

ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG
ALS ÜBERGRIFF.

TSENG YU-CHIN: *WHO'S
LISTENING? 5*

Dies ist kein Beitrag über das Flirten. Doch auch in ihm geht es – sämtlich als Flirtcharakteristika angeführt¹ – um ein Spiel aus Ambivalenz, ein aufgeschobenes Ende, das Andauern einer Spannung, die in keiner Entscheidung sich löst; um ein Balancieren, ohne eine rote Linie zu überschreiten. Wenn nun z. B. Paul Fleming (teils etwas schematisch) zwischen einerseits *flirtation* – als »nonpurposive logic« oder »permanent extradecisionism«² – und andererseits *seduction* (geprägt von Eigennutz, Ziel oder Ende)³ unterscheidet, dann ließe sich das, was in diesem Beitrag passiert, als ein Dazwischen charakterisieren. Handelt es sich doch um eine körperlich »übergreifende« *Verführung ohne Ende*, und zwar, wie sich zeigen wird, in einem psychoanalytisch verstandenen Sinn.

Ver-führen, das heißt »vom Weg weg[]führen«. ⁴ Immer auch ist es eine Fehlleistung.

VORGESCHICHTE

Die Videoinstallation *Who is listening? 5* (2003–2004) des taiwanischen Künstlers Tseng Yu-Chin beschäftigt mich, seit ich auf der *documenta XII* 2007 auf sie aufmerksam wurde. Sie ist u. a. in einen Aufsatz eingeflossen⁵ und ich habe sie zur Fallstudie eines Forschungsprojekts gemacht, welche ich dann aber im Zuge beruflicher Veränderungen einer Mitarbeiterin übergeben habe. Sie hat ihre Sache daraus gemacht.⁶ Nun, nach einer Zeit der »Latenz«, möchte ich den Faden erneut aufnehmen. – Von Beginn an ist meine Geschichte mit diesem Video von einer Unsicherheit im Umgang mit seinem asiatischen Herkunftskontext geprägt. Abgesehen davon, dass ich dafür nicht kompetent bin, trifft er auch nicht meine Fragestellung, die sich (ausgehend eben von der *documenta*) auf eine »westliche« Rezeption dieses Videos richtet.⁷ Auch lässt sich eine Äußerung bekanntlich nicht auf ihren stets ungesättigten (Entstehungs-)Kontext reduzieren.⁸ Doch solche Überlegungen sorgen nicht für die sichere Seite. Keineswegs erledigt ist die wiederkehrende Frage: Wie lässt sich dem *Differenten, Nicht-Assimilierbaren, unverständlich Scheinenden* (das sich gerade nicht auf sogenannte differente Kulturen reduziert, sondern ebenso auch die »eigene« Verfasstheit tangiert) angesichts einer solchen Arbeit schreibend begegnen – ohne sie westlich-selbstbezogen gefangen zu nehmen? Schon auf dieser Ebene finden sich also Fragen denknotwendiger »Übergriffe«, auch in der Betrachtung. Ich möchte dieses Video zum Anlass nehmen, um ausgehend von sich bildlich formierenden Übergriffen (s. u.) auch das *Übergreifen* der künstlerischen Arbeit auf das hiesige Publikum zu diskutieren; ein Übergreifen, das ein einheitliches Selbst bereits torpediert. In *Who's Listening? 5* wird, so die These, eine Verführungsfantasie nicht nur dargestellt, sondern auch ausgeführt; umgekehrt wird die Adressierung des Videos nicht einfach vollzogen, sondern (nicht zuletzt durch den Titel) auch thematisiert. Inwieweit also wird in

einer westlichen Rezeption dieser Arbeit etwas über diese Rezeption selbst vor Augen geführt?

IN-SZENE-SETZUNG

Who's Listening? 5 blendet zunächst Titel, Jahr und Länge der Arbeit ein, und – unmittelbar vor dem Beginn des Geschehens – unmittelbar vor Beginn des Films geäußerte Worte: »Right before filming, the mother said, She has never been with her kids this intimately close together before« (00:13). Eine besondere Intimität wird evoziert, ein nahverwandtschaftliches Verhältnis definiert. Dabei wird durch *kids* in der Mehrzahl mehr als das später zu sehende eine Kind suggeriert. Auch das doppelte *before* des eingblendeten Satzes kann verwirren: Die *niemals zuvor gemeinsam erlebte intime Nähe* scheint auf das im Video Gezeigte bezogen, was aber durch die Angabe, die Aussage sei kurz vor der Aufnahme erfolgt, nicht funktioniert. Das, was man sieht, liegt zeitlich nach der angegebenen nie dagewesenen Intimität; das Verwirrende des Settings (auf das ich gleich eingehen werde) wird in die Selbstbeschreibung aufgenommen, Nähe und Distanzierung changieren. Die folgenden Bilder zeigen, im Split-Screen-Modus, parallel zwei Perspektiven auf ein Geschehen – rechts in distanzierterer Halbtotaler, links in Nahaufnahme. Ober- und unterhalb ergibt sich eine Art Rahmung durch »Filmbalken«; diese sind aber weiß und vergleichsweise breit.⁹ In der Szene finden sich Mutter und der (laut *documenta*-Katalog)¹⁰ vierjährige Sohn auf einem Sofa mit weißem Überwurf; beide Protagonist/innen sind in dem insgesamt weiß ausgestatteten Raum weiß gekleidet. Die insgesamt dominierende weiße Farbe betont den Kunstkontext, deutet etwa auf den White Cube; ebenso können sich durch Assoziationen mit einer Arbeit wie Malewitschs *Weißes Quadrat auf weißem Grund* (um 1918) Hinweise auf das Nicht-Abbildhafte des Gezeigten ergeben. Insgesamt gewinnen die Videobilder durch das Weiß-in-Weiß einen flächigen Zug. Auch hebt die Farbgebung die *nicht* weißen Elemente im Bild hervor, d. h. die nackten Körperteile (beider Arme, Teile der Unterschenkel, Füße,

wie auch der kindliche Oberkörper) sowie rote Doppelstreifen seitlich an der Hose des Jungen.

