

Masterthesis

ON RAGE – Eine Beschäftigung mit Wut aus FLINTA*Perspektive zwischen Kunst und Aktivismus

Vorgelegt am 27.01.2026
Fen König

Erstprüfer: Prof. Thomas Görne
Zweitprüfer: Stefan Troschka

**HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE
WISSENSCHAFTEN HAMBURG**
Department Medientechnik
Finkenau 35
20081 Hamburg

Zusammenfassung

Der folgende Text ist eine theoretische Arbeit zu meinem Projekt *RAGE*, welches im Rahmen des Masterstudiengangs Zeitabhängige Medien Sound/Vision an der HAW Hamburg entstand. *RAGE* verflechtet musikalische Kompositionen mit Sounddesign, Visuals sowie englischen und deutschen Texten und greift dabei erzählerisch verschiedene Facetten von Wut aus der Perspektive von FLINTA* Personen (Frauen, Lesben, Nicht-Binäre, Trans- und Agender-Personen) auf. Die dazugehörige theoretische Arbeit erläutert als Erstes die Emotion Wut aus FLINTA* - Perspektive. Anschließend wird die künstlerische Verarbeitung des Themas Wut von Werken der Künstler*innen Pussy Riot, CASSILS und Sivan Ben Yishai analysiert. Zuletzt wird *RAGE* analysiert, reflektiert und in Bezug auf die Darstellung von Wut mit den Werken der anderen Künstler*innen verglichen.

Abstract

The following text is a theoretical paper on my project *RAGE*, which was created as part of the master's program in Time-Based Media Sound/Vision at HAW Hamburg. *RAGE* interweaves musical compositions with sound design, visuals, and English and German texts, narratively addressing various facets of anger from the perspective of FLINTA* individuals (women, lesbians, non-binary, trans, and agender individuals). The accompanying theoretical work first explains the emotion of anger from a FLINTA* perspective. It then examines the artistic treatment of the theme anger by the artists Pussy Riot, CASSILS, and Sivan Ben Yishai. Finally, *RAGE* is analyzed, reflected upon, and compared with the works of the other artists in terms of the representation of anger.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	4
2. Wut aus FLINTA* - Perspektive	7
1. Wut als Emotion einer kulturellen Politik	7
2. Wut als gegenderte Emotion	9
3. Wut als kollektive und transformierende Kraft	12
3. FLINTA* Wut – Zwischen Kunst und Aktivismus	14
1. Pussy Riot	16
2. CASSILS	21
3. <i>Like Lovers Do</i> – Sivan Ben Yishai	24
4. Projekt RAGE – Analyse, Reflexion und Vergleich	29
1. Analyse von <i>RAGE</i>	30
i. Exonym	30
ii. Structures	34
iii. Memorial	38
iv. Temple of Rage	43
v. Afterglow	47
2. Reflexion von <i>RAGE</i>	49
3. Vergleich mit Pussy Riot, CASSILS, <i>Like Lovers Do</i>	51
5. Fazit/Afterglow	53
6. Literatur- und Quellenverzeichnis	55
7. Abbildungsverzeichnis	57
8. Anhang	58

Kleiner Hinweis

Bei der Content Note „Femizide, patriarchale Gewalt“ und bei dem Begriff „Feminismus“ sollten queer-feministische, intersektionale Perspektiven mitgedacht werden. Denn das Nicht-Mitdenken dieser Perspektiven will ich nicht unterstützen. Deshalb verwende ich immer den Begriff FLINTA* (für Frauen, Lesben, Inter-, Nicht-Binäre und Agender-Personen), auch wenn viele veröffentlichte und in dieser Arbeit verwendete Quellen und Texte binäre Bezeichnungen wählen oder sich binären Strukturen unterordnen.

1 Einführung

„Silence is not power. It's not strength. Silence is the means by which the weak remain weak and the strong remain strong. Silence is a method of oppression¹“.

Naomi Alderman

„Die Folge unterdrückter Wut ist Stillstand.“

Ciani-Sophia Hoeder

Das erste Zitat ist aus dem Science-Fiction-Roman „The Power“ von Naomi Alderman. In „The Power“ entwickeln FLINTA* Personen (Frauen, Lesben, Inter-, Nicht-Binäre-, Trans- und Agender-Personen) die Fähigkeit, elektrische Schläge auf Wunsch zu generieren und kontrollieren. Diese Fähigkeit erlangen sie auf Grund eines neuen Organs, das ähnlich wie beim Zitteraal, elektrische Schläge erzeugen kann, außerdem können sie durch körperliche Berührung ihre Fähigkeit auf andere FLINTA* übertragen. Von einem auf den anderen Moment haben sie eine Kraft, die sie unendlich mächtig und wehrhaft macht. Jahrhunderte lange Unterdrückung hat sich in ihnen angestaut und mit der neuen Macht ziehen sie unbezwingbar und wütend in den Widerstand, gewillt, nicht mehr leise zu sein, dem Stillstand ein Ende zu setzen. Dieses fiktive Szenario klingt wie eine gerechte Wendung der Geschichte; unterdrückte, marginalisierte Menschen entwickeln körperliche Superkräfte, um sich zu wehren. Daraus folgt eine plötzliche, bitter notwendige Umverteilung von Macht.

Seit über 100 Jahren gehen FLINTA* am 8. März, am feministischen Kampftag wütend auf die Straße. Der 8. März ist einer der Tage, an dem FLINTA* schreien, durch Städte marschieren, laut sind und die Kämpfe um Gleichberechtigung sichtbar machen. Entgegen der Annahme, dass „hier doch alle gleichbehandelt werden“, erleben FLINTA* über alle Klassen und Kulturen hinweg immer noch gravierende Formen von Diskriminierung, welche strukturell verankert sind. Am Arbeitsplatz werden FLINTA* schlechter bezahlt, sind häufiger von Armut bedroht und weniger in Führungspositionen. Medizinische Forschung erfolgte an cis-männlichen Körpern, dadurch werden bei FLINTA* Symptome nicht richtig gedeutet, Krankheiten nicht richtig diagnostiziert und manche Medikamente sind wirkungslos. Außerdem sind FLINTA* viel häufiger von physischer und/oder sexualisierter Gewalt bedroht (Criado-Perez, 2020). FLINTA*

¹ „Schweigen ist keine Macht. Es ist keine Stärke. Schweigen ist das Mittel, durch das die Schwachen schwach bleiben und die Starken stark bleiben. Schweigen ist eine Methode der Unterdrückung.“

haben damit allen Grund, wütend zu sein und weiterzukämpfen - und das über den 8. März hinaus.

Queerfeministische Kämpfe weiterzuführen bedeutet auch, diejenigen anzuerkennen, die schon früher gekämpft haben und diejenigen zu ermutigen, die noch kämpfen müssen. Häufig wird hierbei die Geschichte von weißen cis-Frauen in den Fokus genommen, doch es gibt noch mehr Perspektiven zu erzählen. Die von BIPOC-Personen, die von Menschen mit Behinderungen und die von Trans, Inter, Nicht-Binären und Agender- Personen. Ich selbst positioniere mich als weiße, nicht-binäre Person und mache aufgrund meiner Identität und weiblichen Sozialisierung bestimmte Erfahrungen, die sich in meiner Arbeit widerspiegeln. Ich versuche im Sinne queer-feministischer, intersektionaler Arbeit andere Positionen miteinzubeziehen, empfinde mich aber auf keinen Fall als Expert*in auf diesem Gebiet.

Die Folgen des Rechtsrucks und des aktuell spürbaren Backlash trifft nicht *weiße* Frauen und nicht cis-geschlechtliche Personen besonders. Aus Sicht rechter Erzählungen ist unsere Zukunft nicht durch „die ausbeuterischen und klimazerstörenden Politiken des autoritären Neoliberalismus“ (Becker, Beyer, Pühl, 2024, S.7) bedroht, sondern von der Tatsache, „dass sich Menschen gegen Rassismus und die Gewalt einer immer noch stabil auf Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität basierenden, patriarchalen Geschlechterordnung zur Wehr setzen“ (ebd., 2024, S.7).

Rechte Erzählungen und der durch Krisen hervorgegangene Backlash machen enttäuscht und wütend. Doch Wut ist ein cis-männliches, heterosexuelles Privileg, denn Wut wird in unserer Gesellschaft je nach Geschlecht, Sexualität und äußeren Merkmalen unterschiedlich beurteilt (Hoeder, 2021). Wie lässt sich die Wut sichtbar machen, wenn die eigene Wut nicht ernst genommen wird?

Um Veränderung zu erreichen, braucht es einen gesamtgesellschaftlichen Wandel. Diesen in den Gang zu bringen oder am Laufen zu halten, erfordert viel Kraft. Doch inwiefern kann gemeinsame Wut von FLINTA* wie ein Katalysator wirken und Energie für weitere queerfeministische Kämpfe bereitstellen?

In der folgenden Arbeit möchte ich mich mit diesen Fragen beschäftigen. So werde ich im ersten Kapitel Wut aus queerfeministischer Perspektive untersuchen, dabei liegt der Fokus auf philosophischen Ansätzen und Theorien. Das zweite Kapitel betrachtet und analysiert künstlerische Werke von den Künstler*innen Pussy Riot, Cassils und Sivan Ben Yishai im Hinblick auf Wut. Im dritten Kapitel greife ich nochmals mein Projekt *RAGE* auf, analysiere und reflektiere dieses und vergleiche es in Bezug auf die Darstellung von Wut mit den Werken der drei Künstler*innen. *RAGE* versucht über Musik, Text und

Visuals und durch das Anregen von Emotionalität, die Darstellung von Wut aus einer FLINTA*-Perspektive zu zeigen und einen Wandel anzustoßen, zu katalysieren. Es erzählt in fünf Teilen - *Exonym, Structures, Memorial, Temple of Rage* und *Afterglow* - die Geschichte von Wut als gegenderter Emotion, von strukturellen Ungerechtigkeiten, patriarchaler Gewalt, von Femiziden und kollektiver Wut mit transformierenden Kräften.

“If we want to make the antisocial turn in queer theory we must be willing to turn away from the comfort zone of polite exchange in order to embrace a truly political negativity, on the promises, this time, to fail, to make a mess, to fuck shit up, to be loud, unruly, impolite, to breed resentment, to bash back, to speak up and out, to disrupt, assassinate, shock and annihilate².”

Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, 2011

² „Wenn wir in der Queer-Theorie eine antisoziale Wende vollziehen wollen, müssen wir bereit sein, uns von der Komfortzone des höflichen Austauschs abzuwenden, um eine wahrhaft politische Negativität anzunehmen, diesmal mit dem Versprechen, zu scheitern, Chaos zu verursachen, alles zu versauen, laut, widerspenstig und unhöflich zu sein, Ressentiments zu schüren, zurückzuschlagen, unsere Meinung zu sagen, zu stören, zu ermorden, zu schockieren und zu vernichten.“

2 Wut aus FLINTA*-Perspektive

*Das Kind, das damals noch als Mädchen bezeichnet wurde, spürt einen Zug am Hosenbund, dreht sich um und sieht aus dem Augenwinkel wie ein Mitschüler lachend wegrennt. Das Kind wartet keinen Moment und schwingt mit der Faust Richtung Mitschüler, verfehlt das Ziel knapp. Das Lachen des Mitschülers verstummt, während er sich auf das Kind stürzt, beide gehen zu Boden, wo sie unbeholfen ringen, bis das Kind es schafft, den Mitschüler unten zu halten, seine Hände auf den Boden zu drücken, um weitere Angriffe zu verhindern. Dann wird es erneut von hinten gepackt. „Das gehört sich nicht für ein Mädchen, benimm dich gefälligst!“, schreit die Lehrerin und zerrt das Kind mit ans Lehrer*innenpult, wo es sofort einen Eintrag ins Klassenbuch erhält. Schüchtern wendet es seinen Blick zurück zu seinen Mitschüler*innen, die erschrocken zurückstarren, während der Junge hämisch grinsend in der Ecke steht. Voller Scham senkt das Kind den Blick wieder und verstummt.*

2.1 Wut als Emotion einer kulturellen Politik

Was genau ist Wut? Neurowissenschaftler*innen verstehen Wut als eine Alarmreaktion. Bei Gefahr wird die Amygdala im Gehirn aktiviert und sendet Signale an den Hypothalamus, wodurch eine Reihe von Reaktionen ausgelöst wird. Der Sympathikus ist aktiv, und wir sind im „Flight or Fight“-Modus. Das bedeutet, das Herz schlägt schneller, die Atmung ist kürzer und flacher, der Blutdruck steigt, die Muskeln sind angespannt und die Pupillen geweitet (Smolka, Turecek, 2018). Unsere Körper sind in Vorbereitung auf potenzielle Gefahren, unsere Körper sind energiegeladen.

Gesellschaftlich wird „wütend sein“ häufig mit hitzig sein, aufgebracht sein oder mit Kontrollverlust gleichgesetzt. Dabei begegnet uns Wut in unterschiedlichen Kontexten, wir denken an „Wutbürger“ oder zornige Trump-Anhänger, aber auch an die Black-Lives-Matter-Bewegung sowie Klima- und querfeministische Kämpfe. Dabei werden verschiedene Gründe zum wütend sein und politische Kämpfe zu schnell in einen Topf geworfen bzw. in einem Satz zusammengefasst.

Um Wut in einem soziokulturellen Kontext verstehen zu können, werfe ich im folgenden Abschnitt nochmal den Blick auf Emotionen allgemein.

Philosophisch betrachtet wird eine Emotion beschrieben als ein Gefühl von körperlicher Veränderung, ausgelöst durch Objekte mit oder ohne kognitiver Zusammenwirkung (Ahmed, 2004). Sara Ahmed geht noch weiter und argumentiert, dass Emotionen einen Prozess des Lesens und Einordnen von Bedeutung voraussetzen, sowie eine

vorangegangene Geschichte und Berührungspunkte, die sowohl das Subjekt als auch Objekt miteinbeziehen (Ahmed, 2004). Sie schreibt:

“Emotions are what move us, and how we are moved involves interpretations of sensations and feelings not only in the sense that we interpret what we feel, but also in that what we feel might be dependent on past interpretations that are not necessarily made by us, but that come before us³.”

(Sara Ahmed, 2004, S.171)

Ahmed argumentiert, dass Emotionen nicht allein private innere Zustände sind, sondern sich von Körper zu Körper bewegen können. Deshalb begreift Ahmed Emotionen als kulturelle Praktik, mit sozialen und politischen Auswirkungen (Ahmed, 2004).

Emotionen werden in unserer Gesellschaft hierarchisiert, nicht nur in Bezug zu Rationalität, sondern auch im Verhältnis zu anderen Emotionen. Dabei werden „gute“, kultivierte Emotionen, zum Beispiel Glück und Freude über „schwache“, unkultivierte Emotionen wie zum Beispiel Wut oder Scham gestellt (Ahmed, 2004).

Was bedeutet das jetzt für die Emotion Wut? Wut ist eine facettenreiche Emotion, die in unserer Gesellschaft nicht in ihrer Vielschichtigkeit wahrgenommen wird und einer Hierarchisierung unterliegt. Häufig betrachten wir nur eine Form der Wut und vergessen, dass auch Wut so wie Liebe unterschiedliche Formen und Facetten hat. Das ist wichtig, denn neben destruktiven Formen von Wut gibt es auch konstruktive Formen von Wut, wie zum Beispiel Wut über Ungerechtigkeit. Diese Formen sind wichtige Kommunikationsmittel und wirkmächtige Handlungsformen, um gegen Ungerechtigkeiten vorzugehen (Cherry, 2025). Wut kann sowohl ein Sprachrohr als auch eine Motivation zum Handeln sein (ebd., 2025).

Alle Emotionen sind Teil politischer Prozesse, mit dem Potential, soziale Ordnungen zu reproduzieren oder zu unterbrechen. Ahmed erklärt, „emotions show us how power shapes the very surface of bodies as well as worlds“ (Ahmed, 2004, S.12) und meint damit, dass unsere Gefühle unsere Welt mitstrukturieren. Aus feministischer Perspektive ist es eine wertvolle Erkenntnis, zu wissen, dass unsere Wut und unser Schmerz eine Wirkung haben können.

³ „Emotionen sind das, was uns bewegt, und wie wir bewegt werden, hängt von der Interpretation von Empfindungen und Gefühlen ab, nicht nur in dem Sinne, dass wir interpretieren, was wir fühlen, sondern auch in dem Sinne, dass das, was wir fühlen, von früheren Interpretationen abhängen kann, die nicht unbedingt von uns selbst stammen, sondern vor uns da waren.“

2.2 Wut als gegenderte und stereotypisierte Emotion

“What has been problematic about the use of anger in the media these days is the asymmetry that exists: we tend to view the anger of privileged groups (whites or male) as real and the anger of disadvantaged groups (women and minorities) as irrational or imagined. This is not new but part of a long history of emotional dismissal and the privileging of different groups to feel outlaw emotions (i.e. anger) while policing and shunning other groups (usually minorities) for feeling the same⁴.”

