

Francesca Bertin

I WISH – YOUR BREATH, 2025

Im alltäglichen Sprachgebrauch erscheint die sogenannte „Cat Lady“ als exzentrische, alleinstehende Frau, die sich lieber um ihre Katzen als um Kinder oder Partner kümmert. Kulturhistorisch ist diese Archetypin patriarchal geprägt und entsprechend negativ konnotiert. Humorvoll und prozesshaft nähert sich Francesca Bertins (*1985 in Venedig, IT) 16mm-Experimentalfilm *I WISH – YOUR BREATH* dem emanzipatorischen Potenzial dieser Figur an. Die Katze – in ihrer paradoxen Natur als gleichermaßen domestiziertes und unabhängiges Tier – wird dabei zur Projektionsfläche. Damit verweist Bertin auch auf feministische Vorreiterinnen wie die Performancekünstlerin Carolee Schneemann, die die Katze wiederholt als Symbol für nicht-menschliche Nähe, weibliche Autonomie und objektive Zeug*innen-schaft darstellt.

In lose verbundenen filmischen Miniaturen zeigt Bertin vier Personen und eine Katze in räumlich voneinander getrennten häuslichen Szenen. Diese privaten Settings bleiben bewusst ambivalent; sie sind gleichermaßen Rückzugsort und Bühne des Begehrens, Ort der Kontrolle wie des Chaos, der Isolation, Langeweile und Gemeinschaft. Durch rhythmische Wiederholung, fragmentarische Überlagerung und symbolische Zuspitzung verdichten sich die scheinbar banalen Handlungen der Protagonist*innen, so dass eine Verschiebung ins Traumhafte und Surreale stattfindet. Der Ton stimmt zeitlich nicht mit dem Ablauf des Films überein. Als eigenständiges, sich im Bezug zum Bild kontinuierlich verschiebendes Element schafft er eine zusätzliche, desorientierende Ebene, die das Gesehene irritiert und ein Gefühl der Beklemmung erzeugt. Die der Arbeit zugrunde liegende Asynchronität verweist dabei auch auf den nicht-linearen Verlauf feministischer Emanzipation; sie spiegelt, dass Befreiung kein abgeschlossener Zustand, sondern ein ständiger Aushandlungsprozess ist. Wie die Katze verweigert sich auch das analoge Filmmaterial der völligen Beherrschung: Oberfläche, Licht und Schnitt werden nicht geglättet, sondern zum gestalterischen Element, wodurch Bertin nicht zuletzt die Widerspenstigkeit und technischen Notwendigkeiten ihres Materials selbst reflektiert. Somit ist *I WISH – YOUR BREATH* eine poetische Studie über Zuwendung, Abgrenzung und Abhängigkeit – zwischen menschlichen und tierischen Existenzen, zwischen Künstlerin und Medium.

Maxime Chabal

Story of the Eye, 2025

Im Jahr 1886 erschien die erste Ausgabe von *Psychopathia sexualis* – das von dem Psychiater Richard von Krafft-Ebing verfasste Standardwerk der frühen Sexualwissenschaft. Die Abhandlung beinhaltete Hunderte von Fallstudien anhand derer sogenannte sexuelle Abweichungen und Perversionen theoretisiert wurden. Schon bald erlangte das ursprünglich für ein Fachpublikum herausgegebene Kompendium populärwissenschaftlichen Status. Nicht wenige Menschen fanden sich in den Seiten wieder, wo ihre Sehnsüchte und Identitäten repräsentiert und konsumierbar wurden. Diese Schnittstelle von Restriktion, Voyeurismus, Begehren und Widerstand dient Maxime Chabal (*1996 in Paris, FR) als Ausgangspunkt für sein Werk *Story of the Eye*.

Das zentrale Element der Installation ist dem Inneren eines anatomischen Theaters – konkret dem Gustavianum im schwedischen Uppsala – entlehnt. Vor den Augen von Fachpublikum sowie Laien wurden dort einst Körper seziiert. Gleichzeitig erinnert die achteckige Struktur aus Stahlstreben an einen panoptischen Wachturm; eine Architektur, die in besonderem Maße mit Dominanz und Überwachung verbunden ist. Die Ambivalenz des Schauens und Angeschautwerdens findet so eine doppelte formale Entsprechung.