Auf mehrere Weisen macht das Video seine eigene künstlerische Inszeniertheit deutlich: Neben der Farbigkeit betrifft das z. B. die sichtbare Ausschnitthaftigkeit, die gelegentlich direkten Blicke in die Kamera¹¹, Bemerkungen wie: »He has performance talent« (18:11) oder die Kennzeichnung des Geschehens als *Spiel* (»But I'm just playing with you«; 7:27). So wird eine Ausnahme (*never ... before*) angespielt, eine Schwelle zum Alltagsgeschehen etabliert, die der Situation einen ebenso »geschützten« wie einen »Labor-Charakter« verleiht. Man nimmt beim Betrachten an, dass das Geschehen einer (nicht explizit werdenden) initialen künstlerischen Verhaltensaufforderung folgt, und kann sich z. B. an videoaufgezeichnete psychologische Mutter-Kind-Experimente erinnern fühlen.

Die einsetzende spielerische, aber keineswegs harmlose Video-Handlung zieht sinnenübergreifend in das Geschehen, nicht nur erwartbar visuell-akustisch, sondern vorgestellt ebenso oral wie olfaktorisch. Gleich zu Beginn äußert die weibliche Stimme (in den Bildunterschriften offenbar ins Englische übersetzt): »Give mommy a kiss«; »Come on, just a kiss You smell so nice« (0:20). Visuell wird dann eine Reihe auch taktiler Eindrücke dargeboten. Man könnte z. B. sagen, die (schon durch ihre Größe überlegene) Mutter versucht, den kindlichen Körper mit Küssen zu pflastern, das Kind spielt mehr oder minder mit, bewegt sich zwischen lust- oder angstvoller Erwartung und Schmerz oder Überwältigtsein, wirkt zuweilen bedrängt von der Erwachsenen, die das, was lustvoll sein kann, wie unmäßig ausdehnt und verfolgt. Der Junge ist hin und weg, bewegt sich weg und hin, weicht aus, feixt, wirkt ausgeliefert, defensiv, versucht durchaus auch die Regie zu übernehmen, greift an, bemächtigt sich. Bisweilen ergeben sich Eindrücke einer Deplatzierung oder Verschiebbarkeit von Körperzonen.

Zu hören sind Quietschen, Kreischen, Juchzen, kurze An- und Ausrufe oder sprachliche Fetzen eines Kindes, ebenso (Kuss-)Geräusche, die mütterlichen Äußerungen nebst ihrem Lachen. Die

Tonspur zwischen Sinn und Sinnlosigkeit lädt nicht nur die Bilder auf, sondern die Bilder beantworten die Töne auch. Insgesamt ergibt sich so eine asymmetrische Konstellation, die zwischen Küssen, Geküsstwerden, Sich-Aufdrängen, Bedrängt-Werden oszilliert; Aufforderungen und Wünsche nach Unterbrechung werden laut, »Stopp«, ein Sich-Wehren, kurze Pausen, Wiederaufnahmen des Spiels. Momente der Verausgabung auf beiden Seiten. Immer wieder Versuche vor der und für die Kamera, Ordnung zu schaffen (das Laken auf dem Möbel zurechtrücken), die Situation kurzfristig unter Kontrolle zu bringen. Zeitweilig werden scheinbar Regeln (wie die Festlegung verschiedener *turns*) etabliert, die aber wiederholt nicht standhalten. Die sichtbaren Aktionen machen mitunter deutlich: Den Worten ist nicht unbedingt zu trauen (wenn z. B. anderes als angekündigt ausgeführt wird). Das *Listening* funktioniert hier kaum gradlinig; Äußerungen erfolgen anscheinend in Täuschungs- oder Ablenkungsabsicht – oder man beginnt beim Betrachten, den englischen Untertiteln zu misstrauen. Auch in diesem Fall: ein Nicht-auf-das-Gesagte-Hören bzw. ein Hören, das jedenfalls nicht sicher wörtlich funktioniert. Es wird zum Teil des Spiels.



Abb. 1-6: Videostills (IH) aus
Tseng Yu-Chin: *Who's listening?* 5
(2003-2004)

Bei allem Übermaß der wiederholten Handlungen kommt es weder zu entgleisenden Durchbrüchen noch zu einem Abbruch: Die Szene wird nach knapp 25 Minuten ausgeblendet.¹² In Aspekten ähnlich dem Versuch, »to make permanent the suspenseful moment on the threshold of an event«¹³, von dem Arne Höcker im Flirt-Kontext spricht, wirkt es hier, als werde ein Zustand überreizter (und dann auch erschöpfter) Unentschiedenheit in die Länge gezogen, »energieverschwendend« auf Dauer gestellt. Dabei ist die Ungewissheit hier artifiziell eingerichtet. Eine zuweilen schwer erträgliche Spannung baut sich auf¹⁴ und vermag den Eindruck einer Unabweisbarkeit, auch Vergeblichkeit zu erzeugen.