Myisha Cherry (Huffpost 2025)

Um aufzuzeigen, wie der gesellschaftliche Umgang mit Wut und die geschlechterbezogenen Unterschiede deutlich werden und meine Arbeit beeinflussen, möchte ich im Folgenden eine persönliche Erfahrung skizzieren:

Zu Beginn des Jahres war ich als musikalische Leitung in einem Stadttheater tätig und machte die Erfahrung, dass die Tontechniker des Theaters eine meiner Anweisungen ignorierten. Erst war ich genervt, dann aber, als der Regisseur mir dafür die Schuld geben wollte, war ich wütend. Doch ich merkte, dass ich mich nicht traute, meine Wut darüber zu zeigen. Das wurde auch dadurch verstärkt, dass ich mir die Akzeptanz der Tontechniker erkämpfen musste, indem ich stets in irgendeiner Form meine technische Kompetenz unter Beweis stellen musste. Ich war wütend und konnte das gegenüber den Technikern nicht ausdrücken, aus Angst, dass ich dadurch den erarbeiteten Respekt wieder verlieren würde. Der Regisseur hingegen konnte problemlos harschere Anweisungen geben, ohne dass ihm dadurch Respekt abgesprochen wurde. Ich blieb mit der Erfahrung zurück, dass mein Respekt scheinbar fragiler ist, meine Bandbreite für angepasstes Verhalten schmäler, obwohl ich faktisch nichts dafür kann.

Diese Erfahrung machte ich kurz bevor ich beschloss, das Thema „weibliche Wut“ oder Wut aus FLINTA*-Perspektive in einem künstlerischen Projekt aufzugreifen.

⁴ „Das Problem beim Umgang mit Wut in den Medien ist heutzutage die Asymmetrie: Wir neigen dazu, die Wut privilegierter Gruppen (Weiße oder Männer) als echt anzusehen, während wir die Wut benachteiligter Gruppen (Frauen und Minderheiten) als irrational oder eingebildet betrachten. Dies ist nichts Neues, sondern Teil einer langen Geschichte emotionaler Ablehnung und der Privilegierung verschiedener Gruppen, verbotene Emotionen (z. B. Wut) zu empfinden, während andere Gruppen (in der Regel Minderheiten) dafür bestraft und ausgegrenzt werden, dass sie dasselbe empfinden.“

Zu Beginn der Projektplanung von *RAGE* - es gab noch keinen Titel, keine musikalischen oder performativen Ideen, nur das Thema - erzählte ich davon im Projektseminar, auf der Suche nach Inspiration zur Umsetzung. Es war noch vorlesungsfreie Zeit, doch im Seminar waren mit mir noch ungefähr fünf cis- Männer. Ich fragte sie, was für Erfahrungen sie machen, wenn sie wütend sind, wie sie sich wahrgenommen fühlen. Sie meldeten mir mehrheitlich zurück, dass sie Wut als negative Emotion wahrnehmen und dass Männer, die sich in ihrem Arbeitskontext wütend verhalten, eher unbeliebt wären.

Die Antworten zielten ein bisschen an meiner Frage vorbei, da meine Kommilitonen zum einen nicht wirklich darüber berichteten, wie ihre eigenen Erfahrungen sind, sondern generell Männer betrachteten. Zum anderen schienen sie aggressives Verhalten und Wut zusammen zu denken.

Dennoch haben mir ihre Antworten in meiner Reflexion zum Thema Wut aus FLINTA*-Perspektive weitergeholfen. Denn obwohl die „wütenden“ Männer, von denen sie berichteten, scheinbar unbeliebt sind, handelte es sich häufig um Männer in höheren Positionen (was sich durch erneutes Nachfragen herausstellte), sprich Männern, denen es gestattet ist, wütend zu sein, die sich nicht Sorgen müssen, dass ihnen dadurch Macht abgesprochen wird, im Gegenteil, ihnen werden mächtigere Positionen zugeteilt.

Wie bereits erwähnt, ist Wut, so wie auch andere Emotionen, abhängig von Machtgefügen. Eines der Machtgefüge, von dem Wut besonders abhängig ist, ist das Patriarchat, denn Wut ist eine gegenderte Emotion, das heißt, dass sie in unserer Gesellschaft „binär gemacht“ wird.

Wut ist behaftet vom Vorurteil, dass Wut eine männliche Eigenschaft sei. Doch Neurowissenschaftler*innen sind sich einig, „es gibt keinen simplen Zusammenhang zwischen Hormonen und Aggressionen oder Gewalt“ (Smolka, Turecek, 2018). Das Wut als „männliche“ Eigenschaft wahrgenommen wird, liegt daran, dass FLINTA*-Personen von klein auf im Rahmen ihrer Sozialisierung lernen, dass sie nicht wütend sein dürfen (Hoeder, 2021). Sie lernen, dass sie schlichten sollen, nett sein sollen, friedlich sein sollen. Dadurch verlernen sie ihr Wut zu erkennen und effektiv zu nutzen. Studien der Psychologin Ursula Hess haben gezeigt, dass Wut in den Gesichtszügen weiblich gelesener Personen häufig nicht als Wut wahrgenommen wird und wenn doch, so wird eine wütende weiblich gelesene Person negativ beschrieben (Hess, 2014).

Zudem tragen sexistische und misogyne Strukturen dazu bei, dass FLINTA*-Personen keinen inhärenten Wert haben, was wiederum dazu führt, dass ihre Wut oft nicht ernst genommen wird (Hoeder, 2021). FLINTA* werden also nicht als wütend wahrgenommen,

oder dadurch abgewertet. Ihnen wird der Anspruch darauf wütend zu sein, verwehrt und ihre Wut nicht ernst genommen. Oft wird es FLINTA Personen also nicht ermöglicht Wut zu erlernen und auszuleben - oder sie verlernen es im Laufe ihrer Sozialisation. Darüber hinaus spielt es eine Rolle, dass wir einem „White Male System“ leben, das bedeutet, dass Personen, die nicht weiß, nicht männlich, nicht cis und nicht heterosexuell oder dünn sind, also Personen, die von der Norm abweichen, bestimmte Privilegien nicht haben. Dazu gehört, wütend sein dürfen (Hoeder, 2021). Hoeder führt fort:

„Wenn wir also über Frauen und Wut reden, können wir die Erfahrungen von Menschen, die sich als Frauen identifizieren, nicht pauschalisieren. Sie sind nuanciert. Das ist wichtig zu bedenken, denn auch in vermeintlichen Kreisen von Gleichgesinnten gib es Diskriminierung.“

(Hoeder, 2020, S.99)

Das bedeutet, dass Mehrfachdiskriminierungen auch im Hinblick auf Wut mit in Betrachtungen einbezogen werden müssen. Je marginalisierter eine Person, desto weniger darf diese Person im „White Male System“ wütend sein.

Wie Wut in unserer Gesellschaft ausgedrückt werden darf und wie sie wahrgenommen wird, ist also den heteronormativen Strukturen unterlegen oder, wie Hoeder schreibt, Wut ist theoretisch neutral, aber in ein patriarchales System gepresst.

Es wird von weiblich sozialisierten Personen und weiblich gelesenen Personen in unserer heteronormativen Gesellschaft noch immer erwartet, dass sie brav sind, nicht aufmüpfig, immer freundlich, immer am Lächeln, die typischen People Pleaser. FLINTA* haben verinnerlicht, dass sie ihre Wut nicht empfinden, zeigen oder verbalisieren dürfen. Früh lernen FLINTA*, dass sie sich in der patriarchalen Welt anpassen müssen, um darin zu bestehen (Hoeder, 2021). Hinzukommt, dass die Wut von FLINTA* negativ beurteilt wird, die von Cis-Männern häufig positiv (Hoeder, 2021).

2.3 Wut als kollektive und transformierende Kraft gegen Ungerechtigkeit

„Rage breaks things. Rage signals a break. Breaking leads us beyond rage. Rage enables a break”⁵.

(Malatino, 2019, S.4).

In den vorherigen Abschnitten ging es darum, die Emotion Wut mit Fokus auf Gender genauer zu betrachten und einzuordnen. Im folgenden Abschnitt möchte ich nochmal einen Blick auf die kollektive und transformierende Kraft der Wut werfen und inwieweit bestimmte Formen der Wut eine kollektive Ressource gegen epistemische Ungerechtigkeit sein können. Konkret geht es um Wut als Emotion gegen Ungerechtigkeit und deren Bedeutung für politischen Aktivismus.

Oft wird in popkulturellen Kontexten die individuelle Wut analysiert, in sozialwissenschaftlichen Kontexten die Wut der Privilegierten, doch welche Bedeutung hat Wut für Kollektive und nicht-privilegierte Personen?

Marginalisierte Personen erleben alltäglich Situationen, in welchen sie von der normativen Gesellschaft ausgeschlossen und ungerecht behandelt werden. Wenn das alles zu viel und untragbar wird, kann Wut dabei der Ausweg oder die „ersehnte Atempause“ sein (Malatino, 2019, S.3). Hilary Malatino argumentiert, dass Wut „transformierend und weltenbauend“ ist und der „Schlüssel zum Überleben von Minderheiten“ (Malatino, 2019, S.2).

Malatino untersucht kollektive Wut aus Trans*-Perspektive, bezieht dabei andere queerfeministische Positionen mit ein, so die von Sara Ahmed, Audre Lorde, Judith Butler and Maria Lugones.

Malatino stellt heraus, dass transformierende Wut eine Form der Wut ist, die Respekt und Gerechtigkeit einfordert und in kollektiver Form zum Protest wird. Dabei entfaltet die Wut ihre volle Kraft, wenn sie gegenseitig angefeuert wird. Damit Wut kollektiviert wirken und angefeuert werden kann, muss Wut zwischen Individuen resonieren und sich von einem Körper auf den anderen übertragen. Dies geschieht, indem Erfahrungen mit Wut über Ungerechtigkeit innerhalb der Gemeinschaft geteilt werden (Malatino, 2019).

Dass Emotionen nicht ausschließlich im Individuum platziert sind, sondern sich zwischen Körpern befinden, argumentiert auch Sara Ahmed (Ahmed, 2004). Ahmed beschreibt, dass Emotionen sich übertragen lassen können, aber nicht wie ein Besitz, sondern eher

⁵ „Wut zerstört Dinge. Wut signalisiert einen Bruch. Das Zerschlagen führt uns über die Wut hinaus. Wut ermöglicht einen Bruch.“

als etwas Zirkulierendes, die Wirkung kann sich dabei verändern, sie bewegen sich und werden bewegt (Ahmed, 2004, S.11).

Für die Kraft und Wichtigkeit transformativer und kollektiver Wut argumentiert auch die Philosophin Alison Bailey in ihrem Paper *On Anger, Silence and Epistemic Injustice*. Dort stellt sie heraus, dass eine spezielle Textur transformativer Wut – „a knowing resistant anger“ – es marginalisierten Gruppen ermöglicht, eine wirkmächtige Ressource zu entwickeln gegen epistemische Ungerechtigkeit (Bailey, 2018, S.93). Epistemische Ungerechtigkeit ist ein Begriff aus der praktischen Philosophie und bezeichnet eine Form von Ungerechtigkeit, bei der Menschen in Bezug auf Wissen benachteiligt werden. Systemische Bedingungen wie beispielweise akademische Strukturen etc. erzeugen ein Umfeld in dem selektiert wird, wer Wissen äußern, verstehen und weitergeben kann. „A knowing resistant anger“ unterscheidet sich von Wut, die „nur“ resistent ist, dadurch, dass sie erinnert, in welcher Welt unsere Wut verständlich ist und in welcher nicht (Bailey, 2018). Das ermöglicht, dass sie gerichtet agiert und dadurch in ihrer Energie wirksamer und präziser ist, dass sie dabei hilft, Räume zu finden, in denen Wut kollektiv erlebt werden kann (Bailey, 2018). Damit hat Wut auch einen verbindenden Effekt, denn sie macht erkenntlich, dass wir damit nicht allein sind. Die Kollektivität wiederum ist essenziell und nährt die Aufrechterhaltung der Erinnerung an die Wut, somit müssen Individuen nicht die ganze Zeit wütend bleiben (Bailey, S. 2018).

Philosophische und sozialwissenschaftliche Theorien und Überlegungen zum Thema Wut von FLINTA* zeigen, dass die Emotion Wut aufgeladen ist. Dieses „Aufgeladen sein“ ist ein Resultat der Geschichte, der politischen und strukturellen Umstände, der nicht wahrgenommene Vielschichtigkeit von Wut und das Reinpressens der Emotion in binären, patriarchalen Strukturen. Auf Grund ihrer Sozialisierung stellt das Wütend sein vor allem FLINTA*-Personen vor besondere Herausforderungen, zugleich dient ihnen die Wut auch als Zugang zu kollektiven, stärkenden und transformierenden Ressourcen.

3 FLINTA-Wut – Zwischen Kunst und Aktivismus*

Was für Bilder kommen uns in den Kopf, wenn wir an Wut von FLINTA* und Kunst denken? Zugegeben: Auch meine eigenen Vorstellungen von inszenierter Wut sind stark geprägt von stereotypen Bildern. Vor meinen inneren Augen sehe ich Wut oft als körperliche Aktionen dargestellt, schreiende Personen auf Bühnen, die sich der Rage hingeben und ihren Zorn durch kontrollverlustartige Bewegung inszenieren. Ich höre verzerrte, kratzige Gitarrenklänge, Riot-Grrrl-Style-Punk-Musik. Manchmal rieche ich auch Blut und Schweiß.

Das Thematisieren von Wut aus FLINTA*-Perspektive in der Kunst eröffnet nicht nur den Raum, sich Wut als Emotion zurückzuerobern und diese auszudrücken, sondern auch einen Raum, um Veränderung in Gang zu bringen, einen Raum für Aktivismus. Viele Arbeiten von Künstler*innen, die sich mit dem Thema beschäftigen, können zugleich oft auch als aktivistische Arbeiten gesehen werden.

Wie genau verhalten sich Kunst und Aktivismus? Und was genau verbirgt sich hinter den Begriffen Kunst und Aktivismus? Kann Kunst eine Form von Aktivismus sein?

„Aktivismus in der Kunst ist längst zu einer gängigen Praxis geworden“ (Rosenkranz, 2024, S.2), stellt die Sozialwissenschaftlerin Marie Rosenkranz fest, die sich intensiv mit Aktivismus und Kunst auseinandersetzt. Aktivistisches Arbeiten im Kunstfeld ist eine Entwicklung der 1970er Jahre, die sich im gegenwärtigen politischen Klima intensiviert (Rosenkranz, 2024). Rosenkranz beobachtet, dass im internationalen Kunstbetrieb Künstler*innen zunehmend direkt in politische Verhältnisse eingreifen, anstatt diese nur zu repräsentieren, was sie wiederum auf Veränderungen im politischen Klima und auf die Kulturalisierung der Politik zurückführt (Rosenkranz, 2024).

Die Begriffe Kunst und Aktivismus werden in soziologischen, philosophischen, kunstwissenschaftlichen, historischen und politikwissenschaftlichen Forschungsfeldern diskutiert und sind damit Gegenstand transdisziplinärer Perspektiven.

In meiner Betrachtung beziehe ich mich auf die Definitionen von Kunst und Aktivismus, die auch Rosenkranz verwendet und die wiederum transdisziplinäre Perspektiven aufgreifen. Kunst betrachte ich damit als künstlerische und nicht als ästhetische Praktik, welche sich auf den reinen Wahrnehmungsakt beschränkt (Rosenkranz, 2024). Künstlerische Praktiken sind „durch Künstler*innen aufgeführte Praktiken, die nicht sonderlich ästhetisch sein müssen: gemeint sind etwa auch die die unmittelbare Werkproduktion begleitenden Praktiken des Recherchierens, Organisierens und Präsentierens“ (Rosenkranz, 2024, S.13). Aktivismus wird definiert als Praktik mit

politischem Veränderungsvorhaben, die sowohl durch kollektive als auch individuelle Handlungsträger*innen ausgeführt werden können und die „Gestaltbarkeit politischer Verhältnisse betont“ (Rosenkranz, 2024, S.14).

Darüber hinaus stellt Rosenkranz dar, dass es sich bei der Kombination von Kunst und Aktivismus immer zugleich um eine Reaktion auf politische Entwicklungen handelt, von denen Künstler*innen passiv betroffen sind, als auch um ein aktives Eingreifen in politische Konflikte (Rosenkranz, 2024).