In seinen Collagen verbindet Chabal die Fallbeispiele aus *Psychopathia sexualis* mit Materialien aus anderen Quellen und Epochen. Sowohl die westliche Medizin- als auch Architekturgeschichte zeugen davon wie nicht nur Körper, sondern auch Sexualität und Identitäten institutionalisiert und stigmatisiert wurden. Indem er sich Architekturen aneignet und wissenschaftliche Erkenntnislogiken zugunsten einer Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, Erotik und Absurdität, Gewalt und Zärtlichkeit verweigert, unterläuft Chabal diese dominanten Narrative. Der vermeintlich objektiven Kategorisierung stellt er die flüchtige, sich stets entziehende Subjektivität menschlichen Begehrens und die grundlegende Durchlässigkeit des Körpers entgegen.

Wassili Franko
[DevLog], 2025

Basierend auf seiner langjährigen intensiven Auseinandersetzung mit 3D-Technologie hat Wassili Franko (*1992 in Lviv, UA) eine charakteristische künstlerische Sprache entwickelt. Seine kleinteiligen digitalen Modellierungsprozesse versteht er dabei als Spielart der Bildhauerei. Denn auch wenn sein Material datenbasiert ist, sind zum Erreichen der gewünschten Ausgangsform viele verschiedene analoge Handgriffe nötig. Doch was passiert mit dem künstlerischen Selbstverständnis und der eigenen Praxis, wenn diese Prozesse von Künstlicher Intelligenz übernommen werden können? Wenn Bilder und Formen, die zuvor in langwieriger Kleinstarbeit manuell erzeugt wurden, nur noch der Eingabe simpler Prompts bedürfen? Prozesshaft nähert sich die essayistisch und autobiografisch angelegte Videoarbeit [DevLog] diesen Fragen an.

Tagebuchartig hat Franko während des Stipendienjahres seine Arbeitsabläufe aufgezeichnet. In einer Art digitaler Materialstudie stellt er verschiedene Oberflächen, Programme, Tools und Medien nebeneinander: Bildschirme dienen als Bühnen für unsichtbare Abläufe. Code wird zu einer Art konkreter Poesie. Bilder entstehen, ändern sich und verschwinden wieder. Die Form entwickelt sich aus dem Prozess und erhebt das prinzipiell Offene und Unvorhergesehene zum künstlerischen Programm. Franko beschäftigte sich in dem Jahr intensiv und spielerisch mit sogenanntem Vibe-Coding, bei dem Künstliche Intelligenz dazu eingesetzt wird mit Hilfe natürlicher Sprache einen funktionalen Code zu generieren. Mehr der Intuition als der Logik folgend hat er so verschiedene Tools entwickelt, wobei die intensive Arbeit mit KI-gestützten Systemen unweigerlich zur Auseinandersetzung mit derselben führt. Innerhalb eines an das Absurde grenzenden Kreislaufs der Generierung von Maschinen, die andere Maschinen erschaffen, findet eine Reflektion über die eigene Menschlichkeit statt. Zentral ist dabei die Erkenntnis, wie grundlegend unterschiedlich menschliche und algorithmische Intelligenz in der Zeit existieren. Denn während der Künstler selbst auf Erinnerungen und Erfahrungen zurückgreifen kann, existiert die KI nur im Moment der Nutzung, gefangen in einer ewigen Gegenwart ohne Vergangenheit oder Zukunft.

Katharina Kohl
ROSWITHA, 2025–fortlaufend

Kleidung ist ein entscheidendes Mittel zur Konstruktion von sozialer und individueller Identität. Sie ist nicht nur eine Möglichkeit, den Körper vor Witterung und Blicken zu schützen, sondern auch ein Symbol, mit dem wir kommunizieren. Sie ist dem Außen ausgesetzt und uns dabei körperlich sehr nah, was das Verhältnis intim gestaltet. Katharina Kohls (*1956 in Treysa, DE) mehrteilige Installation *ROSWITHA* bedient sich verschiedener Spielarten des Kleidens und Entkleidens. Anhand historischer, persönlicher und dokumentarischer Referenzen verhandelt die Künstlerin Fragen rund um patriarchale Gewalt, Ausbeutung, Solidarität und Widerstand.

