06 2007

Das Reich der Sinne

Polizei-Kunst und die Krise der Repräsentation

Hito Steyerl

Oshima Nagisas Film Im Reich der Sinne aus dem Jahre 1976 ist ein gutes Beispiel für die traditionelle Beziehung von Kunst und Polizei. Der Film basiert auf der realen Geschichte von Abe Sada, die in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts ihren Liebhaber nach einer leidenschaftlichen Romanze umbrachte. Oshimas Version der Geschichte war so explizit pornographisch, dass das Rohmaterial zur Entwicklung nach Frankreich geschickt werden musste, da kein japanisches Kopierwerk es annehmen wollte. Kurz bevor es auf der Berlinale uraufgeführt wurde, wurde die Kopie beschlagnahmt und als harte Pornographie konfisziert. In Israel wurde das Verbot des Films erst durch den Obersten Gerichtshof aufgehoben. Die Gewaltszenen und der automatisierte Sex des Films wurden allgemein und sogar weltweit als Angriff auf die Moral und als Transgression sozialer Normen verstanden. Traditionell verhinderte die Polizei genau diese Transgression im Kunstfeld: sie übte Zensur aus. Das Reich der Sinne war etwas, das unterdrückt werden musste, da es bedrohlich und potenziell befreiend schien. Expliziter Sex war ein Teil davon.

Heute ist die Situation umgekehrt. In Abu Ghraib wurde Pornographie zu einem polizeilichen Werkzeug, das bewusst zur

Erniedrigung und Unterwerfung eingesetzt wurde. Explizite Sexszenen bedrohen die Macht nicht länger, sondern vervielfachen sie. Der Bereich der Sinne hat sich ins Reich der Sinne, ja sogar das *Empire* der Sinne verwandelt, und Sinnlichkeit ebenso wie Hardcore-Pornographie erschaffen und erhalten dieses Reich. Aber die Vorgänge von Abu Ghraib sind nur ein extremes Beispiel einer generellen Einberufung der Sinne in Herrschaftsverhältnisse. In einer Ära, die von Angst und Sensationen dominiert wird, wirkt Macht mehr denn je innerhalb der Sinne. Sie wird zunehmend sinnlicher, sie hat die Wahrnehmung als solche durchdrungen. Im Reich der Sinne ist die Politik nicht nur ästhetisiert, sondern wird als Ästhetik vollzogen. Das Reich der Sinne baut auf Schocks und Attraktionen, auf Begehren und Ekel, auf Hass und Hysterie, auf Gefühle und Furcht. Die Macht, diese Gefühle hervorzurufen, sie zu kanalisieren, zu vermitteln und zu vermarkten, ist eine Eigenschaft gegenwärtiger Herrschaft als solcher.

Von den Zeichen zu den Sinnen

Wenn wir Jacques Rancières Unterscheidung zwischen der Politik und der Polizei folgen wollen[1], müssen wir zugeben, dass dieser Typus von Politik gar nicht politisch ist, sondern der Funktion der Polizei entspricht. Aber die Aufgaben der Polizei haben sich drastisch geändert. Während Im Reich der Sinne 1976 noch der Zensur unterlag, hat sich die Polizei jetzt selbst der Pornographie zugewandt. Der Übergang von einer Konstellation zur anderen, vom unterdrückten Bereich der Sinne zum hegemonialen Reich der Sinne wird auch durch die verschiedenen Bedeutungen von Oshimas Filmtitel zum Ausdruck gebracht: Im Reich der Sinne ist die inkorrekte Übersetzung des französischen Titels Das Reich der Sinne (L′empire des sens). Beide Titel versuchen, das Reich der Sinne im Bereich des Anderen zu lokalisieren, in dem Fall Japan.

Der originale japanische Titel tut allerdings dasselbe: Ai no corrida (Der Stierkampf der Liebe) spielt mit den exotischen Assoziationen, die durch spanische Vokabeln erzeugt werden.Spanien wird als Ort tödlicher Leidenschaften und Amok laufender Hormone heraufbeschworen. Die Sinne werden also stets im Bereich des Anderen verortet.

Aber die wichtigste Verschiebung in der Titelgebung fand nicht auf geographischer Ebene statt. Sie war gewissermaßen nicht quantitativ, sondern qualitativ. Der französische Titel des Films lehnte sich an Roland Barthes´ beliebtes orientalisierendes und von Japan inspiriertes Büchlein an, das L´empire des signes (Das Reich der Zeichen) hieß und 1970 veröffentlicht wurde.