Beim Brainstorming, wie Wut im Projekt *RAGE* dargestellt werden kann, waren die Arbeiten von verschiedenen Aktivist*innen beziehungsweise Künstler*innen und Kunstformen inspirierend. Drei davon möchte ich im folgenden Kapitel vorstellen und genauer beleuchten, wie sie das Thema Wut verarbeiten und an der Schnittstelle von Kunst und Aktivismus agieren. Alle drei Beispiele können als künstlerische und aktivistische Praktiken definiert werden, da sich bei allen der Prozess des Recherchierens, Organisierens und Präsentierens sowie der Wille eines politischen Veränderungsvorhabens nachvollziehen lässt. Zuerst betrachte ich das Kunstkollektiv Pussy Riot, danach werfe ich einen Blick auf CASSILS Projekt *Becoming an Image* und zum Schluss schaue ich mir noch einen Ausschnitt aus dem 2021 uraufgeführten Dramatext *Like Lovers Do – Memoiren der Medusa* von Sivan Ben Yishai an. Im Anschluss untersuche die drei Arbeiten noch im Hinblick auf Wut von FLINTA*.

3.1 Pussy Riot

Im folgenden Abschnitt werde ich das „Punk Prayer“, eine (Kunst-) Aktion vom Kollektiv Pussy Riot, anschauen und im Hinblick auf das Verarbeiten des Themas Wut untersuchen.

Pussy Riot ist ein international aktives Kunstkollektiv. Auf ihrer Instagram-Seite bezeichnen sie sich als „feminist art movement“, also als feministische Kunstbewegung. Pussy Riot wurde 2011 in Moskau gegründet, mit dem Ziel, durch unterschiedlichen Aktionen vor Putins Autoritarismus zu warnen. Ihr Markenzeichen sind guerillaartige Auftritte und Aktionen, bei denen sie mit bunten Sturmhauben an unterschiedlichsten Orten und in variierender Besetzung performen, immer mit deutlicher politischer und queerfeministischer Botschaft.

Ihre berühmteste Aktion, mit der sie weltweit auf sich aufmerksam machten, fand am 21. Februar 2012 statt. Damals performten fünf Mitglieder ein *Punk Prayer* (engl. für Punk Gebet) in kurzen Kleidern, Strumpfhosen und bunten Sturmhauben in der Moskauer Christ Erlöser Kirche, Russlands größter orthodoxer Kirche. Nach 41 Sekunden wurden sie von dem Sicherheitsdienst der Kirche weggebracht. Drei der Mitglieder wurden im Anschluss festgenommen und für Hooliganismus gegen die Kirche verurteilt. Nadja Tolokonnikowa und Marija Aljochina, die Bekanntesten der Gruppe, mussten zur Strafe für zwei Jahre in ein Arbeitslager.

Pussy Riot ist noch heute mit verschiedenen Aktionen und Kunstarbeiten aktiv, zuletzt zum Beispiel mit der Ausstellung *Velvet Terrorism* (engl. für Samt-Terrorismus) im Haus der Kunst München unter der Leitung von Marija Aljochina und der Performance *POLIC STATE* von Nadja Tolokonnikowa im MCA Chicago.

Bei der Untersuchung, welche Rolle Wut in den Aktionen und in der Kunst von Pussy Riot spielt, betrachte ich in erster Linie das *Punk Prayer*, beziehe aber weitere Werke und Aktionen und das Kollektiv als Ganzes in meine Überlegungen und Analysen mit ein. Wut über ein autoritäres Regime war mit ein Grund für die Gründung des „feminist art movement“. In einem Interview mit dem Missy Magazine berichtet Najda Tolokonnikowa: „Ich habe Pussy Riot in einer kalten Oktobernacht im Jahr 2011 gemeinsam mit Kat Samuzewitsch als Kunstkollektiv gegründet. Wir waren empört, dass sich Putin zum dritten Mal zum Präsident wählen lassen wollte. Der Name war eine Anspielung auf das Riot Grrrl Movement und ein Reclaiming weiblicher Stärke mit der Pussy als Symbol. Später ist es dann zu einer Bewegung geworden“ (Missy Magazin, 2025). Pussy Riot ist also eine empörte, wütende Reaktion auf Putins Politik, die ihr Ventil in Form von Widerstandsaktionen findet. „To resist, we used our loud voices, ski masks, dresses and

performance art on public places, unannounced, churches, government places every day“, beschreibt Nadja Tolokonnikova die Aktionen der frühen Zeit des Kollektivs in einem Ted Talk 2023. Pussy Riot bedient sich gezielt an Punk-Elementen aus der Riot-Grrrl-Bewegung in den 1990er-Jahren. Hierzu zählt das Verwenden von schrillen, verzerrten Gitarrenklängen und grölenden, kreischenden Gesängen mit feministischen Botschaften. Sie betonen aber auch, dass es sich bei ihrem Kollektiv nicht ausschließlich um eine Band handelt (Missy 2025).

Während ihrer Aktion am 12. Februar 2012 performen fünf Pussy-Riot-Mitglieder das *Punk Prayer*, gekleidet in bunten, kurzen Kleidern und Strumpfhosen und neonfarbenen Strommasken. Zur Performance gibt es ein nachträglich veröffentlichtes zweiminütiges Video, zu dem der vorher produzierte Song zu hören ist. Die Video zur Performance beginnt mit Unisono-Gesang, der wie ein Gebet klingt und mehrmals „Virgin Mary, Mother of God, Put Putin Away“ wiederholt. Dazu zu sehen ist, wie die Aktivist*innen ein Gebet performen: sie kreuzigen sich, knien nieder und berühren mit der Stirn den Boden. Das alles findet auf dem Altar der Kirche statt, im Hintergrund sind schon Sicherheitsbeamte zu erkennen. Mit dem Ende des Gebetschores schlägt die Stimmung um und es erklingt ein Punk-Song. Drei bis vier Performer*innen tanzen, hüpfen, springen auf dem Altar und kicken und boxen dabei in die Luft. Zwischen den Kirchenbänken sind weitere Performer*innen und Instrumentalist*innen zu erkennen. Im Video folgt ein Zusammenschnitt der Aktion. Das Video ist in schlechter Qualität gehalten und endet mit einem Take, der die Kirche von außen zeigt.

Die ganze Aktion wirkt zugleich wütend, ironisch und rebellisch. Der Song ist voller verzerrter Klänge, die Vocals eher geschrien als gesungen, der Text formuliert klare politische Aussagen und Missstände im Wechsel mit ironisch, obszönen Anspielungen.

*Black robe, golden epaulettes
All parishioners crawl to bow
The phantom of liberty is in heaven
Gay-pride sent to Siberia in chains*

*The head of the KGB, their chief saint,
Leads protesters to prison under escort
In order not to offend his holiness
Women must give birth and love*

*Shit, shit, the Lord's shit!
Shit, shit, the Lord's shit!*

The Church's praise of rotten dictators

*The cross-bearer procession of black limousines
A teacher-preacher will meet you at school
Go to class - bring him money!*

*Patriarch Gundyaev believes in Putin
Bitch, better believe in God instead
The belt of the Virgin can't replace mass-meetings
Mary, Mother of God, is with us in protest!*

Virgin Mary, Mother of God, put Putin away, Put Putin away, put Putin away.

(Pussy Riot, 2012)

Der Text äußert mit Formulierungen wie „the Lord's shit“ und „The Church's praise of rotten dictators“ klare Kritik an der Politik Putins und den Rückhalt durch die Kirche. Dabei benennen Pussy Riot fehlende LGBTQ-Rechte, patriarchale Unterdrückung, starke freiheitliche Einschränkungen und Korruption. Die Bekleidung und Bewegungen der Performance wirken eher lustig, blasphemisch und wie ein Scherz, sie unterstreichen damit die Ironie des Textes oder machen diese erst dadurch deutlich.

Widersprechende Elemente finden sich in der symbolischen Kombination aus Sturmhauben und kurzen Kleidern, denn die Hauben wirken gefährlich und dienen auch als Schutz der Identität, während die kindlichen Kleider „mädchenhaft“ wirken. Dieser Art von Widerspruch ist Teil feministischer Performance-Tradition und zum Beispiel auch bei den Riot Grrrls und bei vielen Rapper*innen zu sehen.

Die überspitzten Darstellungen und die Ironie unterstreichen die geäußerte Kritik und sind gleichzeitig besonders aufmerksamkeiterregend. Aufmerksamkeit zu erregen ist ein zentraler Bestandteil der Kunst von Pussy Riot. Die Aufmerksamkeit und Veröffentlichung ihrer Aktionen ermöglichte es Pussy Riot, international gesehen und gehört zu werden, sich international zu vernetzen und viele (junge) Russ*innen zu inspirieren und ihnen Mut zu machen. Die Aktivist*innen sahen darin sogar Teil ihrer Arbeit, „our job was to show the people of Russia, that resisting is an option“, erklärte Nadja Tolokonnikova im Ted Talk (Ted Talk, 2023). Zugleich versuchen Pussy Riot Veränderungen anzustoßen und bei den Zuschauer*innen Denkprozesse auslösen. Der Ort und das politische Umfeld der Kunstaktionen von Pussy Riot spielen eine zentrale Rolle in ihrem Wirken. Im Guerilla-Aktivismus-Stil performen sie an unterschiedlichsten Orten und in unterschiedlichsten Ländern. Mal handelt es sich um illegale Orte, die starke Repressionen zufolge haben. Einen blasphemischen Punk-Song in Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau zu performen, ist auf Grund der politischen Lage in Russland eine gewagte, illegale Aktion, die sicherlich kritisch bewertet werden kann.

Dennoch beweisen die Aktivist*innen damit ihre Wut über Autoritarismus, patriarchale Strukturen und für Meinungsfreiheit. In einem ZEIT Interview, erklärt Tolokonnikova:

„Ich liebe die Wut, sie ist produktiv. Wenn etwas Schreckliches passiert, kann ich entweder mit einer Depression darauf reagieren und nichts tun. Oder aber mit Zorn. Nach dem Zorn kommt das Adrenalin. Die Wut klärt meinen Verstand. Ich verwandle sie in Schönheit, in Kunst, in eine politische Aktion.“

Nadja Tolokonnikova (ZEIT, 2024)

Das Kollektiv Pussy Riot versucht Wut über Ungerechtigkeit in Kunst und politisch Aktionen umzuwandeln. Das soll andere inspirieren und motivieren, sich dem Kampf gegen Unterdrückung anzuschließen und mutig Widerstand zu leisten.

Dabei dient Wut als Antrieb, als stärkende Ressource, als Mut gebende Kraft, um ihre aufmerksamkeiterregende Kunst trotz drohender Strafen öffentlich umzusetzen. Ihre Wut und ihr Mut sollen dabei inklusiv sein und sich bis ins Kollektiv auswirken. „Anyone can be pussy riot – zieh dir eine Maske über, protestiere öffentlich, sei Teil der Bewegung“, fordert Marija Aljochina ihr Publikum auf.

Die Botschaft von Pussy Riot ist auch heute, mehr als zehn Jahre nach ihrem weltberühmten *Punk Prayer*, relevant, und obwohl sie bereits verhaftet wurden und als Strafe zwei Jahre in einem Arbeitslager verbrachten, sind Marija Aljochina und Nadja Tolokonnikova (beide sind aus Russland geflohen) und weitere Pussy-Riot-Mitglieder noch aktiv. Ihren Kampf gegen autoritäre und faschistische Regime setzen sie sowohl in Europa als auch in den USA fort, mit diversen Kunstaktionen rufen sie unerschrocken und wütend dazu auf, Widerstand zu leisten, keine Angst vor Meinungsäußerungen zu haben und sich für Veränderungen auszusprechen.



Abbildung 1: Pussy Riot in der Christ-Erlöser Kathedrale

Nachtrag

Nachdem ich das Kapitel über Pussy Riot bereits fertig geschrieben hatte, kam am 15.12.2025 über die Tagesschau die Eilmeldung, dass ein russisches Gericht Pussy Riot als eine extremistische Organisation erklärt hat (tageschau.de, 2025). Die Einstufung von Pussy Riot als „extremistisch“ hat verheerende Folgen für die Gruppe und zeigt, nochmals, wie mutig die Mitglieder sind, dass sie trotz aller Repressionen immer wieder wütend und radikal auftreten. Nach russischem Recht sind sie nun eine kriminelle Vereinigung. Alle Pussy Riot Aktionen sind dadurch in Russland verboten und Kontakt mit ihnen ist illegal, das betrifft auch vergangene Interaktion über Soziale Medien (tageschau.de, 2025).

3.2 CASSILS – *Becoming an Image*



Abbildung 2: Cassils während *Becoming an Image*

Cassils (geb. 1975) ist ein kanadischer bildender* Künstler* und Performancekünstler*, der* den eigenen Trans*Körper als zentrales Medium und Mittel für seine* Kunst und Performances nutzt. In seinen* Werken thematisiert Cassils die Geschichte von Gewalt gegen LGBTIQ, Repräsentation, Kampf, Überleben und Ermächtigung. Für Cassils stellt die Performance eine Form sozialer Skulptur dar: Ausgehend von der Annahme, dass Körper durch Machtstrukturen und gesellschaftliche Erwartungen geformt werden, untersucht Cassils in seinen* Arbeiten historische Kontexte und reflektiert und hinterfragt dadurch gegenwärtige Momente (Cassils, 2013).

Becoming an Image (2012 – heute), ist eine 20- bis 25-minütige Live-Performance, in der sich Performance, Fotografie und Skulptur überschneiden. Das Stück wurde ursprünglich für das ONE-Archive in Los Angeles, das älteste aktive LGBTQ-Archiv in den USA, konzipiert. In der Performance attackiert Cassils mit Tritten und Schlägen einen 2000 Pfund schweren Tonblock in kompletter Dunkelheit. Die einzige Lichtquelle dabei ist das Blitzlicht der Kamera eines Fotografen, welches „ein Bild auf der Netzhaut der Zuschauer*innen brennt“ (Cassils, 2013) und dort nachwirkt. Die Fotografien der Performance, welche dabei blind und zufällig entstehen, werden im Anschluss an die Performance aufgehängt und ausgestellt.

Die gelebten, queeren Erfahrungen, die bislang in der Dunkelheit der Geschichte stattfanden, kommen durch die kurzen Blitze ans Licht und bezeugen die Arbeit und Existenz queerer und trans* Menschen, welche oft historisch nicht repräsentiert sind. Dadurch übt *Becoming an Image* Kritik an der Art der Archivierung und Dokumentation und dokumentiert zugleich. Durch das Aufhängen der Bilder wird die Erzählung

fortgesetzt und trägt zugleich den Ethos der Performance von Live-Aktion zu Installation weiter. "This project by Cassils epitomizes a new mode of hybrid practices that draws on a legacy of body, conceptual, and installation art to render new complex art experiences that are performative yet exist in various material forms"⁶, lautet die Rezension der Theaterwissenschaftlerin Amelia Jones (Cassils, 2013).

Durch die Präsentation der Bilder verknüpfen sich Performer*, Kamera und Zuschauer*innen: Alle werden in das Werk einbezogen. Cassils selbst betont auf der eigenen Webseite: „I don't believe in the passivity of an audience. No one gets to stand on the side lines. If you are a witness, it means you too are present, live and accountable.“

Cassils ist bekannt für Gendergrenzen überschreitende Körpermodifikationen, welche durch Gewichtheben und intensives körperliches Training erreicht werden und ausdauernde Performances ermöglichen, die physikalische Grenzen von Körpern herausfordern (Malatino, 2018). Auch für *Becoming an Image* hat Cassils intensives Combat-Training geleistet (Whaley, 2023) und attackiert als extremer, muskulöser, sportlicher Körper mit bandagierten Händen den Tonblock. Cassils kickt, boxt und tritt den Tonblock und bearbeitet dadurch die Masse, bis sie sich verformt. Diese körperliche Arbeit findet im Unsichtbaren statt, denn weder der Fotograf noch das Publikum noch Cassils selbst, können das Geschehen sehen. Nur im kurzen Moment des Kamerablitzes wird der knapp 30-minütige Vorgang sichtbar.

