemporary Art Museum Houston (CAMH).



Installation view at the Contemporary Arts Museum Houston, 2014–2015. Photo by Paul Hester.

„Miss Communication and Mr:Re“ liefert eine verwirrende Korrespondenz aus Nachrichten, die Wu Tsang und Fred Moten im Zeitraum von zwei Wochen auf dem Anrufbeantworter des jeweils anderen hinterlassen haben: zwei sich gegenseitig umkreisende Monologe lauten Denkens und intimer Privatheit, über Probleme der Liebe und Kunst, die im Voice-over über Kopfhörer simultan ablaufen und sich wenn überhaupt nur überraschend zufällig in einem Sinnzusammenhang treffen, während zwei rahmenlose Flachbildschirme die Köpfe der beiden Sprecher bis auf wenige mimische Regungen als Porträt-Diptychon schweigend abbildhaft nebeneinander zeigen. Manchmal grinst Fred Moten feist mit rot geschminkten Lippen<sup>25</sup> im Drag-Style. Manchmal nickt er verständnisvoll und wohlwollend. Manchmal ist Wu Tsang geschminkt als Hybrid aus Drag-King und Drag-Queen, gleichermaßen traurig, nachdenklich wie heiter. Manchmal scheint sie den Text nachzusprechen. Manchmal sind ihre Augen wie von Tränen verschleiert. Sprudeln Fred Motens westliche, bürgerlich normative Standpunkte voll sprachlicher Brillanz, so wie seine theoretischen Abhandlungen häufig in eine poetische Sprache driften, liefern hingegen die Nachrichten von Wu Tsang Bekenntnisse, sind abschweifend oder einfach nur geschwätzig. Einerseits wirken die Sprachfragmente beider in ihrem offensichtlichen Missverstehen und in ihrem rätselhaften Aneinander-Vorbeireden sonderbar präntentiös. So sinniert Wu Tsang etwa an einer Stelle: „I kind of miss... dialing... the anticipation... there's a moment of pause and decision-making, with each number that you press. A question.“ Und an einer anderen Stelle erklingt Fred Motens Stimme in scharfer Selbstermahnung: „Being meant for somebody means that they incomplete you.“

23 „(43) Und eine Frau, die seit zwölf Jahren mit einem Blutfluss behaftet war und, obgleich sie ihren ganzen Lebensunterhalt an die Ärzte verwandt hatte, von niemand geheilt werden konnte, (44) kam von hinten heran und rührte die Quaste seines Gewandes an; und sogleich hörte ihr Blutfluss auf. (45) Und Jesus sprach: Wer ist es, der mich angerührt hat? Als aber alle es abstritten, sprach Petrus: Meister, die Volksmengen drängen und drücken dich! (46) Jesus aber sprach: Es hat mich jemand angerührt; denn ich habe gespürt, dass Kraft von mir ausgegangen ist.“

24 <https://de.wikipedia.org/wiki/Quipu>

25 vgl. Michel Serres: Die fünf Sinne, Frankfurt am Main 1993, S.34f.: „Nichts geht so tief wie der Schmuck, nichts geht so weit wie die Haut; der Schmuck hat die Dimension der Welt. Das Kosmische und das Kosmetische, Wesen und Erscheinung, haben denselben Ursprung ... Durch die Kosmetik wird die wahre Haut sichtbar, wie sie selbst sich erlebt; durch den Schmuck tritt das einzigartige Gesetz des Körpers zu Tage ...“

Andererseits wecken die Anachronismen einer Anrufbeantworternachricht und eines versäumten Anrufes im Kontext der heutigen digitalen Kommunikationsmöglichkeiten das Gefühl nostalgischer Melancholie, die sich in dem geteilten und darin unvollständigen Begehren der so Porträtierten spiegelt – vergleichbar einem Rendezvous, zu dem man gerufen wird, und das man immer verpasst.

Erst im Verlauf der Arbeit wird deutlich, dass „Miss Communication and Mr:Re“ einer Kooperation entspringt, in der es kein unterscheidbares Du und Ich mehr gibt. Aus ihr spricht eine Subtraktion oder gar ein Zusammenbruch des Miteinander-Seins, der eine affirmative und uneinige Kommunikation ermöglicht.<sup>26</sup> Eine solche Kommunikation erlaubt den räumlich wie zeitlich getrennten Sprechern eine Gemeinsamkeit in der Differenz, ohne dass ihre Andersartigkeit selbst klar benannt wäre. Es ist ein wortwörtliches Nebeneinander, in dem der andere weder belehrt noch verbessert wird und beide ihre Verletzlichkeit zum Vorschein zu bringen können, ohne den anderen zu verletzen. Die Zuhörer aber belässt diese Polyphonie um so ratloser – vor allem dann, wenn sie inmitten der Skulptur „Gravitational Feel“ stehen. Denn abhängig vom Standort sind die Flachbildschirme von den Seilbündeln verhängt, deren Ordnung sich mit jeder Bewegung und jedem Anhalten verändert: Die Bänder und Knoten verschlingen sich, lenken, berühren und umspielen die Körper der Menschen oder verschleiern die Blicke, so dass immer wieder neue Beziehungen, Formationen, Kontaktaufnahmen und Abstoßungen entstehen. „In this way, Gravitational Feel is an engine for intensifying the differentiation of our entanglement, continually programming itself through incalculable combinations of disruption and convergence. Your movements, which are neither destructive nor curatorial, are both deconstruction and cure. Therefore, Wu and Fred kindly request your steadfastly refraining from any attempt to be still.“ (Fred Moten)

In all ihren vielgestaltigen und disparaten Faltungen aus Standpunkten, Bewegungen, Biografie, Historie, Mythos, Visionen einer nahen Zukunft und der Jetztzeit erscheint in den Arbeiten von Wu Tsang wie ein roter Faden das Wechselspiel aus sehen und gesehen-werden, von beobachten und sich selbst beobachten als Subjekt / als Objekt der Beobachtung anderer: Ich sehe dich, wie du mich siehst, wobei Identität ein blinder Fleck in der Selbstwahrnehmung ist, dort, wo man sich selbst nie sehen, aber fühlen kann.