Das dominanteste Element der Installation ist eine nüchterne, prozesshafte Dokumentation der Femi-zide, die bisher 2025 in Deutschland stattgefunden haben. Eine Serie von Wandelementen, bestehend aus den einzelnen Bestandteilen eines Aktenordners, markiert das Datum und den Ort je eines Mordes sowie das Alter des Opfers. Teil der Komposition sind die hauchdünnen, abgelösten Ordnerkaschierungen, wobei diese „Entkleidung“ der Deckpappen als Verweis auf die Verletzlichkeit der betroffenen Körper dient. Dieses Element findet sich auch in der Form der Kleidungsstücke wieder, die von Frauen aus der Textilbranche im Rahmen einer Performance zerrissen wurden. Hier referiert die Künstlerin auf eine Szene aus dem Alten Testament: Als Geste der Trauer und des Protests zerreißt Tamar, die Tochter Davids, nach der Vergewaltigung durch ihren Halbbruder Amnon die eigenen Gewänder. Einen Kontrast zur kühlen Sachlichkeit der Ordner und der emotionalen Drastik der Textilfetzen bildet ein ungetragenes, handgefertigtes Hemd aus dem Nachlass der Großmutter der Künstlerin. Das weiße, geisterhaft anmutende Kleidungsstück trägt die Spuren all jener mit sich, die es kunstvoll hergestellt haben. Es betont die historische Verbundenheit von Kleidung und Textil mit der Geschichte der Frau, aus der sich positive Elemente wie Solidarität und Handwerkskunst genauso ableiten lassen wie Ausbeutung und Gewalt. Aus verschiedenen Perspektiven macht *ROSWITHA* Geschichten von Frauen sichtbar und stellt zugleich den Zusammenhang zu den Traditionslinien patriarchaler, misogynen Strukturen her, die die Unsichtbarkeit dieser Frauenleben überhaupt erst bedingen.

Lila-Zoé Krauß

Dream VI: [Station 161], 2025

Das 19. Jahrhundert markiert die Entstehung und Institutionalisierung der modernen Psychiatrie. Psychische Erkrankungen werden erstmals als solche benannt und zunehmend klinisch behandelt. Damit einher geht ein neues Verständnis der sogenannten Geistes- und Nervenkrankheiten, wobei der Kategorie des Geschlechts entscheidende Bedeutung zukommt. Maßgeblich an der medialen Vermittlung und Popularisierung dieser Ideen beteiligt ist zu dieser Zeit das Theater. Lila-Zoé Krauß' (*1994 in Alice Springs, AU) Multimediainstallation *Dream VI: [Station 161]* zieht inhaltlich und visuell Parallelen zwischen den Konzepten des Theatralen und des Wahnsinns; so wirft die Künstlerin einerseits einen kritischen Blick auf die Psychiatrie als Institution und reflektiert andererseits die Strukturen postmoderner Selbstinszenierung.

Die Arbeit ist eine Fortsetzung des multimedialen Opernprojekts *[After her Destruction]*, in dem die autofiktionale Figur Girl durch ihren eigenen Verstand reist und dabei in einen Sog aus Imagination, Entgrenzung und Emanzipation gerät. *Dream VI: [Station 161]* ist bestimmt durch den Blick auf die psychisch kranke Figur in Gestalt von Girls Mutter MOW (Manic Old Woman). Krauß inszeniert die Psychiatrie als Ort, an dem Normativitäts- und Realitätskonstruktionen infrage gestellt werden. Ähnlich verhält es sich im Theater, wo Strategien der Behauptung und Entgrenzung bewusst zur Störung einer bestehenden und Imagination einer alternativen Ordnung eingesetzt werden. Dabei sind es jedoch längst nicht nur die Wahnsinnigen und die Schauspieler*innen, die performen: „All the world's a stage“ schrieb William Shakespeare in *As You Like It*; eine Analogie, die der US-amerikanische Soziologe Erving Goffmann mit seiner These, dass „wir alle Theater spielen“ aufgriff. Goffmann zeichnet die soziale Welt als Bühne, auf der die Menschen sich öffentlichkeitswirksam inszenieren. Indem die Künstlerin die Grenzen zwischen dem Pathologischen und Normalen verwischt, hinterfragt und destabilisiert sie gesellschaftlich anerkannte Subjektivierungsstrategien sowie die Herrschaftsverhältnisse, denen diese zugrunde liegen.

