
Queer
Listening
Moon
Bar

Marjolijn van Heemstra — Embassy of the Moon — 6

Salomé Voegelin — Listen against a Backwards Drift — 14

Renée Steffen, Li Tavor — Dyke at Heart – Szenen aus einem Drehbuch — 22

Gina Dellagiacoma — Dreaming Under the Disco Ball: Die Lesbenbar im Film — 30

Beware:
All too often,
We say
What we hear others say.
We think
What we're told that we think.
We see
What we're permitted to see.
Worse!
We see what we're told that we see.
Repetition and pride are the keys to this.
To hear and to see
Even an obvious lie
Again
And again and again
May be to say it,
Almost by reflex
Then to defend it
Because we've said it
And at last to embrace it
Because we've defended it
And because we cannot admit
That we've embraced and defended
An obvious lie.
Thus, without thought,
Without intent,
We make
Mere echoes
Of ourselves—
And we say
What we hear others say.

(Octavia E. Butler, Parable of the Talents, 1998)

Vorsicht:
Allzu oft
Sagen wir,
Was wir andere sagen hören.
Wir denken,
Was man uns glauben macht, zu denken
Wir sehen,
Was wir sehen dürfen.
Schlimmer noch!
Wir sehen, was man uns sagt, dass wir sehen.
Die Schlüssel hierzu sind Wiederholung und Stolz.
Wenn wir eine offensichtliche Lüge
Wieder und wieder
Hören und sehen,
Verbreiten wir sie,
Beinahe aus Reflex,
Und verteidigen sie schliesslich,
Weil wir sie ausgesprochen haben,
Und glauben sie schliesslich,
Weil wir sie verteidigt haben,
Und nicht zugeben können
Dass wir eine offensichtliche Lüge
Akzeptiert und verteidigt haben.
Und so machen wir uns
Gedankenlos,
Und ohne es zu wollen,
Zu einem blossen Echo
Unserer selbst,
Und sagen,
Was wir andere sagen hören.

(Octavia E. Butler, Parable of the Talents, 1998)

Riding the winds of the future, we are ahead of our time. Much of what we do is investment, is made with an eye towards the future, giving us the feeling that we're almost there. The future has replaced the present as the primary structuring aspect of time. And yet there is a lack of collective utopia. Perhaps because we have just made a utopia come true. Every process of life has now been successfully commodified, monetized, and financialized in accordance with capital's utopia. Or, because abandoning the present makes political thinking impossible. According to Arendt, the present—caught between the past and the future—offers a unique opportunity to bring together existing experiences and ideas for new beginnings. As such, the present provides a foundation for political action. This does not refer to mindfulness as a recent trend, in which one seeks inner peace and achieves contentment with the world. Rather, it is about finding a mode of perception in which alternatives can be imagined and imbued with emotion, in order to transform what has shaped us again and again. As Simon (e) van Saarloos quotes Paul B. Preciado: Only by imagining the impossible will it be possible to transform the unacceptable.

In *Queer Listening Moon Bar*, the Moon appears as a celestial body of enormous cultural, spiritual and poetic value that gets caught in the crosshairs of imperialist visions. As Marjolijn van Heemstra points out, this ancient being is to be broken down into single parts and turned into capital piece by piece. In view of the current age of indifference, Salomé Voegelin suggests using a blurred gaze—one that does not recognise, separate or profit from, but rather listens and connects. She encourages a way of listening in which the listener is becoming-with what is being listened to. A space can therefore be more than the sum of its parts, as is evident in Renée Steffen's and Li Tavor's film set depicting a lesbian bar. In cinematic fiction, a long-awaited, imagined place can be brought to life, providing bodies and space to unlived possibilities, and thereby making other lives possible. Such spaces are constantly subject to attempts to hijack, appropriate and control them, as Gina Dellagiacoma makes clear in her contribution. Yet their utopian power endures and extends beyond the screen—their portrayal is neither real nor fictional, but always both at the same time.

Valerie Keller, Matthias Liechti

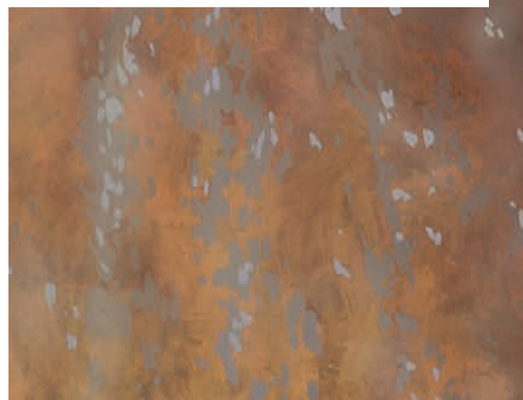
Queer Listening Moon Bar appears in dialogue with the exhibition *Valuables* which took place at For from 28.08. to 31.10.2026 with Natacha Donzé, Matthias Liechti, Boris Rebetez, Renée Steffen, Raphael Stucky, Li Tavor, Babette Walder.

Im Zukunftswind unterwegs, sind wir der Zeit voraus. Was wir tun, ist Investment, geschieht mit Blick in die Zukunft, und ist mit einem Bein fast schon drin. Die Zukunft hat die Gegenwart als primär strukturierende Zeit ersetzt. Und doch fehlt es an kollektiver Utopie. Vielleicht deshalb, weil wir gerade eine realisiert haben: unsere Lebensprozesse wurden nach der Utopie des Kapitals erfolgreich kommodifiziert, monetarisiert und finanzialisiert. Oder deshalb, weil das Vergessen der Gegenwart politisches Denken verunmöglicht. Nach Arendt bietet die Gegenwart, zwischen Vergangenheit und Zukunft eingespannt, eine exklusive Möglichkeit, gemachte Erfahrungen und Ideen für Neuanfänge zu vereinen. Dadurch bietet sie eine Grundlage für politische Handlung. Gemeint ist damit keine Gegenwärtigkeit im Sinne eines Achtsamkeits-Trends, in der innere Ruhe gesucht und Zufriedenheit mit der Welt hergestellt wird. Sondern es geht darum, einen Wahrnehmungsmodus zu finden, in dem Alternativen erträumt und mit Gefühlen belegt werden, um veränderbar zu machen, was uns bisher, immer und immer wieder, geprägt hat. Oder, wie Simon (e) van Saarloos Paul B. Preciado zitiert: Nur in der Imagination des Unmöglichen wird es möglich, das Unakzeptierbare zu verändern.

In *Queer Listening Moon Bar* erscheint der Mond als ein Himmelskörper von enormem kulturellen, spirituellen und poetischen Wert, der ins Visier von imperialistischen Zukunftsvisionen gerät. Wie Marjolijn van Heemstra aufzeigt, soll das uralte Wesen in Einzelteile zerlegt und stückweise zu Kapital gemacht werden. In dieser gegenwärtig achtlosen Ära schlägt Salomé Voegelin vor, einen unscharfen Blick einzuüben, der nicht erkennt, trennt und davon profitiert, sondern hört und verbindet. Sie regt an zu einer Praxis des Zuhörens, in der man selbst zum Gehörten wird. Dass ein Raum mehr ist als die Summe seiner Einzelteile, wird auch in Renée Steffens und Li Tavors Filmset einer Lesbenbar deutlich. In filmischer Fiktion wird ein lang ersehnter, imaginierter Ort realisiert, der ungelebten Möglichkeiten Körper und Raum verleiht, um andere Leben möglich werden zu lassen. Solche handlungsmächtigen Räume sind zwar immer wieder Versuchen ausgesetzt, sie zu kapern, zu besitzen und zu kontrollieren, wie in Gina Dellagiacomas Beitrag deutlich wird. Doch ihre utopische Kraft hält an und ragt über den Bildschirm hinaus – ihre Inszenierung ist weder echt noch erfunden, sondern stets beides zugleich.

Valerie Keller, Matthias Liechti

Queer Listening Moon Bar erscheint im Dialog mit der Ausstellung *Valuables* mit Natacha Donzé, Matthias Liechti, Boris Rebetez, Renée Steffen, Raphael Stucky, Li Tavor, Babette Walder, die von 28.08. bis 31.10.2026 im For stattfand.



Embassy of the Moon

Marjolijn van Heemstra

On the summit of the Voltzberg, in the rainforest of Suriname, lies a memorial stone bearing my surname. It was placed there in 1923 by the then governor Aarnoud van Heemstra, when he and a small party of friends climbed the mountain.

His daughter Jacqueline, who was part of the expedition, described in her diary how the trip unfolded. How hard it was to climb the slick granite in their sneakers, how the flasks filled with whiskey helped them along the way, and how the breathtaking view from the Voltzberg enchanted her. “Trees, trees and more trees.” Her father was somewhat less impressed by the view. Governor van Heemstra wrote in a letter home that the panorama reminded him of a “broccoli field,” and left it at that. Colonials had regarded this land for centuries as nothing more than a resource to be exploited. The beauty of nature was subordinate to what nature could yield.

And up there on that mountain, van Heemstra saw plenty of opportunities. This rich and ancient landscape had to be filled with mineral wealth. His governorship would come to be defined by mining. Shortly after standing on the Voltzberg, he would have vast numbers of trees felled further north in Suriname, roads built where water once flowed and the ground broken open in search of coal and bauxite.

He pictured it all up there on the summit: the digging, drilling and boring; the deep mines that were to become passages to prosperity.

But first, he wanted to leave a lasting mark on this Surinamese mountain. Aarnoud van Heemstra had ordered a large stone engraved with his surname, my surname, and had it mortared on the summit by the locals carrying their luggage. When I climbed the Voltzberg myself in 2014, the stone was still there.

I’ve written a great deal about space and space travel over the past few years: about the search for exoplanets and possible extraterrestrial life, about missions to other worlds, about what we’re looking for and might find in the cosmos. Many of those stories concerned future plans and visions, but gradually the past kept resurfacing in that future. Writing about space, I kept tripping over that stone on the Voltzberg as I read how a new, untouched landscape had come into the sights of the mining industry: the Moon. The most-watched, most-sung-about landscape of our species. A celestial body of enormous cultural, spiritual and poetic value to humanity. But economic value—that, the Moon did not yet have.

Auf dem Gipfel des Voltzbergs, im Regenwald von Suriname, steht ein Gedenkstein, der meinen Nachnamen trägt. Er wurde 1923 vom damaligen Gouverneur Aarnoud van Heemstra dort aufgestellt, als er mit einer kleinen Gruppe von Freund*innen den Berg bestieg.

Seine Tochter Jacqueline, die an der Expedition teilnahm, beschrieb in ihrem Tagebuch, wie die Besteigung verlief. Wie schwer es war, in ihren Turnschuhen den glatten Granit zu erklimmen, wie die mit Whisky gefüllten Flaschen ihnen unterwegs halfen und wie der atemberaubende Ausblick vom Voltzberg sie verzauberte. „Bäume, Bäume und noch mehr Bäume.“ Ihr Vater war von der Aussicht etwas weniger beeindruckt. Gouverneur van Heemstra schrieb in einem Brief nach Hause, das Panorama erinnere ihn an ein „Brokkolifeld“ und beliess es dabei. Die Kolonialist*innen hatten dieses Land jahrhundertelang als nichts anderes als eine auszubeutende Ressource betrachtet. Die Schönheit der Natur war dem untergeordnet, was die Natur hergeben konnte.

Und dort oben auf dem Berg sah van Heemstra zahlreiche Möglichkeiten. Diese üppige und uralte Landschaft musste voller Bodenschätze sein. Seine Amtszeit als Gouverneur sollte vom Bergbau geprägt sein. Kurz nachdem er auf dem Voltzberg gestanden hatte, würde er weiter nördlich in Suriname unzählige Bäume fällen lassen, Strassen dort bauen, wo einst Wasser floss, und den Boden auf der Suche nach Kohle und Bauxit aufreissen.

Dort oben auf dem Gipfel stellte er sich alles vor: das Graben, Bohren und Stollenbauen; die tiefen Stollen, die zu Wegen zum Wohlstand werden sollten.

Doch zunächst wollte er auf diesem surinamischen Berg ein bleibendes Zeichen hinterlassen. Aarnoud van Heemstra hatte einen grossen Stein in Auftrag gegeben, auf dem sein Nachname, mein Nachname, eingraviert war, und liess ihn von den Einheimischen, die sein Gepäck trugen, auf dem Gipfel einmauern. Als ich 2014 den Voltzberg selbst bestieg, war der Stein immer noch dort.

In den letzten Jahren habe ich viel über den Weltraum und die Raumfahrt geschrieben: über die Suche nach Exoplaneten und möglichem ausserirdischen Leben, über Missionen zu anderen Welten, darüber, wonach wir im Kosmos suchen und was wir dort finden könnten. Viele dieser Geschichten drehten sich um Zukunftspläne und Visionen, doch nach und nach tauchte die Vergangenheit in dieser Zukunft auf. Beim Schreiben über den Weltraum stolperte ich immer wieder über diesen Stein auf dem Voltzberg, wenn ich las, wie eine neue, unberührte Landschaft ins Visier der Bergbauindustrie geraten war: der Mond. Die meistbetrachtete und am häufigsten besungene Landschaft unserer Spezies. Ein Himmelskörper von enormem kulturellen, spirituellen und poetischen Wert. Doch wirtschaftlichen Wert – den hatte der Mond noch nicht.

Until now.

Commercial interest in the lunar landscape has set off a new space race. Countless lunar missions are planned for the coming decade, and the rise of the lunar economy is predicted to generate hundreds of billions of dollars over the next ten years. Safety zones are being drawn up, the Moon is getting its own time zone and the president of the United States has recently declared that this celestial body "is ours." He is by far not the only one speaking in terms of appropriation about the dusty wilderness above our heads. The language in which these shiny plans for lunar exploitation are expressed reveals exactly what will travel along with those plans for the future: colonial thinking, with, at its heart, the extractivism that carves the world up into pieces and sells it off bit by bit.

I remember flying over Suriname shortly after my visit to the Voltzberg. I saw the great scars in the landscape below me, caused by the mines that Governor van Heemstra had so enthusiastically championed. His motto has been *the more mining, the better*. Broccoli enough. He did not see, or did not want to see, that this forest belonged to a larger system, one he himself was tied to by countless invisible threads. The landscape, as a whole, represented no value; the separate units did: felled trunks, weighed-out kilos of bauxite. You can only capitalize the Earth in bits and pieces.