AUSHANDLUNGSPROZESSE

Immer wieder handeln Mutter und Sohn ihren Umgang miteinander aus, immer wieder werden im dargebotenen körperlichen Spiel Abmachungen aufgestellt und verworfen. Vor dem Hintergrund einer *verhandlungsmoralisch* geprägten westlichen Kultur, wie sie seit einigen Jahrzehnten ein ausdrücklich vereinbartes, explizit konsensuelles Sexualverhalten in den Vordergrund stellt¹⁵, bewirkt diese Video-Inszenierung eine Irritation (ohnedies gilt die Verhandlungsmoral bezogen auf das asymmetrische Verhältnis zu Kindern als heikel).¹⁶ In diesem Video, offenbar prädestiniert für eine Auseinandersetzung mit *Verhandlungs*-Fragen, erscheint der hinausgezögerte, in der Schwebelage bleibende Aushandlungsprozess weniger als Begrenzung, denn als Stimulation bzw. als etwas, was in die moralische Agenda nicht integrierbar ist, fortwährend konstante Erregung bewirkt und somit auf etwas im Rahmen dieser Agenda Un-erhörtes deutet. *Not being listened to*.

So werden im Video Grenzen fortdauernd »übergriffig« ausgedehnt, ohne jedoch zu verschwinden. Auch hier bleibt offenbar etwas regulierungsbedürftig, mögliche Empörungsimpulse laufen letztlich auf. Gerade die Mutter – wie es scheint ebenfalls unwissend, worauf die künstlerische Aktion hinausläuft – hält den Prozess in einer Balance und in Gang, etwa in der Abwehr mancher Aktionen des Sohnes, durch die eingelegten Pausen,

das Zurückholen des Kindes auf das Sofa und ebenso stimmlich. So wie Kinder bei einem möglichen Flirt mit ihren Eltern diesen (hoffentlich) ein Festhalten an ödipalen Verboten unterstellen können¹⁷, und so wie etwa ein Kitzeln der eigenen Kinder eine familiär »offenkundig akzeptable Form sinnlicher Erregung« darstellt¹⁸, so scheint die Mutter in *Who's Listening?* 5 in all ihrer bildlich gefassten Initiative letztlich einen »Kategorienfehler« zu verhindern. Wenn also das, was diese Mutter *sagt*, manchmal täuscht über das, was sie *tut*, während sie an der Erregung partizipiert, so wird das täuschende *Was* auch von einem *Wie* getragen, welches das Setting hält.

LUST-IM-SCHMERZ

Um der spannungsgeladenen Konstellation dieser Intensitäten generierenden Videos nachzugehen, möchte ich zunächst zum bereits erwähnten Kitzeln kommen. Auch wenn dieses im engeren Sinne im Ablauf nicht überwiegt, kann sein Vokabular hier weiterführen. Tut man dabei doch so, »als wollte man den anderen überwältigen«, wobei man ihm, »scheinbar gegen seinen Willen, Lust verschafft«. ¹⁹ Die Angriffssimulation hat theatralen Charakter; der Gekitzelte »verrenkt sich, zuckt und zappelt«, unkoordiniert, sich entgleitend, dezentriert, defiguriert. ²⁰ Dabei wird das anreizende, als harmlos erkannte Bemächtigungsspiel ab einem »nur schwer zu bestimmenden Punkt [...] so intensiv empfunden [...], daß die Lust in Schmerz übergeht« und der Gekitzelte »eine von starker Angst durchsetzte Verwirrung erlebt«. ²¹ So ist Gekitzeltwerden »schrecklich, aber schrecklich schön« und verschafft – als eine Art »verkörperte[r] Ambivalenz« – »einen merkwürdig unerträglichen Genuss«. ²² Ein solcher wird auch in *Who's listening?* 5, gerade durch die z. T. quälende zeitliche Ausdehnung, bis an ein Limit getrieben: asymmetrisch in der Beziehung, aber ohne klare »Täter-Opfer«-Zuordnung und nicht gnadenlos, eben mit kurzen Pausen.

Kitzeln und Video bieten somit einen deutlichen Anlass, über Lust anders denn als spannungsreduzierende, beruhigende Befriedigung oder »Befreiung« nachzudenken. Die Kitzel-Ambivalenz

scheint durchaus geeignet, die Lust-im-Schmerz zu beschreiben, die sich mit dem lacanschen Begriff der *jouissance* verbindet²³: »[D]as Genießen – das ist das Faß der Danaiden, und wenn man einmal in es eintritt, dann weiß man nicht, bis wohin das geht.«²⁴ Ein quasi-unerschöpfliches »Man-weiß-nicht-wohin« führt *Who's Listening?* 5 vor und zeigt, dass die zugreifend-küssende Interaktion z. B. in einen Bemächtigungsdrang oder in Äußerungen wie »You're dead« (oder auch »I'm dead«; 21:10 ff.) kippen kann, dabei nicht jedoch zum Abbruch, sondern eher zur Wiederkehr der »Toten« führt. Und eben zu der erstaunlichen Fähigkeit, die Intensität, der man überwältigt unterworfen ist, *auch* zu genießen. Wenn Lust oder Schmerz stark genug sind, »to shatter a certain stability or equilibrium of the self«, schreibt Leo Bersani²⁵, dann werden sie in gewissem Maße als Sexualgenuss erfahren. Als wären die Ich-Strukturen durch die einbrechenden Stimuli mindestens auf die Probe gestellt.

