Eskapismus als politische Strategie?

Utopische Räume in der queerfeministischen Performance

Rosemarie Brucher, Miriam Dreysse, Jenny Schrödl

This article focuses on the concept of escapism and the exploration of spaces that function as forms of resistance and/or refuge from dominant norms, rules, and social orders, such as real safe spaces, virtual worlds, or utopias. While escapism has traditionally been regarded in a negative light, as a flight from reality and an apolitical stance, we examine its (critical) potential from a different perspective. This reconsideration is motivated by the growing number of artistic works – particularly within feminist, Black, and queer art – that explicitly affirm escapism as a political strategy of resistance. The article investigates the possibilities of escapism through two recent examples from queer-feminist performance: *Reset. A Feminist Dive* (2023) by Swoosh Lieu and *Seek Bromance* (2021) by Samira Elagoz.

Die queerfeministischen Künste setzen sich derzeit vielfach mit Räumen auseinander, die sich abseits herkömmlicher Alltagsregeln und Ordnungen von Institutionen, Körper-, Geschlechter- oder Identitätsnormen bewegen und die eine Art Gegen- und/oder Fluchtort darstellen. Dabei ist in Bezug auf diese ästhetischen Räume Folgendes auffällig: Zum einen wird in/mit ihnen eine neue Form der Kritik deutlich, die sich nicht mehr – oder nicht mehr ausschließlich – im Sinne des Abstandnehmens und Dekonstruierens von Vorhandenem verstehen lässt; vielmehr entwerfen die queerfeministischen Künstler:innen konkrete und erfahrbare Welten, die Gegenmodelle zum Althergebrachten und Gegenwärtigen darstellen. Diese Räume, das ist das Besondere, werden dezidiert als positive Räume gestaltet, statt Normen *ex negativo* zu kritisieren. Zum anderen – und damit eng verbunden – widmen sich die Künstler:innen oftmals Darstellungen des Zukünftigen, des Noch-Nicht-Seienden, was ebenso eine Differenz zur Auseinandersetzung mit *queer time*, transtemporalen Performances oder feministischen Reenactments

Rosemarie Brucher/Miriam Dreysse/Jenny Schrödl: „Eskapismus als politische Strategie? Utopische Räume in der queerfeministischen Performance“, in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 119–133. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26181 (CC BY-SA 4.0)

darstellt, die queerfeministische Werke bis vor einigen Jahren stark dominierten.[1]

Diese futuristischen Raumgestaltungen und andere Formen der Kritik, die aber nicht immer eine neue Gesellschafts- oder Weltordnung im Sinn haben müssen, sondern auch auf individuelle und subjektive Welten bezogen sein können, lassen sich beispielsweise in folgenden Arbeiten finden: in Simone Dede Ayivis afrofuturistischer Vision einer geschlechtergerechten und postrassistischen Zukunft in *First Black Woman in Space* (2016); in Simone Aughterlonys, Jen Rosenblits und Hahn Rowes *Biofiction* (2016), die eine neu-materialistische Welt entwerfen mit einer Sexualität, die es noch nicht gibt; in *Future Love* (2021) von Frauen und Fiktion, in der die romantische Liebe vergessen wird und andere Formen des Liebens entwickelt werden; oder in Swoosh Lieus Performancefilm *Caring for/from the Future* (2022), in dem eine Welt nach einer sogenannten „Care-Revolution" beschrieben wird, in der alle Probleme und Krisen der Welt (Krieg, Hunger, Migration, Ungleichheiten etc.) gelöst sind.

Vor diesem Hintergrund gehen wir der Frage nach, wie diese Räume und futuristischen Entwürfe genauer gefasst werden können. Auf den ersten Blick handelt es sich hier um utopische Räume.[2] Aber mit Utopie scheint uns das gesamte Geschehen noch nicht ausreichend und differenziert genug erfasst, denn sie beschreibt eher die gestaltete Welt, situiert in einer anderen Zeitlichkeit, sagt aber beispielsweise weniger über die Aktion selbst, über die Bewegung des Entkommens aus. Auch Dimensionen des Zurückgeworfenseins auf sich selbst, auf die eigene Identität oder auf Beziehungsformen zu anderen scheinen damit nicht erfasst zu werden. Aus diesem Grund möchten wir den Begriff des Eskapismus einbringen und zur Diskussion stellen. Der Begriff des Eskapismus hat allerdings einen schlechten Ruf, er wird traditionell eher negativ als Weltflucht, als Verdrängung verstanden und häufig mit einer unpolitischen Haltung assoziiert; unser Anliegen ist es, das Eskapistische und den Eskapismus-Begriff wegzuführen von den rein negativen Bestimmungen und Abwertungen, die oftmals dazu führen, dass der Begriff nicht ernst genommen, sondern verworfen wird. Dafür werden wir zwei Beispiele aus der queeren und feministischen Kunst der Gegenwart in den Mittelpunkt der Analyse stellen: *Reset. Ein feministischer Tauchgang* (2023) von Swoosh Lieu und *Seek Bromance* (2021) von Samira Elagoz. Beide zeigen, dass das Eskapistische eine affirmative Wirkung hat und teilweise auch als politische Strategie bzw. als Voraussetzung für das Politische verstanden werden kann.

1 Vgl. Bettina Knaup/Beatrice Ellen Stammer (Hg.): *Re.act.feminism. A performing archive*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2014.

2 Vgl. Jenny Schrödl: „The future is fe:male*: Queer-feministische Entwürfe von Zukünftigkeit", in: *Zukunft der Aufführung. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, hg. v. Friedemann Kreuder/Matthias Warstat, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2023, 129–146.