We are now living with the devastating consequences of this large-scale extractivism. For all the profit, we have lost far too much: penguins, clean rivers, a sense of the future. And yet, this old, destructive world view has managed to slip into new clothing and is being sold to us as a future-proof idea.

Bis jetzt.

Das kommerzielle Interesse an der Mondlandschaft hat einen neuen Wettlauf im Weltraum ausgelöst. Für das kommende Jahrzehnt sind unzählige Mondmissionen geplant, und der Aufschwung der Mondwirtschaft wird in den nächsten zehn Jahren voraussichtlich Hunderte von Milliarden Dollar einbringen. Es werden Sicherheitszonen festgelegt, der Mond erhält seine eigene Zeitzone, und der Präsident der Vereinigten Staaten hat kürzlich erklärt, dass dieser Himmelskörper „uns gehört". Er ist bei weitem nicht der Einzige, der von der staubigen Wildnis über unseren Köpfen im Sinne einer Aneignung spricht. Die Sprache, in der diese glänzenden Pläne zur Mondausbeutung formuliert werden, verrät genau, was mit diesen Zukunftsplänen einhergehen wird: koloniales Denken, dessen Herz der Extraktivismus ist, der die Welt in Einzelteile zerlegt und Stück für Stück verkauft.

Ich erinnere mich, wie ich kurz nach meinem Besuch auf dem Voltzberg über Suriname flog. Ich sah die grossen Narben in der Landschaft unter mir, verursacht durch die Minen, für die sich Gouverneur van Heemstra so leidenschaftlich eingesetzt hatte. Sein Motto lautete *Je mehr Bergbau, desto besser*. Schluss mit dem Brokkoli. Er sah nicht, oder wollte nicht sehen, dass dieser Wald Teil eines grösseren Systems war, mit dem er selbst durch unzählige unsichtbare Fäden verbunden war. Die Landschaft als Ganzes hatte keinen Wert; die einzelnen Teile hingegen schon: gefällte Stämme, abgewogene Kilo Bauxit. Die Erde lässt sich nur stückweise zu Kapital machen.

Wir leben heute mit den verheerenden Folgen dieses gross angelegten Extraktivismus. Bei allem Profit haben wir zu viel verloren: Pinguine, saubere Flüsse, einen Glauben an die Zukunft. Und dennoch hat es diese alte, zerstörerische Weltanschauung geschafft, sich ein neues Gewand zu geben, und wird uns nun als zukunftssichere Idee verkauft.

Der Milliardär Jeff Bezos hat kürzlich behauptet, wir müssten den Mond kolonisieren, um die Erde zu retten. Bezos ist als Gründer von Amazon einer der reichsten Männer der Welt und zählt zu den grössten Weltraumbaronen unserer Zeit. „Wenn wir weiterhin wachsen wollen", erklärt er, „kann das nur in einem System geschehen, das nicht endlich ist."[1] Die Erde hat ihre Grenzen. Hier zu bleiben bedeute, dass wir auf lange Sicht unweigerlich unseren Energieverbrauch einschränken müssten, so Bezos. Und dies, so glaubt er, ist der „falsche Weg". Die Lösung: die Kolonisierung des Weltraums. Mit

Billionaire Jeff Bezos recently claimed that we must colonize the Moon to save the Earth. Bezos, as the founder of Amazon, is one of the richest men in the world and counted among the greatest space barons of our time. "If we want to keep growing," he states, "that can only happen in a system that isn't finite."[1] The Earth has its limits. Staying here means that, in the long run, we will inevitably have to limit our energy consumption, says Bezos. And that, he believes, is a "bad way to go." The solution: colonizing space. He is not alone in this view. Recent years have seen a rapid growth in the number of companies with cosmic ambitions. They state on their websites, almost without exception, that exploiting the universe is a necessary development to safeguard humanity against earthly scarcity in the future. The universe as an escape route: the (eco)systems are creaking and groaning down here, but beyond the atmosphere lies an untouched expanse to be exploited without limit. A new beginning. Besides capital injections, this movement is fueled by the romantic conviction that it is contributing to the preservation of our prosperity, even of our species.

The spokesman for this line of thinking is Elon Musk, the amphibious techbaron with an obsession for the letter X. Considering his fortune, he could save every human on the Earth in need of saving. But Musk doesn't want to save humans, he wants to save humanity. And the real danger, he says, lies beyond the Earth. It isn't the food crisis, the climate crisis or war. No, it's the asteroid that might strike us in the future, coming from far out there. Or, on an even longer time scale, the moment when the sun's radiation grows stronger and damages the Earth's atmosphere, something that could already happen in two hundred million years. And so, he invests his money in rockets. Concrete problems here and now must give way to the problems of a humanity in an insanely distant future.

The Italian historian Lorenzo Veracini wrote something interesting about this colonial mindset that is now finding a new life in space. According to him, it is based on "horizontal thinking."[2] In this approach,

dieser Ansicht ist er nicht allein. In den letzten Jahren ist die Zahl der Unternehmen mit kosmischen Ambitionen rasant gestiegen. Sie erklären auf ihren Websites fast ausnahmslos, dass die Nutzung des Universums eine notwendige Entwicklung sei, um die Menschheit in Zukunft vor irdischen Engpässen zu schützen. Das Universum als Fluchtweg: hier unten ächzen und stöhnen die (Öko-)Systeme, doch jenseits der Atmosphäre liegt eine unberührte Weite, die sich grenzenlos ausbeuten lässt. Ein Neuanfang. Neben Kapitalerhöhungen wird diese Bewegung von der romantischen Überzeugung angetrieben, dass sie zur Erhaltung unseres Wohlstands, ja sogar unserer Spezies beiträgt.

Der Wortführer dieser Denkweise ist Elon Musk, der amphibische Tech-Milliardär mit einer Obsession für den Buchstaben X. Angesichts seines Vermögens könnte er jeden Menschen auf der Erde retten, der Rettung benötigt. Doch Musk will nicht einzelne Menschen retten, er will die Menschheit retten. Und die wahre Gefahr, so sagt er, liege jenseits der Erde. Es sei weder die Nahrungsmittelkrise noch die Klimakrise oder ein Krieg. Nein, es ist der von weit da draussen kommende Asteroid, der uns in ferner Zukunft treffen könnte. Oder, auf einer noch längeren Zeitskala betrachtet, der Moment, in dem die Sonnenstrahlung stärker wird und die Erdatmosphäre schädigt, etwas, das bereits in zweihundert Millionen Jahren geschehen könnte. Und daher investiert er sein Geld in Raketen. Konkrete Probleme hier und jetzt müssen den Problemen der Menschheit in einer irrsinnig fernen Zukunft weichen.

Der italienische Historiker Lorenzo Veracini hat etwas Interessantes über diese koloniale Denkweise geschrieben, die nun im Weltraum zu neuem Leben erwacht. Ihm zufolge basiert sie auf „horizontalem Denken."[2] Dabei wird die Umsiedlung als Lösung angesehen. Was man braucht, liegt ausserhalb von einem selbst, immer in einer neuen Entfernung, die sich bei der Ankunft den eigenen Wünschen beugen muss. Es ist eine Geschichte ohne Tiefe, aber mit weitreichenden

relocation is seen as the solution. What you need lies outside yourself, always in some new distance, which, upon arrival, must bend itself to your wishes. It is a story without depth but with major consequences. The place of arrival is not looked at with curiosity and wonder, in fact, it isn't really looked at at all. What is already there, and what came before, is overlooked for the sake of what is to come. The colony is regarded as empty, a place without a soul or a history, existing solely to serve one's own needs.

A deep resistance to change lies at the root of this thinking. Whoever doesn't want to change, or doesn't know how, looks for the solution outside themselves. And it is our surroundings that pay the price: the ground, the air, other people, the animals with whom we share time and space.

And now that includes the universe and, first of all, the Moon. Because if we want to stick to our patterns of consumption, the Moon will have to change. This horizontal world view requires a talent for forgetting. To bend a landscape to your will, a great deal has to be erased. You have to forget the wisdom of myths and local expertise. Forget that when exploiting that landscape, you also damage your own capacity for wonder. Forget that a place—any place—is more than the intersection of a latitude and a longitude. The consequences of this forgetting extend across generations. Stories, memories and insights are lost. Places become interchangeable and thereby lose value.

This horizontal story makes humanity lonely. Landscapes that exist solely to serve human beings are those that fall silent, part of a story in which we have been cut off from our most vital relationships: with the ground we live on, the branches that shade us and the Moon that has traveled alongside us for a lifetime. We need a vertical gaze to lift that loneliness. A gaze that sees the connections, the history, the non-economic layers of value. Look at the Moon vertically and you don't see mining ground but an ancient memory of our planet.

The most likely theory is that she formed 4.5 billion years ago when an object as large as Mars collided with the Earth. The debris that broke loose in the process slowly clumped together into the dusty ground that now reflects our sunlight back at us. Earthly material, then, that has remained more or less unchanged for billions of years for lack of an atmosphere on the Moon: no wind, no rain, only

Konsequenzen. Der Ankunftsort wird nicht mit Neugier und Staunen betrachtet, ja, er wird eigentlich gar nicht betrachtet. Was bereits da ist und was vorher war, wird zugunsten dessen, was noch kommen wird, übersehen. Die Kolonie wird als leer betrachtet, als ein Ort ohne Seele und ohne Geschichte, der ausschliesslich dazu da ist, den eigenen Bedürfnissen zu dienen.

Diesem Denken liegt ein tiefer Widerstand gegen Veränderungen zugrunde. Wer sich nicht verändern will oder nicht weiss, wie man es anstellen soll, sucht die Lösung ausserhalb des eigenen Selbst. Und dafür zahlt unsere Umwelt den Preis: der Boden, die Luft, andere Menschen, die Tiere, mit denen wir Zeit und Raum teilen.

Und dazu gehören nun auch das Universum und an erster Stelle der Mond. Denn wenn wir an unseren Konsumgewohnheiten festhalten wollen, muss sich der Mond verändern. Diese horizontale Weltanschauung erfordert die Gabe des Vergessens. Um eine Landschaft dem eigenen Willen zu unterwerfen, muss vieles ausgelöscht werden. Man muss die Weisheit der Mythen und der lokalen Expertise vergessen. Man muss vergessen, dass man durch die Ausbeutung dieser Landschaft auch der eigenen Fähigkeit zu staunen schadet. Vergessen, dass ein Ort – jeder Ort – mehr ist als der Schnittpunkt von Längen- und Breitengrad. Die Folgen dieses Vergessens reichen über Generationen hinweg. Geschichten, Erinnerungen und Erkenntnisse gehen verloren. Orte werden austauschbar und verlieren dadurch an Wert.

Diese horizontale Geschichte macht die Menschheit einsam. Landschaften, die nur deshalb existieren, damit sie den Menschen dienen, sind jene, die verstummen, Teil einer Geschichte, in der wir von unseren wichtigsten Beziehungen abgeschnitten wurden: von dem Boden, auf dem wir leben, von den Ästen, die uns Schatten spenden, und vom Mond, der uns ein Leben lang begleitet hat. Wir brauchen einen vertikalen Blick, um diese Einsamkeit aufzuheben. Einen Blick, der die Zusammehänge, die Geschichte und die nichtwirtschaftlichen Werteebenen wahrnimmt. Wenn man den Mond vertikal betrachtet, sieht man kein Abbaugebiet, sondern eine uralte Erinnerung unseres Planeten.

shadow and light (and, all right, a great many meteorite impacts). Looking at her is looking deep into time, into our empty beginning. The Moon was our very first clock. That function is still hidden in her name. The word "moon" is rooted in Sanskrit and is the mother of the word "measure." As our first chronometer, her rhythms determined ours. They divided a jumble of time into orderly months, telling us when to sow, harvest, water and celebrate. She is the cause of the ebb and flow of the tides, and of the beautiful tidal bore that can form in rivers during great tides.

There is also, incidentally, such a thing as "terrestrial tides"—the solid surface of the Earth rises and falls by thirty to forty centimeters twice a day under the Moon's influence; a secret breathing of the ground. "The Moon," wrote the Chinese astronomer Wang Zhenyi in the eighteenth century, "may make no sound, but she can illuminate something within her listeners."[3]

She is a presence that has always evoked both fear and longing. People were said to turn to monsters in her light; at the same time, she inspired Beethoven's sugarsweet *Moonlight Sonata*. She determines when eels migrate, on which nights the eagle owl pecks its feathers to seduce a lover in her cold light. She influences the routes of dung beetles and the development of root systems, which grow fastest during a waning Moon. No celestial body is tied to so many festivals and rituals—unsurprising, since the Moon is the one landscape that everyone on the Earth looks up at.

What do you set against the idea of a Moon that may be sold off in pieces and portions? A Moon that is indivisible, autonomous, with a right to bodily integrity. Recognizing the Moon as a legal person. Welcoming that ancient being into our community. A vertical story in which the Moon regains her depth, and can rise again from the dead heap of dust she has been made into for far too long.

For this, we need a language that does not describe, but weaves; that does not explain, but attributes meaning. A language in which the Moon has a face, a voice, perhaps even rights. A language that lets us answer the question what she is worth when she yields us no money.

Marjolijn van Heemstra graduated in Religious Studies and works as a poet, journalist, researcher and dark sky advocate. She covers space and the space industry for media platform *De Correspondent*. Together with astronomer Marc Klein Wolt she started *Embassy of the Moon* (embassyofthemoon.com), an interdisciplinary project to protect the non-commercial values of the Moon in the current space race. With her organisation *Nachtverbond* she brings scientists, residents, artists and municipalities together to restore darkness in the Netherlands.