Nina Kuttler

The Mighty Rush of Gloom, 2025

Als astronomisches Ereignis ist die totale Sonnenfinsternis einfach zu erklären: Für einen kurzen Moment schiebt sich der Mond tagsüber zwischen Erde und Sonne, sein Kernschatten fällt auf die Erdoberfläche und verdunkelt diese. Der Tag-Nacht-Rhythmus wird für kurze Zeit durchbrochen, die Temperatur sinkt spürbar und der Himmel erscheint fremd. Entsprechend ruft ein solches Vorkommnis tiefgreifende Gefühle bei jenen hervor, die es erleben. Historisch wurden Sonnenfinsternisse mit der Apokalypse assoziiert, doch auch das letzte in weiten Teilen Europas erlebbare Phänomen dieser Art löste noch 1999 gleichermaßen positive Emotionen wie existentielle Ängste aus. Dieses Spannungsfeld von rationalem Denken und Affekt angesichts beeindruckender Naturphänomene umkreist Nina Kuttlers (*1993 in Kassel, DE) Video- und Soundarbeit *The Mighty Rush of Gloom*.

Visuell greift das Werk die hohen Kontraste einer Eklipse auf; gleißendes Licht und tiefe Dunkelheit wechseln sich ab. Inhaltlich kreiert die Künstlerin ein Netz dokumentarischer wie fiktionaler Elemente und verbindet historische Beobachtungen mit Augenzeugenberichten der Sonnenfinsternis von 1999 sowie der gegenwärtigen psychischen Belastung durch klimabedingte Umweltveränderungen: Stauen, Unruhe und Kontrollverlust sind Reaktionen, die diese Zeitebenen gemeinsam haben. Über die kulturellen und psychologischen Folgen solcher punktuellen oder langfristigen Transformationen unserer Atmosphäre lässt sich nur spekulieren. Indem *The Mighty Rush of Gloom* die Grenzen zwischen rationalem Verständnis und emotionaler Erfahrung verschwimmen lässt, umkreist das Werk die fragile Balance zwischen menschlichem Kontrollbedürfnis und der überwältigenden Macht der Natur.

Ruxin Liu

Mainstream People, 2025

Was ist Mainstream und wie verorte ich mich darin? Ausgehend von dieser Frage initiierte Ruxin Liu (*1997 in Jiangsu, CN) im Frühjahr 2025 einen Gesprächskreis. Von da an trafen sich die sechs ausgewählten Teilnehmer*innen und Liu, allesamt queere, weiblich sozialisierte, chinesisch stämmige Personen vor Ort und online; einmal wöchentlich tauschten sie sich über die persönlichen, gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Implikationen eines sogenannten Mainstreams aus. Diese Treffen hat Liu filmisch dokumentiert und unter dem Titel *Mainstream People* zu einer Videoinstallation verarbeitet.

Die Organisation und Durchführung von Workshops, die sich mit negativ konnotierten Gefühlen und marginalisierten Perspektiven beschäftigen, ist ein Kernelement von Lius künstlerischer Praxis. Ein interaktiver, spielerischer Ansatz fördert den Austausch und schafft temporäre Gemeinschaften. Davon ausgehend, dass jede Person eine individuelle Stimme hat, die aufmerksam und mit Respekt angehört wird, soll für die Teilnehmenden ein Raum kollektiver Fürsorge entstehen. Im Fall von *Mainstream People* bedeutet dies sowohl eine gemeinsame Annäherung an den Begriff „Mainstream“ und dessen Bedeutung in verschiedenen Sprach- und Kulturkreisen als auch eine intime Möglichkeit zur Aufarbeitung von Themen rund um Zugehörigkeit, Erwartungen, Traditionen und Normativität sowohl innerhalb einer weißen, heteronormativen Mehrheitsgesellschaft als auch in der eigenen Community. Es geht um Enttäuschung, Missverständnisse und Anpassungsstrategien. Das Video erfüllt dabei eine Doppelfunktion: Es soll den Teilnehmenden ein Gefühl der Sichtbarkeit und Selbstermächtigung verleihen und es externen Personen erlauben, zunächst einmal beobachtend Teil des Diskurses zu werden. Anschließend besteht die Möglichkeit, selbst an einem allen offenen Workshop teilzunehmen, in dem die Themen des Videos mit einer neuen Personengruppe weiterverhandelt werden. In der Auseinandersetzung mit den anderen Teilnehmenden sowie den Stimmen aus dem Video wird so eine Möglichkeit des gegenseitigen Lernens und der Solidarität eröffnet.