Zum Begriff des Eskapismus

Im Etymologischen Wörterbuch ist der Begriff Eskapismus nicht zu finden, aber eine Wortverwandte: die Eskapade. Etymologisch setzt sich das Wort aus dem Lateinischen *ex* für (Her-)Aus und *cappa* für Kopfbedeckung/Kapuzenmantel zusammen und hat die Bedeutung „‚Entkommen' (eigentlich: ‚aus dem [Ordens-]mantel entschlüpfen'), obwohl der Bezug zu *cappa* bereits im Spätlateinischen nicht mehr gesehen wurde."[3] Die Eskapade meint den Seitensprung oder eine eigenwillige Handlung, führt also etwas Geheimnisvolles und Verbotenes, eine Normüberschreitung bereits mit sich.

Der Begriff ‚Eskapismus' in der heutigen Bedeutung von Flucht, Realitäts- oder Wirklichkeitsflucht findet sich kaum in theater- oder kunstwissenschaftlichen Ansätzen, ist aber in der Psychologie weit verbreitet, teilweise in den Sozial- und Politikwissenschaften sowie auch in der Medien-, Film- und Literaturwissenschaft. Sigmund Freud (1856–1939) legte mit seinen Überlegungen zum Fantasieren eine der Grundlagen für dessen negative Konnotationen, weil ihm zufolge nur unglückliche Menschen fantasieren bzw. tagträumen und er das Übermächtigwerden der Fantasien hin zum Pathologischen wahrnahm;[4] gleichzeitig versteht Freud das Fantasieren als genuin menschliche Eigenschaft. Es ist in seinen Theorien ein Ersatz für das kindliche Spiel und unterhält Beziehungen zum Traum. Nach Freud sind „unbefriedigte Wünsche [...] die Triebkräfte der Phantasien, und jede einzelne Phantasie ist eine Wunscherfüllung, eine Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit."[5]

In der Psychologie, insbesondere der Medienpsychologie bezeichnet das „Eskapismus-Konzept" die typische TV-Rezeption, „dass Individuen sich für eine bestimmte Zeit gesellschaftlichen Rollenverpflichtungen entziehen"[6]. Dabei werden aber nicht nur die negativen Seiten des eskapistischen Verhaltens betont, sondern auch ihre positiven bzw. produktiven Seiten, etwa im Sinne einer Entspannung und Entlastung, also Coping-Strategien. Eskapismus erscheint also als eine vorübergehende Phase, die zur Bewältigung von Stress, Angst u.a. beitragen kann.

In der Literaturwissenschaft meint der Begriff „jede Abwendung von der Realität [...] und Flucht aus sozialer Verantwortung", wird pejorativ gebraucht und als Vorwurf gegenüber einer Literatur genutzt, die „eine

3 Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23. Aufl., Berlin: Walter de Gruyter, 1999, 234, Hervorh. im Orig.

4 Vgl. Sigmund Freud: „Der Dichter und das Phantasieren" (1907/08), Bd.7, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. ders., London: Imago, 1941, 213–223.

5 Freud, „Der Dichter und das Phantasieren", 216.

6 Thomas Walden: „Theorieansätze und Hypothesen in der Medienpädagogik: Das Eskapismus-Konzept", in: *Handbuch Medienpädagogik*, hg. v. Uwe Sander/Friederike Gross/Kai-Uwe Hugger, 2. Aufl., Wiesbaden: Springer VS, 2022, 319–325, hier 320. https://doi.org/10.1007/978-3-658-25090-4_40-1

Ersatzwelt des schönen Scheins [schaffe], die soziale Fragen nicht beachte“[7]. Eskapismus wird also oft als ein rein passives Konsumieren verstanden, als ein Zurückziehen aus jeglicher sozialen und gesellschaftlichen Verantwortung. Neuere Untersuchungen verstehen aber Eskapismus durchaus als Widerstand und Aufbruch, als ein Verlassen des Bekannten und Althergebrachten, um Alternativen zu leben oder etwas Neues entstehen zu lassen.[8] Eine neue Eskapismus-Theorie steht allerdings noch aus.

Vor diesem Hintergrund situieren wir unseren Beitrag zu utopischen Räumen in der queerfeministischen Kunst, wobei es uns vor allem darum geht zu fragen, welches Potential in einer Performance mit eskapistischen Dimensionen stecken kann und inwiefern ein solches als widerständig und somit als politisch zu lesen ist. Dabei geht es u.a. auch um eine Relation zwischen den Begriffen Eskapismus, Utopie, Heterotopie und dem des Immersiven. Lassen sich beispielsweise verschiedene Dimensionen des Eskapismus, des Utopischen, des Immersiven in ‚einer‘ künstlerischen Arbeit finden und differenzieren? Diesen Fragen gilt es im Folgenden anhand der zwei erwähnten Beispiele nachzugehen.

Reset. Ein feministischer Tauchgang (2023) von Swoosh Lieu

„The direction of escape is toward freedom. So what is ‚escapism‘ an accusation of?“[9], fragt Ursula K. Le Guin 2017 in ihrem Buch *No Time to Spare*. Eine ähnliche Haltung scheinen zeitgenössische Künstler:innen einzunehmen, die Eskapismus bewusst als produktive Strategie einsetzen, um der patriarchalen Realität zu entkommen und utopische Gegenentwürfe zu kreieren. Das Theater wird dabei gleichsam zu einem Experimentierraum für andere, nicht-heteronormative oder auch nicht-anthropozentrische Wirklichkeiten. Der pejorative Gebrauch des Begriffs des Eskapismus, auf den Le Guin sich bezieht, verliert an Relevanz: Anstatt sich der Verantwortung zu entziehen, wenden die Künstler:innen die Realitätsflucht positiv, um mögliche zukünftige Perspektiven unabhängig von den Gesetzmäßigkeiten der gegenwärtigen Realität erdenken zu können.

Vorläufer solcher Praktiken können im Afrofuturismus gesehen werden, der schon in den 1970er und 80er Jahren Eskapismus als Flucht aus der rassistischen Realität der US-amerikanischen Gesellschaft in die Imagination möglicher alternativer Welten praktizierte, Welten, in denen People of Color

7 Christian Schlösser: „Eskapismus“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hg. v. Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007, 209.

8 Vgl. Philip Wallmeier: *Rückzug als Widerstand. Dissidente Lebensformen in der globalen Politik*, Bielefeld: transcript, 2021.