FORMEN DES ÜBERGRIFFS

Von einbrechend-desintegrierenden sexuellen Stimuli handelt bekanntlich auch Jean Laplanche's Verführungstheorie, die er in Anlehnung an Sigmund Freuds Konzept der Anlehnung entwickelt. Stützt sich nach Freud die Sexualbetätigung zunächst auf eine zur Lebenserhaltung dienende Funktion (z. B. Ernährung), um sich von dort aus selbstständig zu machen²⁶, so liegt die *Wahrheit* der Anlehnung für Laplanche wiederum in der *Ur-Verführung*.²⁷ Demnach werden Botschaften an das Kind herangetragen, in es »eingepflanzt«, die eine sich dem Zugriff entziehende *sexuelle Bedeutung* durchzieht²⁸ und über deren Implikationen sich auch kein Erwachsener je im Klaren sein kann. Mit dem so gesehen grenzüberschreitenden Eingriff aus der Welt der Erwachsenen entfaltet sich Sexualität also nicht »von innen her«, sondern dringt »von außen wie ein Fremdkörper übergriffig ein[]«. ²⁹ Eine intrusiv real-rätselhafte Übermittlung, die sich *quer* zu entweder materiell-faktischen oder psycho-imaginativen Prozessen (im Sinne einer Fantasie-Konstruktion o. Ä.) vollzieht.³⁰

Zudem handelt es sich mit Laplanche bei der Urverführung ausdrücklich um »Situationen und Kommunikationen [...], die keineswegs einem ›Sittlichkeitsvergehen‹ entsprechen«. ³¹ Der hier auftauchende *Übergriff* verweist damit weniger (in seiner gewöhnlich negativ gewaltförmigen Besetzung) auf Missbrauch, Manipulation oder Grenzverletzung, sondern vor allem auf eine Übergriffigkeit von Sexualität. Deren Spiel ist, anders formuliert, ohne »rechtes Maß«; und Grenzen zu etwas »Belästigendem« sind nicht eindeutig zu ziehen. ³² Zugleich ist damit die Frage der notwendigen Unterscheidung zwischen solchermaßen konstitutiv erscheinenden und kriminell-gewaltförmigen Übergriffen aufgeworfen. Wirkt Sexualität als in sich »übergriffig«, was sind dann Kriterien für eine entsprechende Abgrenzung? Laplanche selbst spricht einmal von der »schwierigen Frage«, die »Botschaften, in die sich (und zwar unvermeidbar), als Symptom, als Versprechen oder als Fehlleistung, die »unbewußte« infantile Sexualität des Erwachsenen einschleicht« von jenen »sexuellen Handlungen« abzugrenzen, »die das Kind unter Zwang erleidet, in denen der Teil der Botschaft immer geringer wird, während die entbundene Gewalt anwächst«. ³³ Oder er spricht von der gewalttätigen Variante, in der eine Metabolisierung nicht möglich ist: Vereitelt wird die Fähigkeit einer Übersetzung, einer Weiterverarbeitung, und so wäre es die Möglichkeit einer »Verstoffwechslung«, die einen Unterschied macht. Denn Laplanches Ansatz zufolge nehmen die durch Erregung beförderten Botschaften zwar in Anspruch, noch bevor man sie verstehen kann ³⁴; etwa so, wie in *Who's Listening? 5* das Kind z. T. irritiert wirkt angesichts dessen, was die Mutter vorhat und von ihm will. Es wirkt erregt durch die turbulente Aufmerksamkeit, deren Objekt es ist, und deren Infiltration sein Begriffsvermögen zuweilen zu übersteigen scheint. Dennoch muss es den Botschaften Sinn geben, sie beantworten ³⁵, d. h. sie *übersetzen*. Im Video erfolgt eine Übersetzung in Form sprachlicher oder auch gestischer Symbolisierung: So wird die Wiederholung in immer neuen Formen in all der Überdrehtheit auch als Versuch lesbar, etwas an der Erregung begreifbar zu machen, einzubinden, ohne fassbares »Was«. Zudem erfolgt durch die Untertitelung eine

Übersetzung in eine Fremdsprache. Nicht nur befallen einen hier angesichts letzterer allerdings bisweilen Zweifel, sondern Laplanche folgend ist allen symbolisierenden Bemühungen ein Mislingen eingeschrieben. Es kommt »zum teilweisen Versagen dieser Symbolisierung [...], das heißt, zur Verdrängung eines unbeherrschbaren, unfaßbaren Restes« – als *Quelle des Triebs*. ³⁶ – Bereits im Fall eines »klassisch-neurotischen« Unbewussten findet demnach (um auf die fragliche Unterscheidung zurückzukommen) ein *teilweises* Übersetzungsscheitern statt. Hingegen bilden bei einem *völligen* Scheitern die nicht übersetzten Botschaften ein sogenanntes »eingeklemmtes Unbewusstes« aus. ³⁷ Dabei kann die Grenze wiederum schwanken. ³⁸ Die Grenzen der Grenzüberschreitung sind immer auch kulturell (und niemals »unschuldig«) zu setzen.