1976 wurde das Reich der Zeichen durch kreative Übersetzung als Reich der Sinne reformuliert. Von den Zeichen zu den Sinnen: diese Verschiebung spiegelt die Veränderung in der Adressierung durch Herrschaft, den Bereich ihrer Wirkung. Und seit 1976 haben wir gesehen, wie sich Herrschaft zunehmend aus dem Bereich des Gesetzes oder verschriftlichter Diskurse in die weniger bekannten Gewässer reiner Emotionen bewegt. Gefühle werden immer mehr politisiert und verdinglicht. Begehren wird zum Bestandteil der Produktion, und Furcht wird zur Form gegenwärtiger Öffentlichkeit. Die Verschiebung von Zeichen zu Sinnen vollzieht die Bewegung von Macht als einem diskursiven Apparat hin zu Macht als einer Eigenschaft der Wahrnehmung, eine Transformation von Macht als Repräsentation zu Macht als Gefühl oder Affekt.[2]

Macht/Affekt

Die gegenwärtige Verbindung von Macht und Affekten ist so offensichtlich, dass wir von einem kombinierten Begriff des Macht/Affekts in Analogie zu Foucaults Begriff des Macht/Wissens[3] sprechen können. Die zunehmende Bedeutung von Macht/Affekten wird nicht nur durch die Tatsache bestätigt, dass die japanische Sexindustrie nicht mehr länger lokal beschränkt ist, wie zu Abe Sadas Zeiten. Sie hat ihre Begrenzungen durchbrochen und ist gerade dabei, die Autoindustrie als wichtigsten industriellen Sektor Japans zu überholen[4]. Macht/Affekte verschmelzen Sensationen, Begehren, Warenfetischismus und extreme Herrschaft in einer unendlichen Salve serieller Schocks. Ein interessantes Beispiel einer solchen Kombination ist die Modestrecke The State of Exception in der italienischen Vogue 2006[5].

The State of Exception ist eine Fotostrecke des amerikanischen Fotografen Steven Meisel, die von Bildern aus Abu Ghraib und Demonstrationsszenen, sowie von Sicherheitskontrollen, Durchsuchungen und Verhaftungen ausgeht. Junge Models, die Yves St. Laurent Handtaschen tragen, sehen sich während ihrer Festnahme sexueller Belästigung ausgesetzt. Sie imitieren Haltungen der Abu Ghraib Fotos, während die Bildunterschriften die Namen von Haute Couture Designern aufzählen. Die Serie verdichtet gleichzeitig die Angst vor Terror und seine Anziehungskraft, sie zeigt eine Welt aus Glamour, S/M Pornographie und Markenvoyeurismus. Sie demonstriert, wie ein *Empire* der Sinne erschaffen wird und sich erhält: indem es Sinnesempfindungen entfacht, kanalisiert und verdinglicht und indem es die Ausnahme in Pret-a-Porter Modekollektionen verwandelt.

Rhythmus der Katastrophe

Aber Macht/Affekte durchdringen die Wahrnehmung auch in weniger offensichtlicher, aber wesentlich gravierenderer Weise. Nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form dieser Ökonomien des Affekts ist pornografisch. Die Nachrichtensendungen der Gegenwart evozieren eine Situation ständiger Ausnahme, eine permanente Krise, einen Status erhöhter Wachsamkeit und Spannung. Ihr Rhythmus reproduziert strukturell die Form von Oshimas Film, dessen Gewalt vor allem in der Tatsache besteht, dass der Sex darin schockierend monoton, repetitiv und unendlich ist. Dieser Rhythmus ist zum Refrain zeitgenössischer Medien mit ihrer unaufhörlichen Wiederholung von Katastrophen, Transgressionen und Intimitäten mutiert. Das Empire der Sinne ist nicht länger die Ausnahme, die kontrolliert und unterdrückt werden muss, sondern ist zur Norm der gegenwärtigen Wahrnehmung geworden. Die aktuelle Politik der Angst hat diesem Szenario eine ganz neue Dimension hinzugefügt. Mit der Einführung permanenter Terrorwarnungen hat der Rotlichtbezirk seine Grenzen gesprengt und die gesamte Welt überflutet. Wie Brian Massumi ausführte, ist das System der Terrorwarnungen ein Instrument zur Synchronisierung der Affekte der amerikanischen Bevölkerung. Erklärungen sind nicht mehr nötig – es genügt, eine Farbe in die Menge zu senden (dh. eine Farbe zwischen gelb und rot; grün ist keine Option) und ihre Stimmungen zu modulieren[6]. Angst ist das LSD der Gegenwart. Angst macht süchtig und sogar sehnsüchtig. Sie hat viele Eigenschaften, die wir lieben. Sie ist intensiv, opulent, sie vermehrt sich, anders als Menschen bewegt sie sich frei und schnell. Sie kann ähnlich wie digitale Information nicht nur ohne Qualitätsverlust, sondern sogar mit erheblicher Verbesserung kopiert werden. Sie ist Gegenstand intensiven Genießens, ein paradoxes Begehren in Verkleidung. Angst fühlt sich real an – die Realität nicht unbedingt.

