

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Artikel: "Les infos du paradis" : interanimative flesh : on Narcissister's muscle memory = beseelend beseeltes Fleisch : über das Muskelgedächtnis bei Narcissister

Autor: Nyong'O, Tavia / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-817216>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« LES INFOS DU PARADIS »

TAVIA NYONG'O

INTERINANIMATIVE FLESH:

On Narcissister's Muscle Memory

In bodybuilding, dance, and related corporeal disciplines, “muscle memory” refers to an embodied plasticity in which the muscles, once trained to go through a motion, retain that physical “memory” even after a long period of disuse. Recently re-described by physiologists as “motor learning,” muscle memory remains under a cloud of scientific doubt—does it actually exist within the skeletal-muscular fibers of the body? To such a constative line of questioning into what muscle memory *is*, we should counter a performative line of questioning into what muscle memory *does*. In the case of a body performing

against a backdrop of difference—race, gender, nation, sexuality, religion, or age, for example—this collective corporeal history is often referred to as trauma. But can we also turn, however scandalously, to the erotic and retrieve from this spasm a potentially crucial difference—the spasm of *jouissance*? It is here that the work of performance and visual artist Narcissister proves revelatory, both as a spasm of *jouissance* and as a small drama of kinetic strength, one where the performing flesh interinanimates with its body burden. The interinanimative is a mode of performance that calls up history into the present as a collective shudder. It is also my mode of writing here, within and between the lines of black performance theorists Fred Moten, Amber Jamilla Musser, and Ariel

Osterweis, each of whose texts have stirred this one into action.¹⁾ Their thinking forms my own intellectual muscle memory as I respond to Narcissister's astonishing performances of the flesh.

Trained in New York's Alvin Ailey American Dance Theater, Narcissister began her career in the city's downtown neo-burlesque scene. Indeed, one of her signature performances, *Every Woman* (2010), is a reversal of the striptease: She begins naked, then progressively retrieves the various elements of an outfit from her bodily orifices (an act reminiscent of Carolee Schneemann's *Interior Scroll*, 1975). Yet however much of her body is exposed, Narcissister's face is always masked. The face, as we know from our daily visual diet of selfies and advertising images, has increasingly become an impersonal and transactional nexus that sells everything and gives away nothing. Narcissister's anonymizing mask inverts the expected obsession of the narcissist with her own visage. Instead, it is the flesh

TAVIA NYONG'O is professor of African American Studies, American Studies, and Theater Studies at Yale University, New Haven.



NARCISSISTER, BURKA BARBIE, 2009–14, color video, sound, 5 min. 10 sec. / Farbvideo, Ton.

that does the work of “faciality” in her performances; it is nudity that becomes paradoxically expressive, affecting, and impersonal.

Despite her kinetic virtuosity, Narcissister is an artist of the vulnerable. In *Upside Down* (2011), which the artist performed on the competitive reality-television show *America’s Got Talent*, she acts as a living “topsy-turvy” doll—a toy traditionally made by enslaved black women in the American South for the white girls they cared for.²⁾ On the show, audience and judges alike applauded her cartwheels, as she first revealed her masked brown face, then, standing on her hands, the white doll face emerged from within the folds of her skirts, bobbing and weaving between her legs now spread aloft as arms. Dis-

persed in this moment of exuberant fun was the transgression of her illusion of a conjoint blackness and whiteness, with all the fraught history of violence it encodes. Narcissister uses humor, Osterweis insightfully writes of this scene, “to point to the racialized and gendered horrors that are part of US history.”³⁾ Presenting this inter-animative performance to public scrutiny and judgment, *Upside Down* provided a moment in which America’s talent for racial amnesia was tricked into judging itself.