Vor diesem Hintergrund ließe sich sagen, dass die verhandlungsmoralischen Forderungen nach vorgängiger Einwilligung o. Ä. dem (unmöglichen) Ideal einer erfolgreichen, restlosen Übermittlung der Botschaften folgen; die Video-Aktionen würden hingegen genau eine Störung jener Moral bzw. deren Überschuss ausstellen, gleichsam deren begleitend-überschüssiges Erregungsrauschen. Gegenläufige Versuche ihrer Zuordnung wiederum können dann Beruhigung versprechen. Entsprechende Rezeptionen von *Who's Listening? 5* bezogen auf den Übergriff schlingern. Zwei polarisierende Reaktionen im Rahmen der *documenta 12* ³⁹ können die Spannweite der Versuche charakterisieren, einen Sinnzusammenhang zu synthetisieren. Der *documenta*-Katalog spricht von »intensiven, glücklichen Momente[n]« des »quasi-romantischen Verhältnisses« zwischen Mutter und Sohn, welche »die grundlegendsten menschlichen Gefühle« offenlegen, durch die Kamera »als melancholische Erinnerung« präsentiert. ⁴⁰ Anders sieht es im Fall eines während der *documenta* von Kindern und Jugendlichen selbst gestalteten Fernsehmagazins aus ⁴¹: Die Jugendlichen, die das Video »dokumentarisch« aufzufassen scheinen, assoziieren hier eher Beziehungs- oder Respektlosigkeit – teilweise schreiben sie diese potenziell einer *chinesischen* (Erziehungs-)Kultur zu (etwa: »dass es halt [...] in anderen Kulturen vielleicht anders ist. Und, dann,

man sieht auch in dem Video, dass die nicht 'ne richtige Beziehung hat, das Kind will gar nicht mit der Mutter irgendwie spielen oder so«; ab 4:02). Vor dem Hintergrund meiner Ausführungen nun würde in beiden Rezeptionen jene »übergriffige« sexuelle Qualität abgewehrt: Sie würde, durchaus derzeitigen Tendenzen westlicher Gesellschaften entsprechend⁴², in ihrer Brisanz heruntergespielt oder im Zweifelsfall eben »anderen« zugeschrieben.

VORSTELLUNGEN VON VERFÜHRUNG

Wie nun lässt sich vor dem Hintergrund meiner bisherigen Überlegungen der »Übergriff« auf das durch den Titel unbestimmt adressierte Publikum fassen? Zunächst werden die Rezipient/innen zu Zeug/innen von etwas Intimem: Ein Kind wird geküsst, gegriffen, gekitzelt. Begreift man die Videoszenerie als eine Fantasie bzw. als einen Schauplatz mit wechselnden Plätzen⁴³, genauer: als Fantasie einer Verführung, dann lassen sich verschiedene Variationen imaginieren. Die Darbietung wäre vorstellbar als eine Wunschfantasie des Kindes, das sich imaginär ein Mutterobjekt halluziniert, um dieses zu verführen/von ihm verführt zu werden; vorstellbar wäre desgleichen eine durch das Kind belebte mütterliche Fantasie infantiler Wünsche. Und/oder schauen wir als Betrachter/innen, durch die Bilder und Töne gekitzelt, unseren eigenen Verführungsfantasien zu? Beim Verfolgen der mütterlichen Aktionen bzw. des zugreifenden Kindes vermag die andauernde Stimulation auch die Betrachter/innen körperlich »anzugehen«, aufzustören und zu bewegen. Auch die Adressat/innen dieser *kulturellen Botschaft* sind dann mit etwas kaum Durchschaubarem konfrontiert und wissen – ebenso wenig wie offenbar der Sohn, die Mutter, die Jugendlichen und vermutlich der Künstler – nicht recht, wie ihnen geschieht. Eine Art Verführung wird nicht nur dargestellt, sondern potenziell auch vollzogen. Ist die Darstellung der Reizung auf dem Sofa auch als (nie restlose) Antwort auf eine infiltrierend-erregende Spannung zu begreifen, dann wird das *Who* des *Listening* durch sie wiederum in einen Zustand versetzt, der ohne klares Einordnungsschema bleibt.

Die Mitübertragung einer Ungewissheit wird unterstützt durch eine Kamera, die die Bilder auf eine Weise zu sehen gibt, die keinem linearen Erzählschema folgt und gleichaufmerksam nicht zu werten scheint. Im Strom der Bilder wirkt kein Element bevorzugt: wie eine »Übung« in gleichschwebender Aufmerksamkeit. Damit ist eine (letztlich unmögliche) sich dem Aufgenommenen überlassende Haltung, das *How one's Listening* (oder hier *Watching*) beschrieben, die wie absichtslos nicht den eigenen Neigungen folgt ... bis sich das Material quasi »aus sich heraus« figuriert. Eine solche Herausbildung von Formeigentümlichkeiten lässt sich wiederum bis in das *Handling* in der von Laplanche aufgegriffenen Pflegesituation zurückverfolgen: Indem das Kind sich mit der »Milch« und der »neue[n] Erfahrung« auch »die Ästhetik dessen einverleibt, wie die Mutter mit ihm umgeht« (»wie sie ihn füttert, ihm die Windeln wechselt, ihn besänftigt, ihm etwas vorsingt, ihn im Arm hält und mit ihm spielt«), so Christopher Bollas⁴⁴, lernt das Kind – wie in dieser Lesart der Junge im Bild – subjektkonstitutive Formen der Annäherung kennen; eine ästhetische Struktur bildet sich aus, eine Verwandlung wird bewirkt, auch als jene Verführung, wie Laplanche sie beschreibt.⁴⁵