Aber Angst ist mehr als das. Im *Empire* der Sinne ist sie eine beliebte Warenform des Affekts; sie wird zum Markenartikel, sie wird angeeignet, vermarktet, vielleicht auch konzessioniert. Der Schauder der Rummelplatzsensationen, der Schock der Hardcore-Pornographie, die Spezialeffekte von Angst und Beklemmung werden von Medienmaschinerien massenproduziert und mit vorgefertigter Realität glasiert. Paolo Virno hat uns daran erinnert, dass diese durchdringende und existenzielle Angst mit dem Verlust traditioneller Gemeinschaften und dem im Entstehen begriffenen Zustand der Menge verbunden ist. Sie kann nicht durch gemeinsame Rituale oder deren modernes Gegenstück, eine kommunikativ rationale Öffentlichkeit in Schach gehalten werden. Im Gegenteil: die Angst selbst ist die Form der zeitgenössischen Öffentlichkeit. Sie ist die Form einer globalen Gemeinsamkeit, die im Stakkato der breaking news zusammenzuckt.

Politik der Monochrome

Im Reich der Sinne wird die Polizei zur Expertin in Ästhetik. Die Farben des Terrorwarnsystems sind nur ein Beispiel dafür, wie die Polizei Stimmungen und Atmosphären malt. Eine Strategie, die eine lange Tradition in monochromen Gemälden hat. Aber die Anwendung der ästhetischen Strategien des Monochroms ist nicht auf Terrorwarnungen beschränkt, sondern zum Markenzeichen postpolitischer Ästhetik schlechthin geworden. Erinnern wir uns an die Serie von farbedefinierten Revolutionen der jüngeren Vergangenheit: die „Rosenrevolution“ in Georgien (2003), die „orange Revolution“ in der Ukraine (2004), die „grüne“ oder „Zedernrevolution“ in Libanon (2005). Sogar die angebliche „Ankunft der Demokratie“ im Irak nach den Wahlen wurde 2005 kurz als „lila Revolution“ bezeichnet. Der Name kommt von der Farbe, mit der die Zeigefinger der Wähler gestempelt wurden, um

Wahlbetrug zu vermeiden. Die „blaue Revolution“ war der Name der Proteste kuwaitischer Frauen, um das Wahlrecht bei den Parlamentswahlen 2007 zu erlangen.[7] In jedem dieser Fälle genügte die Verbindung mit einer bestimmten Farbe, um Gefühle der Hoffnung oder Furcht in der Öffentlichkeit auszulösen – unabhängig von ihrem politischen Inhalt oder Kontext. Die Farbe wurde zum Markennamen für einen bestimmten politischen Affekt: eine Politik des Monochroms.

Aber worauf basiert diese Politik des Monochroms? Untersuchen wir diesen spezifischen Typus der politischen Ästhetik noch genauer. Es ist bekannt, dass das Monochrom ein Genre mit einer langen Tradition in der Moderne ist. Was löste das Monochrom aus, als es zum ersten Mal in der Kunstwelt auftauchte? Schon zu Beginn entsteht ein starker Widerspruch in der Interpretation von Monochromen. 1921 stellte Alexandr Rodchenko drei Monochrome aus – jedes von ihnen in einer der drei Primärfarben. Er verstand sein Werk als Ende der Malerei. Im Gegensatz dazu wurde Kazimir Malevichs Suprematistische Komposition: Weißes Rechteck auf weißem Grund (1918) eher als eine Konzentration auf die Essenz der Kunst, das „reine Gefühl“ (Malevich) verstanden. Das Monochrom konnte also entweder als Ende der Kunst oder als „reines Gefühl“ interpretiert werden; entweder als Tod der Malerei oder als radikaler Neuanfang in der Kunst.