Die wahrscheinlichste Theorie besagt, dass er vor 4,5 Milliarden Jahren entstand, als ein Objekt von der Grösse des Mars mit der Erde kollidierte. Die dabei losgerissenen Trümmer verklumpten langsam zu dem staubigen Boden, der heute unser Sonnenlicht zu uns zurückwirft. Irdisches Material also, das seit Milliarden von Jahren mehr oder weniger unverändert geblieben ist, da es auf dem Mond keine Atmosphäre gibt: keinen Wind, keinen Regen, nur Schatten und Licht (und, gut, sehr viele Meteoriteneinschläge). Ihn zu betrachten bedeutet, tief in die Zeit zu blicken, in unseren leeren Anfang. Der Mond war unsere allererste Uhr. Diese Funktion verbirgt sich immer noch in seinem Namen. Das Wort „Mond" hat seinen Ursprung im Sanskrit und ist der Ursprung des Wortes „Mass". Als unser erster Zeitmesser bestimmten seine Rhythmen die unseren. Sie teilten ein Durcheinander von Zeit in geordnete Monate ein, die uns sagten, wann wir säen, ernten, giessen und feiern sollten. Er ist die Ursache für Ebbe und Flut sowie für die wunderschöne Gezeitenwelle, die sich bei grossem Tidenhub in Flüssen bilden kann.

Übrigens gibt es auch so etwas wie „terrestrische Gezeiten" – die feste Oberfläche der Erde hebt und senkt sich zweimal täglich unter dem Einfluss des Mondes um dreissig bis vierzig Zentimeter; ein heimliches Atmen des Bodens. „Der Mond", schrieb der chinesische Astronom Wang Zhenyi im 18. Jahrhundert, „mag zwar kein Geräusch erzeugen, doch er kann etwas im Inneren seiner Zuhörenden zum Leuchten bringen."[3]

Der Mond ist eine Präsenz, die seit jeher sowohl Furcht als auch Sehnsucht weckt. Man sagte, dass sich Menschen in seinem Licht in Monster verwandelten; gleichzeitig inspirierte er Beethoven zu seiner zuckersüssen *Mondscheinsonate*. Er bestimmt, wann Aale wandern

und in welchen Nächten der Uhu an seinen Federn zupft, um in seinem kalten Licht eine Gefährtin zu verführen. Er beeinflusst die Wanderwege der Mistkäfer und die Entwicklung von Wurzelsystemen, die bei abnehmendem Mond am schnellsten wachsen. Kein Himmelskörper ist mit so vielen Festen und Ritualen verbunden – was nicht verwundert, da der Mond die einzige Landschaft ist, zu der alle auf der Erde aufblicken.

Was setzt man der Vorstellung eines Mondes entgegen, der Stück für Stück und in Portionen verkauft werden könnte? Einen Mond, der unteilbar und autonom ist und ein Recht auf körperliche Unversehrtheit hat. Den Mond als juristische Person anzuerkennen. Dieses uralte Wesen in unserer Gemeinschaft willkommen zu heissen. Eine vertikale Geschichte, in der der Mond seine Tiefe zurückgewinnt und wieder aus dem toten Staubhaufen auferstehen kann, zu dem er viel zu lange gemacht wurde.

Dafür brauchen wir eine Sprache, die nicht beschreibt, sondern verwebt; die nicht erklärt, sondern Bedeutung zuschreibt. Eine Sprache, in der der Mond ein Gesicht, eine Stimme, vielleicht sogar Rechte hat. Eine Sprache, die es uns ermöglicht, die Frage zu beantworten, was er wert ist, wenn er uns kein Geld einbringt.

Marjolijn van Heemstra hat Religionswissenschaften studiert und arbeitet als Dichterin, Journalistin, Forscherin und *DarkSky Advocate.* Für die Medienplattform *De Correspondent* berichtet sie über den Weltraum und die Raumfahrtindustrie. Zusammen mit dem Astronomen Marc Klein Wolt hat sie *Embassy of the Moon* ins Leben gerufen, ein interdisziplinäres Projekt zum Schutz der nichtkommerziellen Werte des Mondes im aktuellen Wettlauf im Weltall. Mit ihrer Organisation *Nachtverbond* bringt sie Wissenschaftler*innen, Anwohner*innen, Künstler*innen und Gemeinden zusammen, um die Dunkelheit in den Niederlanden wiederherzustellen. embassyofthemoon.com

1 Galeon, Dom: “Jeff Bezos: ‘We Have to Go to Space to Save Earth’,” in: Futurism, 6 November 2017.
2 Veracini, Lorenzo 2021: The World Turned Inside Out. Settler Colonialism as a Political Idea, München.
3 Cf. Aderin-Pocock, Maggie 2018: The Book of the Moon. A Guide to Our Closest Neighbor, New York.

1 Galeon, Dom: „Jeff Bezos: ‚We Have to Go to Space to Save Earth‘“, in: Futurism, 6 November 2017.
2 Veracini, Lorenzo 2021: The World Turned Inside Out. Settler Colonialism as a Political Idea, München.
3 Vgl. Aderin-Pocock, Maggie 2018: The Book of the Moon. A Guide to Our Closest Neighbor, New York.

Listen against a Backwards Drift

Zuhören gegen die Rückwärtsdrift

Salomé Voegelin

Hör nicht zu, um etwas zu hören, das du bereits kennst, nicht um ein Wiedererkennen zu schärfen
sondern hör nach dem,
von dem du noch nicht weisst,
dass es da ist
damit dieses Zuhören hervorbringt, was es ist.

Dies ist ein kurzer Essay, der zu einer Praxis des Zuhörens anregen soll, die auf das Unsichtbare fokussiert, mit der Absicht eine andere Welt zu sehen. Dieser Vorschlag ist nicht leichtfertig und dient nicht nur der Unterhaltung oder dazu, eine langweilige Sichtweise zu verändern. Er ist politisch und dringend. Er entspringt dem Gefühl, dass wir Rückschritte machen, dass wir sozialen und wirtschaftlichen Bemühungen um Inklusion, Vielfalt und Fairness den Rücken kehren; dass wir unseren Blick davon abwenden, wie die Welt wirklich ist. Gleichzeitig fallen wir in alte Strukturen und Hierarchien zurück, die uns in dieser Zeit der Krisen nicht dienlich sind, die wir aber aus Bequemlichkeit und Vertrautheit verteidigen, wenn das, was von uns verlangt wird, als zu viel erscheint.

Ich verstehe das Zuhören als Mittel, die Welt in ihrer miteinander verbundenen Formlosigkeit, ihrer Unteilbarkeit und Wechselseitigkeit zu sehen. Es könnte uns dazu bringen, einen anderen Weg einzuschlagen; uns zu wandeln, ohne dabei im neoliberalen Sinne fortschrittlich zu sein – also besser und reicher zu werden – sondern uns einfach nur zu wandeln, unsere Gestalt zu verändern.

Seit COVID-19 sind sowohl der Wunsch nach einer Rückkehr zu etablierten Normen und Hierarchien als auch die Hoffnung auf Transformation deutlicher zutage getreten. Wirtschaftlich und politisch fällt die Pandemie mit einer Bewegung gegen Vielfalt und Inklusion zusammen und verstärkt diese, wodurch eine Rückkehr zu vergangenen Werten und Vorstellungen von Geschlecht, Hautfarbe, Klasse, Leistung und Erfolg stattfindet. Besonders deutlich zeigt sich das in den USA, wo eine Anti-„Woke“-Bewegung eine wachsende Akzeptanz von unverhohlenem Rassismus und Sexismus als Rückkehr zu „natürlichen Werten“ ausgelöst hat. Im Gegensatz dazu hat die Pandemie in der Kunst und in den Geisteswissenschaften einen verstärkten Fokus auf Sorge und Achtsamkeit hervorgebracht. Seit 2020 gibt es einen

Listen not to hear something you know, not to sharpen a recognition but to listen
for what you do not yet know
is there
to let that listening generate what that is.

This is a short essay to encourage a practice of listening that tunes into the invisible as a means to see a different world. This suggestion is not frivolous for entertainment only, to change a bored point of view. Instead, this suggestion is political and it is urgent. It is motivated by the feeling that we are going backwards, that we are turning our backs on social and economic attempts at inclusivity, diversity and fairness; averting our gaze from how the world is, while falling back into old structures and hierarchies that do not serve us in this time of crises, but that we defend for comfort and familiarity when what is demanded of us seems too much.

And it is motivated by an understanding that listening as a means to see the world in its connecting formlessness, its indivisibility and reciprocity, could make us take another direction; to transform without being progressive in the neo-liberal sense of getting better, richer, linearly and steadily, but simply transforming—changing shape.

Both, and in contradiction, the desire to return to established norms and hierarchies, and the hope for transformation have become more apparent since Covid-19. Economically and politically the pandemic coincides with and amplifies a backlash against diversity and inclusivity, ushering in a return to past values and earlier concepts of gender, race and class, merit and achievement. This is particularly apparent in the US but increasingly also elsewhere, where an anti “woke” movement unleashed a growing acceptance of unashamed racism and sexism as a return to “natural values.” By contrast, in the arts and humanities, the pandemic has proliferated a focus on care and care-fulness. Since 2020 there has been a marked spike in texts, papers, literary and curatorial projects and artistic work dealing with care and social responsibility. However, despite these artistic and academic efforts, the world seems to be going through a most careless era. It is as if the pandemic created such huge demands that we cannot cope and stopped to care, and even actively uncare as is the case with authoritarian politicians, narcissistic billionaires, and other wealthy and influential figures, who, since the pandemic, seem to feel justified to publicly and openly take care exclusively of themselves, mocking care and social values as the prerogative of the poor and the stupid.[1]

deutlichen Anstieg an Texten, wissenschaftlichen Arbeiten, literarischen und kuratorischen Projekten sowie künstlerischen Werken, die sich mit Sorge und sozialer Verantwortung beschäftigen. Doch trotz dieser künstlerischen und akademischen Bemühungen scheint die Welt eine äusserst achtlose Ära zu durchlaufen. Es ist, als hätte die Pandemie zu hohe Anforderungen gestellt, sodass wir aufgehört haben, uns um andere zu kümmern – ja, sogar aktiv das Gegenteil davon praktizieren, wie es bei autoritären Politikern, narzisstischen Milliardären und anderen wohlhabenden und einflussreichen Personen der Fall zu sein scheint, die sich seit Beginn der Pandemie dazu berechtigt fühlen, sich öffentlich und unverhohlen ausschliesslich um sich selbst zu kümmern und dabei Sorge und soziale Werte als Vorrecht der Armen und Dummen verspotten.[1]

Ich betrachte diese Gleichgültigkeit sowie die bisweilen absichtliche Grausamkeit und Rachsucht als eines der grossen Paradoxe von COVID – einer viralen Pandemie, die uns den Weg zur Zusammenarbeit hätte aufzeigen können, ausgehend von unserer Unteilbarkeit: davon, dass wir vollkommen voneinander abhängig sind, aus demselben Stoff bestehen und dieselbe Luft atmen. Die Pandemie, auch wenn wir sie als längst vergangen empfinden und am liebsten vergessen würden, hat zumindest für einen Moment verändert, wie wir miteinander gelebt haben. Wir haben Masken getragen und mussten uns isolieren, während unser visuelles Gefühl der Individualität, die Autonomie und das Getrenntsein unserer Körper, durch die Viruslast lächerlich gemacht wurde. Und so fürchteten wir den Atem der anderen und lernten zu erkennen, wie sehr wir daran teilhaben.

COVID schuf die Voraussetzung, um über die Möglichkeit nachzudenken, den Körper nicht als autonomes Wesen zu betrachten, sondern als porösen, durchlässigen und erweiterten Körper, der sich mit jedem anderen Körper in einem viralen Zustand befand; verletzlich und ansteckend. Es machte sowohl körperlich als auch im Alltag deutlich, wie sehr unser Leben mit dem unserer Nachbar*innen und auch mit Menschen in fernen Teilen der Welt verflochten ist. Es war ein Moment, der die Grenzenlosigkeit der

I rate this uncaring, and the at times deliberate cruelty and vindictiveness, as one of the great paradoxes of Covid, a viral pandemic that could have shown us the way to work together, from our indivisibility: from how we are entirely codependent, made from the same stuff and breathing the same air. The pandemic, even if we perceive it as long ago and want to forget it ever happened, changed how we lived with each other, at least for a moment. We wore masks and had to isolate as our visual sense of individuation, the autonomy and separateness of our bodies, was ridiculed by the viral load. And so we feared the other's breath and came to appreciate how we share in it.

Covid created the conditions to think on the possibility of the body not as an individuated being but as a porous, permeable and extended body that was with every other body in a viral condition; vulnerable and contagious. It clarified, both physically and in the everyday, how interconnected our lives are with those of our neighbours, and also with people far away in other parts of the globe. It was a moment that revealed the boundarilessness of the world and of our own bodies. And it invited us to think ourselves beyond the surface of our skin with other human and more-than-human bodies as a corpus shared.

My hope at the time was that from this experience of vulnerability and co-dependence we would develop a sensibility of relationality and indivisibility. Understanding that we are all made of the same stuff, and that individuation is a hallucination of a US-European modernity that strives for a neo-liberal individualism that wants to know as to grasp and comprehend: to capture, to colonise, to extract and to have.

I imagined that post-pandemic a relational sensibility could confer a different value and way of living. Together. And I still believe that sound as a quasi-viral form of permeating and porous indivisibility could show the way to do so. To practice a sonic turn as a turn to indivisibility and responsibility, where we would come to understand ourselves as beings with, with everything and everybody else, rather than in distinction and with a separate form.

Not wanting to go back to the normative ideologies and way of life that had caused the pandemic in the first place, I developed a desire to move forward into another possibility; a sonic possibility of plural, non-graspable and diffuse world building, which embraces care and responsibility not as theoretical terms but as lived reality: because the pandemic made us understand that caring for you in a connected world means caring for myself; because it helped us appreciate where

Welt und unserer eigenen Körper offenbart hat. Und er hat uns dazu eingeladen, über die Oberfläche unserer Haut hinauszudenken und uns gemeinsam mit anderen menschlichen und mehr-als-menschlichen Körpern als einen gemeinsamen Korpus zu begreifen.

Meine Hoffnung war, dass wir aus dieser Erfahrung der Verletzlichkeit und gegenseitigen Abhängigkeit heraus ein Gespür für die Verbundenheit und Unteilbarkeit entwickeln würden. Das Verständnis, dass wir alle aus demselben Stoff bestehen und dass Individuation eine Halluzination der US-europäischen Moderne ist, die nach einem neoliberalen Individualismus strebt, der wissen will, um zu begreifen und zu verstehen: zu erobern, zu kolonisieren, auszubeuten und zu besitzen.