9 Ursula K. Le Guin: *No Time to Spare. Thinking about What Matters*, Boston/New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017, 83, Hervorh. im Orig.

selbstbestimmt leben können.[10] Ytasha L. Womack zufolge wird die Imagination dabei selbst zu einem „space of resistance“[11]; der Afrofuturismus ist eine zugleich künstlerische, popkulturelle und politische Bewegung Schwarzen Widerstands.[12] Gerade der Weltraum ist im Afrofuturismus der 1970er Jahre eine Metapher als zugleich befreiender und empowernder Escape-Raum für Schwarze Menschen. Künstler:innen wie die bereits erwähnte Simone Dede Ayivi greifen gut vierzig Jahre später diese afrofuturistische Metapher auf und aktualisieren dabei den Eskapismus als eine ästhetische wie auch politische Kraft.

Während Ayivi in *First Black Woman in Space* in den Weltraum fliegt, auf der Suche nach alternativen, hoffnungsvollen Welten, begeben sich Swoosh Lieu in *Reset. Ein feministischer Tauchgang* von 2023 in die Tiefe, auf den Grund des Ozeans, und suchen hier nach ‚anderen‘ Geschichten und möglichen Zukünften. Swoosh Lieu sind ein queer_feministisches Performancekollektiv, das seit 2009 zusammenarbeitet und sich dezidiert die technischen Mittel des Theaters, die traditionell Männern zugeschrieben werden, aneignet.[13] Theater ist für sie „ein utopischer Wahrnehmungsraum, unsere Vorstellungskraft eine Befreiungsmaschine“[14], und sie begreifen sich als „Theatermaschinistinnen“ und „Forscherinnen an den Rändern der Form“,[15] die die technischen Mittel des Theaters als gleichberechtigte Akteur:innen verstehen und dabei den Mythos des männlichen Künstlergenies ebenso wie denjenigen der Kunst als originärer Schöpfung demontieren.

Die Bewegung des Eskapierens

In *Reset. Ein feministischer Tauchgang* nehmen sie, wie es der Titel bereits nahelegt, die Bewegung des Eskapierens, das konkrete Entkommen aus der alltäglichen und das Eintauchen in eine andere Welt wortwörtlich und vollziehen es gemeinsam mit den Zuschauer:innen. Dafür bauen sie einen Raum, in den man tatsächlich abtaucht wie in eine andere Welt; und sie inszenieren ganz explizit den Weg dorthin, also die Bewegung des Entkommens aus der Alltagsrealität. So werden wir als Besucher:innen der Aufführung im Frankfurter Künstler:innenhaus Mousonturm im Oktober 2023 aus dem Theater hinaus auf den dahinterliegenden Hof geführt, wo wir einen Moment zwischen Autos, Sträuchern und Mülltonnen warten, bis wir in einen – so wirkt es jedenfalls – Lastenaufzug auf der Rückseite des Theaters gebeten

10 Vgl. Ytasha L. Womack: *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

11 Womack, *Afrofuturism*, 101.

12 Vgl. Womack, *Afrofuturism*, 9.

13 Swoosh Lieu sind Johanna Castell, Katharina Pelosi und Rosa Wernecke.

14 Swoosh Lieu: „Über uns“, in: *Swoosh Lieu. Feministisches Performance-Kollektiv*, https://swooshlieu.com/ueber-uns (20.3.2025).

15 Swoosh Lieu, „Über uns“.

werden.[16] Wir befinden uns also zunächst in einem städtischen Alltags-, dann in einem an Industrie und Logistik erinnernden Arbeitsraum. Die Türen schließen sich, und nach einer kurzen Einführung scheint sich der Aufzug in Bewegung zu setzen: Das Neonlicht erlischt, seitliche, Bullaugen-ähnliche Fenster geben den Blick frei auf nach oben gleitende Betonwände, über Kopfhörer bekommen wir Geräusche eingespielt, die eine Aufzugsfahrt in die Tiefe suggerieren. Nach einigen Minuten Fahrt, in denen eine weiblich gelesene Stimme vom Spekulieren als Möglichkeit des Erschaffens scheinbar undenkbarer Gegenzukünfte spricht, tauchen wir ein in einen Klangraum aus Wassergeräuschen und Wellenbewegungen. Vor den Fenstern ist nun Wasser zu sehen, es steigen Luftblasen auf, Fische, Quallen und sogar ein Wal schwimmen vorbei. Wir tauchen scheinbar tatsächlich ab in „unwahrscheinliche Kollaborationen, in unplausible Gegenwarten und unvorstellbare Zukünfte“[17], wie die Stimme in unserem Ohr, angelehnt an Donna Haraway, sagt.

Eine ganz konkrete eskapistische Bewegung wird mithin inszeniert, eben der titelgebende Tauchgang: weg von der Oberfläche der Erde, weg aus dem städtischen Alltag, seinen Regeln, Zwängen und Normen, und hinein in eine andere Welt, die, ähnlich wie der Weltraum, für das dem Menschen weitgehend Unbekannte, für das nicht von ihm Beherrschte steht, ein Raum, der den Anthropozentrismus in Frage stellt. Die Fahrt endet mit einem direkten Zitat von Donna Haraway: „Die Grenze, die gesellschaftliche Realität von Science Fiction trennt, ist eine optische Täuschung“[18]. Mit dieser neumaterialistischen Sicht, die der Fiktion realitätsverändernde Potentiale zuspricht,[19] öffnen sich die Türen des Aufzugs und wir treten hinaus in einen Raum, der durch Licht, Projektionen, Objekte und Sound so gestaltet ist, dass man den üblichen Bühnenraum nicht wiedererkennt und sich tatsächlich wie in einer anderen Welt fühlt.