Laut eigener Aussage möchte Cassils mit *Becoming an Image* auf die T's und Q's in LGBTIQ verweisen, die oft in historischen Dokumentationen fehlen (Cassils, 2013). *Becoming an Image* hinterfragt damit Dokumentation, Erinnerung und Sichtbarkeit. Die Dunkelheit steht für die nicht-sichtbare Geschichte queerer und trans* Personen. Der Tonblock wiederum scheint ein haptisch greifbarer, schwer erkennbarer, massiver Feind zu sein, gegen den Cassils wütend ankämpft. Die Gegner im Kampf sind sehr ungleich. Cassils als agil, muskulös, mobil und menschlich, der Tonblock als formbar, schwer, massiv und widerspenstig. Die Masse symbolisiert die Übermacht der Institutionen und Strukturen die Geschichte erzählen, sie sind schwer zu bewegen und zu verformen. Cassils kämpft mit eigener Kraft als Teil der Trans*-Gemeinschaft dagegen an. Auch wenn der Kampf nur flüchtig durch die Blitze der Kamera bezeugt wird und zäh erscheint, so hinterlässt er doch Spuren. Malatino interpretiert das Fotografieren während der

⁶ „Dieses Projekt von Cassils verkörpert eine neue Form hybrider Praktiken, die sich auf das Erbe der Körper-, Konzept- und Installationskunst stützt, um neue komplexe Kunsterlebnisse zu schaffen, die performativ sind und dennoch in verschiedenen materiellen Formen existieren.“

Performance „als Zeitlichkeit verkörperter Wut, als Flackern, als Moment, der andauernd wird, der länger nachklingt als erwartet“ und vergleicht das mit Wut und den „vielen Nachleben“ der Wut (Malatino, 2018, S.16). Cassils bearbeitet und verformt das Material und manifestiert dadurch diesen Kampf sowie die Wut auf die Unsichtbarkeit. Dabei wird erkennbar, wie schwer dieser Kampf ist, denn selbst Cassils trainierter Körper kann diesen Kampf „nur“ 30 Minuten ausführen. Ebenso verdeutlicht der Kampf, dass je stärker die Kraft und die Wucht mit der gekämpft wird, desto größer sind die Veränderungen. Die Performance zeigt, dass es immense physische, psychische und emotionale Ressourcen braucht, um bereits die kleinsten institutionellen und strukturellen Veränderungen zu bewirken.

Inwiefern greift Cassils *Becoming an Image* Wut auf FLINTA*-Perspektive auf? Cassils spricht in erster Linie vor allem für trans* und queere Personen, also hinterfragt die Repräsentation unterschiedlicher queerer Identitäten in zum Teil bereits queeren Räumen, wie zum Beispiel dem Archiv in LA. Gegen das Fehlen der Repräsentation sowie die Übermacht der Strukturen, kämpft Cassils mit voller Kraft nach intensiver Vorbereitung. Die Bilder zeigen Cassils körperliche Anstrengung, das verzerrte, wütend wirkende Gesicht. Die Tritte und Schläge, die zur Verformung des Tonblocks führen wirken wie ein Wüten. Auch die Körpergeräusche, wie das Schnauben, das Keuchen, das Klatschen der Hände am Ton, das angestrengte Stöhnen, erinnern an ein Ausleben von Wut. Sicherlich muss es sich hierbei nicht um Wut handeln, und es ist wichtig sich zu erinnern, dass Wut nicht nur in Form von Kampf oder Gewalt dargestellt wird, dennoch erzeugt Cassils eine extreme Kraft, die ohne emotionale Entwicklung in den Kampf nicht in diesem Ausmaß erzeugt werden könnte. Die Willensstärke, die Cassils demonstriert, verdeutlicht, die Emotionalität, die in der Umgestaltung des Tonblocks verarbeitet werden. Die Anwesenheit und Teilhabe der Zuschauer*innen, verstärkt Cassils Energie. Wie in den Überlegungen von Malatino und Ahmed, amplifiziert sich die Wut, hier gegen den Tonblock, also gegen die fehlende Repräsentation von trans* und queeren Menschen und lässt Cassils länger performen und durchhalten.

In *Becoming an Image* blitzt an vielen Stellen Wut durch. Cassils reaktives und aktives Handeln in Bezug auf gesellschaftliche Umstände ist ganz im künstlerischen und aktivistischen Sinne.

3.3 *Like Lovers Do (Memoiren der Medusa)* von Sivan Ben Yishai

*„Dieses Lied
Ist dem gewidmet
Der mich in einem Flur voller Schlangen fickte,
bis meine Augen weiß und zu Knochen wurden.“*

(Sivan Ben Yishai, 2022, S. 11)

So beginnt der Dramatext *Like Lovers Do (Memoiren der Medusa)* von Sivan Ben Yishai und gibt direkt einen schonungslosen Einblick darauf, was die Leser*innen bzw. Zuschauer*innen im Stück erwartet. Im folgenden Abschnitt analysiere ich einen Abschnitt des Stücketextes und untersuche diesen im Hinblick auf Wut von FLINTA*.

Ben Yishai wurde 1978 in Tel Aviv geboren und lebt seit 2012 in Berlin. Der Text wurde 2021 an den Münchner Kammerspielen unter der Regie von Pinar Karabulut uraufgeführt. *Like Lovers Do (Memoiren der Medusa)* erzählt kaleidoskopisch angeordnet von den gewaltvollen Erfahrungen der Medusa. Ihre Memoiren sind „eine Widmung an alle Liebenden, die Momente unserer kollektiver Erinnerung auflistet: zwischen Begehren und Gewalt, zwischen Porno und sexuellen Fantasien, zwischen politischen Attacken und familiär eingeübtem Wegschauen“ (Suhrkamp, 2022). In einer weiteren Erzählspur träumen fünf junge Frauen von einer Zukunft mit ihrem Traummann und in einer dritten Erzählspur greift eine junge Frau am Ehebett zum Messer und begibt sich daraufhin auf die Flucht.

Der dichte Text bietet sehr viel Diskussionsstoff, in meiner Betrachtung möchte ich mich auf eine Passage fokussieren, in der die Darstellung von Wut eine zentrale Rolle spielt oder in besonderer Form sichtbar wird. Dabei schaue ich vor allem auf die Sprache, aber auch auf die inhaltlichen Aspekte. Der Text orientiert sich an feministischen Theorien und hat eine Fülle von popkulturellen Bezügen, was wiederum gut an den theoretischen Teil dieser Arbeit anknüpft und einen Blick auf die Betrachtung von Kollektivität im Zusammenhang mit Wut von FLINTA* ermöglicht.

*Und jetzt: Willkommen zu unserer kleinen Männerfantasie!
Denn alles hier ist male
Und alles hier ist fake
Alles hier ist for sale,
auch wir,
auch wir,
und lasst uns ehrlich sein – Blut verkauft sich gut,
und lasst uns ehrlich sein – Trigger-Warnungen verkaufen sich gut,
uns lasst uns ehrlich sein – je mehr Triggerwarnungen wir unterbringen, umso besser verkauft es sich,
zwinker, zwinker, >Altersfreigabe erst ab 18<, zwinker,
also lasst uns ehrlich sein – vergesst nicht, wer hier der Konsument ist,*

noch immer derselbe Konsument,
 also nur um ehrlich zu bleiben – selbst wir handeln mit unserem Blut,
 selbst wir handeln mit unseren Geschichten,
 zur Hölle damit,
 zur Hölle mit uns,
 wütende Feministinnen – aber mit einem 20-Zentimeter Messer, wie Männer es mögen,
 subversiv – aber mit Daddys Dollars, wie Männer sie erfunden haben,
 Dichterinnen – aber leise, scheu und zerbrechlich, wie Männer sie begehren,
 weiße Feministinnen – wie Männer sie casten,
 radikale Künstlerinnen – aber immer noch auf der Suche nach dem Einen,
 Rebellinnen, aber mit dem Baby auf dem Spielplatz sitzen,
 Facelift,
 Workout,
 No Carbs,
 wie Männer es festgelegt haben.

Aber wisst ihr was?
 Kahlrasierte Barbie-Feministinnen kommen in diesem Bus nicht vor!
 Die weiße Pussy ist in der Minderheit hier,
 ist zusammen mit Daddy den Abfluss runter,
 die Ehefrauen sind tot,
 die toleranten Engel geschlachtet,
 wir haben sie selbst geschlachtet,
 wir haben sie stranguliert mit unseren Händen,
 sie sind tot für uns,
 tot in uns,
 tot.

Die stille hässliche Ehefrau,
 die den Kinderwagen schiebt, mit einem sanften Lächeln,
 einer anständigen Karriere,
 und heimlich die Handtücher wäscht?
 Tot in uns,
 sie ist tot in uns drin.

aus *Like Lovers Do* (Memorien der Medusa, S.79-80)

Das Stück lebt von einer Pluralität an Intertextualität. Bereits der zweifache Titel, eine Anspielung auf den Mythos der Medusa und ein Zitat aus dem 1983 veröffentlichten Song *Here comes the rain again* von der Band Eurythmics mit der Sängerin Annie Lennox. Das Genre Memoiren, das auch im Titel erwähnt wird, verdeutlicht, dass der Text mit autobiografischen Erinnerungen der Figur Medusa arbeitet. Das Stück ist in drei Teile unterteilt: (1) *Die Vergangenheit ins Unwirkliche verformen*, (2) *Unseren Erinnerungen standhalten*, (3) *Wie man viele ist*.

Das Stück lässt sich der Postmoderne zuordnen, genauer gesagt dem postmodernen Drama. Gattungstypisch weist es Fragmentierungen, Genreverschmelzungen, Metafiktion und die Auseinandersetzung mit Identität und Kultur- und Gesellschaftskritik auf. Durch mehrere Erzählstränge und durch inhaltliche Sprünge entsteht eine nicht-lineare polyphone, kollagenartige Struktur. Besonders in Teil drei vermischen sich die einzelnen Erzählsuren und es wird eine Metaebene eröffnet, in der die Erzählfiguren sich ihrer Rolle im Theater bewusst sind.

Die ausgewählte Textstelle befindet sich in Teil drei, beginnt auf S. 79 und endet auf S. 80. Sie folgt auf die Erzählung der jungen Frau, die sich, nachdem sie mit einem Küchenmesser den Penis ihres Ehemanns abgeschnitten hat, auf der Flucht befindet. Der Bericht über die Flucht vermischt sich mit den Erzählungen der fünf Freundinnen und den Erinnerungen der Medusa. Aus einer Metaperspektive beschrieben, befinden sich nun alle gemeinsam im Theater, spielen, dass sie in einem Bus sitzen, der auf der Flucht ist und schließlich am Rande einer Klippe von „dutzenden Polizeiautos“ (Ben Yishai, 2021, S. 78) eingekesselt ist. Damit spielt Ben Yishai auf die finale Szene des Films *Thelma und Louise* von Ridley Scott aus dem Jahr 1991 an. An diesem dramatischen, spannungsreichen Punkt beginnt nun die obige Textstelle. Inhaltlich wird die Veranschaulichung der Metaperspektive vertieft, das Publikum wird direkt angesprochen. Dabei vermittelt der Text eine deutliche kapitalistische und queere feministische Kritik an der Theater- und Kunstwelt sowie der gesamten westlichen Gesellschaft. Darüber hinaus ist er ein ungefiltertes Sprachrohr für die Wut der Erzählperspektiven auf die gesellschaftlich verankerten Strukturen, die überall zu Ungerechtigkeiten führen. Um diese Wut und Kritik zu verdeutlichen, verwendet Ben Yishai Stilmittel wie Wiederholungen, Metaphern, Symbole und Hyperbeln, wodurch sich eine poetische, düstere und dichte Erzählung entspinnt.

Übertreibungen und Ironie, aber auch kurze Sätze sind direkt zu Beginn zu finden, indem das Publikum zur „kleinen Männerfantasie“ (S. 79, Z. 14) eingeladen wird, bei der alles „male“, „fake“ und „for sale“ ist (S. 79, Z. 15ff). Durch die folgenden Wiederholungen von „auch wir“ und „lasst uns ehrlich sein“ wird diese Kritik noch einmal bestärkt und auch die Erzählperspektive wird kritisiert. Die Wiederholungen verkörpern eine wütende Haltung, ebenso die drastisch formulierte Kritik „Blut verkauft sich gut“ (S. 79, Z. 18) und „Trigger-Warnung verkaufen sich gut“ (S. 79, Z. 19). Die Verwendung von kurzen Sätzen, die Wiederholungen, der Einsatz von Gedankenstrichen und der Ausdruck „Zwinker, Zwinker“ (S. 79, Z. 23) bringen den Textfluss ins Stocken, was an ein Sprechen in Rage erinnert. Es fühlt sich an, als ob die Gedanken der Erzählfigur getrieben von Wut impulsiv und ungeordnet herausplatzen, als würde zwischendurch der Faden verloren gehen und wiedergefunden werden. Die bildsprachliche Gewalt nimmt im Abschnitt langsam zu, so wird noch einmal der Gedanke des „Blut Verkaufens“ aufgegriffen. Dieser stellt eine Metapher dar für Kritik an der Kunstindustrie, die im Sinne des Kapitalismus mit Geschichten von Erfahrungen (sexueller) Gewalt an FLINTA*-Personen Profit erzeugen will. Darauf reagiert die Erzählstimme wütend mit Flüchen, also zunehmend gewaltvoller Sprache („Zur Hölle damit/zur Hölle mit uns“, S. 79, Z. 33f). Diese Wut richtet sich nicht

nur nach außen, sondern auch gegen die Erzählfiguren selbst. Im weiteren Verlauf steigert sich die Wut durch die zunehmende Verwendung brutaler Sprache, einhergehend mit destruktiver Kritik und obszönen Begriffen. So werden sechs Antithesen aufgelistet, die Feminist*innen scharf in die Kritik nehmen und sie als den patriarchalen Strukturen erlegen und in der feministischen Umsetzung gescheitert deklarieren. Jede Antithese wird dabei ein bisschen spitzer. Die anschließende rhetorische Frage „Aber wisst ihr was?“ (S. 80, Z.12) erinnert an die Haltung eines trotzigten Kindes, dass die Enttäuschung nicht auf sich sitzen lassen möchte und die Wut in Energie umwandelt, um zum Gegenangriff anzusetzen.

Dieser Angriff folgt in Form von hagernder Kritik am Popfeminismus, der oberflächlich und nicht konsequent intersektional handelt, sondern mehrdimensionale Diskriminierungsformen außer Acht lässt. Diese Kritik gipfelt mit dem Ausruf „kahlrasierte Barbie-Feministinnen kommen in diesem Bus nicht vor!“ (S. 80, Z. 14f) und der Deklaration „die weiße Pussy ist in der Minderheit hier, ist zusammen mit Daddy den Abfluss hinunter“ (S. 80, Z. 16f). Die Obszönität der Sprache verstärkt sich und bereitet den dramatischen Höhepunkt (Z. 18-24) der Textstelle vor, in dem sich gewaltvolle Formulierungen und Bilder zuspitzen.

„Die Ehefrauen sind tot / die toleranten Engel geschlachtet / wir haben sie selbst geschlachtet / wie haben sie stranguliert mit unseren eigenen Händen / sie sind tot für uns / tot in uns / tot.“ (S.80, Z.18-24).

Die wiederholte Erläuterung der Ermordung der Ehefrauen beziehungsweise der Engel, die erst sachlich und dann aus der Wir-Perspektive erzählt wird, wirkt wie eine Beichte über eine wütende, gewaltvolle Tat, ein Bekenntnis zum Mord, das noch im Schock geäußert wird. Zum einen wird die Fassungslosigkeit der eigenen Tat durch die Wiederholung des Wortes „tot“ (Z. 22-24) widergespiegelt, zum anderen aber auch keine Reue gezeigt, da die Tat aus einem notgedrungenen Verlangen nach Gerechtigkeit ausgeübt wurde und im Auftrag der schreibenden Person. Denn die Engel stehen hier als Metapher für brave Hausfrauen und sind eine Anspielung auf das Zitat von Virginia Woolf: „Den Engel im Haus zu töten, gehörte zur Arbeit der schreibenden Frau.“ Dieses Zitat findet sich auf S. 77 des Stücketexts und knüpft an ein weiteres Zitat von Woolf an, welches zu Beginn des dritten Teiles steht. Die Metapher des Engeltötens steht als Zeichen für die Arbeit einer schreibenden Frau und ist damit Bestandteil der Metaebene von Teil 3. Die Metapher ist gewaltvoll und wird durch die Begriffe „strangulieren“ und „abschlachten“ noch überspitzter dargestellt, was wiederum die Wut der Erzählperspektive aufgreift.

Die Textpassage endet mit den Zeilen „tot in uns / tot“ und danach folgt ein Absatz. Dadurch entsteht eine Stille, eine Atempause, die nach dem wütenden, rasenden Abschnitt zuvor wieder einen kleinen Ruhemoment und ein Durchatmen ermöglicht, ähnlich wie bei einem Wutanfall.

Die gesamte Dramaturgie der Textpassage erinnert an eine wütende Raserei. Die vielen Hyperbeln, Gedankenstriche, die sich aneinanderreihenden elliptischen Sätze und die gewaltvollen und brutalen Ausdrücke, reißen Zuhörer*innen mit in die emotionale Welt der Erzählperspektiven.

Die Mythologie der Medusa knüpft genau dort an. So wie Medusa erleben viele Betroffene den Vorwurf der Mitschuld, indem ihnen vorgeworfen wird, dass sie lügen, zu kurze Kleidung tragen oder zu anzüglich lächeln. „Eine Frau ist Opfer eines Verbrechens, wird aber für mitschuldig erklärt und wird deshalb auch mitbestraft. Infolgedessen ist sie voller Wut und wird als gefährlich wahrgenommen“ (Hoeder, 2021, S.134).