Die Funktion politischer Monochrome ist sehr ähnlich. Sie signalisieren sowohl das Ende der Politik als solcher (das Ende der Geschichte, die Ankunft der liberalen Demokratie) und zur selben Zeit eine Ära des „reinen Gefühls“, das jederzeit überwacht, provoziert und kontrolliert wird. Sie zeigen gleichzeitig das Ende der Politik an und deren radikale Erneuerung auf der Ebene der Wahrnehmung. Politische Monochrome und allgegenwärtige Terrorwarnungen erzeugen sowohl Angst als auch Erregung, und

eine Konzentration auf die Sinne. Als Wahrzeichen eines Empire der Sinne katalysieren sie massive politische Identifikation und Gefühle ohne jeglichen offensichtlichen politischen Inhalt – indem sie an „reine Gefühle“ appellieren.

Die Krise der Repräsentation

Aber das Monochrom als Form weist auch noch auf eine andere Entwicklung hin. In der westlichen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts spitzt das Monochrom eine Krise der Repräsentation zu, die schließlich die Zerstörung und Überwindung der traditionellen Form des Tafelbildes mit sich führt. Künstler und Künstlerinnen befreiten Farbe, Form und schließlich auch die Objekte aus der Beschränkung des Rahmens. Der Rahmen wurde angegriffen, freigelegt, zerstört und später einfach zurückgelassen. [8]

Weist das Auftauchen des politischen Monochroms fast ein Jahrhundert später nicht auf eine ähnliche Krise der Repräsentation wie in der Politik hin? Es scheint, als ob wir langsam den Rahmen des demokratischen Nationalstaates hinter uns lassen, genauso, wie wir den Rahmen des traditionellen Tafelbildes hinter uns gelassen haben. Aber es scheint auch, als ob jenseits des traditionellen Rahmens der Politik – des Nationalstaats – nur das Chaos „reiner Gefühle“ herrscht: Angst, Farben, verschiedene Intensitäten, engmaschig kontrollierte Ströme und repetitive Sensationen. Das Reich der Sinne ist ein Raum, in dem Gesetze gelten, oder auch nicht.

Diesen Bereich reiner Gefühle zu kontrollieren ist nicht mehr ausschließlich Aufgabe der Gesetze, sondern die Kontrolle findet zunehmend im rechtsfreien Raum statt. Foltermethoden reichen

von sensorischem Entzug bis zur Beschallung mit lauter Heavy-Metal-Musik. Die Krise der Repräsentation vermindert paradoxerweise nicht ihre Macht – nur ihre Vorhersehbarkeit. Das Gesetz ist immer noch ebenso mächtig wie die Nation, und beide patrouillieren das Reich der Sinne nach Herzenslust. Die Krise der Repräsentation heißt nicht, dass Zeichen im Reich der Sinne nicht länger von Bedeutung sind. Ihre Konsequenz ist, dass man nie genau weiß, wann und wo sie ihre Macht ausüben werden.

Politische Ästhetik?

Die Krise der politischen Repräsentation verdeutlicht, warum die Lösung, die Rancière für die Ästhetik der Polizei vorschlägt, durch die Ästhetik des Reichs der Sinne unterminiert wurde. Rancière zufolge interveniert die Polizei dadurch in die sinnliche Wahrnehmung, dass sie bestimmte Menschen aus dem Bereich der Sichtbarkeit ausschließt und daher ihre politische Repräsentation verhindert. Eine politische Aktivität besteht demgegenüber darin, das Unsichtbare sichtbar zu machen und aus bloßem Lärm eine kohärente Rede zu machen[9]. Das Problem ist jedoch, dass heutzutage im Reich der Sinne fast alles sichtbar ist und dass fast jede Rede in Lärm verwandelt wurde. Rancière stellt sich vor, dass dies im Rahmen einer radikalen Umstrukturierung des Sinnlichen als solchem vonstatten gehen würde, und die Ordnung der Polizei in Form des Unvernehmens in Unordnung brächte – und dies wäre in der Tat ein politischer Akt[10]. Aber die Integration der Ausgeschlossenen in die soziale Sichtbarkeit bedeutet nicht länger, dass die Aufteilung des Sinnlichen in seiner Struktur verändert wird. Innerhalb einer Ökonomie, die auf Neuheit und Differenz basiert, ist kulturelle Repräsentation nicht mehr automatisch mit politischer Repräsentation verbunden. Kulturelle oder ästhetische Repräsentation bedeutet lediglich, in eine Ökonomie der Differenz