Ich stellte mir vor, dass die Pandemie eine relationale Sensibilität, einen anderen Wert und eine andere Lebensweise mit sich bringen könnte. In Gemeinschaft. Und ich glaube nach wie vor, dass Klang als quasi-virale Form durchdringender und durchlässiger Unteilbarkeit den Weg dorthin weisen könnte. Eine klangliche Wende als Wende hin zu Unteilbarkeit und Verantwortung, bei der wir uns als Mit-Wesen verstehen, mit allem und allen anderen, statt in Abgrenzung und als separate Form.

Da ich nicht zu den normativen Ideologien und der Lebensweise zurückkehren wollte, die die Pandemie überhaupt erst verursacht hatten, entwickelte ich den Wunsch, mich auf eine andere Möglichkeit einzulassen; eine klangliche Möglichkeit einer pluralistischen, nicht erfassbaren und diffusen Weltgestaltung, die Sorge und Verantwortung nicht als theoretische Begriffe, sondern als gelebte Realität begreift: weil die Pandemie uns verständlich gemacht hat, dass Sorge für dich in einer verbundenen Welt bedeutet, für mich selbst zu sorgen. Dadurch wurde es möglich, die verallgemeinernde Gewalt von Wissenschaft und Politik aufzudecken, die in Klassifikationen denkt, in Kategorien besitzt und in Abgrenzungen imaginiert; weil sie Körper in ihren vielfältigen und temporären Formen offenbarte und einen klanglichen Kosmopolitismus aus Atem und Luft hervorbrachte, durch den wir Klima und Umweltverschmutzung, Pandemien und Politik, Menschen und Wirtschaft in ihrer Relationalität denken können; und somit neu überdenken können, wie wir das Unteilbare aufgeteilt haben, um die Folgen der Asymmetrien dieser Aufteilung zu ernten.

Mittlerweile glaube ich jedoch, dass genau das Gegenteil geschieht. Gezeichnet von der Verletzlichkeit des Zusammenlebens auf einer geteilten Haut und im gemeinsamen Atem bewegen wir uns rückwärts, hin zu einer Illusion aus der Mitte des Jahrhunderts, geprägt

we connect on open skins, to reveal the universalizing violence of science and of politics that thinks in classifications, owns in categories and imagines in partitions; because it revealed bodies in their plural and temporal forms and generated a sonic cosmopolitanism of breath and air through which we can think climate and pollution, pandemics and politics, people and economics, in their relationality; and through which we can rethink how we have divided up the indivisible to reap the consequences of this division's asymmetries.

However, I now believe the opposite is happening. Scarred by the vulnerability of co-existence on a shared skin and breath, we travel in retrograde, into a mid-century illusion of visual difference, distance and individuation. And scared of post-normativity, as the formlessness of a possible world, we aim for the high-modernist peak of assumed certainty; when we still knew how to look at art and how to look at each other and understood gender, race and quality according to historical values and definitions. Before a sensibility for diversity, collectivity and decoloniality, as well as class, race and feminist voices shattered the white patriarchal order of things and demanded participation and response-ability: the ability to be present and to respond.

While we are working on new vaccines, and while there might be plans and preparations for a next pandemic, sure to come, caused by us ignoring the world's invisible dimension and interdependency, its relational and connecting logic, we have not explored the cultural and emotional shifts the pandemic wrought nor the transformation it might have enabled. We have not considered what of the pandemic experience could have been valuable as a cultural competency for the future: to reassess the visual certainties and values that allow us to exploit each other and the world's resources from the delusions of an individuated body and a divisible world. And we have not engaged in how this time with COVID could have fostered a current consciousness of inter-being, a being with and from each other, creating a lived understanding of reciprocity and relationality from which to practice a different future.

von visueller Differenz, Distanz und Individuation. Und aus Angst vor der Post-Normativität als Formlosigkeit einer möglichen Welt streben wir nach dem hochmodernistischen Höhepunkt vermeintlicher Gewissheit; als wir noch wussten, wie man Kunst betrachtet und wie man einander betrachtet, und als wir Geschlecht, Hautfarbe und Qualität anhand historischer Werte und Definitionen verstanden. Bevor ein Gespür für Vielfalt, Kollektivität und Dekolonialität sowie für Klasse, Hautfarbe und feministische Stimmen die weisse patriarchale Ordnung der Dinge erschütterten und Teilhabe und Verantwortungsfähigkeit einforderten: die Fähigkeit, präsent zu sein und zu antworten.

Zwar arbeiten wir an neuen Impfstoffen, und es mag Pläne und Vorkehrungen gegen eine nächste Pandemie geben, die mit Sicherheit kommen wird, verursacht durch unsere Ignoranz gegenüber der unsichtbaren Dimension und der Wechselwirkungen der Welt, ihrer Beziehungs- und Verbindungslogik. Doch haben wir weder die kulturellen und emotionalen Verlagerungen ausgelotet, die die Pandemie hervorgerufen hat, noch die Transformation, die sie hätte ermöglichen können. Wir haben noch nicht berücksichtigt, was an der Erfahrung der Pandemie als kulturelle Kompetenz für die Zukunft wertvoll hätte sein können: nämlich die visuellen Gewissheiten und Werte neu abzuwägen, die es uns ermöglichen, einander und die Ressourcen der Welt aufgrund der Illusionen eines individualisierten Körpers und einer teilbaren Welt auszubeuten. Und wir haben uns nicht damit auseinandergesetzt, wie diese Zeit mit COVID ein aktuelles Bewusstsein des „Inter-Seins“ hätte fördern können, ein Sein miteinander und auseinander heraus, das ein gelebtes Verständnis von Gegenseitigkeit und Beziehungshaftigkeit schafft, aus dem heraus wir eine andere Zukunft praktizieren können.

Das virale Bewusstsein unserer gegenseitigen Abhängigkeit zu Zeiten von COVID hat weder Einzug gefunden in das aktuelle politische Denken, in die Politik oder Pädagogik, noch in die Frage, wie wir die Welt gegen die Toxizität einer individualisierten und trennenden Vorstellungswelt aufbauen könnten. Noch in die Frage, wie wir nichtmodern werden könnten, im Sinne einer Ablehnung der kulturellen Visualität einer westlichen Moderne, die mit Fortschritt, Horizonten, Messgrössen handelt und mit der Frage, wie man Dinge weiss, um sie zu besitzen und zu beherrschen.

Aber warum gerade jetzt, an diesem Punkt und in diesem Zusammenhang, darüber nachdenken?

Ich tue dies jetzt, trotz der zeitlichen Distanz zur Pandemie, oder vielleicht gerade deswegen, weil die Jahre, die vergangen sind, zur Reflexion beitragen und dazu dienen können, eine gegenwärtige Erinnerung neu zu betrachten. Aus dieser Perspektive können wir die Welt anders sehen: Nicht von mittendrin, verbunden mit Trauma, Verlust und Angst sowie dem Wunsch, so rasch wie möglich zur Normalität zurückzukehren. Sondern aus der Perspektive der Erfahrung. Dadurch können wir erkennen, was die Pandemie sonst noch offenbart hat, und welche weiteren Möglichkeiten sich daraus ergeben können.

Und ich tue dies in diesem Zusammenhang, weil ich glaube, dass Kunst, unser Engagement und unsere Teilhabe an ihrer materiellen Mehrdeutigkeit und nützlichen Zweckfreiheit es uns ermöglicht, eine andere Sichtweise einzuüben. Nicht, um ihren Wert anhand ihrer Form zu bemessen oder sie nach Genre oder Preis zu kategorisieren, sondern um einen unscharfen Blick einzuüben, der nicht erkennt, sondern alles hört, was ertönt, und es von dort aus denkt. Die Idee des Erkennens abzulegen und das Werk als Werk zu sehen, indem man sich auf das einlässt, womit es ist; einen Blick auf das Unsichtbare und das Relationale zu schulen, dafür, wie Dinge miteinander sind, und was sich darin zeigen könnte.

COVID hat diese unscharfe Beziehung deutlich gemacht, während Klang sie denkbar macht.

Ich glaube, ein Werk anzuhören als ob man es mit zugekniffenen Augen betrachtete, unscharf und ohne den Wunsch, es in eine Form zu zwängen; und mit einem erweiterten Ohr, das nicht darauf abzielt zu hören, was ertönt, sondern gemeinsam *mit* allem, was da ist, zu hören, kann das fördern, was wir in unserem Wunsch, zu dem zurückzukehren, wie es einmal war, verloren haben. In diesem Sinne wird das Hören von Kunst zu einem Mittel, die verbindende Logik eines Werks und der Welt einzuüben. Um zu überdenken, wie wir in ihrer Unteilbarkeit leben könnten. Und in der Tat, wie wir Teil dieser Unteilbarkeit sind, Teil dessen, was wir hören, während wir tönen, selbst wenn es nur unser Atmen ist; um uns zu verwandeln und unsere Form in die verbindende Logik dieser klanglichen Unteilbarkeit umzugestalten.

Dies ist ein Zuhören, bei dem es nicht um das Hören geht. Nicht um Verständlichkeit und Verständnis: Beschreibungen und Anweisungen zu hören, Worte und was zu tun ist. Stattdessen ist es ein Zuhören, das Beziehungen wahrnehmen lässt und das Nachdenken darüber ermöglicht, was diese in ihrer bedingten und relationalen

The viral consciousness of our COVID co-dependency has not made it into a present political thinking, into policy or pedagogy, or how we could build the world against the toxicity of an individuated and separating imaginary. How we could become non-modern in the sense of refusing the cultural visuality of a Western modernity that deals in progress, horizons, metrics, and how to know things in order to have and master them.

But why ponder this now, at this juncture and in this context?

I do so now, despite the temporal distance to the pandemic, or maybe because of it, because the years that have passed might help reflection and to revisit a present memory that can see the world differently from its connecting logic. Where it is not tied to the trauma of the pandemic, to loss and fear, and the subsequent desire to return to normality, as quickly as possible. But where it can recognise the possibility of its experience: what else it made apparent, and what other possibilities that might yield.

And I do so in this context because I believe art, our engagement and participation in its material ambiguity and useful purposelessness allows us to practice a different view. Not to gauge its value from its form, or to categorise it according to its genre or worth, but to practice a fuzzy view that does not recognise but hears all that sounds and thinks it from there. To abandon the idea of recognition and seeing the work as work, by engaging in what it is with; to train a gaze on the invisible and the relational, how things are together, and what that might show.

Covid made this fuzzy relationality apparent while sound makes it thinkable.

I believe listening to a work as viewing it with squinting eyes, out of focus and with no desire to pull it into form; and with an expanded ear, that does not aim to hear what sounds but is listening *with*, with everything there is, can foster what we have lost in our desire to get back to how things were. In this sense listening to art becomes a means to practise the connecting logic of a work and of the world. To rethink, without the strain of contagion, illness and death, how we could live in its indivisibility. And indeed, how we are part of this indivisibility, part of what we hear while sounding, even if it is only our breathing; to transform and change shape into its connecting logic.

This is a listening not to hear something. Not for legibility and understanding: to hear descriptions and instructions, words and what to do. Instead, it is a listening that hears relationships and thinks what they might mean from there, contingently. This implies a will to engage, to understand oneself as part of the heard. Thus it describes an ethics of participation. Since once I abandon the form as certainty and locus of identity, value and reference, and turn to the simultaneity and reciprocity of sound to give me temporary, relational and fuzzy clues of how and what things are, the thing that comes to be is my responsibility: I am responsible for how I listen and what I hear.

This also makes it clear that listening and the sensibility for an indivisible world is not per see benevolent. Sound, particularly musical sound, can goad into form even what appears formless. That is one of the reasons politicians love to use popular tracks for their rallies and campaigns. They use the affective and permeating quality of music to sell us on their agenda. In this sense, the indivisibility of sound can also be abused: to blur a view, to stage equivalences and simultaneities, and to engage us affectively in desired relationalities. The viral load enables the imaginary of being with, just as it holds the danger of contagion. Therefore, what we have to practice when listening is to sense everything at once while at the same time developing a criticality of this simultaneity. A criticality that does not mimic the visual value system and method; that does not re-arrange the simultaneous fuzzy field into certain forms and values, but that finds criticality in how things sound together, in the in-between and the relational and our part in it. This is not a criticality of what I hear but a criticality of how I hear. Thus it is a self-criticality that reflects on how I engage in the simultaneity and in-between of an indivisible world: what relationships I hear as foregrounded and what fall to the back; what reciprocities guide my listening and shape the forms I hear, and what others lack influence and impact.

Such a criticality differentiates sound's indivisibility from the notion of sonic immersion, read as a passive and affective surround. And it avoids the simple comforts and passivity which that entails. The indivisibility of sound does not immerse but makes me part of the heard. Thus it is not an absorption, engrossing me in sound, but is my own sonic indivisibility, my own subjectivity as relationality, as a *being with*. And it is this *being with* that generates my agency. The *with* affording a relational agentiality, which also determines listening's ethics and responsibility: how I hear and thus what I come to see. From this relationality I can rethink the possibility of the world as

Klanglichkeit bedeuten können. Das impliziert den Willen, sich einzubringen, sich selbst als Teil des Gehörten zu verstehen. Somit beschreibt es eine Ethik der Teilhabe. Denn sobald ich die Form als Gewissheit und Ort der Identität aufgebe und mich der Gleichzeitigkeit und Wechselseitigkeit des Klangs zuwende, um mir vorübergehende, relationale und unscharfe Hinweise darauf zu verschaffen, wie und was die Dinge sind, wird das, was entsteht, zu meiner Verantwortung: Ich bin verantwortlich dafür, wie ich zuhöre und was ich höre.