Durch das Aneinanderreihen gewaltiger Bilder, das Aufgreifen des Medusa-Mythos‘ und das Verweben kollektiver Erinnerungen entsteht eine Destruktion auf inhaltlicher Ebene und der Versuch, die Geschichte umzuschreiben. Dabei dienen spannungsgeladene Ambivalenzen und gnadenlose Analysen als Ausgangspunkt für eine mögliche Veränderung, eine durch Wut angeregte Transformation. Es lassen sich also auch in Sivan Ben Yishais Arbeit aktivistische Merkmale in der künstlerischen Darstellung von Wut erkennen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die drei untersuchten künstlerischen Arbeiten jeweils über aktivistisches Potential verfügen. Es scheint fast so, als sei eine Auseinandersetzung mit der Emotion Wut, besonders aus der Perspektive von FLINTA*-Personen, ohne eine politische oder gesellschaftskritische Botschaft undenkbar. Das wiederum schließt an Sara Ahmeds Schlussfolgerungen an, dass Emotionen unsere Welt mitstrukturieren. Unter der Annahme, dass Wut transformierende und katalysierende Kräfte besitzt und eine gerechtfertigte Reaktion auf Ungerechtigkeiten ist, wundert es nicht, dass die Darstellung von Wut in der Kunst immer auch eine aktivistische ist. Denn Wut schafft es, aus Individuen Kollektive zu bilden, welche sich gestärkt an der Gestaltbarkeit von Politik versuchen, um auf politische Missstände zu reagieren. Im Sinne eines Katalysators vermag sie es sowohl in Kunst- als auch Aktivismusform Veränderungen anzufeuern.

4 Projekt RAGE – Analyse, Reflexion Vergleich

Das Projekt *RAGE* erzählt in fünf Teilen – *Exonym*, *Structures*, *Memorial*, *Temple of Rage* und *Afterglow* – von Wut aus der Perspektive von FLINTA*-Personen und setzt sich dabei mit folgenden Themen auseinander: Wut als gegenderte Emotion, strukturellen Ungerechtigkeiten, patriarchaler Gewalt, Femiziden und kollektiver, transformierender Wut. Dabei verwebt *RAGE* Musik, Text, Visuals, Sounddesign und Lichtdesign in ein dramaturgisches Gesamtkonzept. *RAGE* dauert etwa 20 Minuten und wurde sowohl als Live-Performance aufgeführt als auch als Video produziert.

Im folgenden Kapitel möchte ich die Themen und Hintergründe von *RAGE* tiefergehend bearbeiten, die Umsetzung reflektieren und analysieren und zum Schluss mit den künstlerischen Arbeiten von CASSILS, Pussy Riot und Sivan Ben Yishai vergleichen. In Reflexion und Vergleich beziehe ich mich vor allem auf die Videoarbeit, nicht die Live-Performance.

„RAGE“ entstand im Rahmen eines Projekt-Moduls im Master Zeitabhängige Medien: Sound/Vision im Sommersemester 2025 an der HAW Hamburg.

Am Projekt waren folgende Personen beteiligt:

Vocals / Synthesizer / Sampler: Fen König, Keys / Synthesizer: Paula Rösner, Cello: Jonna Charné, Komposition: Fen König, Paula Rösner, Jonna Charné, Sounddesign: Jakob Seyberth, Fen König, Recording / Mix: Jakob Seyberth, Recording Assistant: Tim Christiansen, Lichtdesign / Operating: Tim Stellwag, Kamera / Postproduktion: Jona K Dohr, Focus Puller: Bo Friedrich, Grip: Morgana de Mello, Katja Izmestyeva, Caspar Zempel, Kostüm: Sabina Lorenz, Visuals: Laura Affolter, Text: Fen König, Text „Temple of Rage“: Fen König und Nika Matteo Hauger.

Uraufgeführt wurden die Live-Performance und das Video am 31. 7. 2025 während des Rundgangs im Tonlabor des Campus Finkenau der HAW Hamburg.

Im folgenden Kapitel betrachte ich zuerst nacheinander die fünf Teile von *RAGE*, erläutere Hintergründe und analysiere die künstlerische Umsetzung. Danach vergleiche ich *RAGE* mit den Arbeiten von Pussy Riot, CASSILS und Sivan Ben Yishai.

4.1 Analyse von RAGE

Teil 1: Exonym



Abbildung 3: Ausschnitt aus Visuals von RAGE

*They call us hysterical
they call us sensitive
they call us paranoid,
but we are angry*

*They call us hysterical
they call us sensitive
they call us toxic, tense,
exaggerated, difficult but we
are angry*

*They call us toxic, tense,
exaggerated, difficult,
paranoid, crazy, psycho, bitch,
unfucked,
but we are angry
call us sensitive, exaggerated,
paranoid, unprofessional,
crazy, psycho, bitch, unfucked
They call us crazy, psycho,
bitch, unfucked
But we are angry*

„Zickig, hysterisch, emotional, sensibel, paranoid, unprofessionell, empfindlich, theatralisch, schwierig, angespannt, ungefickt, bitch“; so nennen sie uns.

So nennen sie uns, wenn unser Puls rast, wenn unserer Pupillen sich weiten, unserer Mäuler nicht verschlossen bleiben, wenn wir schreien, wir rasen, wir toben, wenn wir wüten.

So lautet der Text von *Exonym* und zählt damit nur einige Beispiele der Wörter auf, mit denen FLINTA* bezeichnet werden, wenn sie ihre Wut sichtbar zeigen. All diese Wörter haben eine negative Konnotation, sind beleidigend und verletzend. Diese Bezeichnungen sind nicht selbst gewählt, sondern werden wütenden FLINTA* von außen übergestülpt und sind damit fremdbezeichnend. Eine Fremdbezeichnung ist dann problematisch, wenn sie von den bezeichneten Menschen abgelehnt werden. Das kann am historischen Kontext des Wortes liegen oder daran, dass die Bezeichnung beleidigend, verletzend oder abwertend gemeint ist. *Exonym* ist das englische Wort für Fremdbezeichnung, weshalb Teil 1 von *RAGE* den Titel *Exonym* trägt. Da die Emotion Wut bei FLINTA*-Personen häufig nicht als solche gelesen und bezeichnet wird, sondern umschrieben und damit unsichtbar gemacht wird, eröffnet *Exonym* das Stück, um einsteigend direkt auf diese Problematik aufmerksam zu machen.

Wie fühlt es sich an Fremdbezeichnung zu erleben? Wie können Reaktionen darauf aussehen? Wie wütend macht es, wenn die eigene Wut von außen nicht gesehen wird? Die Umschreibung und Falschbezeichnung der Wut von FLINTA* ist aus mehreren Gründen problematisch, denn zum einen wird FLINTA*s dadurch die Kontrolle über ihre Emotion genommen, zum anderen wird ihre Wut als solche nicht erkannt.

In erster Linie ist es vor allem verletzend und schmerzhaft, da die Bezeichnungen, die anstelle von wütend benutzt werden, nicht besonders schmeichelhaft, sondern beleidigend sind. Sich verletzt zu fühlen, kann zur Folge haben, dass man erstarrt. Innerlich rumort es, brodelt es, doch der Stich der Verletzung lähmt alle äußerlichen Handlungen. Je nachdem, in welcher Verfassung man ist, kann man entweder wütend zurückschreien und sich wehren oder es fehlt die Kraft und man erstarrt oder will der Situation so schnell wie möglich entkommen, alle Reaktionen sind hier legitim.

Reaktionen auf Verletzungen können von Situation zu Situation unterschiedlich sein, sie können von Person zu Person unterschiedlich sein, sie können von Ort zu Ort unterschiedlich sein. Genau so können sie unterschiedlich wahrgenommen werden. Auch hier spielt wieder eine zentrale Rolle, wer was sagt und welche Rolle Machtverteilungen spielen. Als FLINTA* die richtige Balance zu finden zwischen Wut zeigen und nicht als hysterisch oder als Bitch bezeichnet zu werden, um ernst

genommen zu werden, ist eine herausfordernde Aufgabe, die wiederum selbst wütend machen kann. Wut kann eine emotionale Reaktion sein, aber auch Schmerz und Traurigkeit sind sehr oft begleitende Emotionen.

Die musikalischen Motive von *Exonym* versuchen genau das aufzugreifen. Ein innerliches Brodeln, ein Drang zu entfliehen, sich den Beschreibungen zu entziehen, sich zu wehren oder sie sich anzueignen.

Die Stimme, die zu Beginn monoton die Fremdbezeichnungen, die Exonyme wiederholend auflistet, lässt offen, ob das Brodeln bald überkochen oder abschwellen wird. Sie lässt auch offen, ob die Worte in Form von Selbstbezeichnungen zurückerobert werden oder ob sich von ihnen distanziert wird und der Wunsch, schlicht als „wütend“ bezeichnet zu werden, im Fokus liegt. Auch den Versuch, die Balance zu finden, versucht die monotone Stimme zu verdeutlichen. Ebenso sucht die Stimme, die Balance der Emotionen, die Reaktionen auf Verletzungen sind.

Wut kann eine emotionale Reaktion sein, aber auch Schmerz und Traurigkeit sind sehr oft begleitende Emotionen.

Im zweiten Drittel von *Exonym* bricht das Stück musikalisch auf, die Stimme verstummt, das musikalisch Motiv wird bewegter und wiederholt sich intensiver, bis es sich begleitet von Noise-Struktur verliert und in bewegte, angeregte Improvisation übergeht. Die Wut scheint ein bisschen die Oberhand zu gewinnen und traut sich langsam mehr und mehr, zum Vorschein zu kommen. Dazu mischen sich die Visuals von Laura Affolter, die eine Collage von Internetarchivmaterial diverser Demonstrationen (wütender) FLINTA*-Personen weltweit zeigt. Dabei handelt es sich sowohl um fiktionale als auch um dokumentarische Videos. Die musikalischen und visuellen Motive verdichten sich zunehmend bis zu einem Höhepunkt der Intensität. Nach dem sie ausklingen und die Visuals in eine neue Projektion übergehen. Nun sind Flammen zu sehen, dabei handelt es sich um Videomaterial der kubanisch-US-amerikanischen Künstlerin Ana Mendieta (1948 - 1985) zeigt. Ana Mendieta ist eine Performance-Künstlerin, in deren Arbeiten sich immer Kritik am Patriarchat erkennen lässt und die tragischerweise selbst Opfer eines Femizids wurde.

Mit den Flammen von Ana Mendieta im Hintergrund braut sich musikalisch nochmal alles zusammen und endet schließlich. Danach folgt in einem schleichenden Übergang der zweite Teil von *RAGE, Structures*.

*Das Kind, das damals noch als Mädchen bezeichnet wurde, rennt über den Sportplatz im Mädchensportunterricht, es rast zwischen den Mitspieler*innen hindurch, erkämpft sich den Ball, rennt zielstrebig zum Tor, ohne Verluste, es schaut hoch, zielt, schießt mit aller Kraft ab, hält sich nicht zurück und trifft. „Wer ist der aggressive Wicht?“, fragt die Sportlehrerin der Parallelklasse, die Augen das Kind verfolgend, nicht leise genug, die Ohren des Kindes unverschont. Aus Stolz wird Scham, aus Kurzhaarfrisur wird ein langer Pferdeschwanz, aus frechen, vorlauten Rufen werden brave, gewählte Worte. Das Kind wird in ein Mädchen gepresst und vom Patriarchat verschluckt.*

Teil 2: Structures



Abbildung 4: Ausschnitt aus Visuals von RAGE

*We're exhausted and tired
Burdened by structures of oppression and injustice that
are tightly wired
Breaking out of them is what we desire
is what we fight for over the course of history
learned from an early age that our rage is judged
differently
established ways to control it, hold it back,
just not allow anyone to see it when we're mad,
because that's the only way they let us get*

*Anywhere,
All we want is to break out of there,*

*Anywhere
All we want is to break out of there*

*We deserve to feel our rage, make things break,
liberate ourselves from the ties of normativity
converting pain and oppression into queer livability.*

*We don't want mere civility,
we want true respectability,
written on sticks and stones, burnt into brains and
bones,
written in the stars, written to be seen*

Anywhere

Unser Puls rast, er rast, wenn wir schon wieder die Küchen putzen, Krümel und Tomatensoßenflecken von der Arbeitsfläche wischen, wenn wir die Bäder erneut schrubben, wenn wir Wasserhähne mit Kalkreiniger zum Glänzen bringen, wenn wir zentimeterlange haarige Fäden aus dem Sieb im Abfluss ziehen. Unser Puls rast von der körperlichen Arbeit, wird beschleunigt vom Frust, dass wir immer noch die sind, die es öfter machen, die es gründlicher machen, die es noch immer machen. Unser Puls rast, wenn wir wieder weniger Gehalt bekommen als unsere cis-männlichen Kollegen, wenn ihre Karriereleitern leichter zu erklimmen sind. Unser Puls rast, wenn wir noch immer in prekären Jobs stecken und häufiger von Armut bedroht sind. Unser Puls rast, wenn es uns nicht zugetraut wird eine Bohrmaschine zu benutzen oder ein Instrument zu verkabeln. Unser Puls rast, wenn uns mitten im Satz das Wort abgeschnitten wird, wenn unsere Argumente nicht gehört oder nicht ernst genommen werden. Unser Puls rast, wenn wir mit Absicht misgendet werden, wenn die Toilettenoptionen binär sind, wenn uns Fremde anstarren und uns hinterherblicken. Unser Puls rast, wenn uns unsere Existenz abgesprochen wird.

Unser Puls rast, wenn wir nicht über unsere eigenen Körper entscheiden und verfügen dürfen.

Unser Puls rast, wenn die Finanzierung unserer medizinischen Versorgung nicht gewährleistet ist. Unser Puls rast, wenn unserer Narben angestarrt werden.

Unser Puls rast, wenn uns schon wieder einer hinterherpfeift. Unser Puls rast, wenn wir unsere Erfahrungen mit sexueller Belästigung teilen. Unser Puls rast, wenn wir fast jeden zweiten Tag über Femizide in den Nachrichten lesen.

Unser Puls rast, wenn wir gemeinsam auf die Straßen gehen und laut gegen die Ungerechtigkeit anschreien.

Endlich können wir schreien.

Unsere Stimmen brüllen entlang der Straßen Hamburgs zwischen hohen Gebäuden widerhallend. Unsere Stimmen tragen unseren Wunsch nach Gleichberechtigung und unsere Forderungen bis in jeden Winkel Hamburgs, bis es sich überall eingebrannt hat, bis es überall zu sehen und zu hören ist.

Unsere Stimmen stärken uns, kämpfen gegen die Ermüdung und Erschöpfung, schreien weiter.

Unsere Stimmen suchen Gerechtigkeit für die Opfer von Femiziden.

Unsere Stimmen schreien für die Generationen vor uns und für die Generationen nach uns.

Unsere Stimmen sind ein akustisches Geflecht, welches versucht die diskriminierenden Strukturen in unserer Gesellschaft zu entflechten.

Structures, englisch für Strukturen, heißt der zweite Teil der Performance, welcher versucht die strukturelle Situation von FLINTA*-Personen aufzugreifen. Er soll diese nicht nur benennen, sondern auch den Wunsch ausdrücken, sich aus ihnen zu befreien. Es beginnt mit einem dichten, düsteren, rumorenden Soundgeflecht, das im Verlauf an flüsternden, beunruhigten Stimmen ähnelt. Es erinnert an die Erzählungen vieler Stimmen in *Like Lovers Do (Memoiren der Medusa)*. Die Performer*innen stehen stumm und reglos und lassen das Sounddesign wirken, welches sich als Struktur über ihnen als Individuen ausweitet. Im Hintergrund sind noch immer die Flammen von Ana Mendieta zu sehen, welche sich zunehmend verwandeln in Visuals, die Laura Affolter gestaltet hat. Die neuen Visuals zeigen Ausschnitte des Elbtowers und der dazugehörigen S-Bahn-Station, welche mit Flammen hinterlegt sind, die unruhige Kameraführung lässt aber nicht zu, dass der Blick haften bleiben kann und Ruhe findet.

Das Sounddesign wandelt sich und hörbar werden Field-Recordings einer queerfeministischen Demonstration am Abend vor dem 8. März 2025 in Hamburg. Die Rufe werden wellenartig dynamischer und erkennbarer. Mal scheinen sie fern und von wenigen Personen, mal scheinen sie ganz nah und Einzelpersonen sind hörbar.

FLINTA, die kämpfen, sind FLINTA*, die leben, lasst uns das System aus den Angeln heben!*

My body, my choice, raise your voice!