Feministisches Fabulieren

Im Folgenden werden wir in kleinen Gruppen zu verschiedenen Stationen mit Bildern, Objekten und Sammlungen geleitet, an denen wir die Exponate der jeweiligen Station via Kopfhörer durch unterschiedliche weiblich gelesene Stimmen erläutert bekommen. Inhaltlich zeichnen sich die Texte durch ein

16 Swoosh Lieu: *Reset. Ein feministischer Tauchgang*, UA:12.10.2023, Künstler:innenhaus Mousonturm, Frankfurt. Die Beschreibung bezieht sich auf die Aufführung vom 14.10.2023 im Künstler:innenhaus Mousonturm Frankfurt.

17 Swoosh Lieu: *Reset. Ein feministischer Tauchgang*, Zitate aus der Videoaufzeichnung der Aufführungen im Radialsystem Berlin, 10.–12.2.2023, 00:05:22.

18 Donna Haraway: „Ein Manifest für Cyborgs“, in: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. v. dies., Frankfurt/M./New York: Campus, 1995, 33–72, hier 33.

19 Bei Haraway heißt es weiter: „Gesellschaftliche Wirklichkeit, d.h. gelebte soziale Beziehungen, ist unser wichtigstes politisches Konstrukt, eine weltverändernde Fiktion“, Haraway, „Ein Manifest für Cyborgs“.

Spekulieren mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus.[20] Sie schreiben Geschichte aus feministischer Perspektive um, erzählen sie neu, hinterfragen das binäre Geschlechtermodell ebenso wie rassistische Zuschreibungen und entwerfen Zukünfte mit fluiden Identitäten, artübergreifenden Beziehungen, neuen Formen von Verwandtschaft und Reproduktion. So wird etwa von einem Monarchfalterkritter erzählt, der ein „Luftwellengleiter mit verwachsener Trapezsignalbuchse" sei und uns bekannte Kategorien von Natur und Technik unterlaufe,[21] oder es werden, ausgehend von Ursula K. Le Guins *Tragetaschentheorie des Erzählens* von 1989,[22] alle möglichen Behältnisse ausgestellt, unter anderen eine „Gebärix", die „die Reproduktion komplett unabhängig von Körper und Familienkonstellationen"[23] ermögliche. Das Entkommen aus den normativen, biologischen und technischen Gesetzmäßigkeiten der Gegenwart ermöglicht es mithin, nicht nur Bestehendes zu kritisieren, sondern auch neue Identitäts- und Beziehungsformen zu imaginieren. Feministisches Spekulieren wird seit den 1970er Jahren als Entwerfen anderer Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte und somit gleichsam als Gegenprogramm zum vermeintlich objektiven, etablierten Wissen verstanden und gehört Naomie Gramlich zufolge „zum konstitutiven Bestandteil feministischer, post- und dekolonialer Theorien"[24]. Indem Swoosh Lieu sich dieser Strategie in ihrer künstlerischen Praxis auf zugleich ernste und humorvolle Weise bedienen, setzen sie den Normen und Herrschaftsverhältnissen der gesellschaftlichen Realität einen Widerstand in Form einer Selbstermächtigung entgegen. Das eskapistische Moment der Aufführung markiert hier nicht nur ein Entkommen aus der Alltagsrealität, sondern wird durch das spekulierende Weltenbauen produktiv gewendet.

Abtauchen in andere Welten

Neben dieser inhaltlichen Ebene, die patriarchal-westliche Normen, Geschichtsschreibung und Ausschlüsse kritisiert und mit anderen möglichen Wirklichkeiten spekuliert, ist im Kontext unserer Thematik besonders die ästhetische Gestaltung des Raumes durch Licht- und Soundchoreografie von Interesse, die auf sinnlicher Ebene eine alternative Welt kreiert. So werden

20 Zum feministischen Spekulieren vgl. Marie-Luise Angerer/Naomie Gramlich (Hg.): *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2020; zum Spekulieren in der Performancekunst vgl. Miriam Dreysse: „Spekulieren als künstlerische Strategie in der zeitgenössischen feministischen Performancekunst", in: *Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 17 (2025), 2, 101–115.

21 Vgl. Aufzeichnung Swoosh Lieu, *Reset. Ein feministischer Tauchgang*, 00:44:20.

22 Ursula K. Le Guin: *Am Anfang war der Beutel. Warum uns Fortschritts-Utopien an den Rand des Abgrunds führten und wie Denken in Rundungen die Grundlage für gutes Leben schafft*, Klein Jasedow: thinkOya, 2023.

23 Aufzeichnung Swoosh Lieu: *Reset. Ein feministischer Tauchgang*, 00:52:08.

24 Naomie Gramlich: „Feministisches Spekulieren. Einigen Pfaden folgen", in: *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, hg. v. Marie-Luise Angerer/Naomi Gramlich, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2020, 9–29, hier 9.