Dies macht auch deutlich, dass das Zuhören und das Gespür für eine unteilbare Welt nicht per se wohlwollend sind. Klang, insbesondere musikalischer Klang, kann selbst das, was formlos erscheint, in eine Form drängen. Das ist einer der Gründe, warum Politiker*innen so gerne populäre Musikstücke für ihre Kundgebungen und Wahlkämpfe einsetzen. Sie nutzen die affektive und durchdringende Kraft der Musik, um uns ihre Agenda schmackhaft zu machen. In diesem Sinne kann die Unteilbarkeit von Klang auch missbraucht werden: um eine Sichtweise zu verschleiern, um Äquivalenzen und Gleichzeitigkeiten zu inszenieren und um uns affektiv in gewünschte Beziehungsmuster einzubinden. Die virale Last ermöglicht die Vorstellung des *Mit-Seins*, birgt aber gleichzeitig die Gefahr der Ansteckung. Daher müssen wir beim Zuhören üben, alles auf einmal wahrzunehmen und dabei eine kritische Haltung gegenüber dieser Gleichzeitigkeit zu entwickeln. Eine kritisch-reflexive Haltung, die das visuelle Wertesystem und die visuelle Methode nicht nachahmt; die das simultane, unscharfe Feld nicht in bestimmte Formen und Werte umordnet, sondern darauf fokussiert, wie die Dinge zusammen tönen, im Dazwischen und im Beziehungsgeflecht, in das auch ich eingebunden bin. Dies ist keine kritisch-reflexive Haltung gegenüber dem, was ich höre, sondern gegenüber der Art und Weise, wie ich höre. Es handelt sich also um eine selbstkritische Haltung, die darüber reflektiert, wie ich mich auf die Gleichzeitigkeit und das Dazwischen in einer unteilbaren Welt einlasse: Welche Beziehungen höre ich als im Vordergrund stehend, und welche treten in den Hintergrund; welche Wechselbeziehungen leiten mein Zuhören und prägen die Formen, die ich höre, und welchen anderen fehlt es an Einfluss und Wirkung.

Eine solche kritische Haltung unterscheidet die Unteilbarkeit des Klangs vom Begriff der klanglichen Immersion, die als passive und affektive Umgebung verstanden wird. Und sie vermeidet den einfachen Trost und die Passivität, die damit einhergehen. Die Unteilbarkeit des Klangs lässt mich nicht eintauchen, sondern macht mich zu einem Teil des Gehörten. Es handelt sich also nicht um eine Absorption, die mich in den Klang einhüllt, sondern um meine eigene klangliche Unteilbarkeit, meine eigene Subjektivität als Relationalität, als *Mit-Sein*. Und es ist dieses *Mit-Sein*, das meine Handlungsfähigkeit erzeugt. Das „*Mit*“ ermöglicht ein relationales Handlungsvermögen, das auch die Ethik und Verantwortung des Zuhörens bestimmt: wie ich höre und somit was dadurch für mich sichtbar wird. Aus dieser Relationalität heraus kann ich die Möglichkeiten der Welt als unteilbare Sphäre neu denken; kann in Verbindungen und mit einem multisensorischen Blick sehen. Die Welt unteilbar zu sehen bedeutet jedoch nicht, Dinge und Körper in ihren Beziehungen zu sehen. Vielmehr bedeutet es, Beziehungen zu sehen und die Formen wahrzunehmen, die sie vorübergehend und unsicher bilden.

Dies eröffnet nicht den Blick auf eine normative Organisation, auf ein „Dies“ und ein „Das“, getrennt betrachtet, als Verweis auf etwas, das in Gewissheit und Sicherheit ihrer eigenen Vergangenheit wiedererkannt werden kann, die zu einer rückwärtsgewandten Drift in die Sicherheit einlädt. Stattdessen bringt diese Sichtweise auf das Unteilbare die Schärfe der Gegenwart zum Ausdruck und deutet auf eine zukünftige Möglichkeit hin: Welche Werte und Aktualitäten sie als denkbar ermöglichen könnte, aus dem Dazwischen und in der gegenseitigen Abhängigkeit von allem, was existiert, im gemeinsamen Atemzug.

Höre zu, *mit* allem, was dich umgibt,
um mit multisensorischer Sicht und aus dem Dazwischen
die unzuverlässigen Verbindungen
von Körpern und Dingen zu sehen
und die Formen zu hören, die sie vorübergehend und unzuverlässig bilden.

Salomé Voegelin ist Autorin, Forscherin und Künstlerin. Sie beschäftigt sich mit dem Zuhören als politische Praxis, schreibt Zeitungsartikel und wissenschaftliche Paper, Bücher, Texte und Textpartituren für Aufführungen und Veröffentlichungen. Eines ihrer kürzlich erschienenen Werke, *Unperforming the Dream House* (2023), diskutiert die Auswirkungen des American Dreams der 1960er und 70er Jahre auf den Albtraum der gegenwärtigen Welt. Sie lehrt Sound Arts an der Hochschule der Künste Bern und der Universität der Künste in London.

1 Die ausschliessliche Bezugnahme auf die männliche grammatikalische Form geschieht hier nicht aus Versehen. Ich ignoriere nicht die Konventionen des Einbezugs aller Geschlechter. Vielmehr handelt es sich um eine bewusste Hervorhebung eines Problems mit der Männlichkeit als toxischer kultureller Identität, Norm und Haltung. Diese Männlichkeit ist jedoch nicht an eine physiologisch männlich geborene Person gebunden. Vielmehr umfasst sie potenziell jeden Körper – männliche, weiblich und trans Körper – die sich durch toxisches, egoistisches und gewalttätiges Verhalten auszeichnen. Und sie ist das Kennzeichen autoritärer und neoliberaler Praktiken der Kontrolle und des Missbrauchs. Die Verwendung grammatikalischer Mittel zur Herstellung dieser Unterscheidung mag problematisch erscheinen. Angesichts des Ausschlusses weiblicher oder trans Identitäten aus den meisten Machtdiskursen erscheint es jedoch kontraintuitiv oder gar ungerecht, sie ohne einen solchen Vorbehalt in diese Anschuldiung einzubeziehen.

an indivisible sphere; to see in connections and with a multi-sensory view. Yet, to see the world indivisibly does not mean to see things and bodies in their relationships. Instead, it is to see relationships and come to perceive the forms they make contingently and unreliably.

This does not provide the view of a normative organisation, of “this” or “that,” seen separately, referenced and recognised according to the certainty and security of their own past, inviting a backwards drift to safety. Instead, this view on the indivisible performs the acuity of the present, and hints at a future potentiality: what values and actualities it might make possible as in thinkable, from the in-between and in the co-dependence of everything there is, drawing the same breath.

Listen *with* everything around you
to see with a multi-sensory vision and from the in-between
the unreliable connections
of bodies and things
and hear the forms they make contingently and unreliably

Salomé Voegelin is a writer, researcher and artist engaged in listening as a political practice. She writes articles and papers, books, texts and text-scores for performance and publication. One of her most recent works *Unperforming the Dream House* (2023) discusses the impact of the American Dream of the 1960s and 70s on the nightmare of a present world. She is a Professor in Sound Arts at the Bern Academy of Arts and the University of the Arts London.

1 Unlike in the German version of this text, the English grammar does not show the cultural gender of these politicians and billionaires. If it could I would, against conventions of inclusivity, reference exclusively the masculine grammatical form. The reason is a wish to foreground, quite deliberately, a problem with masculinity as a toxic cultural identity, norm and attitude. At the same time, this masculinity is not tied to a physiologically gendered male person however. Rather, it includes potentially every body; male-, female-, trans-, bodies, identified through toxic, selfish and violent behaviour. And it is the hallmark of authoritarian and neo-liberal practices of control and abuse. Using grammar to make this differentiation might seem problematic. However, given the exclusion of female or trans identities from most discourses of power, it seems counter intuitive, or even unjust, to include them in this accusation without such a caveat.

Dyke at Heart – Szenen aus einem Drehbuch

Dyke at Hear— Scenes from a Script

Renée Steffen, Li Tavor

Die Fenster sind hinter schweren senfgelben Samtvorhängen verborgen. Braune Teppiche bedecken den Boden. Die Wände in einem gedämpften Apricot sind mit weissem Chiffon drapiert, zwischen dem grosse Gemälde einer lokalen lesbischen Künstlerin hervortreten. Über dem Tresen leuchtet der Neonschriftzug „Dyke at Heart“. Rundherum hängen Fotografien von Partys, Liebhaber*innen und Stammgästen. Jeder Gegenstand scheint seinen Platz langsam, über viele Jahre hinweg, gefunden zu haben.

So stellten wir uns die Bar vor, als wir sie in unserem derzeit in Produktion befindlichen Film *In the Pines, in the Pines* beschrieben. Der Film folgt zwei Menschen, die sich nach zwanzig Jahren zufällig wiederbegegnen. Als Jugendliche standen sie sich nahe, verbrachten einen Sommer miteinander und verschwanden danach allmählich aus dem Leben der anderen Person. Wir spielen Renée und Li selbst, als Erwachsene und als Jugendliche, und verwenden dabei unsere eigenen Namen. Ihre Biografien und ihre gemeinsame Vergangenheit sind fiktional.

In Wirklichkeit lernten wir uns erst in unseren Dreissigern kennen und entdeckten, dass wir im selben kleinen Dorf aufgewachsen waren, ohne einander zu kennen. Als wir uns verliebten, stellten wir uns eine gemeinsame Vergangenheit vor und die Orte, die uns gefehlt hatten, an denen wir uns hätten begegnen können. Aus dieser Sehnsucht entstand Dyke at Heart: eine Lesbenbar, die wir nie gekannt hatten und die wir als Ort erfanden, an dem unsere Figuren einander wiederfinden.

Für das Wiedersehen unserer Figuren brauchten wir einen Ort, an dem beide ankommen konnten, ohne mit der anderen Person zu rechnen: eine Lesbenbar irgendwo in der Schweiz, mit Freund*innen, Musik und einem Abend, der bereits begonnen hatte. Wir wollten, dass Dyke at Heart von einem schwulen Paar geführt wird. Wir stellten uns eine Art leicht altmodischen Gemeinschaftsraum vor, eingerichtet nach dem

The windows are hidden behind heavy mustard velvet curtains. Brown rugs cover the floor. Dusty apricot walls are draped in white chiffon, from which large paintings by a local lesbian artist emerge. Above the counter, a neon sign reads “Dyke at Heart.” Around it are hanging photographs of parties, lovers and regulars. Every object seems to have found its place slowly, over many years.

This was how we imagined the bar when we wrote it into our film in production, *In the Pines, in the Pines*. The film follows two people who meet again accidentally after twenty years. They were close as teenagers, spent a summer together, then gradually disappeared from each other’s lives. We play Renée and Li ourselves, as adults and as teenagers, using our own names. Their biographies and shared past are fictional.

In reality, we met in our thirties and discovered that we had grown up in the same small village without knowing one another. As we fell in love, we imagined a shared past and the places we had lacked, where we might have met. Dyke at Heart grew from that longing: a lesbian bar we had never known, invented as the place where our characters find each other again.

For our characters’ reunion, we needed a place where each could arrive without expecting the other: a lesbian bar somewhere in Switzerland, with friends, music and an evening already underway. We wanted Dyke at Heart to be run by a gay male couple. We imagined something close to a slightly old-fashioned community space, furnished according to the owners’ particular tastes, with contributions from the people around them. Gay magazine imagery shares the room with a lesbian painter’s self-portraits. Heavy velvet meets white chiffon, brown rugs and a black-painted counter. The decorations suggest friendships, gifts, affairs and enthusiasms that have gradually occupied the space.

In the script, Renée arrives a little late. Rahel waits outside, smoking. They kiss hello and enter as Anaheim plays its last song. The Swiss musical duo no longer exists outside the film; its members came together again for this performance. La Rochelle, artist Dani V. Keller’s fictional drag character, moves through the room, speaks with Gregory and leans toward Renée to whisper prophecies. Later, Li arrives with Michelle, a friend from the US. For a while, Renée and Li move through the same rooms without noticing each other. People order drinks, kiss each other, discuss exes and listen to music.

The bar’s images brought other lives into this fictional evening. Roger Meier’s photographs, taken years earlier in different places, were hung directly on its architecture, where they appeared to document its parties, lovers and regulars. Gregory Stäuble’s magazine collages occupied corners, the refrigerator, the bathroom and kitchen, their nostalgic gay imagery waiting like little secrets to be discovered. Rahel Sarasin’s three large paintings entered into the room around them: one self-portrait shows her before the very curtain against which it hangs; another seems to place her at the black-painted bar. Photographs of gatherings elsewhere and paintings that echoed the set gave Dyke at Heart a past and a familiarity of its own.

ganz eigenen Geschmack seiner Besitzer und ergänzt durch Beiträge der Menschen um sie herum. Schwule Bildwelten aus Magazinen teilen sich den Raum mit den Selbstporträts einer lesbischen Malerin. Schwerer Samt trifft auf weissen Chiffon, braune Teppiche und einen schwarz gestrichenen Tresen. Die Einrichtung lässt Freundschaften, Geschenke, Affären und einen Enthusiasmus erahnen, die den Raum nach und nach eingenommen haben.

Im Drehbuch kommt Renée etwas zu spät. Rahel wartet draussen und raucht. Sie begrüssen sich mit Küssen und gehen hinein, während Anaheim das letzte Lied spielt. Das Schweizer Musikduo existiert ausserhalb des Films nicht mehr; für diesen Auftritt kamen seine Mitglieder noch einmal zusammen. La Rochelle, die fiktionale Drag Persona von Dani V. Keller, bewegt sich durch den Raum, spricht mit Gregory, beugt sich und flüstert Renée Prophezeiungen zu. Später tritt Li mit Michelle, einer Freundin aus den USA, in die Bar ein. Eine Weile bewegen sich Renée und Li durch dieselben Räume, ohne einander zu bemerken. Menschen bestellen Getränke, küssen sich, sprechen über Ex-Beziehungen und hören Musik.