Allerta, Allerta, Antifaschista!

Kein Gott, kein Staat, kein Patriarchat!

Beim letzten Spruch setzt die Musik wieder mit starken, treibenden Hip-Hop-artigen Beats ein. Im Rhythmus des Demorufes spielt das E-Piano kurze, geclusterte Akkorde, darauf folgt eine repetitive, arpeggierende Melodie auf dem Cello. Zuletzt kommt die Stimme dazu, die rappend von der Erschöpfung jahrelanger struktureller Ungerechtigkeit erzählt und die Not äußert, aus diesen Strukturen auszubrechen und die Wut zeigen zu dürfen.

Es folgt ein Zwischenspiel, in dem in abgewandelter Form noch immer der Demoruf „Kein Gott, kein Staat, kein Patriarchat“ zu erkennen ist. Dieser setzt sich auf den half-time-artigen Beat.

Im zweiten Vers, formuliert die Stimme den Wunsch nach Anerkennung, Respekt und queerer Lebensart, welche in der Gesellschaft tief verankert, sein sollten.

Die Musik verklingt, die Performer*innen verstummen und erstarren wieder, Demorufe treten wieder in den Vordergrund.

However I dress, wherever I go, yes means yes and no means no!

Jin, Jiyan, Azadi!

Stoppt Femizide, man tötet nicht aus Liebe!

Nach dem letzten Spruch werden die Rufe leiser, die Visuals enden mit einem erneuten Aufflammen des Kunstwerks von Mendieta, und schließlich wird ein warmer Liegeton hörbar, welcher in den dritten Teil von *RAGE* überleitet.

Structures ist ein Versuch, die verschiedenen Stimmen und Perspektiven queerfeministischer Kämpfe aufzugreifen und zu verdeutlichen, dass gesellschaftliche Strukturen sich seit Jahrhunderten etabliert haben und dadurch Veränderung auf struktureller Ebene erschweren. Übrigens: 134 Jahre dauert es noch bis Frauen und Männer gleichberechtigt sind, solange die Veränderungen im jetzigen Tempo weitergehen (weforum, Global Gender Gap Report 2024 WEF).

Structures endet mit dem Ausklingen des Demospruchs „Stoppt Femizide, man tötet nicht aus Liebe“ danach leitet ein tiefer Liegeton, ein offener Quintklang des Synthesizers, zu *Memorial* über.

Teil 3: Memorial

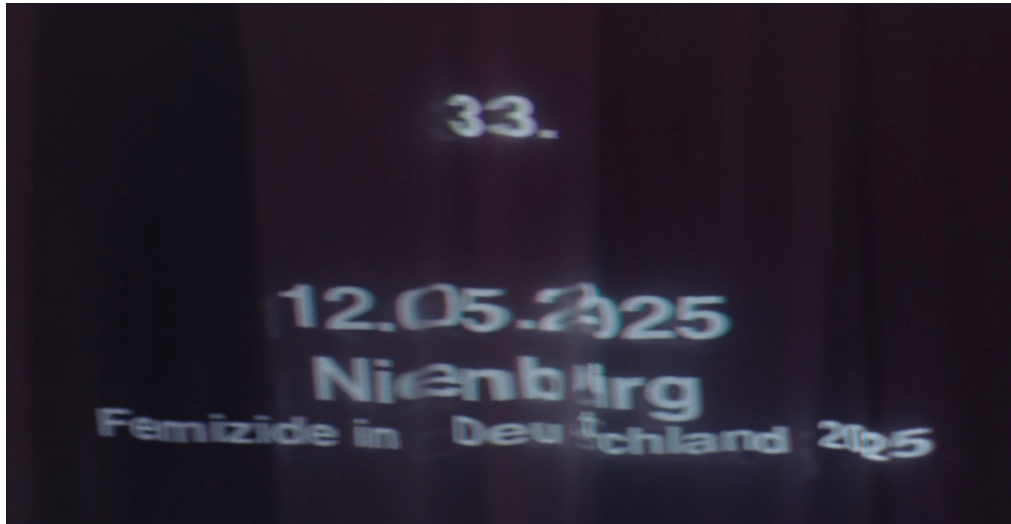


Abbildung 5: Ausschnitt aus Visuals von RAGE

*Our effort to fight is sometimes not enough to keep us
alive
Our effort to fight is sometimes not enough to keep us
alive*

*Flowers on their gravestone
Say their names, say their names
Flowers on their gravestones
Say their names, say their names*

*We raise our fists for you, we will not forget, not forget
We carry your stories on our backs*

*With your faces in the back of our minds
We're screaming louder than the last time
Your faces in the back of our minds
We're tearing down the silence and past lies*

*Faces in the back of our, faces in the back of our minds
Faces in the back of our, faces in the back of our minds*

Was macht wütender, trauriger und fassungsloser als Zahlen des Bundeskriminalamts zu Gewalt gegen FLINTA*?

Jährlich werden 100.000 FLINTA*-Opfer von Partnerschaftsgewalt, 9000 FLINTA* werden Opfer von Vergewaltigungen und sexueller Übergriffe, dazu kommen Angriffe aus rassistischen, antimuslimischen, antifeministischer oder trans*feindlicher Gründe auf FLINTA* (Clemm, 2020). Die Dunkelziffer ist groß.

„Hinter diesen Zahlen stehen Schicksale. Schicksale von Frauen, die selten Gehör finden“, schreibt die Juristin Christina Clemm (Clemm, 2020, S. 7), sie fährt fort, „vielleicht sind es die Ignoranz und Apathie großer Teile der Gesellschaft, die mich im Laufe der Jahre wütender werden lassen. Es gibt kein Ort, keine Schicht, kein Alter, keine soziale Situation, in der Frauen keine Gewalt erleben.“ (Clemm, 2020, S. 193)

Der dritte Teil *Memorial* thematisiert Gewalt gegen FLINTA* und Femizide. Er ist eine Art Denkmal für Opfer von Femiziden, eine Erinnerung an Schicksale, die selten Gehör finden.

Femizid ist der Begriff für das Töten von Frauen* aufgrund ihres Geschlechts, also durch hierarchische Geschlechterverhältnisse. „Femizide und Gewalt gegen Frauen sind ein strukturelles und gesamtgesellschaftliches Problem“ schreibt die Bundeszentrale für politische Bildung (bpb, 2025). Der Begriff Femizide bezieht die strukturelle Dimension der Gewalt mit ein und nicht-binäre sowie trans* Personen, welche in den Kriminalstatistiken häufig nicht berücksichtigt werden. Häufig werden die Morde an FLINTA* aber nicht als Femizid bezeichnet, sondern als „Familiendramen“, „Mord aus Liebe“ oder ähnliches verharmlost.

Eine statistische Datenlage, wissenschaftliche Forschung und Präventionsmaßnahmen sind in Deutschland und Europa noch immer nicht ausreichend vorhanden (bpb, 2025). Deshalb gibt es die Initiative „European Observatory on Femicide“ sowie in mehreren Ländern aktivistische Datensammlungen, die Femizide als solche benennen, vermerken, daran erinnern und darauf aufmerksam machen. In manchen Ländern gibt es bereits staatlich finanzierte Beobachtungsstellen, in Deutschland stehen für eine solche Beobachtungsstelle aktuell keine finanziellen Mittel zu Verfügung (bpb, 2025), weshalb es stattdessen eine aktivistische Datensammlungen gibt, die Initiative „Femizide stoppen“. Bei „Femizide stoppen“ verwalten zwei Frauen eine Instagram-Seite, auf der sie lokale Nachrichtenanzeigen und Hinweise zu Femiziden zugeschickt bekommen und diese dann als Post veröffentlichen.

Sicherlich ist diese Art der Datensammlung anfällig für Kritik, doch wie bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit erwähnt wurde, sind das Fehlen von Daten, Wissenschaft, Räumen,

Bezeichnungen oder sprachlichen Ausdrücken Formen epistemischer Ungerechtigkeit. Eine Ungerechtigkeit, die sich darauf auswirkt, wie, wo und was in unserer Gesellschaft gehört wird und Aufmerksamkeit bekommt. Basierend auf der Grundlage, dass es zu wenig Forschung und Faktensammlungen zu Femiziden in Deutschland gibt, bleibt Betroffenen keine andere Wahl, als die Datensammlung selbst zu übernehmen und Räume zu finden und zu erschaffen, in denen hingehört wird.

Welche Rolle spielt das Thema Femizide im Hinblick auf Wut von FLINTA*-Personen? Femizide stellen damit die äußerste Spitze von Gewalt gegen FLINTA*-Personen dar und sind strukturell verankert. Jedes Mal, wenn der Spruch „Stoppt Femizide, man tötet nicht aus Liebe“ ertönt, spüre ich, Gänsehaut auf meinen Armen, ein mulmiges Gefühl im Bauch und Tränen in den Augen. Ich bin gleichzeitig extrem traurig und extrem wütend.

Auch Sara Ahmed greift das Zusammenwirken von mehreren Emotionen, spezifisch von Wut und Schmerz, auf, sie schreibt; „It is not possible to consider the relation between feminism and anger without first reflecting on the politics of pain“ (Ahmed, 2004, S. 172).⁷ Für Ahmed ist klar, dass ein Reflektieren von Schmerz eine Voraussetzung für das Betrachten von Feminismus und Wut ist. Sie schlussfolgert, dass unsere Aufgabe darin besteht, eine Art Übersetzung von Schmerz zu leisten und in die Öffentlichkeit zu verlagern. Um uns dabei von den „schmerzlichen Bindungen“ zu lösen und damit der Schmerz nicht automatisch zur Grundlage feministischer Politik wird, sollen wir entsprechend wütend handeln (Ahmed, 2004, S.173f).

Wütend zu handeln und Wut zu äußern über den Schmerz, der beim Gedenken an Opfer von patriarchaler Gewalt gefühlt wird, ist valide und wichtig und erzeugt Handlungsfähigkeit. Der Schmerz und die Trauer, die im Zusammenhang mit dem Thema Femizide aufkommen, sind also eng mit Wut von FLINTA*-Personen verknüpft. Diese Thematik greift auch *RAGE* im Teil Memorial auf. Direkt anknüpfend an *Structures*, wo die strukturelle Ebene des Patriarchats thematisiert wird, folgt *Memorial* als Verdeutlichung der Gewalt an FLINTA* und als Denkmal für Opfer dieser Gewalt und Strukturen.

Über den Liegeton hinweg setzt eine Gesangsmelodie in harmonisch Moll ein, die sich mehrmals in leicht variiert Form mit dem Text „our effort to fight is sometimes not enough to keep us alive“ wiederholt. Mit Beginn der ersten Strophe setzt eine tiefe pulsartige, kaum wahrnehmbare Kickdrum als Beat ein, dazu spielt der Synthesizer eine

⁷ „Es ist nicht möglich, die Beziehung zwischen Feminismus und Wut zu betrachten, ohne zuvor über die Politik des Schmerzes nachzudenken.“

abwärtsbewegende Akkordfolge, die von einer gezupften Basslinie im Cello begleitet wird. Die Strophe besteht aus dem Text „flowers on their gravestones, say their names, say their names/ we raise our fists for you we will not forget, we carry your stories on our backs“ und verdichtet sich zunehmend bis zum Refrain. „Say their names“ nimmt Bezug auf eine Protest- und Erinnerungsform, bei der die Liste mit den Namen der Opfer verlesen wird, um diesen zu Gedenken. Dazu zu sehen ist wieder eine Projektion im Hintergrund; weiß auf schwarz, sind Namen (falls bekannt), Ort und Datum der bisherigen Opfer von Femiziden in Deutschland im Jahr 2025 zu lesen. Die Daten sind von der Initiative „Femizide stoppen“ und wurden bis zum Tag der Produktion stets aktualisiert. Diese Form der Erinnerungskultur von Femiziden hat ihren Ursprung in Lateinamerika und in der Karibik (Biwi Kefepom, 2023). Der Hintergrund dazu sind unzählige Ermordete und Verschwundene FLINTA*, welche nicht von den öffentlichen Behörden aufgeklärt werden. Das Verlesen ihrer Namen trägt dazu bei, „das Schweigen zu durchbrechen und sie aus der Vergessenheit zu holen“ (Biwi Kefepom, 2023, S.165). Das Erinnern an Namen soll zugleich auch die Frage aufwerfen, welche Körper anwesend sind, beziehungsweise anwesend sein können und welche nicht.

Nach der Strophe folgt eine aufwärtssteigende Melodie im Gesang und den Worten „with your faces in the back of our minds“, die in den Refrain überleitet. Im Refrain setzt das E-Piano ein und unterstützt durch eine veränderte Akkordfolge ein musikalisches „Aufbrechen“. Es folgt eine weitere Strophe, in der das E-Piano glockenartige Arpeggien einspielt, ein weiterer Refrain und eine Bridge. In der Bridge verdünnt sich die Musik wieder etwas, die Kickdrum verstummt, das E-Piano spielt weiter Arpeggien, während in hoher, zarter, fast zerbrechlicher Stimme wiederholend „faces in the back of our minds“ gesungen wird. Danach verklingen Stimme und E-Piano, der offene Quintklang des Synthesizers ist wieder hörbar, worüber das Cello soliert.

Nach dem Cello-Solo endet „Memorial“ wieder mit der ersten Strophe, die nun a cappella mehrstimmig von allen drei Performer*innen gesungen wird.

Während des Musikstücks wandelt das Licht von einem düsteren weiß-roten Ton in einen violetteren Farbton. Kurz bevor der mehrstimmige Gesang endet, endet die Projektion mit den Namen, es bleibt violettes Licht.

In etwas langsameren Tempo als bisher bewegt sich Kamera weiter von einer*m Performer*in zur nächsten, mal von links nach rechts, mal von rechts nach links schwenkend.

Die Musik, das Licht, die Kamera und die Erinnerung an die Opfer von Femiziden tragen dazu bei, dass *Memorial* ein besonders emotionaler Moment von *RAGE* ist. Die

absteigende Akkordfolge, die melodischen Motive, der pulsartige Beat, das Cello-Solo und der mehrstimmige Gesang sind voller Verletzlichkeit und Intimität und erinnern an Klagegesänge. Die ausklingenden Demonstrationsrufe und der eindrückliche, sich wiederholende, dramatische Text des Gesangs ziehen Zuschauer*innen mit hinein in die Trauer und den Schmerz, die bei Gedanken an Femizide und patriarchale Gewalt aufkeimen. Patriarchale Gewalt lässt uns starken Schmerz fühlen, ob als FLINTA*-Person, als betroffene Person von patriarchaler Gewalt oder als Person, die nahestehende FLINTA* aufgrund eines Femizids verloren hat, der Schmerz scheint untragbar und wir fühlen ihn alle unterschiedlich, ob durch Worte, Gesang oder den Klang von Instrumenten.

Auch wenn das Stück ausklingt, die Zahl der Opfer von Femiziden stagniert leider nicht. Zu Produktionsschluss Anfang Juli 2025 lag die Anzahl bei 49, jetzt zum Zeitpunkt, an dem ich dieses Kapitel schreibe, liegt sie schon bei 70.

Die Entscheidung, nur die Zahlen bis 2025 zu verwenden, war vor allem pragmatisch und im Sinne der Eingrenzung der Dauer und der damit verbundenen Emotionen. Leider bedeutet das natürlich, dass Opfer vor 2025 in diesem Kontext nicht namentlich erinnert werden.

Die Praxis des gemeinsamen Erinnerns und öffentliche Proteste, auch in Form von künstlerischen Aktivismus oder Performances, können einen Raum öffnen, um die eigene vergeschlechtlichte Position in Intersektion zu reflektieren und kollektives Handeln zu ermöglichen (Biwi Kefepom, 2023).