So gehen die »Botschaften« von Anfang an mit einer Ästhetik einher und nicht allein (wengleich untrennbar) mit einer sinn generierenden Übersetzungsarbeit.⁴⁶ Dies lässt sich auch als Fokusverschiebung gegenüber Laplanches Zugang zum Rätselhaften begreifen. Dieser setzt die *Bedeutsamkeit* gewissermaßen immer schon voraus: Vor jedem Verstehensversuch ist einem das, was da kommt, bereits enigmatisch erschienen und nicht etwa *bedeutungslos*.⁴⁷ Was die Frage mit sich bringt, wie das Rätsel zum Rätsel wird bzw. weshalb eine Ausrichtung auf das Rätselhafte erfolgt. Die Vorstellung des anderen als eine Art Geheimnisträger wird nun, z. B. von Bersani, infrage gestellt.⁴⁸ Ihm zufolge geht es, überspitzt formuliert, keineswegs nur um geheimnisvolle Rätsel und unzugängliche Bedeutungen, denen das werdende Subjekt (wenn auch niemals restlos) versucht auf die Spur zu kommen – im Sinne etwa eines Prozesses »of violent investigation« oder des anderen als

»a source of ›paranoid fascination‹«, wie es dann – verschiebend – gefasst wird.⁴⁹ Sondern, so ließe sich nun weiter anfügen, im Spiel ist auch eine ästhetische Erfahrung, welche nicht in erster Linie durch Übersetzungsanstrengungen gekennzeichnet ist.

ÄSTHETISCHE EIGENARTIGKEIT

Entsprechend stellt *Who's Listening? 5* die Frage nach der Bedeutung nicht nur als *Was*, sondern auch als *Ob-überhaupt*. Sogar das für kulturelle Bedeutungsaufloadungen überaus anfällige Geschehen zwischen Mutter und Sohn rührt hier auch an eine Form des *Speaking* und *Listening*, »that doesn't seek to solve the other's enigma but, rather, ›exists for the sake of the relations it establishes‹.⁵⁰ Solches nimmt das Video auf, insofern nach und nach eine Art Abstimmung der Protagonist/innen im (durchaus uneinigen) Umgang miteinander sichtbar wird: Im verwickelt-wiederholten Hin und Her entwickeln sich Ablaufformen und Relationen, pendeln sich ein – und konstituieren die ästhetische Eigenartigkeit. Doch die »Eigentümlichkeiten des Austauschs«⁵¹ verwirklichen sich eben nicht nur auf dem Screen, sondern auch in der Beziehung, die das Publikum zu der – »zur Wahrnehmung einladen[den], aufrufen[den], verführen[den]«⁵² – Darbietung unterhält. Dabei fungiert auch die gleichschwebend eingestimmte Bereitschaft, sich auf unklare Situationen ein- und sich beim Betrachten berühren zu lassen, als »Erzeugungsstrategie«⁵³ des verwandelnden Erlebens.

Und auch in dieser Beziehung ist ein grenzgängisches Hin und Her aus Annäherungen und Distanznahmen ins Werk gesetzt und damit markiert. Denn durch den Split Screen, welcher die Perspektivität des Betrachtens mitreflektiert bzw. das Vorhandensein von Perspektiven überhaupt anzeigt, bewegt sich der Blick vor dem Schirm zwischen zwei unterschiedlich eingestellten Entfernungen: rechts erfolgt er tendenziell aus einer (sinngewand-)»überblickenden« Distanz, während man links, mit Körperfragmenten konfrontiert, den abgetrennten Überblick bzw. die eigenen Grenzen eher verliert. Einerseits ein optisch die Szene wie »von außen« als eine Art Schauspiel betrachtende, andererseits eine »haptische«

(eine körperliche Involvierung in die Bilder begünstigende) Art des Sehens.⁵⁴ Der Blick wird uneins, die Teilung des Screens nimmt die Trennung zwischen Bild und Betrachter/in visuell auf – und gestaltet wiederum auch einen Übergriff. Denn die Nebeneinander-Einstellungen sind so arrangiert, dass zwischen ihnen gelegentlich ein »Übergreifen« passiert. Wenn die Mutter im linken Bild auftaucht, in dem sie zunächst nicht zu sehen war, scheint sich z. B. ihr Arm unter dem rechten Bild hinüberzuschieben. Darin vergleichbar wird über die Bildschirmgrenze hinaus der Betrachtende ergriffen, nicht ganz »real« und nicht ganz »als ob«, wieder unentschieden. Die linke, »nähere« Perspektive bildet dann eine Art Übergang, und quasi-rotierend aus dem Bild heraus wird ein Übersprung der Verführungsszene inszeniert. Diese wird in der künstlerischen Form aufgenommen, der/die Betrachtende selbst wird zum von der Videoarbeit »erfassten« *Objekt* – und eben dort kann die (wieder distanznehmende) Deutung ihren Ansatz finden.⁵⁵ Ein Deuten als Möglichkeit, der verformenden Macht nicht allein ausgesetzt zu sein, sondern sich ihrer (wie der Sohn im Bild es vorführt) auch zu bemächtigen: parallele *Affirmation* und *Negation* der bewirkten Veränderungsgelegenheit.⁵⁶ Mein »Hören« und Schreiben würde damit deutend darin resultieren, dass jenes taiwanisch kontextualisierte Video dem Publikum westlich-kulturell eine eher abgewehrte sexuell-»übergriffige« Struktur nicht nur vor Augen und Ohren führt, sondern auch in ihm anrührt, antreibt. Womit es in seiner Eigenartigkeit einen Rezeptionsprozess zwischen Übersetzungsdrang, ästhetischer Formgewinnung und Spannungsgenießen initiiert, den es überdies »exemplarisch« vorführen, verhandeln und auf seine Weise ausstellen kann.