wir in einer Szene der Aufführung aufgefordert, im Raum zu schweben, zu schwimmen, uns treiben zu lassen und gemeinsam einen Ozean zu kreieren. Wir hören über Mehrkanalton von allen Seiten Wassergeräusche, Wellenrauschen, Blubbern und Gurgeln, auch das Licht simuliert Wasser, sowohl um uns herum als auch über uns und am Boden. Weit oben, wellenartig, wird durch Laserstrahlen eine Wasseroberfläche erzeugt. Musik erklingt, ein Instrumentaltrack von Lykke Li, der an aufsteigende Luftblasen erinnert, und wir selbst sind aufgefordert, mit Seifenblasen den Raum mitzugestalten. Eine Atmosphäre humorvoller Leichtigkeit entsteht zwischen den Zuschauer:innen, die sich durch den Raum bewegen und miteinander in Kontakt treten. Trockennebel kommt hinzu und verstärkt das Gefühl, nunmehr in einem stofflich anderen Raum zu sein als vorher. Das Publikum taucht quasi immersiv ein in eine technisch produzierte Unterwasserwelt; das Entkommen in eine andere Realität wird nicht dargestellt, sondern vollzogen. Wenn zu Beginn der Aufführung die eskapistische Bewegung ganz konkret als eine Fahrt nach unten, aus dem Alltag hinab in eine andere Welt, inszeniert wird, so wird nunmehr eine räumlich-sinnliche Erfahrung einer solch anderen Welt geboten, die allerdings flüchtig und unbestimmt bleibt. Wir werden eingeladen, uns auf diese Erfahrung einzulassen und aktiv teilzuhaben, indem wir uns selbstständig durch den Raum bewegen oder auch, angeregt durch den Text, einen Schwarm bilden. Gleichzeitig aber bleibt der Raum, in den wir eintauchen, in der Schwebe, Licht und Sound werden als ausgesprochen ephemere und polyvalente Mittel eingesetzt, und die Ähnlichkeit mit Wasser ist eine offensichtliche Täuschung. Das Entkommen als ein Abwerfen alltäglicher, habitualisierter Normen, Machtverhältnisse und Wissensbestände ist hier einerseits die Voraussetzung für das gegenhegemoniale Spekulieren mit anderen Erzählungen und Realitäten. Zugleich aber hört es im Sinne einer gemeinsamen Bewegung nicht auf, wir kommen nirgends an. Durch die Inszenierung der ‚Bewegung' des Entkommens und des Kreierens eines transitorischen, letztlich unverfügbaren Ozeans wird Eskapismus als Prozess erfahrbar: Anders als in der Utopie geht es nicht um die Erschaffung eines konkreten Ortes mit festgelegten Regeln, sondern um den Prozess des gemeinsamen Entkommens und Erzeugens alternativer Wirklichkeiten und Beziehungen, ohne diese letztendlich festzuschreiben.

Der Meeresgrund ist dabei nicht willkürlich gewählt, sondern steht für einen nicht-anthropozentrischen Raum, den wir gerade nicht kontrollieren können, in dem wir immer nur ein Teil sind unter anderen und in dem die Bewegung des Entkommens und Suchens nicht zu einem Ende kommt. Dies wird in der Aufführung auch auf der Textebene reflektiert, indem theoretisches Textmaterial von Autor:innen wie Donna Haraway, Anna Lowenhaupt Tsing oder Legacy Russell eingebunden wird. Es sind Texte, die sich mit mehr-als-menschlichem Leben, alternativen Welten, anderen Formen der Wahrnehmung und der Verknüpfung von Fakten und Fiktion beschäftigen. Auch sie können, zumindest zum Teil, als eskapistisch bezeichnet werden, eskapistisch aber im Sinne einer kritischen, sozialen und produktiven

Haltung. Bezogen auf Science-Fiction-Literatur stellt Tim Lanzendörfer fest, dass das kritische Potential des Eskapismus vor allem dann zum Tragen komme, wenn eine eskapistische Bewegung nicht nur dargestellt, sondern auch als solche ausgestellt oder kommentiert werde. Erst dann zeige sich die emanzipatorische Kraft der eskapistischen Fantasie, ihre Fähigkeit, Veränderung herbeizuführen.[25] Übertragen auf *Reset* wäre mithin die ostentativ inszenierte Bewegung des Eskapierens sowie die Verbindung der sinnlichen Erfahrung mit sprachlicher Reflexion wesentlich für das kritische und produktive Potential des Eskapismus. Und diese reflektierende Haltung ist es auch, die einer reinen Immersion in eine andere Welt entgegenwirkt und stattdessen kritische Distanz generiert. Als künstlerische Strategie ähnelt der Eskapismus in *Reset* vielleicht der wortverwandten Eskapade aus dem Dressursport: ein eigenwilliger Sprung, mit dem das Pferd sich der Kontrolle der reitenden Person entzieht und eine Bewegung außerhalb der Norm vollführt, zugleich aber bei dieser Überschreitung beobachtet wird. Auf ähnliche Weise kann im Theater eine neue Form, ein anderes Erleben ermöglicht werden, ohne vollständig abzutauchen in eine geschlossene Fiktion. Indem sie uns auf lust- und humorvolle Weise in Escape-Räume zwischen Fakten und Fiktion, Realität und Fantasie einladen, zeigen Swoosh Lieu letztlich auch, dass andere Welten möglich sind.

Seek Bromance (2021) von Samira Elagoz

Wie bereits ausgeführt, wird Eskapismus in erster Linie als Strategie verstanden, „to avoid or retreat from what is considered an unpleasent or unacceptable reality“[26]. Diese ‚Realitätsflucht‘ ist potenziell immer auch eine Negation gesellschaftlicher Verhältnisse. Es liegt nahe, dass dieses temporäre Ausbrechen aus einer in der Regel geschlechtlich normativen Welt auch im Kontext von Gendertransitionen von Interesse sein kann. Denn die Transition ist eine Phase des Übergangs – ein „becoming and changing in the practices of embodiment“[27] –, die durch das Experimentieren mit und Hinterfragen von Geschlechternormen, dadurch aber auch durch besondere Vulnerabilität gekennzeichnet ist. Im folgenden Abschnitt soll dies exemplarisch anhand der cinematic performance *Seek Bromance* dargelegt werden. Dabei stehen drei Aspekte im Mittelpunkt: Eskapismus als räumliche Isolation, der Spiegel als heterotopischer Raum und die Verbindung von Eskapismus und New Romanticism.

25 Vgl. Tim Lanzendörfer: *Utopian Pasts and Futures in the Comtemporary American Novel*, Edinburgh: University Press, 2024, 116.

26 Lars Konzack: „Escapism“, in: *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*, hg. v. Mark Wolf, New York/London: Routledge, 2017, 246–254, hier 246.