Die Bilder der Bar brachten andere Geschichten in diesen fiktionalen Abend. Roger Meiers Fotografien, Jahre zuvor an unterschiedlichen Orten aufgenommen, hingen direkt an der Architektur der Bar und schienen deren Partys, Liebhaber*innen und Stammgäste zu dokumentieren. Gregory Stäubles Collagen fanden ihren Platz in Ecken, am Kühlschrank, im Bad und in der Küche, wo ihre nostalgischen schwulen Bildwelten wie kleine Geheimnisse darauf warteten, entdeckt zu werden. Rahel Sarasins drei grosse Gemälde traten in Beziehung zum Raum um sie herum: Ein Selbstporträt zeigt sie vor genau jenem Vorhang, vor dem es hängt; ein anderes scheint sie an den schwarz gestrichenen Tresen zu versetzen. Fotografien von Szenen aus einem Anderswo, Assamblagen schwuler Nostalgie und Gemälde, in denen das Set widerhallte, verliehen Dyke at Heart eine eigene Vergangenheit und Vertrautheit.

Die Menschen, die zum Raum beitrugen, bewohnten ihn auch. Roger

The people who contributed to the room also inhabited it. Roger became Rüdiger, who runs the bar with Gregory; Rahel played Renée's best friend and former partner. We left the cast free to decide how closely their characters would resemble them. Some remained near their everyday selves, while others entered as someone else. Their memories, tastes and fantasies became part of the world we were making together.

Yann Slattery's character drew on Tim Curry's Dr. Frank-N-Furter while their self-made leather jacket brought *Scorpio Rising* into the bar. Renée recognizes Li across the room, but before they can approach, the lights and music go out. Sister George's *Glad to Be Gay/100 No's* blasts through the bar, and Yann drives the miniature chopper into its middle for a lap dance. Eventually, Renée reaches for Li's shoulder. "Li?" Li turns, recognizes them and faints. People gather with water and advice, and twenty years of distance briefly become a practical problem on the bar floor.

During the week of filming, we learned of the deaths of Dolly Parton and Tim Curry. Dolly was the only celebrity whose portrait hung in the room; Curry's performance had helped shape Yann's character. Their work was already woven into the evening we were filming, and the news brought mourning into those attachments.

We began calling the relation to time underlying the film "temporal dysphoria:" an unease with the chronology a life is supposed to follow, and the sensation of living alongside other versions of it. Imagined, postponed or unrealized lives remaining present in desires and memories. Playing our characters at two ages gives these possibilities bodies; making the bar gives them somewhere to meet.

Repetition runs through this process. A person appears as themselves, as a character, in a photograph or painting. Anaheim returns for an evening belonging to the film. Sister George carries Tom Robinson Band's anthem into another decade and musical form. The title *In the Pines, in the Pines* repeats a phrase from a song that has passed through many voices. The film's score unfolds from Bizet's *Je crois entendre encore*, an aria whose opening words describe hearing something once again. These returns carry the familiarity of something already encountered, even when the encounter itself is new or, sometimes, imaginary.

wurde zu Rüdiger, der die Bar gemeinsam mit Gregory führt; Rahel spielte Renées beste Freundin und ehemalige Partnerin. Wir überliessen es den Darsteller*innen, wie ähnlich ihnen ihre Figuren sein sollten. Manche blieben nahe an ihrem alltäglichen Selbst, andere betraten den Raum als jemand anderes. Ihre Erinnerungen, Vorlieben und Fantasien wurden Teil der Welt, die wir gemeinsam erschufen. Yann Slatterys Figur orientierte sich an Tim Currys Dr. Frank-N-Furter, während die selbst angefertigte Lederjacke, über deren Aufschrift *Scorpio Rising* in die Bar brachte. Renée erkennt Li auf der anderen Seite des Raums, doch bevor Renée näherkommen kann, gehen Licht und Musik aus. Sister Georges *Glad to Be Gay/100 No's* dröhnt durch die Bar, und Yann fährt für einen Lapdance mit dem Miniatur-Chopper mitten in den Raum. Schliesslich greift Renée nach Lis Schulter. «Li?» Li dreht sich um, erkennt Renée und fällt in Ohnmacht. Menschen kommen mit Wasser und Ratschlägen herbei, und zwanzig Jahre Abstand werden für einen Moment zu einem praktischen Problem auf dem Boden der Bar.

In der Drehwoche erfuhren wir vom Tod Dolly Partons und Tim Currys. Dolly war die einzige Berühmtheit, deren Porträt im Raum hing; Currys Performance hatte Yanns Figur mitgeprägt. Ihr Werk war bereits in den Abend verwoben, den wir filmten, und mit der Nachricht trat Trauer in diese Verbundenheit.

Wir begannen, das Verhältnis zur Zeit, das dem Film zugrunde liegt, als „temporale Dysphorie" zu bezeichnen: ein Unbehagen an der Chronologie, der ein Leben folgen soll, und das Gefühl, neben anderen Versionen dieses Lebens zu leben. Vorgestellte, aufgeschobene oder unverwirklichte Leben bleiben in Wünschen und Erinnerungen gegenwärtig. Indem wir unsere Figuren in zwei Lebensaltern spielen, geben wir diesen Möglichkeiten Körper; indem wir die Bar bauen, geben wir ihnen einen Ort, an dem sie sich begegnen können.

Wiederholung zieht sich durch diesen Prozess. Eine Person erscheint als sie selbst, als Figur, auf einer Fotografie oder in einem Gemälde. Anaheim kehrt für einen Abend zurück, der zum Film gehört. Sister George trägt die Hymne der Tom Robinson Band in ein anderes Jahrzehnt und eine andere musikalische Form. Der Titel *In the Pines, in the Pines* wiederholt eine Zeile aus einem Lied, das durch viele Stimmen gewandert ist. Die Filmmusik entwickelt sich aus Bizets *Je crois entendre encore*, einer Arie, deren erste Worte davon erzählen, etwas noch einmal zu hören. Diese Wiederkehr trägt die Vertrautheit von etwas bereits Erlebtem in sich, selbst wenn die Begegnung neu oder manchmal auch nur vorgestellt ist.

Dyke at Heart bewahrt dieses Gefühl in seinen Stoffen, Bildern und Charakteren. Das vermeintliche Alter der Bar speist sich aus mehreren Epochen zugleich und lässt einen Raum entstehen, den man wiedererkennen kann, ohne ihn genau einordnen zu können. Uns interessiert die Nostalgie, die dadurch möglich wird, und das Misstrauen, das die Sehnsucht nach einer Vergangenheit hervorrufen kann. Queere Vergangenheiten sind von Ausgrenzung, Heimlichkeit und Gewalt geprägt, doch sie enthalten auch Bilder, Klänge und Möglichkeiten, denen wir uns verbunden fühlen. Manchmal gilt die Sehnsucht einem Leben oder einem Ort, den wir nie hatten.

Dyke at Heart holds that feeling in its fabrics, pictures and people. Its apparent age draws on several periods at once, producing a room that can be recognized without being placed precisely. We are interested in the nostalgia this allows, and in the suspicion that longing for a past can provoke. Queer pasts are marked by exclusion, secrecy and violence, yet they also contain images, sounds and possibilities to which we become attached. Sometimes the object of longing is a life or place we never had.

Queer bars have disappeared from many cities. In small towns and rural places, their absence often has another history: there may never have been a bar to remember. Growing up without such spaces can mean imagining them long before entering one, carrying a longing for somewhere other lives might become possible.

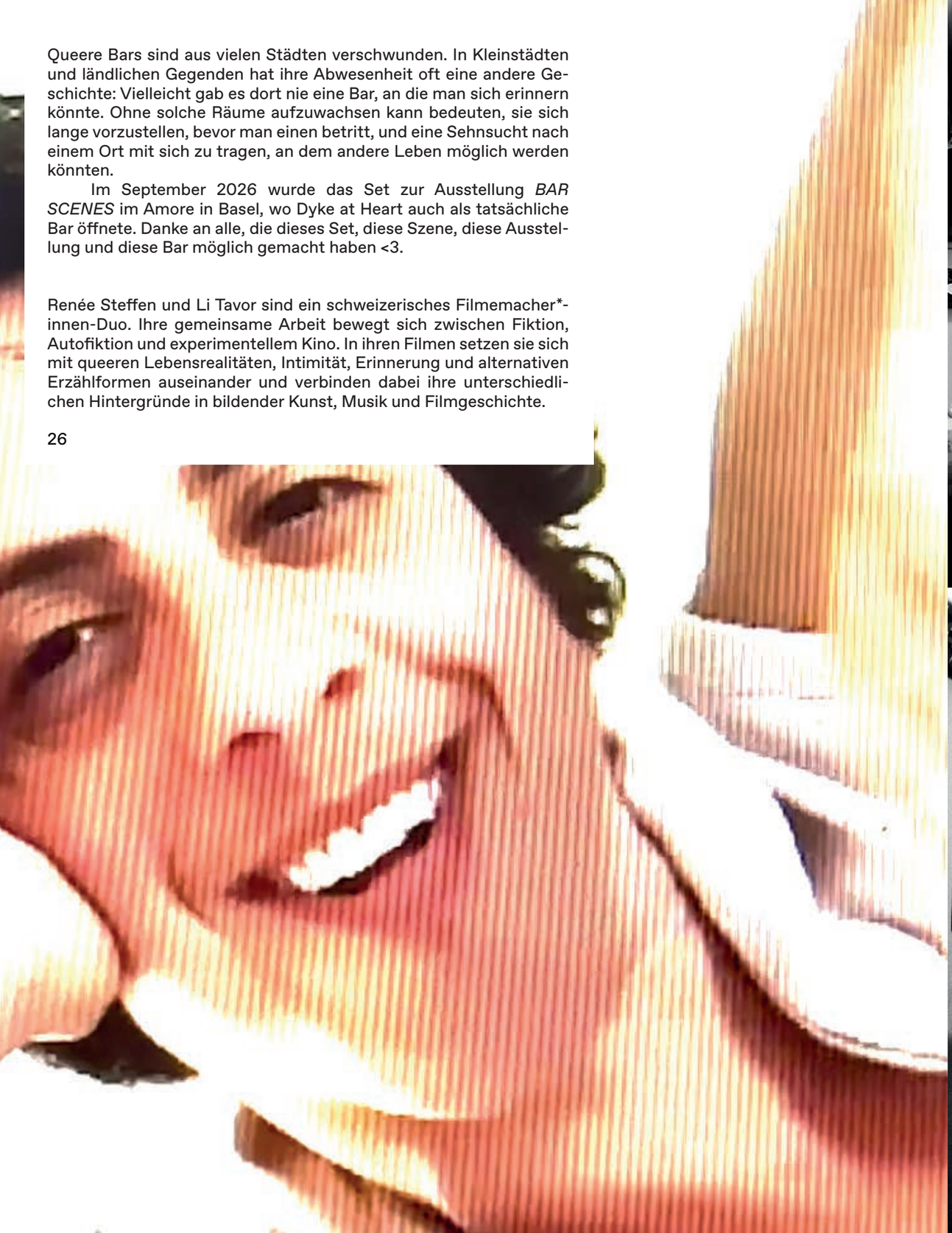
In September 2026, the set became the exhibition *BAR SCENES* at Amore in Basel, where Dyke at Heart also opened as an actual bar. Thank you to everyone who made this set, scene, show, and bar possible <3.

Renée Steffen and Li Tavor are a filmmaking duo based in Switzerland. They work across fiction, auto-fiction and experimental cinema. Their films explore queer lives, intimacy, memory and alternative forms of storytelling while drawing on their backgrounds in visual art, music and film history.

Queere Bars sind aus vielen Städten verschwunden. In Kleinstädten und ländlichen Gegenden hat ihre Abwesenheit oft eine andere Geschichte: Vielleicht gab es dort nie eine Bar, an die man sich erinnern könnte. Ohne solche Räume aufzuwachsen kann bedeuten, sie sich lange vorzustellen, bevor man einen betritt, und eine Sehnsucht nach einem Ort mit sich zu tragen, an dem andere Leben möglich werden könnten.

Im September 2026 wurde das Set zur Ausstellung *BAR SCENES* im Amore in Basel, wo Dyke at Heart auch als tatsächliche Bar öffnete. Danke an alle, die dieses Set, diese Szene, diese Ausstellung und diese Bar möglich gemacht haben <3.

Renée Steffen und Li Tavor sind ein schweizerisches Filmemacher*-innen-Duo. Ihre gemeinsame Arbeit bewegt sich zwischen Fiktion, Autofiktion und experimentellem Kino. In ihren Filmen setzen sie sich mit queeren Lebensrealitäten, Intimität, Erinnerung und alternativen Erzählformen auseinander und verbinden dabei ihre unterschiedlichen Hintergründe in bildender Kunst, Musik und Filmgeschichte.







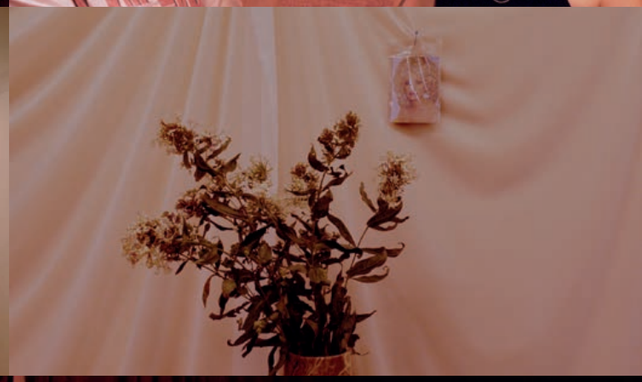
dyke at heart












GODMOTHER
BLOODY FAIRY
LAVENDER SCARE, MARGARITA
TH IN THE AFTERNOON
PRY NIPPA
TY MARTINI
S MOTHRFUCKR
R/0 ALC
ELLA
DYKE AT HEART
BOEN TO FAET

Dreaming Under the Disco Ball: Die Lesbenbar im Film

Dreaming Under the Disco Ball: The Lesbian Bar in Film

Gina Dellagiacoma

A good dozen young women[1] are bobbing and stomping in time to the music. Some are swinging their arms energetically, while others stand in groups or watch the scene with curiosity. Dancing, flirting, singing, cuddling. Cut. A young woman in overalls jumps off her barstool in time with the beat, spreads her arms wide, and lets herself fall back down. She repeats this a few times, singing at the top of her lungs as she does so.[2] We are at Club *Rapunzel*, a gathering place for the lesbian community in Zurich, captured on video by the video group Homex AG in *...aber normal ist es ja gerade nicht* (*...but it's certainly not normal*)[3] (1978). Lesbian bars and clubs have been a recurring theme throughout film history. And this has been the case not only since feminist-lesbian activists took up the camera themselves in the 1970s. In this essay, I follow the lesbian bar through (Swiss) film history and explore the various aesthetic and political facets of their portrayals. I shed light on how bars are portrayed—by both those within the community and outsiders—and examine them as elements of repression, counterculture, and the bourgeois art world, as well as critical frameworks for reflection and utopian spaces.