- 1 Vgl. dazu Hoffman-Schwartz, Daniel; Nagel, Barbara Nathalie; Stone, Lauren Shizuko (Hg.): *Flirtations. Rhetoric and Aesthetics This Side of Seduction*. New York 2015: Fordham University Press
- 2 Fleming, Paul: *The Art of Flirtation: Simmel's Coquetry Without End*. In: ebd., S. 22, 26
- 3 Ebd., S. 21
- 4 Phillips, Adam: Über das Flirten. Psychoanalytische Essays. Übers: K. Laermann. Gießen 2007: Psychosozial, S. 149
- 5 Härtel, Insa: *Sexualität als Missverständnis/Sexuality as Misunderstanding*. In: *Shedhalle Zeitung*. Zürich 2009, S. 44–49
- 6 Witte, Sonja: *Kiss and stop and kiss and kiss and stop and kiss ... Über eine eigentümliche Maßlosigkeit im Denken* (anlässlich von Tseng Yu-Chin: »Who's listening? No. 5« 2003–2004). In: Härtel, Insa: *Kinder der Erregung. »Übergriffe« und »Objekte« in kulturellen Konstellationen kindlich jugendlicher-Sexualität* (u. Mitarbeit v. Sonja Witte). Bielefeld 2014: transcript, S. 238–308
- 7 Auch der Kontext der anderen Videoteile 1–4 findet hier keine Berücksichtigung, sondern erfordert eine weitere Lektüre
- 8 Vgl. Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988: Passagen
- 9 Im unteren Teil ist die schriftliche Übersetzung des Gesagten ins Englische zu lesen.
- 10 Manray Hsu 2007: Tseng Yu-Chin, *Who's Listening 04/2004*. In: *Documenta12 Kassel 16/06–23/09 2007*, Katalog, Köln, S. 166 f.
- 11 Das Gezeigte changiert gewissermaßen zwischen einem »authentizität-verbürgend-dokumentarischen« Charakter.
- 12 »Das Verflixte ist ja auch, dass ich/die Zuschauer wissen, dass ein Skandal nicht kommen wird, da sonst das Video nur am Eröffnungstag gelaufen wäre.« (Karl-Josef Pazzini in einem Kommentar zum vorliegenden Text)
- 13 »where nothing has happened yet, but everything is still possible«, heißt es dort weiter (Höcker, Arne: *Playing with Yourself: On the Self-Reference of Flirtation*. In: Hoffman-Schwartz/Nagel/Stone, (Hg.): *Flirtations*, S. 52)
- 14 Ein zeitliches Wuchern vermittelt sich auch durch Diskrepanzen zwischen angegebener, gezeigter und gedrehter Zeit: Am Anfang des Videos ist ein Hinweis auf einerseits eine zweistündige Länge des Prozesses und auf die mit 24 sec. angegebene Länge der bearbeiteten Fassung andererseits (statt real etwa mehr als 24 Min.) zu lesen.
- 15 Vgl. etwa Schmidt, Gunter: *Sexuelle Verhältnisse. Über das Verschwinden der Sexualmoral*. Reinbek bei Hamburg 1998, Rowohlt