The child of a Moroccan Jewish woman and an African American man, Narcissister theatricalizes the “visible seams” of raced femininity—to borrow a useful concept from visual theorist Nicole Fleetwood to describe art that leaves its

constructedness manifest to the viewer.⁴⁾ Rather than hide the illusion of race in a myth of authenticity, the visible seams in the work of performers like Narcissister show how race is fabricated out of whole cloth. In the video *Burka Barbie* (2014), the artist enters a dollar store, veers to the toy section, and pulls out a small plastic avatar of pious Islamic femininity; in a video flash, she transforms into a life-size version. Fronting a troupe of other burka barbies come to life, Narcissister leads her identikit dancers in a synchronized routine to the tune of the Clash’s “Rock the Casbah.” The clash between observant dress and punk appropriation of a North African landscape presents one such visible seam in the work. At key moments in the dance

sequence, she flips her black burka to reveal another: an underside of vibrant pattern and color.

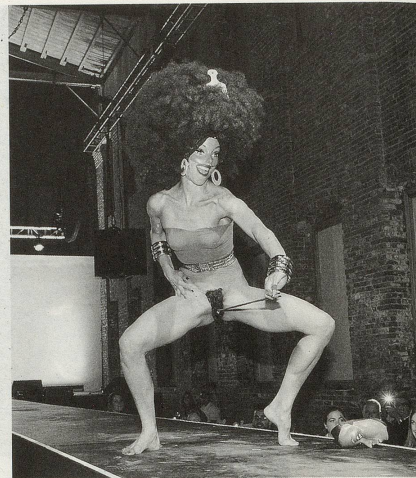
In *Burka Barbie*, her troupe stylizes the motor learning of veiled movement through public space, calling attention to the vulnerability of both clothed and exposed bodies to surveillance and harassment (as the recent burkini ban in France underscores). Compare this with a video from the same year, part of the larger project “Narcissister is You,” in which the artist and collaborators (all wearing versions of her mask) navigated the streets of New York while bare-breasted to highlight the legality of this action; Penal Law 245.01, which discriminated between male and female toplessness, was in fact repealed in 1992. The politics of Narcissister’s secular impropriety, we might say, are everywhere interlined with an attentiveness to the arbitrary theatrics of gendered comportment. However startling her juxtapositions, she is after something deeper than mere iconoclasm. Rather than merely shock or transgress, Narcissister brings racial, religious, sexual, and gender contradictions to a point of condensed energy, out of which tension her performances then explode.

Narcissister’s athletic and explicit performances enact what the artist refers to as a “radical narcissism,” a feminist narcissism that seeks to reclaim it from the stigma to which it has been consigned by morality.⁵ Drawing aesthetic tactics from a range of popular performance genres, including burlesque, striptease, pantomime, and even clowning, Narcissister has de-

veloped a series of spectacular and indelible images of what I would call a *plastic racialized femininity*. This racial plastic body is one that is constantly giving form to and receiving form from the various props and sets with which it stages itself, and one that periodically explodes into the orgasmic jouissance or shudder that is alluded to in the double entendre title of her 2013 piece *Organ Player* (Abrons Arts Center, New York).⁶

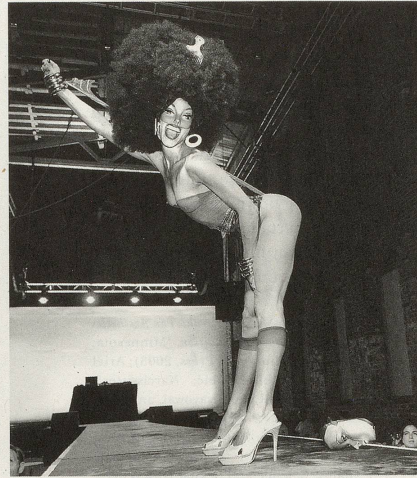
Indeed, many of the most vivid moments of a Narcissister performance strike us as a literalization of some common double entendre (“string of pearls,” “tossed salad”), a comic refusal of the patriarchal imperative to keep the sexual, excreting, lactating, and reproducing body absented from view (and thereby all the more vulnerable to the predation of various lechers and rapists egging each other on with their “locker-room talk”). By literalizing fantasies that typically depend upon symbolic hierarchies and exclusions (male over female, black over white, Christian over Muslim, modern over primitive), Narcissister’s scenarios often have the uncanny effect of temporarily traversing and dispelling such fantasies. If commercial sex work plays to a desire symbolically positioned as male, I would argue that the radical reclamation of “jacking off” we encounter in Narcissister’s performances of self-involvement can instead be thought in relation to a black feminist ethics of the *interinanimative flesh*.