27 Wibke Straube: *Trans cinema and its exit scapes: A transfeminist reading of utopian sensibility and gender dissidence in contemporary film*, Lingköping: Linköping University Press, 2014, 41. https://doi.org/10.3384/diss.diva-110049

Die von dem finnisch-ägyptischen Künstler Samira Elagoz in Kollaboration mit dem:der brasilianischen Künstler:in Cade Moga[28] durchgeführte Arbeit *Seek Bromance* hatte 2021 auf dem International Documentary Film Festival Amsterdam Premiere und wurde 2022 mit dem Silbernen Löwen von Venedig ausgezeichnet. *Seek Bromance* handelt in vier Akten und einem Epilog von der Begegnung der beiden Künstler:innen Elagoz und Moga vor und während ihrer Transitionen. Die beiden lernen einander 2019 über Facebook kennen. Elagoz verwendet zu diesem Zeitpunkt noch weibliche Pronomen, Moga befindet sich bereits im Prozess der Transition. Sie verbringen in der Folge drei Monate gemeinsam während des ersten Covid-19-Lockdowns in Mogas Wohnung in LA, in der Wüste sowie in Las Vegas und filmen sich dabei unter dem Motto „[…] the relationship between 3 lovers, the camera being one of them“[29]. Das rund dreieinhalbstündige Videomaterial zeigt Elagoz und Moga bei Gesprächen, dem Aushandeln und Ausagieren von Intimität, bei alltäglichen Aktivitäten, sie konsumieren Drogen und injizieren sich Testosteron. Von dem Resultat der Transition zeugt Elagoz' Präsenz auf der Bühne als Erzähler seiner eigenen Geschichte: Während des vierstündigen Abends wechseln Video und Live-Kommentar einander ab.

„[A] trans epos situated at the end of the world“[30]: Eskapismus als Isolation

Eskapismus bedeutet einen Rückzug aus den vorgefundenen Gesellschaftsstrukturen. Dieser Rückzug ist häufig einer in sich selbst, beispielsweise in die eigene Fantasiewelt, der bis zur vollständigen Isolation gehen kann. In *Seek Bromance* handelt es sich um einen Rückzug in eine Zweierkonstellation, die sich aber wiederum, mitbedingt durch den ersten Covid-19-Lockdown, in vollständiger Isolation abspielt. Entsprechend findet der erste Akt fast ausschließlich in Mogas Wohnung statt, durchbrochen lediglich durch Autofahrten in den menschenleeren Straßen von LA. Diese Isolation wird im zweiten Akt noch einmal verstärkt, indem Elagoz und Moga nun ein Haus in der kalifornischen Wüste – ein traditionell eskapistischer Ort – mieten. Entsprechend beschreibt der Ankündigungstext:

> *Seek Bromance* is a 4-hour trans epos situated at the end of the world somewhere between insta-reality and sci-fi dystopia. […] The images that Samira Elagoz captures with his collaborator, Brazilian artist Cade Moga, document their relation, from the moment they first met to their final breakup. But they also document

28 Cade Moga definiert sich mittlerweile als non-binär.

29 Ankündigungstext für *Seek Bromance* bei Impulstanz Wien 2023, https://www.impulstanz.com/en/performances/id2834/ (16.4.2025).

30 Website von Samira Elagoz: http://www.samiraelagoz.com/seek-bromance (16.4.2023).

> Elagoz's long farewell to his femme identity. [...] With just a car, some cash, and a supply of testosterone they expose the integral dynamics of masculinity and femininity.[31]

In Bezug auf Eskapismus als queer-feministische Strategie lautet eine erste These, dass das „Ende der Welt", wohin sich die beiden zurückziehen, dramaturgisch elementar mit Elagoz' Transition verknüpft ist. Oder, anders ausgedrückt, dass erst das temporäre Wegfallen gesellschaftlicher Erwartungen und Projektionen, Stichwort *reading* und *passing*, das freie Ausprobieren von Identitätsentwürfen und Subjektpositionen ermöglicht. Entsprechend ist der zweite Akt vorwiegend durch einen experimentellen Charakter geprägt, so z.B. ein Experimentieren mit Kostümen und Rollenspielen. Dabei nimmt insbesondere die Exploration von Maskulinität einen zentralen Stellenwert ein: einerseits in der diskursiven sowie performativen Auseinandersetzung mit sozio-kulturellen Vorstellungen von Maskulinität, andererseits in der gezielten Maskulinisierung des Körpers durch das Injizieren von Testosteron. Injiziert sich Moga bereits zu Beginn regelmäßig Testosteron, so beginnt alsbald auch Elagoz mit Hormonspritzen. Die Transitionen sowie die transformative Beziehung der beiden bilden denn auch den Handlungsbogen in dieser „painfully beautiful, deserted world, as if a virus had wiped everything out, and they could only be infected by each other"[32]. Die Notwendigkeit der zeitlichen Begrenztheit eines solchen eskapistischen Raums thematisiert Elagoz nach seiner Rückkehr nach Berlin in einem Brief an Moga, der im Video eingeblendet wird:

> Transition in lockdown is limited. Safe, but muted. And too focused on physical changes. Only after interacting with other people could I recognize the effects of the intentional self mutation, the psychological and character changes. Half the same, half new, half forming.[33]

Der Spiegel bzw. das Smartphone als heterotopischer/utopischer Raum

Hat sich der erste Punkt auf die Handlungsorte bezogen, so soll in einem zweiten auf die zentrale Rolle des Kameraeinsatzes eingegangen werden, handelt es sich bei *Seek Bromance* doch überwiegend um gefilmtes Material. Dabei sind für dieses Thema insbesondere jene Passagen relevant, wo sich Elagoz und Moga entweder selbst oder gegenseitig mit Smartphones filmen.

31 Website von Samira Elagoz: http://www.samiraelagoz.com/seek-bromance (16.4.2023).

32 Website von Samira Elagoz: http://www.samiraelagoz.com/seek-bromance (16.4.2023).

33 *Seek Bromance*, Regie: Samira Elagoz, Kasino am Schwarzenbergplatz, Gastspiel Impulstanz, besuchte Vorstellung: 30.7.2023.