- 16 Pädophilie bzw. »Sexualität von Erwachsenen mit oder an (hier fängt das Problem schon an) Kindern« sei eine »gewichtige Ausnahme« von der Tendenz einer verhandlungsmoralischen »Absegnung« (Schmidt, *Sexuelle Verhältnisse*, S. 75). Ähnliches gilt für die Pornografie, die allein noch in Form von Kinderpornografie die Gemüter erregt (ebd., S. 103)
- 17 Vgl. Phillips, Über das Flirten, S. 23
- 18 Vgl. Phillips, Adam: *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweitsein*. Übers: K. Laermann. Göttingen 1997, Steidl, S. 23
- 19 Busch, Kathrin: *Über das Kitzeln*. In: Grüny, Christian (Hg.): *Ränder der Darstellung. Leiblichkeit in den Künsten*. Weilerswist, Velbrück 2015, S. 179
- 20 Ebd., S. 180 f.
- 21 Phillips, *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweitsein*, S. 24
- 22 Busch, *Über das Kitzeln*, S. 180
- 23 »Tickling has long been connected with philosophical debates about the nature of pleasure. From Plato to Lacan via Descartes, Spinoza, Nietzsche, and Freud, among others, tickling has served as an alternate way of thinking about pleasure, not as calming satisfaction or relief but as titillation and excitation. The ambivalence of tickling, a delight that can quickly become excruciating, would seem particularly well suited to
- describe the pleasure-in-pain that Lacan designated with the term *jouissance* (enjoyment), as opposed to the more placid *plaisir* (pleasure).« Schuster, Aaron: *A Philosophy of Tickling*. 2013. Online: <http://cabinetmagazine.org/issues/50/schuster.php> (17. 8. 2018)
- 24 »Das fängt beim Kitzel an und endet damit, daß man sich mit Benzin übergießt und anzündet. Und immer ist es das Genießen«, heißt es weiter. Lacan, Jacques: *Die Kehrseite der Psychoanalyse. Seminar XVII (1969–1970)*. Übers: G. Schmitz (Manuskript) 1997
- 25 Zit. n. Bersani, Leo; Phillips, Adam: *Intimacies*. Chicago 2008: The University Chicago Press, S. 93
- 26 Vgl. Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905d). In: G.W. Bd. V, S. 82
- 27 Laplanche, Jean: *Die allgemeine Verführungstheorie und andere Aufsätze*. Übers: G. Gorhan. Tübingen 1988: edition discord, S. 141
- 28 Vgl. Laplanche, *Die Allgemeine Verführungstheorie*
- 29 Passett, Peter: *Sexualität jenseits der Biologie – Hat der Pansexualismus der Psychoanalyse im Zeitalter der politischen correctness noch eine Zukunft?* In: Karger, André; Lettau, Gertrud; Weismüller, Christoph; Knellessen, Olaf (Hg.): *Sexuelle Übergriffe in Psychoanalyse und Psychotherapie*. Göttingen 2001: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 94

- 30 Vgl. Tuhkanen, Mikko: *The Essentialist Villain. On Leo Bersani*. Albany 2018, State University of New York Press; Laplanche Jean: *Essays on Otherness*. London, New York 1999: Routledge
- 31 Laplanche: *Die Allgemeine Verführungstheorie*, S. 225
- 32 Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen*. Übers.: A. L. Hofbauer. Wien 1997: Passagen, S. 206
- 33 Laplanche, Jean: *Inzest und infantile Sexualität*. In: *Psyche*. 2009, 63. Jg., Heft 6, S. 535
- 34 Vgl. Laplanche, *Die Allgemeine Verführungstheorie*, S. 222
- 35 Vgl. ebd.
- 36 Ebd., S. 142 f.
- 37 Vgl. in anderem Kontext Laplanche, Jean: *Die rätselhaften Botschaften des Anderen und ihre Konsequenzen für den Begriff des »Unbewußten« im Rahmen der Allgemeinen Verführungstheorie*. In: *Psyche*. 2004, 58. Jg., Heft 9–10, S. 898–913, S. 905
- 38 Vgl. ebd., S. 905 f.
- 39 Vgl. Härtel: *Sexualität als Missverständnis*
- 40 Hsu, Tseng Yu-Chin, S. 166
- 41 *doc.tv* Nr. 36. 6. August 2007, Offener Kanal Kassel
- 42 vgl. Härtel, Insa: *Kinder der Erregung*
- 43 Vgl. dazu Laplanche, Jean, Pontalis, J.-B.: *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*. Übers.: M. Looser. Frankfurt a. M. 1992: Fischer
- 44 Bollas, Christopher: *Der Schatten des Objekts. Das ungedachte Bekannte. Zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung*. Übers.: C. Trunk. Stuttgart 2005, Klett-Cotta 2. Auflage, S. 46
- 45 Vgl. insgesamt Hübner, Wulf: »jenseits der Worte«. *Versuch über projektive Identifizierung und ästhetische Erfahrung*. In: *Psyche*. 2006, 60. Jg., Heft 4, S. 332 ff.
- 46 Vgl. Pflichthofer, Diana: *Performanz in der Psychoanalyse: Inszenierung – Aufführung – Verwandlung*. In: *Psyche*. 2008, 62. Jg., Heft 1, S. 56
- 47 Vgl. Zupančič, Alenka: *Warum Psychoanalyse? Drei Interventionen*. Übers.: L. Banki, F. Ensslin. Zürich 2009: diaphanes, S. 40 ff.
- 48 Vgl. dazu etwa Tuhkanen, Mikko: *Monadological Psychoanalysis: Bersani, Laplanche, Beckett*. In: Mikko Tuhkanen (Hg.): *Leo Bersani. Queer Theory and Beyond*. Albany 2014: State University of New York Press, S. 141–165
- 49 Tuhkanen: *The Essentialist Villain*, S. 155 und Bersani zit. n. ebd., S. 81
- 50 Mit Bezug auf Beckett: Tuhkanen: *Monadological Psychoanalysis*, S. 157
- 51 In anderem Kontext: Hübner: »jenseits der Worte«, S. 343
- 52 In anderem Kontext: Pflichthofer: *Performanz in der Psychoanalyse*, S. 52
- 53 Vgl. ebd., S. 47 ff.

- 54 Vgl. dazu Marks, Laure U.: *Video haptics and erotics*. In: *Screen*. 1998, 39. Jg., Heft 4, S. 331–348
- 55 In anderem Kontext Knellessen, Olaf in: Karger, André; Knellessen, Olaf; Lettau, Gertrud; Weismüller, Christoph: *Sexuelle Übergriffe in Psychoanalyse und Psychotherapie*. In: dies. (Hg.): *Sexuelle Übergriffe in Psychoanalyse und Psychotherapie*. Göttingen 2001: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 33
- 56 Ebd.