oder ins Spektakel als solches integriert zu werden. Ihre Verbindung zur politischen Repräsentation, die immer ungesichert war, ist keineswegs garantiert. Eine politische Ästhetik, wie Rancière sie begriff, muss einer Situation permanenter Übersichtbarkeit angepasst werden, in der politische und kulturelle Repräsentation weitgehend unabhängig voneinander geworden sind.

Aber was kann die Kunst in einer Situation machen, in der die Polizei ihr die eigenen Werkzeuge entwendet zu haben scheint? Bis jetzt hat die Kunst erstaunlich wenig getan. Sie scheint den Bereich der Ästhetik den Behörden der Inneren Sicherheit und dem Bereich der Public Relations überlassen zu haben. Aber welcher Begriff von Ästhetik könnte uns als Subjekten des Reichs der Sinne bei der Zurückgewinnung einer Autonomie unserer Sinne zu Hilfe kommen?

Lassen Sie uns eine andere Interpretation von Monochromen zu Rate ziehen. Alain Badiou liest Malevichs Monochrom: Suprematistische Komposition: Weißes Rechteck auf weißem Grund als Ausdruck der Passion des Realen des zwanzigsten Jahrhunderts.[11] Das Begehren nach dem Realen weckt notwendig den Verdacht. Umso realer Dinge sein sollen, und umso authentischer und echter, desto verdächtiger werden sie. Die Passion des Realen erzeugt den Wunsch nach Säuberung und nach der Eliminierung des bloßen Scheins, falscher Anhänger, Verräter und sogenannter Parasiten. Badiou beschreibt Malevichs Gemälde als Höhepunkt der Geste der Säuberung. Die Farbe wird eliminiert, die Form wird eliminiert, fast alle Bestandteile des Bildes werden eliminiert, um die Reinheit des Gefühls aufrechtzuerhalten. Um es brutal zu formulieren: Malevichs weißes Rechteck auf weißem Grund könnte als Reinheit nach der Säuberung, nach der Beseitigung von Verrätern und Volksfeinden verstanden werden.

Das „reine Gefühl“, das Malevich ausdrücken wollte, könnte sich auf das Gefühl des Verdachts beziehen und auf das überbordende Verlangen nach einer tabula rasa, dem Tod aller Gegner. Aber wie Badiou bemerkt, gibt es eine winzige Differenz, die innerhalb der überwätigenden Weißheit des Farbfeldes beibehalten wird, die Differenz zwischen Form und Grund, ebenso wie einen winzigen Unterschied in den Weißtönen selbst.[12] Eine verschwindende Differenz, die uns daran erinnert, dass die Realität nicht in der Reinheit liegt, sondern in der Unmöglichkeit, sie zu erlangen. Aus dieser Perspektive handelt Malevichs Monochrom nicht von Destruktion, sondern von Subtraktion; es geht nicht um Identität, sondern um jene verschwindend geringe Differenz, die Identität verhindert und daher als einzige real ist.

Visueller Realismus

Aber wie können wir diese Perspektive auf die aktuelle Politik des Monochroms anwenden, auf das Empire der Sinne, mit seinem allgemeinen Alarmzustand? Wie können wir eine unmerkliche Differenz auf die uniform roten Warnlichter projizieren? Lassen Sie uns ein anderes Monochrom zu Rate ziehen, das Malevich 1915 malte.