Der eskapistische Raum, der sich dabei auftut, ist jener des Spiegels: ein Ort, den Foucault als eine „Art Misch- oder Mittelerfahrung" zwischen Utopie und Heterotopie ausmacht:

> Der Spiegel funktioniert als eine Heterotopie in dem Sinn, daß er den Platz, den ich einnehme, während ich mich im Glas erblicke, ganz wirklich macht und mit dem ganzen Umraum verbindet, und daß er ihn zugleich ganz unwirklich macht, da er nur über den virtuellen Punkt dort wahrzunehmen ist.[34]

Der Spiegel ist ein heterotopischer Raum, weil er real existiert und eine Gegenwelt darstellt, und gleichzeitig ein utopischer Raum, weil das Bild im Spiegel ein nicht existierender Ort ist. So Foucault:

> Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels.[35]

Durch den Spiegel lässt sich folglich gleichzeitig eine reale und eine imaginäre Welt erfahren. In dieser Doppelfunktion birgt er die Möglichkeit eskapistischer Selbsterfahrungen und -konstruktionen.

Sowohl Elagoz als auch Moga thematisieren die Konstruktion von Identität als einen wechselseitigen Prozess aus Produktion und Rezeption, bei dem die Visualisierung durch die Kamera und die Interaktion mit dieser elementar sind. Dabei ist nicht nur die Herstellung von Bildern zentral, sondern auch die durch die Kamera vermittelte Live-Erfahrung der Protagonist:innen, beobachtet doch Elagoz wesentliche Momente, wie etwa seine erste Testosteroninjektion, durch eine auf seinen Körper gerichtete Smartphonekamera, die dabei eine Spiegelfunktion einnimmt. Dahingehend führt auch Moga in dem gezeigten Videomaterial aus: „I perceive my identity from outside in. Once I see it on camera I wear it, then I might believe it."[36] Die Transition findet folglich, so Robin K. Saalfeld in *Transgeschlechtlichkeit und Visualität*, „über die Aneignung des Blicks auf jene Materialität statt"[37]. Dabei verweist er auf die zentrale Rolle, die hierbei Spiegelszenen einnehmen. Auch in

34 Michel Foucault: „Andere Räume", in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, hg. v. Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris, Leipzig: Reclam, 1992, 34–46, hier 39.

35 Foucault, „Andere Räume", 39.

36 *Seek Bromance*, Regie: Samira Elagoz, Kasino am Schwarzenbergplatz, Gastspiel Impulstanz, besuchte Vorstellung: 30.7.2023.

37 Robin K. Saalfeld: *Transgeschlechtlichkeit und Visualität: Sichtbarkeitsordnungen in Medizin, Subkultur und Spielfilm*, Bielefeld: transcript, 2020, 243. https://doi.org/10.14361/9783839450765-014

Seek Bromance finden sich auffallend viele Spiegelszenen, zudem fungiert, wie gesagt, das Smartphone als Möglichkeit der permanenten Selbstbespiegelung. Während etwa Jay Prosser vor allem auf die Ambivalenz des eigenen Spiegelbildes insbesondere vor der Transition verweist,[38] werden Spiegel sowie Selfies in *Seek Bromance* primär affirmativ eingesetzt, um multiple, mitunter auch utopische Identitäten zu visualisieren. Hiervon zeugen auch die in die Performance integrierten Instagram-Accounts der beiden Künstler:innen; ein visuell-virtuelles Archiv „to make a testament to all the realities one's body has inhabited"[39]. Betroffene „laden damit eigenmächtig und konsensuell", so Saalfeld, „das Publikum ein, in scheinbar voyeuristischer Manier am Transitionsprozess teilzuhaben."[40] In dieser medialen Form der Selbstbespiegelung, die wie Eskapismus häufig auch als Scheinwirklichkeit abgewertet wird, gehen analog zu Foucaults Spiegel-Konzept Realität und Imagination, die Materialität des Körpers, aber auch imaginäre Gegenentwürfe ineinander über.

Eskapismus und New Romanticism

Ein letzter Aspekt ist jener der *love story,* ist doch die Engführung mit Romanticism dem Eskapismusbegriff von Beginn an eingeschrieben, und zwar sowohl im weiteren Sinn als Epoche als auch im engeren Sinn als liebesbezogene Schwärmerei. Dahingehend führt Konzack aus: „Escapism [...] started out as a criticism of modernism, but rapidly turned into a criticism of Romanticism. [...] This criticism of ‚romantic escapism' then developed into a general cultural criticism of the fantastic and capitalism in the 20th century [...]."[41] Als *romantic trash* wurden und werden dabei Kunstproduktionen verurteilt, die eine Neigung zur Sentimentalität, Selbstbezogenheit und eben eine eskapistische Realitätsferne aufweisen. Insbesondere der Fokus der Liebenden aufeinander wurde zudem als asozial und damit als apolitisch angesehen. *Seek Bromance* versteht sich in erster Linie als Liebesgeschichte, wie auch Elagoz' nachfolgende Arbeit *You can't get what you want but you can get me* (2023), die er gemeinsam mit seinem Partner, dem Transmann Z Walsh, durchführte. Vom Titel *Bromance* über die Vermarktung der Arbeit als *trans love story* bzw. als *transformative relationship* bis hin zu den zahlreichen gefilmten Szenen körperlicher Intimität verortet *Seek Bromance* sich bewusst nicht in einem gesellschaftlichen Kontext der Anerkennungspolitik, sondern im intimen Raum der romantischen Zweierbeziehung, der einmal mehr ein eskapistischer Raum ist – „they could only be infected by

38 Vgl. Jay Prosser: *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, New York: Columbia University Press, 1998.

39 Elagoz am 6.6.2022 auf Instagram, https://www.instagram.com/p/CeTxiB-N0O6/?hl=de (16.4.2025).

40 Saalfeld, *Transgeschlechtlichkeit und Visualität*, 243.

41 Konzack, „Escapism", 247.

each other.“ Denn jegliche Form von Aktivismus, aber auch der politisch motivierte Versuch, imaginäre ‚bessere‘ Welten zu entwickeln, werden zugunsten romantischer Weltvergessenheit weitgehend unterlassen, worin auch eine Differenz zwischen Eskapismus und Utopie auszumachen ist. Zugleich aber wird auch die postulierte *Bromance* kontinuierlich unterlaufen. Nicht nur streiten die Protagonist:innen beinahe durchgehend, was letztlich zum Bruch führt, sondern auch die Echtheit des Gesehenen wird in dieser autofiktionalen[42] Arbeit wiederholt in Frage gestellt. Entsprechend verdeutlicht Elagoz in seinen Live-Kommentaren auf der Bühne: „it was never quite clear if we were actually having a romance or performing it.“