Katja Pilipenko
Media Curtain, 2025

In seiner Kritik der Transparenzgesellschaft formuliert der Kulturwissenschaftler und Philosoph Byung-Chul Han die These, dass das vorherrschende Paradigma uneingeschränkter Sichtbarkeit zu einer Machtumkehr geführt hat: Transparenz dient nicht länger der Wahrheit und Freiheit, sondern wird zum Werkzeug der Optimierung und Kontrolle. Einen entscheidenden Einfluss hierauf haben die Sozialen Medien. Als „digitales Panoptikum“ forcieren sie eine tiefgreifende, als freiwillig wahrgenommene Selbstoffenbarung ihrer Nutzer*innen, während die dem System zugrundeliegenden Strukturen selbst maximal unsichtbar bleiben. Den Schichten und Ambivalenzen der (In-)Transparenz nähert sich Katja Pilipenko (*1989 in Moskau, RU) mit ihrer Mixed-Media-Skulptur *Media Curtain* an.

Das als Wand gestaltete großformatige Werk kreiert ein Moment optischer Überforderung. Auf mehr als zwanzig Smartphones laufen von der Künstlerin willkürlich ausgewählte Bewegtbildfragmente im Loop. Sie alle dokumentieren das ruckartige Scrollen durch den Content verschiedener öffentlich zugänglicher Instagram-Kanäle. So wird die Wahrnehmung algorithmischer Feeds nachgezeichnet und zugleich auf unsichtbare Datenerfassung verwiesen. Durch eine halbtransparente Fläche werden die zweiminütigen Videos jedoch verunklart. Der Wunsch, die Bilder mit etwas mehr Anstrengung doch noch fokussieren und deren Inhalt erfassen zu können, wird bewusst enttäuscht. So werden Gleichförmigkeit und Überflutung durch algorithmisch gesteuerte Medieninhalte und die oft unvollständige Informationsverarbeitung durch die Nutzer*innen auf die Spitze getrieben. Die allesamt industriell gefertigten Materialien der Skulptur entfalten eine erstaunlich organische Qualität. Es entsteht eine Kybernetik des Körpers, in der digitale, technische und anatomische Systeme beginnen ineinanderzugreifen: Wie eine Membran legt sich das milchige Plexiglaspaneel über die dahinter montierten Bildschirme; die dazwischen verlaufenden schwarzen Kabel erinnern an Venen oder eine feine Knochenstruktur. Statt das Transparenzparadigma offensiv zu kritisieren, wird es durch *Media Curtain* ästhetisch konterkariert: Anstelle von Durchlässigkeit und Information tritt ein abstraktes, fast malerisch anmutendes Spiel aus Licht und Farbe. Indem Pilipenko einen Bildraum entstehen lässt, der gerade durch seine teilweise Undurchsichtigkeit an Tiefe gewinnt, schafft sie einen visuellen Gegenentwurf zur Ideologie unbedingter Sichtbarkeit.

Sohorab Rabbey
Deep Down the Elbe, Up Above the Teesta, 2025

Indem sie Handel und Entdeckung ermöglichen, Grenzen formen und Leben spenden, sind Flüsse maßgeblich an der Entwicklung menschlicher Zivilisation beteiligt. Als lebendige Archive tragen sie metaphorisch und physisch Geschichte in sich. So sind sie einerseits Zeugen von geologischen, ökologischen und kulturellen Veränderungen, andererseits erzählen sie von persönlichen Erfahrungen, generationenübergreifendem Wissen und erinnern an positive wie traumatische Ereignisse. Für die Raum- und Soundinstallation *Deep Down the Elbe, Up Above the Teesta* verwebt Sohorab Rabbey (*1994 in Dhaka, BD) eben diese Narrative zweier Ströme, die auch für seine eigene Biografie entscheidend sind, miteinander.