By evoking interinanimative flesh here, I intend to draw out a body/flesh distinction imposed on



NARCISSISTER, I'M EVERY WOMAN, 2009.

recent theory by Hortense Spillers, and advanced by, among other critics, Moten and Osterweis. I draw on these theorists to make sense of how, recurrently in Narcissister’s performances, the difference between the performer’s body and its various props, avatars, mannequins, and other stand-ins lapse into a kind of indistinction. Malabou’s theory of plasticity, in other words, is anticipated in Spillers’s analytic. In Spillers’s distinction between body and flesh, the difference is most commonly employed to assert an autonomy of analysis for black gender and sexuality, on the basis of the historic exclusion of enslaved black women and men from normative conceptions of the human. “In other words,” as Spillers puts it, in phrasing that alludes to her psychoanalytic framing, “in the historic outline of dominance,



performance, Pioneer Works, Brooklyn, 2014 / ICH BIN JEDE FRAU, Performance. (COURTESY OF THE DEITCH ARCHIVE, NEW YORK)

the respective subject-positions of ‘female’ and ‘male’ adhere to no symbolic integrity.”⁷ If the gendered body is symbolic (and symbolically white), then the flesh moves us into the realm of the imaginary that might also be a fugitive retreat for liberation. In a well-known passage, Spillers writes:

I would make a distinction . . . between “body” and “flesh” and impose that distinction as the central one between captive and liberated subject-positions. In that sense, before the “body” there is the “flesh,” that zero degree of social conceptualization that does not escape concealment under the brush of discourse, or the reflexes of iconography. Even though the European hegemonies stole bodies—some of them female—out of West African communities in concert with the African “middleman,” we regard this human and social irreparability as high crimes against the flesh,

*as the person of African females and African males registered the wounding. If we think of the “flesh” as a primary narrative, then we mean its seared, divided, ripped-apartness, riveted to the ship’s hole, fallen, or “escaped” overboard.*⁸

Unlike the body, which must be produced publicly and tried according to the rule of law and according to the codes of discourse, the flesh is never granted civic life. Unconcealing the flesh thus provides a direct trip to the terrifying territory where Spillers’s essay lives: a territory of aggression, appetite, ingestion, and excretion, a place where slavery and its afterlives are forever interinanimate.⁹ In Spillers’s surprising insistence that muscle memories of the flesh are not “captive” but “liberated,” I hear a call to account for the *fabulative* dimension of memory; not

just ordinary fiction or storytelling, but *the powers of the false*. If we must shudder to think, as Spillers suggests, then Narcissister’s spectacular performances of “brown jouissance” (to borrow Musser’s phrase) offer tools for thought. They loosen the joints where the liberated and the captive have grown soldered to each other. They make those joints move and dance.

Narcissister’s current film-in-progress, also titled *Organ Player*, brings together footage of the live performance of the same name along with numerous other works and braids them into a quasi-autobiographical narrative, with animations by Martha Coburn. An early version embraced a “detective story” framing to reveal the forked paths of personal identity and familial belonging for an artist who straddles African and

American; Jewish, Christian, and Muslim; avant-garde and traditionalist worlds. That family history can be approached in the generic mode of the detective story suggests the enduring dialectic of the secret and its revelation that, I have tried to suggest elsewhere, is a ruse of memory.¹⁰⁾ Although this frame may not make it into the final version of the film, it is worth mentioning here for its insight into Narcissister's artistic process. The perfect crime, after all, is the one that leaves no trace.