An "exotic" and "dangerous" alternate world

The first half of the 20th century saw lesbian bars repeatedly featured in anthropological essays, journalistic reports, (pseudo-)scientific studies of sexuality, and travel guides, writes film scholar Kelly Hankin. Portrayed as seedy venues for criminal activity and as projection screens for sexual fantasies, the bar served to spatially anchor lesbian life and desire.[4] Hankin sees this apparent insight into a hidden world as a form of possessive control:

"Exposure of lesbian public space works not simply for the purpose of social control through a distance surveillance but also as a guarantee that heterosexuals can consume and appropriate lesbian space for their own leisure and sexual pleasure."[5]

Ein gutes Dutzend junger Frauen[1] wippt und stampft im Rhythmus zur Musik. Einige schwingen beherzt ihre Arme, andere stehen in Gruppen zusammen oder beobachten neugierig das Geschehen. Tanzen, Flirten, Singen, Schmusen. Schnitt. Eine junge Frau in Latzhose springt im Takt vom Barhocker auf, reisst ihre Arme auseinander und lässt sich wieder zurückfallen. Das Spiel wiederholt sie einige Male, dazu singt sie lauthals mit.[2] Wir sind im Club *Rapunzel*, einem Treffpunkt der lesbischen Szene in Zürich, filmisch in Szene gesetzt von der Videogruppe Homex AG in *...aber normal ist es ja gerade nicht*[3] (1978). Lesbische Bars und Clubs ziehen sich durch die Filmgeschichte. Und dies nicht erst seit feministisch-lesbische Aktivist*innen in den 1970er-Jahren selbst zur Kamera griffen. In diesem Essay folge ich ihnen durch die (Schweizer) Filmgeschichte und spüre den verschiedenen ästhetisch-politischen Facetten ihrer Inszenierungen nach. Ich werfe Schlaglichter auf Selbst- und Fremddarstellungen filmischer Bars, befrage sie als Teil von Repression, Gegenkultur und bürgerlichem Kunstfeld, als kritischer Reflexionsrahmen und utopische Räume.



Abbildung 1: Singen, Flirten, Tanzen im Club *Rapunzel* in *...aber normal ist es ja gerade nicht* (1978), 00:31:45 Min., Schweizerisches Sozialarchiv Bild + Ton (F 9033-008).
Figure 1: Singing, flirting, dancing in Club *Rapunzel* in *...aber normal ist es ja gerade nicht* (1978), 00:31:45 min., Schweizerisches Sozialarchiv Bild + Ton (F 9033-008).

Eine „exotische" und „gefährliche" Gegenwelt

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren lesbische Bars wiederholt Gegenstand von anthropologischen Aufsätzen, journalistischen Reportagen, (pseudo-)wissenschaftlichen Sexualitätsstudien oder Reiseführern, wie die Filmwissenschaftlerin Kelly Hankin nachzeichnet. Inszeniert als zwielichtige Schauplätze krimineller Handlungen und als Projektionsflächen für sexuelle Fantasien diente die Bar dazu, lesbisches Leben und Begehren räumlich zu fixieren.[4] Den vermeintlichen Einblick in eine verborgene Welt versteht sie als Form von besitzergreifender Kontrolle:

„Die Enthüllung lesbischer Räume diente nicht nur dazu, soziale Kontrolle über die distanzierte Beobachtung auszuüben, sondern auch als eine Versicherung, dass heterosexuelle Personen lesbische Räume für ihr eigenes Vergnügen und ihre eigene sexuelle Befriedigung nutzen und aneignen können."[5]

The Killing of Sister George,[6] directed by Robert Aldrich, was released in 1968 and the first Hollywood film set in a lesbian bar. Fictional scenes were filmed in a "real" lesbian bar. As had been the case previously in (pseudo-)scientific or journalistic reports—according to Hankin—the choice of an "authentic" film set was "motivated by a collective heterosexual desire to know and master real lesbian space ethnographically."[7] Aldrich's film is a prime example of how popular (cinematic) depictions usually had a repressive tone. The staged foray into an "exotic" or "dangerous" alternative world served to reinforce a heterosexual, bourgeois lifestyle.

Where the "cats" dance

The mid-1970s saw the New Social Movements—including feminist and lesbian groups—begin to use video technology to advance their causes.[8] It was in this context that what is probably the first cinematic portrayal of a lesbian bar in Switzerland was created in 1978: the Club *Rapunzel* in the aforementioned video *...aber normal ist es ja gerade nicht* by Homex AG. They prefaced the documentary footage of the bar with a street survey to highlight the prevailing homophobic and heteronormative attitudes: passers-by repeatedly emphasized that gay people were "criminal," "in need of help," or simply "not normal." The contrast between the exterior and interior shots highlights the dual reality that while lesbian women were marginalized by the broader public in the late 1970s, they were simultaneously developing their own "lesbian culture"[9] in bars and cultural centers. Against this backdrop, the *Rapunzel* is more than "just" a movie set. The cinematically staged space is part of the new, positive self-image that emerged through musical, fashionable, and linguistic codes. However, this was also accompanied by normative ideas about "being a lesbian."[10] Katrin Barben addressed this issue in 1991 in *Bar jeder Frau*,[11] a music film shot in a lesbian bar in Bern. We see a woman dressed in "masculine" attire and another dressed in "feminine" attire dancing together, constantly being scrutinized and desired by the butches and femmes seated all around them. This exaggerated portrayal of butch-femme culture challenges binary gender norms and idealized (self-) images.

1968 erschien mit *The Killing of Sister George*[6] von Robert Aldrich schliesslich der erste Hollywood-Film, der in einer lesbischen Bar spielt. Fiktionale Szenen, gedreht in einer „echten" Lesbenbar. Wie bereits zuvor in (pseudo-)wissenschaftlichen oder journalistischen Berichten – so Hankin – war die Wahl des „authentischen" Filmsets „motiviert durch ein kollektives heterosexuelles Begehren, reale lesbische Räume ethnografisch zu erforschen und ergründen."[7] Aldrichs Film steht beispielhaft dafür, dass die populären (filmischen) Darstellungen meist einen repressiven Gestus hatten. Der inszenierte Ausflug in die „exotische" oder „gefährliche" Gegenwelt stabilisierte einen heterosexuellen und bürgerlichen Lebensstil.

Wo die „Katzen" tanzen

Mitte der 1970er-Jahre begannen die Neuen Sozialen Bewegungen – darunter feministisch-lesbische Gruppierungen – die Videotechnik für ihre Anliegen zu nutzen.[8] In diesem Kontext entstand 1978 die wahrscheinlich erste filmische Selbstdarstellung einer Lesbenbar in der Schweiz: Der Club *Rapunzel* im erwähnten Video *...aber normal ist es ja gerade nicht* der Homex AG. Den dokumentarischen Bar-Bildern stellten sie eine Strassenumfrage voraus, um die herrschenden homophoben und heteronormativen Verhältnisse sichtbar zu machen: Wiederholt betonen Passant*innen, dass homosexuelle Menschen „kriminell", „hilfsbedürftig" oder eben „nicht normal" seien. Der Kontrast zwischen den Aussen- und Innenaufnahmen verweist auf die Gleichzeitigkeit, dass Ende der 1970er-Jahre lesbische Frauen in einer breiteren Öffentlichkeit marginalisiert wurden, während sie in Bars und Kulturzentren eine eigene „Lesbenkultur"[9] entwickelten. Vor diesem Hintergrund ist das *Rapunzel* mehr als „nur" Filmkulisse. Der filmisch inszenierte Raum ist Teil des neuen positiven Selbstbildes, das entlang von musikalischen, modischen und sprachlichen Codes entstand. Damit einher gingen aber auch normative Vorstellungen von „Lesbischsein".[10] Diesen Umstand griff Katrin Barben 1991 in *Bar jeder Frau*[11] auf, ein Musikfilm gedreht in einer Berner Lesbenbar. Wir sehen eine „männlich" und eine „weiblich" gekleidete Frau miteinander tanzen, stets begutachtet und begehrt von rundherum sitzenden Butches und Femmes. Die überspitzte Inszenierung der Butch-Femme-Kultur bricht mit binären Geschlechternormen und idealisierenden (Selbst-)Bildern.

A few years later, clips from *Bar jeder Frau* and *...aber normal ist es ja gerade nicht* appeared on screen once again. Veronika Minder used the bar scenes in her documentary *Katzenball*[12] (2005) to illustrate the rise of the lesbian movement in the 1970s. Minder's documentary now grants these once deliberately staged images the status of a factual source, thereby authenticating them. However, "authenticity" seems to mean something diametrically different in feminist-lesbian films compared to popular depictions: these are not heteronormative claims of ownership, but instead creative and provocative self-portraits of a "distinct" lesbian culture, which the films themselves help to create.

The bottom line is that bars not only serve as backdrops *in* the films, but since the 1970s, the films have also highlighted lesbian bars as important spaces in their culture and history. It is hardly a coincidence that Minder's film ends in a club set in the "present" of the 2000s. Thus, at least in *Katzenball*, lesbian culture has always revolved around the disco ball—and continues to do so.

The Bar and the Biennale

Katrin Barben's film returned to the 61st Venice Biennale as *Reopening Bar jeder Frau* (2026). Artist and sociologist Nina Wakeford collaborated with Barben to update the film for the Swiss Pavilion. They superimposed the 1991 version with a contemporary performance by the queer dance group FLUX crew. The butches and femmes from the late 20th century now encounter young queer people in colorful costumes, drag, and wheelchairs. Barben explained to me in conversation that, for her, it is not only different generations that are coming together, but also the past future and the present past: "It's as if the future I dreamt of has now come true."[13]



Abbildung 2: Bewusst zugespitzte Butch-Kultur in *Bar jeder Frau* (1991).
Figure 2: Deliberately exaggerated butch culture in *Bar jeder Frau* (1991).

Wenige Jahre später flimmerten Ausschnitte aus *Bar jeder Frau* und *...aber normal ist es ja gerade nicht* erneut über die Leinwand. Mit den Bar-Szenen illustrierte Veronika Minder in ihrem Dokumentarfilm *Katzenball*[12] (2005) den Aufbruch der Lesbenbewegung in den 1970er-Jahren. Den einst gezielt inszenierten Bildern spricht Minders Dokumentarfilm nun den Status einer faktischen Quelle zu und authentifiziert sie dadurch. „Authentizität" scheint in feministisch-lesbischen Filmen jedoch etwas diametral anderes zu bedeuten als in populären Darstellungen: Dies sind keine heteronormativen Besitzansprüche, sondern kreativ-provokante Selbstportraits einer „eigenen" Lesbenkultur, welche die Filme sogleich mit-herstellt. Zusammengefasst fungieren Bars nicht nur als Kulissen *in* den Filmen, sondern die Filme bringen die Lesbenbar seit den 1970er-Jahren als wichtige Räume ihrer Kultur und Geschichte mithervor. Kaum zufällig endet Minders Film in einem Club in der damaligen Gegenwart der Nullerjahre. Und so dreht sich – zumindest in *Katzenball* – die lesbische Kultur seit jeher und immerfort rund um die Discokugel.

Die Bar und die Biennale

An der 61. Kunstbiennale in Venedig kehrte Katrin Barbens Film als *Reopening Bar jeder Frau* (2026) zurück. Die Künstlerin und Soziologin Nina Wakeford aktualisierte den Film gemeinsam mit Barben für den Schweizer Pavillon. Sie überlappten die Version von 1991 mit einer gegenwärtigen Performance der queeren Tanzgruppe FLUX crew. Nun begegnen die Butches und Femmes aus dem späten 20. Jahrhundert jungen Queers in bunten Kostümen, Drag und Rollstühlen. Im Gespräch erklärte mir Barben, dass für sie nun nicht nur verschiedene Generationen aufeinandertreffen, sondern auch vergangene

I interpret her new-old film as a renewed, playful critique of societal mechanisms of inclusion and exclusion, though this critique now points in various temporal directions: who found—and who still finds—(no) place within the lesbian "womanhood" of the 1980s and 1990s? In which era are which forms of desire and expression (im)possible? Which genders and bodies were and are (in)visible?

Reopening Bar jeder Frau shows that lesbian bars can also be found in the field of art. The film's rerelease in the context of the Biennale also points to a broader shift, as described by Silvy Chakkalakal: mainstream cultural institutions are increasingly becoming politically active or "discovering" forms of expression and aesthetics that were once marginalized. This is happening both in response to societal demands and as a result of internal initiatives by diverse staff and leadership teams.[14] Numerous actors at the intersection of art, academia, and activism have sharply criticized this involvement, using terms such as *cultural philanthropy* or *artwashing*. They emphasize that bourgeois institutions use the exhibition and promotion of politically activist art to present themselves as progressive, while often leaving internal power structures or entanglements in global systems of oppression untouched.[15] It remains to be seen how long interest in social inequalities will persist within cultural institutions and to what extent this will change the everyday experiences of marginalized individuals in the long term.[16] Looking at specific works such as *Reopening Bar jeder Frau*, this essentially means that we must accept the ambivalence inherent in the fact that these works are "both subversive and compatible with the system,"[17] as Chakkalakal emphasizes.

Zukunft und gegenwärtige Vergangenheit: „Es ist, als ob die Zukunft, von der ich geträumt hatte, nun wahr wurde."[13] Ihren neuen-alten Film lese ich als eine erneute spielerische Kritik an gesellschaftlichen Ein- und Ausschlussmechanismen, wobei diese nun in verschiedene zeitliche Richtungen weist: Wer fand und findet (k)einen Platz im lesbischen „Frausein" der 1980er/90er-Jahre? In welcher Zeit sind welche Begehrensweisen und Ausdrucksformen (un)möglich? Welche Geschlechter und Körper waren und sind (un)sichtbar?