Wie sehr dieses beobachtende Sehen immer schon verbandelt ist mit Geschlechternormen, mit deren historischer Kontinuität und mit deren Brüchen innerhalb der politischen Dimensionen von Identität, hat bereits Judith Butler in ihrem Standardwerk „Gender Trouble“ (1990) herausgearbeitet: Die sozialen und psychologischen Aspekte des Geschlechts werden durch eine Art rituelle, unbewusster Wiederholung herrschender Vorstellungen und Inhalte ebenso gefestigt wie konstruiert. Nur eine Störung oder Verschiebung dieses performativen Aktes könnten sie verändern, so Judith Butler.

Mögen Wu Tsangs Arbeiten auch im Zusammenhang dieser im weitesten Sinne poststrukturalistischen Versuche der Dekonstruktion diskursiver Machtverhältnisse stehen, scheint sie sich zugleich darüber bewusst, dass der Akt der Performance selbst schon die Analyse solcher Fragen beeinflusst. Untersucht etwa die Queer-Theorie die Codes von biologischem Geschlecht (sex), sozialen Geschlechterrollen (gender) und sexuellem Begehren (desire) kritisch mit Blick auf das formale Gemachtsein geschlechtlicher und sexueller Identität, widersetzen sich die Arbeiten von Wu Tsang jeglicher kulturtheoretischen oder normativen Vereindeutigung und bleiben unscharf. So kann es nicht mehr darum gehen, sich für das Eine oder das Andere zu entscheiden oder um die Synthese, die Wahrheit des Subjekts durch den Diskurs des Anderen zu konstituieren. Das Paradox lautet: Die intersubjektive Wahrheit ist eine Lüge, da sie immer die Struktur der Fiktion hat.

Wollte man für die Werkkomplexe von Wu Tsang einen Ausdruck finden, wären sie vielleicht zuallererst „queere Assemblagen“<sup>27</sup>: Arbeiten, die aus vielen unterschiedlichen Standpunkten und Materialien zusammengesetzt sind, wobei sie eine disruptive Bewegung performativ durchzieht, die diese Zusammensetzung unaufhaltsam vorantreibt und wieder aufricht. Es sind unvollkommene, offene und unabgeschlossene, unabschließbare Formen der Organisation. In der Tautologie aus queer und Assemblagen lassen sie die verschiedensten Praktiken, etwa körperlicher und sinnlicher Kommunikation sich begegnen, überlappen, überqueren oder einander zuneigen, ohne Einheit. Es sind Arbeiten, die sowohl soziopolitische oder sozioökologische Konnotationen aufweisen als auch diesen widersprechen können. In der Gleichzeitigkeit des Vielen, Unvereinbaren und Unvollständigen forcieren sie jenseits der neuerlichen Feststellung von Identitäten und identitären Kategorien ein Queer-Werden als subversive Deterritorialisierung gesellschaftlicher Ordnungen. Darin liegt die Chance auf ein unvermitteltes, unmittelbares Soziales des Einander-als-geföhlt-Fühlens. Denn dieses Soziale wäre keine gegenseitige Enteignung, sondern eine Neuordnung als Nebeneinander, das nicht länger unterscheidet zwischen innen und außen, ich und du, schwarz und weiß. Es entspringt einer Poetik der Intimität, deren subversives Plädoyer für Entindividualisierung und Anonymität darauf zielt, die eigene Durchschaubarkeit zu verschleiern und den Anderen nicht als Vervollständigung des Selbst zu (be-)nutzen. Über den Anderen nicht Selbstbewusstsein zu gewinnen oder eine Erkenntnis des Anderen entstehen zu lassen, sondern den Anderen zu fühlen, zu halten und gleichsam „neben sich selbst zu sein“, wäre eine Affirmation und Improvisation des gemeinsam geteilten Prekärseins. Dass sich darin auch eine unvorhersehbare Schönheit verbergen mag, zeigen die Arbeiten von Wu Tsang eindrücklich. Dokumentieren sie doch nicht zuletzt eine rituelle Praxis, aus der Tugendhaftigkeit, Leidenschaft, Hingabe, Liebe, Glaube und Hoffnung sowie Demut gleichermaßen sprechen: „Devotional Documents“.

Marcus Lütkemeyer, 2017

26 vgl. Transversale Blog, 04 2016: Von der Kooperation zur schwarzen Operation. Ein Gespräch mit Stefano Harney und Fred Moten zu „Die Undercommons“ (<http://transversal.at/blog/From-cooperation-to-black-operation/?lid=Von-der-Kooperation-zur-schwarzen-Operation&highlight=Moten>).

27 vgl. Roberto Nigro und Gerald Raunig: Queere Assemblagen, in: Gerald Raunig, Isabell Lorey, Roberto Nigro (Hg.): Inventionen 1. Gemeinsam. Prekär. Potentia. Kon-/Disjunktion. Ereignis. Transversalität. Queere Assemblagen, Zürich/Berlin 2011, S. 234 ff.