In the film, a potent source of interanimation is located in the memories of a daughter mourning her mother, reanimating glimpses of their life together in her mind and body. The hunger of memory is rendered here in a palimpsest of footage from various stage acts, overlaid with snippets of recorded messages and home video of her ailing mother. One excerpt is from *I'm Hungry* (2013), a sequence in which Narcissister plays an elegant French lady who goes from dining in a restaurant to stripping to her lingerie and literally chewing the scenery, lifting chairs and tables aloft with her teeth, before miming masturbation that produces, in lieu of orgasm, a serviette from inside her vagina. Dabbing daintily at her lips, adjusting her hair, and calling out "Check please!", the performer theatricalizes the ravenous hunger of the id and its containment by inhibition. As a double of both North African mother and American daughter, this plastic athlete of the appetites conjures the explosive strength and resilience of a feral feminine uncontained by bour-

geois and patriarchal propriety. It is this double or alter, this avatar to borrow Uri McMillan's term, that is claimed by a mourning daughter as her inheritance.¹¹⁾

At one point in *Organ Player*, Narcissister is sent on a dizzying animated journey through her own digestive system, interanimating her own flesh with little animalcules of herself that might be her child, her *inner* child, her mother, or her mother's mother. The journey culminates with joyous vulgarity: She emerges at last from a giant anal sphincter encased in a brown, poop-like sack. She then stands, tenses her muscles, and leaps back *into* the anus, wandering back up through the animated bodily passages, in possible homage to the classic theory of hysteria as caused by a womb gone loose and wandering through the innards.

Narcissister's excremental journey would seem to warn against any yearning for the reintegration of the subject, incorporating into itself all that which it previously abjected and excluded. That does not seem to be the message of her radical, appetitive narcissism. On the contrary, the ritual with which *Organ Player* ends suggests no such transcendence of the flesh. If death is the final involuntary spasm of the flesh, then how do we care for, how do we uncaptivate, the body that remains? In a closing sequence, Narcissister again avails herself of a dance corps to help her sing a dirge. Mourning her recently deceased mother, Narcissister emerges from the flames of her own funeral pyre, ominously flapping bat-like wings. Feeding the demon, as the Sufis

say, she carries her mother's ashes into the sea, making death into a work of art as well as a rite of remembrance. In the glister of ashes slowly sinking beneath the waves, the film finds its final image of impersonal flesh, a clenched body at last finding release, unfurling and descending down to a mudsill level where a certain black feminist interanimacy lingers, breathes, and waits to regroup.

1) Fred Moten, *In The Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (Minnesota: University of Minnesota Press, 2003); Ariel Osterweis, "Public Pubic: Narcissister's Performance of Race, Disavowal, and Aspiration," *TDR: The Drama Review*, 59(4), Winter 2015: 101-16; Amber Jamilla Musser, "On the Orgasm of the Species: Female Sexuality, Science and Sexual Difference," *Feminist Review*, vol. 102, no 1 (November 2012): 1-20.

2) Robin Bernstein, *Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights* (New York: New York University Press, 2011).

3) Osterweis, "Public Pubic," *TDR*, 103.

4) Nicole R. Fleetwood, *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

5) See also Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* (London and New York: Routledge, 1997).

6) See Catherine Malabou, "Plasticity and Elasticity in Freud's Beyond the Pleasure Principle," *Diacritics* 37, no. 4 (2007): 78-86.

7) Hortense Spillers, "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book," *Diacritics* 17, no. 2 (1987): 66.

8) *Ibid.*, 67.

9) Alexander G. Weheliye, *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human* (Durham, NC: Duke University Press, 2014).

10) Tavia Nyong'o, *The Amalgamation Waltz: Race, Performance and the Ruses of Memory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).

11) Uri McMillan, *Embodied Avatars: Genealogies of Black Feminist Art and Performance* (New York: New York University Press, 2015).

BESEELEND BESEELTES FLEISCH*

Über das
Muskelgedächtnis
bei Narcissister

Im Kontext von Bodybuilding, Tanz und ähnlichen körperlichen Betätigungen meint «Muskelgedächtnis» die Fähigkeit der Körpermuskeln, einmal erlernte Bewegungsabläufe «im Gedächtnis zu behalten», selbst wenn sie lange Zeit nicht mehr ausgeübt wurden. Neuerdings von Physiologen als «motorisches Lernen» bezeichnet, bleibt der Begriff des Muskelgedächtnisses mit wissenschaftlichen Zweifeln behaftet: Lässt es sich tatsächlich im Skelettmuskelgewebe des Körpers lokalisieren? Der konstativen Frage danach, was das Muskelgedächtnis *ist*, sollten wir stets die performative Frage gegenüberstellen, was es *leistet*. Im Fall eines Körpers, der vor einem Hintergrund vielfältiger Differenzen – bezüglich Rasse, Gender, Na-