Abbildung 3: Die Butch-Femme-Kultur trifft auf junge Queers in *Reopening Bar jeder Frau* (2026).
Figure 3: The butch-femme culture meets young queers in *Reopening Bar jeder Frau* (2026).

Reopening Bar jeder Frau zeigt, dass die Lesbenbar auch im Feld der Kunst anzutreffen ist. Die Aktualisierung des Films im Kontext der Biennale verweist zudem auf eine grössere Verschiebung, die Silvy Chakkalakal beschreibt: Bürgerliche Kulturinstitutionen engagieren sich zunehmend politisch oder „entdecken" einst marginalisierte Ausdrucksformen und Ästhetiken. Sowohl als Antwort auf gesellschaftliche Forderungen als auch durch den internen Anstoss diverser besetzter Teams und Leitungsposten.[14] Eine scharfe Kritik an diesem Engagement üben zahlreiche Akteur*innen an den Schnittstellen zwischen Kunst, Akademie und Aktivismus mit Begriffen wie *cultural philanthropy* oder *artwashing*. Sie heben hervor, dass sich bürgerliche Institutionen durch das Ausstellen und Fördern politisch-aktivistischer Kunst einen progressiven Anstrich geben, während sie interne Machtverhältnisse oder Verstrickungen in globale Unterdrückungssysteme oft unangetastet lassen.[15] Offen bleibt, wie lange das Interesse an sozialen Ungleichheiten in Kulturinstitutionen anhält und inwiefern dies die Alltagserfahrungen marginalisierter Personen langfristig verändert.[16] Zusammengefasst bedeutet dies mit Blick auf konkrete Arbeiten wie *Reopening Bar jeder Frau*: Es gilt die Ambivalenz auszuhalten, dass die Arbeiten „gleichzeitig subversiv und systemkompatibel"[17] sind, wie Chakkalakal unterstreicht.

Searching for a Better Life

Highlights ranging from the 20th century to the present day illustrate the diverse facets of lesbian bars in film. Although more recent works are sometimes shown in institutionalized art contexts, their production resembles that of earlier DIY projects: a small budget and lots of friends pitching in. I would also include *Bleifrei 95*[8] (2025) in this list; it screened at renowned film festivals around the world and won numerous awards. The short film by the German-Swiss directing duo Emma Hütt and Tina Muffler is a tribute to *La Gata* in Frankfurt, perhaps the oldest lesbian bar in the world. Lesbian meeting places have clearly not lost their cinematic appeal. Their allure and relevance have probably always stemmed from the fact that, as cinematic representations, they are neither "real" nor "fictional," but always both at the same time. The films presented here do not portray the bars as romantic pipe dreams free from power dynamics. Following the work of José Esteban Muñoz, the lesbian bar in film can be described as a utopian space.[19] It depicts a self-assured, playful, and self-critical quest for a better life beyond restrictive gender norms. Cinematic explorations, inspired by off-screen longings and struggles, that extend beyond the screen and back into reality.

Gina Dellagiacoma focuses on early feminist film during the era of the New Women's Movement in Switzerland. She conducts her research at the University of Zurich's Department of Social Anthropology and Cultural Studies, where she works as a research assistant. Beyond academia, she researches culture and organizes cultural events, whether as a curator, mediator, moderator, or in the field of cultural policy.

Filmische Suchbewegungen



Abbildung 4: Die Frankfurter Lesbenbar *La Gata* in *Bleifrei 95* (2025), sixpackfilm.
Figure 4: The Frankfurt lesbian bar *La Gata* in *Bleifrei 95* (2025), sixpackfilm.

Die Schlaglichter vom 20. Jahrhundert bis in die Gegenwart verdeutlichen die Facettenvielfalt lesbischer Bars im Film. Obschon jüngere Arbeiten bisweilen in institutionalisierten Kunstkontexten zirkulieren, gleicht ihre Herstellung den früheren DIY-Arbeiten: Wenig Budget und viele Freund*innen, die mitarbeiten. Hier reihe ich auch *Bleifrei 95*[18] (2025) ein, der weltweit auf renommierten Filmfestivals lief und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet wurde. Der Kurzfilm des deutsch-schweizerischen Regieduos Emma Hütt und Tina Muffler ist eine Hommage an das *La Gata* in Frankfurt, die vielleicht älteste Lesbenbar der Welt. Offensichtlich haben lesbische Treffpunkte nicht an filmischer Anziehungskraft eingebüsst. Ihr Reiz und ihre Relevanz bestanden womöglich schon immer darin, dass sie als filmische Inszenierungen weder „echt" noch „erfunden" sind, sondern stets beides zugleich. Die hier vorgestellten Filme inszenieren die Bars nicht als romantische Luftschlösser frei von Machtverhältnissen. In Anlehnung an José Esteban Muñoz lässt sich die filmische Lesbenbar als utopischen Raum beschreiben.[19] In ihr findet eine selbstbewusste, spielerische und selbstkritische Suchbewegung nach einem besseren Leben jenseits von restriktiven Geschlechternormen statt. Filmische Suchbewegungen, angeregt von ausserfilmischen Sehnsüchten und Kämpfen, die aus den Bildschirmen hinaus und zurück in die Realität ragen.

Gina Dellagiacoma beschäftigt sich mit dem frühen feministischen Film in der Zeit der Neuen Frauenbewegung in der Schweiz. Sie verfolgt ihre Forschung an der Universität Zürich am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft, wo sie als wissenschaftliche Assistentin tätig ist. Über die Akademie hinaus erforscht, veranstaltet und vermittelt sie Kultur, sei dies als Kuratorin, Moderatorin oder in der Kulturpolitik.

I do not use terms such as “woman” or “gender” as essentialist categories, but rather as social categories that guide understanding. Particularly regarding the feminist and lesbian movements after 1968, the term “woman” is relevant as a historical self-identification and a designation used by others.

2 ...aber normal ist es ja gerade nicht, CH 1978, Homex AG, 40 minutes, 00:31:30–00:32:00 min.

3 Ibid.

4 Hankin, Kelly: Girls in the Back Room. Looking at the Lesbian Bar. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002, pp. 4–20.

5 Ibid., p. 13.

6 The Killing of Sister George, US/UK 1968, Robert Aldrich, 138 minutes.

7 Hankin, Kelly: Lesbian Locations. The Production of Lesbian Bar Space in “The Killing of Sister George.” In: Cinema Journal 41, No. 1 (2001), pp. 3–27, here: p. 19.

8 See Nigg, Heinz (ed.): Rebel Video. Die Videobewegung der 1970er- und 1980er-Jahre (The Video Movement of the 1970s and 1980s) London, Bern, Lausanne, Basel, Zürich. Zürich: Scheidegger & Spiess 2017.

9 See Karin Moser’s ethnographic study on this topic: “Hier muss ich mich als Lesbe nicht erklären” (Here, as a lesbian, I don’t have to explain myself). Ethnographic Approaches to Lesbian Culture at the Zurich Women’s Center, Zürcher Beiträge zur Alltagskultur 9, Zürich: Chronos 2001.

10 See also Nina Schneider’s vivid descriptions of the Xenia Bar, which opened in 1988, in: Senn, Doris: Frauenkino Xenia—Zürich, Marburg: Schüren Verlag 2024, pp. 173–74.

11 Bar jeder Frau, CH 1991, Katrin Barben, 6 minutes.

12 Katzenball, CH 2005, Veronika Minder, 87 minutes.

13 The interview with Katrin Barben and Nina Wakeford took place on June 11, 2026, in English.

14 Chakkalakal, Silvy: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Krisenerfahrung, Alltag und pessimistische Ästhetik im Kontext der Kunstbiennale (The Simultaneity of the Non-simultaneity: The Experience of Crisis, Everyday Life, and Pessimistic Aesthetics in the Context of the Art Biennale). In: Schweizerische Zeitschrift für Empirische Kulturwissenschaft 1, No. 1 (2026), pp. 4–36, here pp. 12–13.

15 See, for example, Evans, Mel: Artwash. Big Oil and the Arts, London: Pluto Press 2015; MTL Collective: From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art. In: October 165 (2018), pp. 192–227.

16 See Dénes, Lucia: Gewaltgeschichte(n) performen. Lust an Gewalt und Sehnsucht nach Heilung (Performing Stories of Violence. A Lust for Violence and a Longing for Healing). In press.

17 Chakkalakal 2026 (see note 14), p. 13.

18 Bleifrei 95, DE/AUT 2025, Emma Hütt and Tina Muffler, 24 minutes. I first saw the film at the Xenix Cinema as part of the “Lesbian Bars” film series in May 2026. This curated series, which includes both older and more recent works, is itself, in a sense, part of the phenomenon just described: the image of the bar as a central space in lesbian culture and history is becoming firmly established in films and cinema culture.

19 José Esteban Muñoz coined the term “queer utopia” to describe a future-oriented mode of being and doing in the world: “We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. (...) Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.” In: Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. New York: New York University Press 2009, p. 1.

1 Begriffe wie „Frau“ oder „Geschlecht“ verwende ich nicht als essentialistische, sondern als erkenntnisleitende soziale Kategorien. Gerade in Bezug auf die feministisch-lesbischen Bewegungen nach 1968 ist der Begriff „Frau“ als historische Selbst- und Fremdbezeichnung relevant.

2 ...aber normal ist es ja gerade nicht, CH 1978, Homex AG, 40 Minuten, 00:31:30–00:32:00Min.

3 Ebd.

4 Hankin, Kelly: Girls in the Back Room. Looking at the Lesbian Bar. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002, S. 4–20.

5 Ebd., S. 13. (Übersetzung der Autorin)

6 The Killing of Sister George, US/UK 1968, Robert Aldrich, 138 Minuten.

7 Hankin, Kelly: Lesbian Locations. The Production of Lesbian Bar Space in „The Killing of Sister George“. In: Cinema Journal 41, Nr. 1 (2001), S. 3–27, hier: S. 19. (Übersetzung der Autorin)

8 Vgl. Nigg, Heinz (Hg.): Rebel Video. Die Videobewegung der 1970er- und 1980er-Jahre. London, Bern, Lausanne, Basel, Zürich. Zürich: Scheidegger & Spiess 2017.

9 Vgl. dazu die Ethnografie von Karin Moser: „Hier muss ich mich als Lesbe nicht erklären“. Ethnographische Zugänge zur Lesbenkultur im Frauenzentrum Zürich. Zürcher Beiträge zur Alltagskultur 9, Zürich: Chronos 2001.

10 Siehe dazu auch Nina Schneiders anschauliche Beschreibungen der 1988 eröffneten Xenia-Bar in: Senn, Doris: Frauenkino Xenia – Zürich, Marburg: Schüren Verlag 2024, S. 173–74.

11 Bar jeder Frau, CH 1991, Katrin Barben, 6 Minuten.

12 Katzenball, CH 2005, Veronika Minder, 87 Minuten.

13 Das Gespräch mit Katrin Barben und Nina Wakeford fand am 11.06.2026 in englischer Sprache statt. (Übersetzung von Katrin Barben).

14 Chakkalakal, Silvy: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Krisenerfahrung, Alltag und pessimistische Ästhetik im Kontext der Kunstbiennale. In: Schweizerische Zeitschrift für Empirische Kulturwissenschaft 1, Nr. 1 (2026), S. 4–36, hier S. 12–13.

15 Vgl. dazu etwa Evans, Mel: Artwash. Big Oil and the Arts, London: Pluto Press 2015; MTL Collective: From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art. In: October 165 (2018), S. 192–227.

16 Vgl. Dénes, Lucia: Gewaltgeschichte(n) performen. Lust an Gewalt und Sehnsucht nach Heilung. Im Erscheinen.

17 Chakkalakal 2026 (wie Anm. 14), S. 13.

18 Bleifrei 95, DE/AUT 2025, Emma Hütt und Tina Muffler, 24 Minuten. Den Film habe ich erstmals im Mai 2026 im Kino Xenix im Filmblock „Lesbenbars“ gesehen. Der kuratierte Filmblock mit älteren und jüngeren Werken ist gewissermassen selbst Teil des eben beschriebenen Phänomens: In Filmen und Kinokultur festigt sich das Bild der Bar als zentraler Raum lesbischer Kultur und Geschichte.

19 José Esteban Muñoz prägte den Begriff der „queeren Utopie“ im Sinne eines auf die Zukunft ausgerichteten Strebens: “Wir waren noch nie queer, doch existiert Queerness für uns als ein Ideal, das aus der Vergangenheit destilliert und zur Imagination der Zukunft gebraucht werden kann. (...) Bei Queerness geht es im Wesentlichen um das Ablehnen des Hier und Jetzt und um ein Insistieren auf der Potentialität oder konkreten Möglichkeit einer anderen Welt.“ In: Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. New York: New York University Press 2009, S. 1. (Übersetzung der Autorin)

Impressum

Editorial
Valerie Keller, Matthias Liechti

Grafik
Vera Kaspar

Schrift
Favorit by Dinamo

Druck
Druckerei Hofer Bümpliz AG, Bern

Auflage
100 Stück

Autor*innen
Gina Dellagiacoma, Marjolijn van Heemstra, Renée Steffen, Li Tavor, Salomé Voegelin

Übersetzungen
Stefanie Everke Buchanan, Philip Saunders, Renée Steffen, Li Tavor

Cover
Li Tavor: Figures, Doors, Passages, 2025

Credits
S. 2–5 Natacha Donzé, S. 6–13 Matthias Liechti, S. 14–21 Raphael Stucky,
S. 22–29 Renée Steffen, Li Tavor, S. 30–39 Li Tavor

Finanzierung
Abteilung Kultur Basel-Stadt, Pro Helvetia Kulturstiftung, Ernst und Olga Gubler-Hablützel-Stiftung,
Stanley Thomas Johnson Stiftung, Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung, Oertli-Stiftung,
ISEK Universität Zürich, Amt für Kultur Baselland, Ville de Lausanne, Kanton Wallis

Kanton Basel-Stadt
Kultur

schweizer kulturstiftung
pro helvetia

For
Teichgässlein 31
4058 Basel
Schweiz

www.for-space.ch
info@for-space.ch
IG: forspacech



ISBN 978-3-907428-13-9