In dieser Hinwendung zu einem neuen Romantizismus, der zugleich untergraben und als nicht einlösbare Fiktion ausgestellt wird, ist *Seek Bromance* nicht allein, sondern eine solche Ambivalenz kennzeichnet viele künstlerische Arbeiten nach der Jahrtausendwende, für die Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker den Begriff ‚Metamoderne‘ geprägt haben. In dem 2010 verfassten Aufsatz *Notes on Metamodernism* führen die beiden Autoren aus, dass sich die Metamoderne durch ein Oszillieren zwischen gegensätzlichen Positionen kennzeichne, die sie durch Oxymorone wie „ironic sincerity“, „informed naivity“, „a willful self-deceit to belief in something in spite of itself“ oder „pragmatic idealism“ zu fassen suchen: „Inspired by a modern naïveté yet informed by postmodern skepticism, the metamodern discourse consciously commits itself to an impossible possibility.“[43] Der Fokus auf die *impossible possibility* einer romantischen Liebe ist in *Seek Bromance* unauflösbar mit der Sehnsucht nach einer idealen geschlechtlichen Verkörperung verbunden, die in den Transitionen der beiden Protagonist:innen exemplarisch verhandelt wird, zugleich aber jegliche Geschlechtsidentität einschließt. In diesem Sinne weiß auch der Psychoanalytiker Griffin Hansbury: „Trans subjectivities and trans bodies remind us of what we’ve lost—both what we could have had and what we can never attain.“[44]

Ist die Beziehung der beiden Protagonist:innen auch möglicherweise von Anfang an *fake*, so sind die Traumata, die in der eskapistischen Intimität und Privation adressiert werden können, dennoch real. Am deutlichsten wird dies, wenn Moga Elagoz mithilfe medizinischer Vaginaldehner dabei hilft, seine chronischen muskulären Verkrampfungen infolge einer Vergewaltigung zu behandeln – der wohl intimste Moment der Arbeit. Der eskapistische Rückzug in die Wüste kann vor diesem Hintergrund auch als

42 Der Begriff, der bereits 1977 von dem französische Schriftsteller Julien Serge Doubrovsky geprägt wurde und sich vor allem in den letzten Jahren großer Beliebtheit erfreut, verdeutlicht, dass man es „gerade nicht mit ‚authentischen‘, ‚wahrhaftigen‘ oder ‚aufrichtigen‘ Lebensberichten zu tun hat, sondern zumindest auch mit Fiktionalem, Imaginärem und Fantastischem.“ Yvonne Delhey/Rolf Parr/Kerstin Wilhelms: *Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia*, Paderborn: Brill, 2019, 2. https://doi.org/10.30965/9783846764060

43 Timotheus Vermeulen/Robin van den Akker: „Notes on Metamodernism“, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, 25.1.2017, https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.3402/jac.v2i0.5677?needAccess=true&role=button (16.4.2025).

44 Griffin Hansbury: „King Kong & Goldilocks: Imagining Transmasculinities Through the Trans-Trans Dyad“, in: *Psychoanalytic Dialogues*, 21 (2011), 2, 210–220, hier 219–220.

Prozess der Heilung, als Bewältigungsstrategie verstanden werden bzw. als Versuch, Resilienz zu entwickeln, bevor sich die Protagonist:innen erneut einer insbesondere für Transpersonen häufig auch verletzenden Welt stellen.

Abschließende Überlegungen

Wir hoffen, verdeutlicht zu haben, dass unser Bestreben, das Konzept des Eskapismus für trans-queer-feministische künstlerische Strategien produktiv zu machen, nicht darauf abzielt, Eskapismus radikal anders zu verstehen. Vielmehr war es uns ein Anliegen, die traditionell pejorativ gedachten Attribute des Eskapismus nicht pauschal abzulehnen, sondern erst einmal anzunehmen, dabei aber zugleich anhand der besprochenen Arbeiten aufzuzeigen, dass es gerade diese Attribute sind, die nun eine Affirmation erfahren. Ob dieses Abwenden von vordergründig politischen Interventionen und identitätspolitischen Agenden sowie der Rückzug auf sich selbst dabei notwendig auch als apolitisch gelesen werden müssen, würden wir verneinen. Denn bereits in der vielzitierten Bewegung des Entkommens liegt das Potential, bestehende Verhältnisse herauszufordern und mit anderen Formen von Beziehung und In-der-Welt-Sein zu experimentieren, wie in den beschriebenen Arbeiten deutlich wurde. Dabei wird der Eskapismus bei einigen auch als notwendige Voraussetzung radikaler, durchaus gesellschaftspolitischer Entwürfe verstanden, die nur durch das Abwerfen jeglicher Normen und Regeln imaginiert werden können, und ist somit tatsächlich als eine nicht nur künstlerische, sondern auch politische Strategie zu sehen. Für die Feststellung etwaiger politischer Relevanz scheint insbesondere die zeitliche Begrenztheit des Eskapierens von Bedeutung. Die alternativen Welt- und Identitätsentwürfe in *Seek Bromance* und *Reset* intendieren zwar mitunter anhaltende (gesellschaftliche) Veränderungen – wie etwa dauerhafte Veränderungen des Körpers durch Testosteron –, die eskapistischen Räume, die hierfür geschaffen oder aufgesucht werden, dienen aber lediglich als zeitliche Zwischenräume, die nach einer Zeit des Verweilens wieder bewusst verlassen werden. Gerade anhand dieser Rückkehr in die so genannte Alltagsrealität lässt sich eine Differenz zwischen temporärer Auszeit und anhaltender Realitätsflucht ausmachen.