Teil 4: Temple of Rage

*Wir treten ein
Das ist unser Tempel der Wut
Wir treten ein
Die Erde zittert unter unseren Füßen
Es ist eine Luft, die klebt, die feucht ist, uns ummantelt.
Wir sind nicht allein. Unsere Körper sind hier nicht allein
An den inneren Fassaden der riesigen Kuppel lodern rote Lichter, die Schatten, unsere
wunderschönen Schatten. Sie ziehen uns, sie zerren an uns, sie dringen ein.
Tief in unseren Tempel der Wut dringen wir ein.
Wir folgen dem Rot, unseren Lichtern, unseren triefenden Schatten.
Wir sind wütend.
In diesem Tempel, in unserem Tempel nennt uns niemand
()
Es ist unsere Wut und sie reibt uns rein ins Beben
Es sind unsere Körper und sie lodern
Die Schatten triefen dunkelrot
Die Schatten siechen die Fassade hoch
Dein Körper voller Adrenalin, es rauscht durch dich, durch deinen in meinen Körper
Dein Körper voller Schweiß, es tropft von dir, von deinem auf meinen Körper
Glitzernd wie schimmernde Diamanten
Wir triefen glitzernd wie schimmernde Diamanten
Unsere Körper beben, verwachsen, transformieren zu einem Körper, einem riesigen
Gebilde
inmitten des riesigen Tempels drückt sich zum Scheitelpunkt der Kuppel, zum höchsten
Punkt
Unsere roten, tiefroten, triefenden Schatten
Unser glitzernder, feuchter, stinkender Schweiß.
Unser Keuchen, unser tiefes, schweres Atmen
Am allerhöchstens Punkt
Kocht unser Schweiß, die Tropfen kleben an der Decke.
Die wunderschöne Fassade des Tempels voller brühend heißer Tropfen
Die glitzernden Perlen auf unseren riesigen gemeinsamen Körper
Verzischen auf unserer gemeinsamen Haut
Unsere arbeitenden, gebrochenen Arme recken wir
Wir recken unsere Arme zu Fäusten.
Unsere Fäuste unzerstörbar
Unsere Fäuste drücken den Scheitelpunkt drücken und drücken
Die Fäuste brechen durch
Durchbrechen und der wunderschönen Tempel rieselt runter
Wir stehen gemeinsam und aus dem Tempel
Über dem Tempel
Über unzählige Tempel hinaus erkennen wir sie
Überall Fäuste
Überall glitzernde Tropfen, die nach oben schießen
Ein Perlenmeer über uns
Unser Schweiß hängt über uns und wenn wir es schaffen
Wenn wir die Fäuste in einem Ruck, einer Bewegung
Durch die Decke krachen
Dann knallt es, es wummert, es trieft und perlt so stark
Dass es nie, nie wieder aufhören wird.*

Teil eines Chores unzähliger wütender Stimmen zu sein, der über Straßen und ganze Städten hinweg zu hören ist, das ist ein beflügelndes, berauschendes Gefühl. Zu Beginn schreit man noch mit Vorsicht, doch umhüllt vom Klang anderer Stimmen und gekräftigt vom gemeinsamen Zorn, der sich gegen Ungerechtigkeit richtet, wird die Stimme immer lauter, kräftiger und mutiger. Diese Resonanz, sowohl auf akustischer als auch auf emotionaler Ebene, versucht *Temple of Rage* aufzugreifen. Eine inhaltliche Inspiration von *Temple of Rage* sind Sara Ahmeds Gedanken, mit Wut reaktiv auf Schmerz zu handeln.

Zu Beginn des Teils ist die Lichtstimmung dunkel und düster, dann erscheint zunehmend erstarkendes rotes, flackerndes Licht. Die Kamera bewegt sich weiterhin nah an den Performer*innen entlang durch den Raum.

Der deutschsprachige Text beschreibt das Eintreten in einen Raum, der sofort als *Tempel der Wut* deklariert wird. Das Wort Tempel dient dabei als Symbol für einen sakralisierten Raum für eine sinnliche Erfahrung der Emotion Wut. Der Text bedient sich dabei an detaillierten, synästhetischen Beschreibungen, bezeichnet Gerüche, Farben, Lichter und Texturen. Die Beschreibungen „rote Lichter“, „triefende Schatten“, „eine Luft, die klebt“ erinnern an Clubräumlichkeiten. Der Text ist durchgehend in der Wir-Form geschrieben, dadurch ist mit dem ersten Satz „Wir treten ein“ klar, aus welcher Perspektive gesprochen wird und dass der Text von einer kollektiven Erfahrung erzählt. Die Kollektivität und das Gemeinschaftsgefühl werden durch Rückversicherungen in Form von Wiederholungen verstärkt, wie bei „Wir sind hier nicht allein / unserer Körper sind hier nicht allein“. Der Text startet in einem langsameren, vorsichtigen Tempo und ermöglicht es Hörer*innen, durch die genauen Deskriptionen im Raum mit anzukommen. Langsam, aber fast linear steigern sich sowohl die Sprache als auch die Geräuschkulisse, erzeugt von einem Synthesizer und dem Cello. Die Sprache wird dichter und dramatischer, Sätze werden kürzer oder verstrickter und folgen schneller aufeinander, die beschriebenen Bilder werden abstrakter. Lautmalereien wie „tropfen“, „zwischen“, Metaphern wie „Schweiß (...) glitzernd wie schimmernde Diamanten“ und Beschreibungen wie „Unsere Körper beben, verwachsen, transformieren zu einem Körper, einem riesigen Gebilde“ verdeutlichen das Zurücklassen der Realität und das Aufbrechen von räumlichen Grenzen des Raumes und jenen der Körper.

Die Entstehung eines Körpers aus mehreren, greift die Gedanken zu Resonanz von Hilary Malatino auf, dass Wut als Emotion zwischen Köpern resonieren und sich übertragen kann und dadurch kollektiv und stärker wird.

Die Anapher des Wortes „Unser“ verstärkt den Rhythmus und das Gemeinschaftsgefühl und bereitet steigernd den Höhepunkt des Textes vor. Kurz vor dem Höhepunkt, bei „Wir recken unsere Arme zu Fäusten“, setzt ein Beat ein, ein „Wummern“, das die Verdichtung und Steigerung weiter zuspitzt. Beim Höhepunkt, der sich auch bildlich „am allerhöchsten Punkt“ der Kuppel des Tempels abspielt, durchbrechen die „gereckten“ und „unzerstörbaren“ Fäuste die Kuppel und „der wunderschöne Tempel rieselt runter“. Dabei stehen die gereckten und unzerstörbaren Fäuste als Symbol für Rebellion und Widerstand, hier in Anspielung auf queerfeministische Kämpfe, was durch die Metapher „schimmernde Diamanten“ deutlich wird. Die folgende Anapher „Überall Fäuste / überall glitzernde Tropfen / überall schimmernde Diamanten, die nach oben schießen“ und die Metapher „Perlenmeer“ zeigen, dass es sich um eine riesige, unendlich scheinende Gemeinschaft zu handeln scheint, die diese körperliche Erfahrung ebenfalls erlebt. Mit dem Durchbrechen des Tempels, der zu Beginn noch als ein wichtiger Ort der Sicherheit und gemeinschaftlichen sinnlichen Erfahrung war, ist ein Zustand eingetreten, zu dem die kollektive Kraft der Wut letztendlich so verstärkend gewirkt hat, dass sie jetzt darüber hinauswächst.

Die Kollektivität, die zuerst auf einzelne Körper, dann auf den gemeinsamen Körper, dann den Raum des Tempels beschränkt war, hat also eine weitere Grenze gesprengt und scheint als „Perlenmeer“ unendlich. Die Unendlichkeit verdeutlicht die durch die Menge amplifizierte Kraft der Wut, die nun „wummert, trieft und perlt“, dass sie „nie, nie wieder aufhören wird“.

Die Steigerung des Textes ist auch in der gesprochenen Stimme zu hören, die im Verlauf lauter, kräftiger und schneller wird. Dabei wird sie von den Instrumenten unterstützt. Das Cello und ein Synthesizer improvisieren zum Teil lautmalerisch eine Geräuschkulisse, die sich dynamisch entwickelt und nah am Text bewegt. Im Moment, in dem der Beat einsetzt, wird aus der atonalen Geräuschkulisse langsam ein tonales Konstrukt, es setzt erst eine Basslinie ein, die dann auf dem Synthesizer oktaviert. Das Treiben im Text und in der Musik wird ab jetzt nicht mehr unterbrochen und baut sich weiter bis zum Schluss auf. Der gesprochene Text endet mit dem epischen Moment des Durchbrechens der Kuppel und der Erkenntnis, dass es unendlich viele gereckten Fäuste gibt, die gegen die Unterdrückung kämpfen, doch die Musik geht noch eine Stufe weiter, wie eine Art Nachhall. Der Beat verdichtet sich zur Bassmelodie von einem Synthesizer und dem Cello, dazu erklingt eine weitere Melodie vom zweiten Synthesizer, die sich bis zum Ende des Stücks nach oben schraubt.

Die dramatische Sprache des Textes, die sich steigernde, unruhige Geräuschkulisse und die darauffolgende UK-Garage ähnelnde Musik vertonen und verbildlichen eine kollektive Erfahrung der Emotion Wut, die zwischen den Körpern resoniert, sich dadurch amplifiziert und letztendlich eine gemeinsame, zerstörerische, unendliche Kraft entwickelt. Die vielen Wiederholungen, Metaphern, Hyperbeln und synästhetischen Beschreibungen in der Sprache spiegeln die Dynamik der Emotionen wider und leiten Zuschauer*innen durch den „Tempel“ und durch die kollektive Erfahrung. Die Steigerung der Geräuschkulisse und der Musik unterstützen und tragen diesen Weg auf akustischer Ebene und stellen zugleich die sich amplifizierende und transformierende Kraft der Wut dar, die durch die Kollektivität entsteht. *Temple of Rage* spielt mit einer mystischen, sinnlichen und sakralen Komponente, durch die Symbolik des Tempels und die geheimnisvolle, gemeinschaftliche Stimmung zu Beginn, und transformiert dann in eine zunehmend stärkende, ekstatische und transzendierende Erfahrung, die an ein Rave oder eine riesige Demonstration erinnert.

Anknüpfend an die Direktheit der Darstellung von Femiziden und patriarchaler Gewalt des vorangegangenen Teils *Memorial*, lädt *Temple of Rage* ein, die realere Bildwelt zurückzulassen und sich durch ein gemeinsames Erleben von Wut zu stärken und verbunden zu fühlen.

Das Kind und seine beiden Freundinnen stehen auf dem Feld und schreien und schreien und schreien. Sie stärken sich gegenseitig, nehmen sich ein bisschen das Gefühl, allein zu sein, überfordert mit den unterdrückenden Strukturen und eingeschränkten Möglichkeiten in der kleinen provinziellen Stadt. Jahre später ziehen sie inmitten von Tausenden anderen FLINTA durch die Millionenstadt und schreien und schreien und schreien. Nie haben sie lauter geschrien. Nie haben sie sich stärker gefühlt.*

Teil 5: Afterglow



Abbildung 6: Ausschnitt aus Visuals von RAGE

*We're going gentle, into warm sunlight
together we are glowing longer*

*We're going gentle, into warm sunlight
weaving bonds that make us stronger*

*Voices raise louder, hearts pounding prouder
Softly embedded in flowers*

*Voices raised louder, hearts pounding prouder
Enchanted in diamond showers*

*In our afterglow
In our afterglow*

*Hands on cheeks on our bodies in water
Bodies in water
Hands on cheeks on our bodies in water
Growing stronger*

*Hands on cheeks on our bodies in water
Bodies in water
Hands on cheeks on our bodies in water
Growing stronger*

*In our afterglow
In our afterglow*

Im Anschluss an *Temple of Rage* erfolgt ein Piano-Solo, welches harmonisch und emotional in den letzten Teil *Afterglow* überleitet. Die kollektive, ekstatische Wuterfahrung verklingt, doch es bleibt ein Nachglühen, ein *Afterglow*. Wut als Emotion zu erleben, ist ein sehr körperlicher Vorgang. Das Anspannen der Muskulatur, der erhöhte Puls, die erhobene Stimme; für alle diese Reaktionen benötigt der Körper viel Kraft. Um diese körperliche Kraft über einen längeren Zeitraum zu erhalten, braucht es viel Energie, was individuell schwer zu leisten ist. Doch in der Gemeinschaft und im kollektiven Gedächtnis besteht die Möglichkeit und die Ressource, dass die Wut weiterglüht. Es gibt also sowohl ein individuelles Nachglühen, ein Ausruhen nach der körperlichen Anstrengung als auch ein kollektives Weiterglühen der Emotion. Dieses Glühen auf individueller und auf kollektiver Ebene stellt *Afterglow* dar.

Das Licht transformiert mit Beginn des Piano-Solos in einen immer wärmer werdenden Goldton, der sich nun zunehmend auf alle drei Performer*innen ausbreitet. Im Verlauf des Stücks bewegen sich kreisförmige Lichter in einem Orangeton über die Performer*innen und durch den Raum. Dazu starten auf der Projektionsfläche wieder Visuals. Auf den Visuals sind abstrakte, sich bewegende Formen und Körper zu erkennen, mal werden sie konkret, zum Beispiel in Form von Wellen oder Menschen, mal bleiben sie abstrakt. Dennoch sind sie immer in warmen weißen, blauen, grün-gelben oder rot-orangen Tönen gehalten, die verwoben sind und nahtlos ineinander übergehen.

Die Kamera schwenkt weiterhin zwischen den Performer*innen hin und her. In der Mitte des Stücks beginnt sie sich zu entfernen, bis sie schließlich zum Schluss so weit weg ist, dass erstmals alle Performer*innen, die Instrumente und mehr vom Raum ganz zu erkennen sind.

Die Musik startet mit dem Piano-Solo, erst mit Einzeltönen, die sich dann zu einer Melodie verbinden und sich letztendlich zur Harmonie und Groove des Songs entwickeln. Sobald der Groove steht, steigt das Cello mit einer gezupften Basslinie mit ein. Zum Schluss und die Strophe einleitend setzt der Gesang ein, zu Beginn wenige Töne umspielend, die Topnotes des harmonischen Gerüsts ergänzend. Die Textzeilen „we are glowing longer“ und „weaving bonds that make us stronger“ transportieren die Botschaft des gemeinsamen Nachglühens und des Weiterlebens der kollektiven Erfahrung, welche durch ein sanftes Zwischenspiel voller Wiederholungen und viel Einsatz von Delay nachhallen und wirken. Im Refrain steigert sich der Groove, die Harmonien werden dichter. Der Gesang singt nun Melodien voller Sprünge und Riffs, das Cello spielt dazu gebundene Töne, oft in Gegenbewegung zum Gesang. Zu „Hands

on cheeks on our bodies in water“ erklingt auch eine zweite Stimme, die das Wir-Gefühl verstärkt. Die Melodie zu den Textwiederholungen „Bodies in water“ und „Growing stronger“ bewegt sich nur durch Ganz- und Halbtöne schrittweise nach oben, sticht dadurch etwas heraus, was wiederum die Botschaft des Textes betont. Im Anschluss erfolgt die zweite Strophe, mit den Textzeilen „softly, embedded in flowers“ und „enchanted in diamond flowers“ hat sich nun die volle magische Wirkung des *Afterglows* entfaltet. Die Musik endet mit dem sanften Zwischenspiel, welches nun ein Outro ist und kontinuierlich leiser wird, bis es schließlich ausklingt.

Afterglow rundet *RAGE* durch warme, jazzige Harmonien und einen tanzbareren Neo-Soulartigen Groove ab und ermöglicht es den Zuschauer*innen dadurch, die erlebten Emotionen und das Gesehene zu verarbeiten. Es trägt auch dazu bei, die schwereren Themen etwas aufzufangen und durch das Stärken der gemeinschaftlichen Perspektive einen hoffungsvolleren Ausblick zu geben.

Das warme Licht, die weichen, versöhnlichen Visuals und das langsame Zurückgehen der Kamera verstärken diese Hoffnung durch die dadurch eintretende Entspannung und Erleichterung. Der ganze Blick auf den Raum und die Performer*innen kennzeichnet das Ende der Performance und begleitet Zuschauer*innen zurück in die Realität.

4.2 Reflexion von RAGE

Fünf Monate Recherche, Ideen sammeln und verwerfen, Planung, Proben, Absprachen, Produktion und Postproduktion – so viel Arbeitszeit steckt hinter dem 20-minütigen Stück. Getrieben von eigenen diskriminierenden Erfahrungen, ob in Form von direkten transfeindlichen Kommentaren oder subtilen sexistischen Nuancen, entwickelte sich ein Wille, der Darstellung von Wut gerecht zu werden und dabei die vielen Facetten sowie zugrundeliegende Strukturen aufzuzeigen und künstlerisch zu verarbeiten. Bereits in der Recherchephase wurde klar: Wut ist eine komplexe Emotion. Eine Emotion, bei der wir sofort bestimmte Bilder im Kopf haben, eine Emotion, die auszudrücken vor allem für FLINTA* nicht einfach ist. Schnell kam die Erkenntnis, dass Wut individuell unterschiedlich erlebt wird und wir in unserer Darstellung kollagenartig eigene Erfahrungen, Wahrnehmungen und Erzählungen anderer FLINTA* verweben werden. Sicherlich blieben dabei Perspektiven und Positionen unerzählt. Als ein Team aus mehrheitlich weißen Studierenden haben wir gewisse Privilegien, unter anderem Zugang zu Studio, Equipment, Literatur und vielem mehr. Dennoch bietet eine kollagenartige Arbeit, die Mischung verschiedener musikalischer Genres und Medien eine Möglichkeit eine vielseitige Darstellung von Wut zu verstärken. Durch das Verarbeiten von

Archivmaterial in den Visuals und durch die Field Recordings von Demonstrationen wurde versucht, mehrere Stimmen sichtbar und hörbar zu machen.