Die beiden titelgebenden Flüsse – Hamburgs Elbe und die im indischen Teil des Himalayas entspringende und in Bangladesch mündende Teesta – treffen sich bei Rabbey in einer temporären Architektur. Die zeltartige Konstruktion aus Stoffen und gefundenen organischen Materialien lädt zum gemeinschaftlichen Nachdenken über Transportnetzwerke und Materialgeschichten ein, die anhand von Wasserwegen sichtbar werden. Als Färbemittel für die Stoffbahnen verwendet der Künstler sowohl Industrieabfälle, Schlamm und Sedimente aus dem Flussbett der Elbe als auch den natürlichen Farbstoff Indigo. Während ersteres vor allem auf ökologische Brüche durch menschliche Eingriffe hinweist, lassen

sich aus zweiterem vielfältige koloniale Kontinuitäten ableiten: In Bangladesch wurde Indigo als Nutzpflanze angebaut und während der britischen und niederländischen Kolonialzeit in großen Mengen nach Europa verschifft. Der Hamburger Hafen und die Elbe dienten als Transportwege für das sogenannte blaue Gold. Die erzwungene Monokultivierung der Indigopflanze führte in den betroffenen bürgerlichen Gemeinschaften vielfach zu Hungernöten und brachte generationsübergreifende Traumata hervor. Den drapierten und teils miteinander collagierten Stoffen fügt Rabbey eine weitere Ebene hinzu, die auf das Potenzial der Regeneration und Reparatur verweist. Teile der Stoffbahnen werden von keimenden Nahrungsmittelsamen überzogen und gefundene Treibholzstücke wieder zusammengefügt. *Deep Down the Elbe, Up Above the Teesta* honoriert die geologischen, historischen, politischen und materiellen Überlagerungen der Dinge. So werden bestehende Realitäten nicht zugunsten alternativer Szenarien negiert, sondern spekulativ und poetisch verschoben.

Kristina Savutsina
in pain / in relation, 2025

Intimität bezeichnet einen Zustand tiefgehender emotionaler, physischer oder geistiger Nähe. Mit den ihr zugrunde liegenden Aushandlungsprozessen, geprägt von gesellschaftlichen, persönlichen und körperlichen Dynamiken befasst sich Kristina Savutsinas (*1989 in Riga, LV) Videoarbeit *in pain / in relation*. Intimität wird von der aus Belarus stammenden Künstlerin als Praxis reflektiert, die Vertrauen voraussetzt, aber auch den Mut zum Kontrollverlust. Sie kann freiwillig entstehen oder durch äußere Umstände, wie Pflegebedürftigkeit, erzwungen werden. Als Form des körperlichen Erlebens äußert sie sich häufig im flüchtigen Dazwischen: in Blicken, Worten und Berührungen, mitunter auch in impulsiver Abwehr.

Visueller Ausgangspunkt der Arbeit sind Fragmente aus früheren Filmprojekten, tagebuchartige, autobiografische Alltagsdokumentationen, Reenactments und Recherchevideos. Assoziativ verwebt Savutsina die filmischen Materialien mit Soundaufnahmen von Gesprächen, die sie mit einer Intimitätskordinatorin sowie den anderen Arbeitsstipendiat*innen zum Thema führte. Während Erstere über Formen der Choreografie, Herstellung und Organisation von Intimität spricht, entfaltet sich der Austausch mit den Künstler*innen aus persönlichen Erfahrungen mit Schmerz, Krankheit und Heilung. Ausgehend vom physischen Erleben werden Gefühle und Geschichten geteilt, aber auch verweigert und dienen als Katalysator unmittelbarer zwischenmenschlicher Verbindung. So entsteht ein Resonanzraum, ein Moment des persönlichen und kollektiven In-Beziehung-Tretens. In einem tastenden Gestus lässt die Ton- und Bildcollage Intimität entstehen und wieder vergehen. Dabei werden nicht nur die privaten, sondern auch die politischen Implikationen von Nähe deutlich: Wer sich verletzlich zeigen darf und wem dabei empathisch begegnet wird, ist oft nicht nur eine persönliche, sondern auch eine gesellschaftlich bedingte Entscheidung. Indem *in pain / in relation* diese nicht-neutrale Beschaffenheit von Intimität sichtbar macht, werden Machtverhältnisse in der Beziehung zu sich selbst und zu anderen offengelegt. Gleichzeitig zeigt sie sich als potenziell subversive Praxis, die etablierte soziale Rollen und Grenzziehungen infrage stellen kann – gerade dort, wo sie sich dem Zugriff entzieht oder alternative Beziehungsformen erfahrbar macht.