Das Bild: Rotes Quadrat. Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen gibt uns einen Hinweis. Indem er eine Differenz zwischen Figur und Grund und eine winzige Asymmetrie in der Form des Rechtecks einführt, verwandelt Malevich eine rote Form in den visuellen Realismus einer Bäuerin. Warum ist dieses Bild realistisch? Weil es nicht die Frau als solche zeigt, sondern ihre Differenz von der allgemeinen Gruppe der Bauern, der sie angehört. Sie repräsentiert nicht die Bauern als solche, und diese reale Differenz wird durch das Monochrom ausgedrückt. Der

Realismus des Monochroms bezieht sich nicht auf irgendeine Identität, sondern leitet sich aus dem Umstand ab, dass es immer einen Unterschied zwischen ihr und ihrer Repräsentation gibt, dass sie als Bäuerin unrepräsentierbar ist. Dieser Unterschied ist, was wir sehen. Diese unüberbrückbare Differenz zwischen ihr und dem roten Kollektiv, das durch das rote Viereck evoziert wird, ist Thema des Monochroms. Und deswegen ist dieses Bild extrem realistisch.

Aber wie können wir die Alarmstufe Rot, die auf uns einleuchtet, als etwas lesen, was nicht dem Paradigma der Säuberung und Zerstörung angehört, sondern jenem der Subtraktion? Wir sollten diese Warnzeichen nicht als Abbilder unserer Welt sehen, oder als Ikonen des Terrors, der Stimulation und der totalen Intensität. Sondern wir sollten eine kleine Differenz in unsere eigene Wahrnehmung einführen. Lesen wir sie als realistische Porträts, wie Malevich es tat. Lesen wir sie – nicht als Porträts von Bäuerinnen, sondern von Abe Sada´s Nachfolgerin in der Gegenwart, einer anonymen Thailänderin, die zur Zwangsprostitution nach Japan geschafft wurde. Nach dem sie einige Monaten der Zwangsarbeit ertragen hatte, ließ sie ihre Zuhälterin mit einer Bierflasche erschlagen.[13] Lassen Sie uns die allgegenwärtige Alarmstufe Rot als visuellen Realismus von ihr und ihren Kolleginnen weltweit lesen; als dokumentarisches Bild dessen, wie sie der Repräsentation entgehen, und diese sie im Stich lässt. Sie haben den Rahmen des Nationalstaats hinter sich gelassen und treiben in einem Empire der Sinne, das auf Affekte und Sensationen gebaut ist, das durch die Risse der Staaten ebenso wie unser eigenes Nervensystem rauscht. Lesen wir die Alarmstufe Rot, den unaufhörlichen Diskurs über Sicherheit und Bedrohung als Krise ihrer politischen und ästhetischen Repräsentation und gleichzeitig als einzige realistische Strategie, um ihr Dilemma zu

visualisieren. Sehen wir sie als realistisches Porträt eines notwendigen Aufstands gegen ein Empire der Sinne, das versucht, alle Differenz durch eine Diktatur der Affekte und des Lärms auszurotten. Es ist Zeit, dass wir es anders fühlen.

---

[1] Jacques Rancière, Das Unvernehmen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 33-54.

[2] Dies bedeutet nicht, dass die eine durch die andere ersetzt wurde, sondern nur dass das Gleichgewicht zwischen beiden sich verschoben hat und die Formen ihrer Artikulation erweitert wurden.

[3] Z.B. in Michel Foucault, Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1 Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 101-112.

[4] Alex Pappas, „ Japan's sex trade is cleaning up and cleaning house ", in: http://japundit.com/archives/2006/10/28/3952/ 10/28/2006. Zitierdatum: 26.6.07

[5] Steven Meisel, „The State of Exception", in: Vogue Italia, September 2006

[6] Brian Massumi, „Fear- (The Spectrum said)", in: http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001927.php. Zitierdatum: 26.6.07

[7] Informationen von Wikipedia, Color revolution, in: http://en.wikipedia.org/wiki/Color_revolutions. Zitierdatum 26.6.07

[8] Peter Weibel, Über den Ikonoklasmus der modernen Kunst, in: http://hosting.zkm.de/icon/stories/storyReader$33 Zitierdatum 30.06.07

[9] Jacques Ranciere, Das Unvernehmen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 41: Die politische Tätigkeit „...lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde."

[10] Ranciere, ibid. S. 41ff.

[11] Alain Badiou, Das Jahrhundert, Zürich: Diaphanes, 2006, S 70ff.

[12] Ibid.

[13] Lisa Katayama, Spirited away. In: http://metropolis.co.jp/tokyo/673/feature.asp „Between September 1991 and February 1994, there were five other cases in which trafficked Thai women committed murder out of desperation.." (Zwischen September 1991 und Februar 1994 gab es fünf andere Vorfälle in denen verschleppte Thailänderinnen aus Verzweiflung Morde begingen) Zitierdatum 28.06.07