Durch die Zusammenarbeit von Studierenden aus den Gewerken Musik, Ton, Film, Licht, Video und Kostüm war die Produktion von *RAGE* eine vielschichtige Teamarbeit, in der wir alle voneinander und miteinander lernen konnten. Zudem waren alle Beteiligten sehr motiviert und haben richtig mitgezogen, dadurch war der Produktionsprozess eine besondere und schöne kollektive Erfahrung.

Auch wenn wütend sein jedes Mal anders ist, gibt *RAGE* durch die Dramaturgie auf eine gewisse Weise eine emotionale Reise vor. Durch die fünf Teile, die unterschiedliche Themen, die mit Wut verknüpft sind, behandeln, werden Zuhörer*innen dazu verleitet, entsprechende Emotionen zu fühlen. Wütend sein, muss nicht jedes Mal bedeuten, dass man auch Trauer, Frust, Versöhnung oder Hoffnung am Ende fühlt. Manchmal kann wütend sein, einen auch erschöpft und leer zurücklassen. Trotzdem möchte *RAGE* auch genauso um Opfer von Femiziden trauern, wie die positiven und stärkenden Aspekte von Wut für FLINTA* verdeutlichen.

4.3 Vergleich mit *Pussy Riot, Cassils, Like Lovers Do*

Die Auseinandersetzung mit Wut von FLINTA* verbindet *RAGE* mit der Arbeit von Pussy Riot, Cassils und Sivan Ben Yishais Drama *Like Lovers Do (Memoiren der Medusa)*. Wut zu thematisieren, bedeutet bei allen Werken, diese nicht wie aggressive Verhaltensweise darzustellen. Aus FLINTA*-Perspektive heißt das auch, eine unterdrückte Emotion in all ihren Facetten zuzulassen und ihre Hintergründe und ihr Veränderungspotential miteinzubeziehen. Dabei greifen alle Arbeiten auch die zugrundeliegenden Strukturen auf, die Wut entfachen. Aufgrund der kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema und der politischen Dimension der Emotion als auch der inhaltlichen Ebene, können alle Arbeiten auch als aktivistisch gesehen werden.

Es lässt sich beobachten, dass alle Arbeiten starke Kritik an strukturellen Ungerechtigkeiten ausüben. Diese werden entweder konkret thematisiert, abstrakt gehalten oder es werden beide Mittel genutzt. Ebenso geht es in allen Arbeiten darum, Unsichtbares sichtbar zu machen, sei es die Erinnerung von Opfern von patriarchaler Gewalt, das Nicht-Erzählen von Perspektiven und Geschichten marginalisierter Gruppen oder der Widerstand gegen autoritäre, freiheitseinschränkende Regierungsformen. Um die Wut darzustellen, spielt in allen Werken der Einsatz von Körpern zentrale Rolle. Das geschieht durch performende Körper, durch das Thematisieren und Beschreiben von Körpern und durch das Erinnern an Körper. Die Arbeit von Pussy Riot und Cassils ist auf körperlicher Ebene sogar in gewisser Weise extrem, denn die Performenden von Pussy Riot setzten sich starken Repressionen und damit einhergehender Gewalt aus. Cassils trainierte den eigenen Körper auf extreme Weise, um die Performance noch wirksamer zu machen. Eine weitere Gemeinsamkeit der Arbeiten ist das Thematisieren von Kollektivität. Bei Cassils wird das Publikum miteinbezogen, Pussy Riot tritt als Kollektiv auf, bei Sivan Ben Yishai erzählt die Medusa von kollektiven Erfahrungen aller Frauen* und bei *RAGE* werden Ton- und Bildmaterial von Demonstration aufgegriffen sowie der Gedanke eines kollektiven Wuterlebens in einem Tempel. Der Einsatz von Metaphern und Metaebenen verstärkt in allen Arbeiten die Darstellung von Wut. Pussy Riot nutzen Punk-Referenzen, symbolische, subversive Kostüme, Metaphern in den Texten und vor allem symbolische Orte für ihre Auftritte. Cassils wählte für die Uraufführung auch einen symbolischen Ort, spielt mit dem Tonblock als Metapher für verformbare Geschichte und Strukturen, nutzt die Dunkelheit und die Augenbinde als Symbol für Unsichtbarkeit. In *Like Lovers Do (Memoiren der Medusa)* wimmelt es nur so von Metaphern und Symbolen, hier ist besonders hervorstechend das Öffnen der Metaebene. Auch *RAGE*

bedient sich sowohl auf Audio als auch auf visueller Ebene an Symbolen und Metaphern, zum Beispiel die projizierten Flammen beziehungsweise brennende Gebäude während *Structures* oder durch viele Halbtonschritte in den Melodien von *Memorial*.

Unterschiede in Bezug auf die Darstellung von Wut lassen sich in der Nutzung von Sprache finden. Sivan Ben Yishais Drama spielt mit brutaler, expliziter Sprache und zeichnet dadurch ein Bild von „heterosexistische Klischees, die einer Vergewaltigung gleichkommen, aber in ihrer Überspitzung witzig sind“ (Leuchert, 2022). Auch Pussy Riot hält sich nicht zurück mit obszönen und blasphemischen Begriffen. *RAGE* wiederum macht leichte Anspielungen auf gewaltvolle Handlungen, die sich gezielt gegen das Patriarchat richten. Cassils hingegen arbeitet mit Stille. Also fast. Natürlich ist es nie ganz still, was zu hören bleibt, so wie eigentlich immer, sind Körpergeräusche. Cassils Einhacken der Hände und Füße auf den Tonblock, das angestrengte Atmen und Keuchen, was übrigens auch bei *RAGE* (im Text von *Temple of Rage*) zu hören ist.

Interessant ist auch, dass die Aufführungsorte der jeweiligen Arbeiten sich stark unterscheiden. So wurden *RAGE*, *Like Lovers Do* und *Becoming an Image* (zumindest bis jetzt) in exklusiveren Räumen gezeigt, also Räume, die für bestimmte Personen nicht zugänglich sind. Ob Hochschule, staatliche Theater oder LGBTIQ-Archive und Veranstaltungsstätten, die Standorte sprechen ein unterschiedliches Publikum an und können auch als „safer space“ agieren, gleichzeitig schließen sie Personengruppen aus. Pussy Riot hingegen performten an einem öffentlichen Ort und verbreiteten eine Dokumentation ihrer Performance im Internet. *Like Lovers Do* ist als Stücketext zwar auch im Internet zu finden, hat vermutlich aber eine andere Reichweite als Pussy Riot.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Arbeiten Wut auf unterschiedliche Weise präsentieren, was nicht allein an den unterschiedlichen Kunstformen liegt, vielmehr am Umgang mit Sprache/Sound und dem gewählten Aufführungsort.

Erkenntlich ist aber auch, dass in allen Arbeiten Körper und Kollektivität eine zentrale Rolle spielen, ebenso wie Erinnerungskultur und eine laute Aufforderung für Mut zur Veränderung.

5 Fazit / Afterglow

Im Sinne des *Afterglows* komme nun ich auch ans Ende der Arbeit, glühe nach vom Aneinanderreihen der Wörter. Es brodeln noch Gedanken in mir, die ich noch nicht untersuchen, Lücken, die ich noch nicht füllen und Fragen, für die ich noch keine Antwort finden konnte. Die Beschäftigung mit dem Thema Wut aus FLINTA*-Perspektive hat gezeigt, dass es sich bei Wut um eine vielschichtige, geladene Emotion handelt, die, geprägt durch kulturelle und historische Ereignisse sowie patriarchale Strukturen, vor allem für FLINTA*-Personen eine besondere Bedeutung hat. So wie andere Emotionen, hat auch Wut das Potenzial, unsere Welt mitzugestalten. Ihre transformierenden Kräfte unterstützen marginalisierte Gruppen im Kampf gegen Diskriminierung und um Gerechtigkeit. Dieses Potenzial von Wut erkannten auch die Künstler*innen Pussy Riot, Cassils und die Dramatikerin Sivan Ben Yishai. Alle nutzen Wut in ihren unterschiedlichen Arbeiten und stellen diese Emotion auf eine tiefgründige und vielschichtige Art dar. So unterschiedlich ihre Kunstformen sind, so verbindend ist dabei der Wille zur Mitgestaltung und Veränderung gesellschaftlicher und politischer Umstände. Diesem Willen schließt sich auch *RAGE* an, greift strukturelle Ungerechtigkeiten und Ausmaße patriarchaler Gewalt auf, erinnert dabei aber auch an die transformierende Kraft von kollektivem wütend sein. Alle Kunstwerke nutzen Wut als Sprachrohr, um auf eigene Positionen, aber auch die anderer FLINTA* aufmerksam zu machen. Dabei nutzen sie Wut als energielieferndes Mittel, als Katalysator.

Jahrhunderte lange Unterdrückung, Diskriminierung und strukturelle Ungerechtigkeiten, schreien nach Wut. Doch diese zuzulassen, das ist für FLINTA* nicht selbstverständlich. Den Zugang zu ihrer Wut müssen FLINTA* häufig erst wieder finden, wütendes Verhalten lernen und im Kollektiv teilen. Geschieht dies, dann hat Wut als angebrachte Antwort auf Ungerechtigkeit, das Potential Veränderungen in den Gang zu leiten und bestärkend zu wirken. Veränderung zu bewirken, politische Zustände im Hinblick auf mehr Gerechtigkeit mitzugestalten, das versuchen aktivistische und künstlerische Arbeiten von FLINTA*, die sich mit Wut beschäftigen. Denn an der Emotion Wut kommen Künstler*innen nicht vorbei, wenn sie sich mit dem Patriarchat anlegen. Doch das ist gut so, denn Wut kann ihnen in ihren Kämpfen die Kraft geben, die sie benötigen. Wut kann ihnen dabei helfen, sich an vorherige Kämpfe zu erinnern, an Selbstwirksamkeit zu erinnern, ihnen das Gefühl von Kollektivität und Verbundenheit vermitteln. All das sind Möglichkeiten ihre Resilienz zu stärken, denn das brauchen sie, denn Rückschläge sind alltäglicher Bestandteil queerfeministischer Kämpfe und werden es voraussichtlich und leider realistisch betrachtet noch Jahre lang bleiben. Auch wenn ich Heike Geißler

zustimmen möchte, die schreibt, sie will nicht mehr resilient sein, sie will nicht aushalten müssen, was unaushaltbar ist, so bin ich doch dankbar für diese Emotion, die uns resilienter macht. Ich möchte diese Zustände auch nicht aushalten müssen und zugleich quält mich der Gedanke, dass ich an patriarchalen Zuständen zerbrechen soll? Ehrlich gesagt, das gönne ich dem Patriarchat nicht. Vielleicht spricht da auch ein Funken Wut in mir, der sich entfacht hat, bei allem, was mir in meiner Auseinandersetzung mit Wut begegnet ist. Aus dem Funken wurde eine Flamme, welche ich immer weiter nähren möchte und welche auch nicht zuletzt durch Friends und eine Community weitergenährt wird. Diese Wutflammen brauchen queerfeministische Gemeinschaften jetzt in Zeiten von multilateralen Krisen. Wir dürfen uns auch erinnern, wer sie zuerst für uns angezündet hat und wir müssen auch schauen, wen sie noch nicht wärmen. Genährt von der Wutflamme brechen wir das Schweigen, in Erinnerung an die Opfer patriarchaler Gewalt und als Hoffnungsmoment für die Zukunft.

With your faces in the back of our minds, we're screaming louder than the last time.

6 Literatur und Quellenverzeichnis

Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Duke University Press.

Ahmed, S. (2014). *The cultural politics of emotion* (Second edition). Edinburgh University Press.

Biwi Kefepom (2023). *Femi(ni)zide. Kollektiv patriarchale Gewalt bekämpfen*. Verbrecher Verlag, Berlin.

Bailey, A. (2018). On Anger, Silence, and Epistemic Injustice. *Royal Institute of Philosophy Supplement*, 84, 93–115. <https://doi.org/10.1017/S1358246118000565>.

Beyer, A. I., Pühl, K., & Becker, L. (Hrsg.). (2024). *Bite back! Queere Prekarität, Klasse und unteilbare Solidarität* (1. Auflage). edition assemblage.

Braunmühl, C. (2022). *Matter, affect, antinormativity: Theory beyond dualism*. transcript Verlag.

Clemm, Christina (2020). *Akteneinsicht- Geschichten von Frauen und Gewalt*. Verlag Antje Kunstmann GmbH, München.

Cixous, H., Cohen, K., & Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875–893.

Criado-Perez, C. (2020). *Unsichtbare Frauen. Wie eine von Daten beherrschte Welt die Hälfte der Bevölkerung ignoriert*. btb Verlag, München.

Hess, U. (2014). Anger is a positive emotion. In W. G. Parrott (Ed.), *The positive side of negative emotions* (pp. 55–75). The Guilford Press.

Hoeder, C. (2021). *Wut und Böse*. hanserblau, München.

Malatino, H. (2019). Tough Breaks: Trans Rage and the Cultivation of Resilience. *Hypatia*, 34(1), 121–140. <https://doi.org/10.1111/hypa.12446>.

Rosenkranz, M. (2024). *Umkämpfte Kunst: Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-46373-1>.

Smolka, H.M., Turecek, K. (2018). *Zum Glück mit Hirn. Ein verlockendes Angebot für Glücksskeptiker*. Springer-Verlag GmbH, Heidelberg. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-54453-2>.

Wiedlack, M.K. (2015). *Queer-Feminist Punk: An Anti-Social History*. Zaglossus. https://doi.org/10.26530/OAPEN_574668.

Websites:

<https://kampnagel.de/uploads/downloads/Abendzettel-Cassils-DE-WEB.pdf>, aufgerufen am 27.10.2025.

https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2024.pdf, aufgerufen am 27.11.2025.

<https://www.bpb.de/themen/gender-diversitaet/femizide-und-gewalt-gegen-frauen/519839/femizide-und-notwendige-massnahmen/>, aufgerufen am 20.10.2025.

<https://www.cassils.net/>, aufgerufen am 27.10.2025.

Cassils Youtube Kanal, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=TzM8GTL2WGo>, aufgerufen am 28.10.2025.

<https://www.suhrkamp.de/buch/sivan-ben-yishai-like-lovers-do-memoiren-der-medusa-t-9783518430644>, aufgerufen am 30.10.2025.

https://www.theatertexte.de/nav/2/2/3/werk?verlag_id=suhrkamp_verlag&wid=o_388056081, aufgerufen am 30.10.2025.

https://www.ted.com/talks/nadya_tolokonnikova_pussy_riot_s_powerful_message_to_vladimir_putin, aufgerufen am 31.10.2025.

<https://lyricstranslate.com/de/pank-moleben-punk-prayer.html>, aufgerufen am 3.11.2025.

<https://www.zeit.de/2024/27/pussy-riot-nadya-tolokonnikova-russland-kunst-protest/komplettansicht>, aufgerufen am 5.11.2025.

<https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/aktuelles-heft/artikel/koennen-wir-bitte-mal-aufhoeren-und-reden/>, aufgerufen am 6.11.2025.

<https://liwi-verlag.de/postmoderne-literatur/>, aufgerufen am 10.11.2025.

https://www.huffpost.com/entry/why-are-some-peoples-poli_b_9311418, aufgerufen am 25.11.2025.

<https://mediathek.berlinerfestspiele.de/de/theatertreffen/2022/sabine-leucht-ueber-like-lovers-do-memoiren-der-medusa>, Interview mit Sabine Leuchert, aufgerufen 25.11.2025.

<https://www.tagesschau.de/ausland/asien/pussy-riot-russland-100.html>, aufgerufen am 22.1.2026.

Abbildungen:

Pussy Riot <https://d1e00ek4ebabms.cloudfront.net/production/e502702a-dbcdb-413e-8ac0-32cea00be4ab.jpg>, aufgerufen am 25.11.2025.

CASSILS, <https://www.cassils.net/>, aufgerufen am 27.10.2025.

7 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Pussy Riot in der Christ-Erlöser Kathedrale	21
Abbildung 2: Cassils in <i>Becoming an Image</i>	22
Abbildung 3: Ausschnitt aus Visuals von <i>RAGE</i>	31
Abbildung 4: Ausschnitt aus Visuals von <i>RAGE</i>	31
Abbildung 5: Ausschnitt aus Visuals von <i>RAGE</i>	31
Abbildung 6: Ausschnitt aus Visuals von <i>RAGE</i>	31

8 Anhang

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorstehende Masterthesis mit dem Titel

ON RAGE - Eine Beschäftigung mit Wut aus FLINTA-Perspektive zwischen Kunst und Aktivismus*

selbstständig ohne fremde Hilfe gefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Stellen sind unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Diese Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen.

Ort, Datum, Unterschrift