TAVIA NYONG'O ist Professorin für afroamerikanische Kulturwissenschaften, amerikanische Kulturwissenschaften und Theaterwissenschaften an der Yale University, New Haven.

ionalität, Sexualität, Religion oder Alter – agiert, kommt diese kollektive Körpergeschichte häufig als *Trauma* zur Sprache. Aber können wir uns nicht, selbst wenn es skandalträchtig ist, dem Erotischen zuwenden und aus dem Spasmus der Lust eine potenziell entscheidende Differenz gewinnen? Hierzu ist die bildende Kunst und Performancearbeit von Narcissister aufschlussreich, sowohl als Spasmus der Lust wie als kleines kinetisches Energiedrama, in welchem der Leib in der Performance mit seiner körperlichen Bürde eine wechselseitige Beseelung erfährt. Diese beseelende Beseelung ist eine Form der Performance, die das Historische als kollektiven Schauer in die Gegenwart holt. Das entspricht dem Modus, in dem ich hier schreibe, quasi in und zwischen den Zeilen der schwarzen Kulturkritiker Fred Moten, Amber Jamilla Musser und Ariel Osterweis, deren Texte dem vorliegenden letztlich zur Geburt verholfen haben.¹⁾ Ihr Denken be-

stimmt mein eigenes intellektuelles Muskelgedächtnis ebenso, wie ich auf Narcissisters verblüffende Präsentationen des Fleisches reagiere.

Narcissister absolvierte ihre Ausbildung im New Yorker Alvin Ailey American Dance Theater und begann ihre Karriere in der New Yorker Neo-Burlesk-Szene. Tatsächlich ist einer ihrer typischen Performanceauftritte, *Every Woman* (2010), ein umgekehrter Strip-tease: Sie beginnt nackt, um dann nach und nach diverse Kleidungsstücke aus ihren Körperöffnungen zu ziehen (ein Vorgehen, das an Carolee Schneemanns *Interior Scroll*, 1975, erinnert). Doch egal, wie viel Haut sie zeigt, Narcissisters Gesicht ist stets maskiert. Wie wir aufgrund unserer täglichen visuellen Kost aus Selfies und Werbephotos wissen, ist das Gesicht mehr und mehr zu einer unpersönlichen transaktionalen Schnittstelle geworden, die alles verkauft und nichts preisgibt. Narcissisters Anonymität gewährendes Maskieren unterläuft die zu erwartende Verliebtheit der Narcissistin in ihr eigenes Gesicht. Stattdessen ist es das Fleisch, das ihren Performances ein «Gesicht» gibt; es ist die Nacktheit, die erstaunlich expressiv, berührend und zugleich unpersönlich wirkt.

Trotz ihrer Bewegungsvirtuosität ist Narcissister eine Künstlerin



NARCISSISTER, BARE BREASTED PROJECT (HARLEM #2), 2015, postcard for the Studio Museum, Harlem, New York / BARBUSIGES PROJEKT, Postkarte.

der Verletzlichkeit. In *Upside Down* (Auf den Kopf gestellt, 2011), das sie im Rahmen der Reality-TV-Wettbewerbsshow «America's Got Talent» zeigte, tritt sie als lebendige «topsy-turvy» Puppe auf – ein Spielzeug in Gestalt einer Doppelpuppe mit zwei Oberkörpern und Köpfen, einer schwarzen und einer weissen, die an der Taille zusammengefügt sind, mit einem Rock, der sich wenden lässt; man sieht eine Puppe mit langem Rock, die sich auf den Kopf stellen lässt, sodass ihr Gegenpart zum Vorschein kommt. Schwarze Sklavenkinder mädchen in den Südstaaten pflegten solche Puppen für ihre weissen Schützlinge herzustellen.²⁾ In der Show applaudierten Publikum und Jury gleichermaßen, als

Narcissister mit ihrem maskierten schwarzen Gesicht das Rad schlug und sobald sie im Handstand war aus den Falten ihres Rockes zwischen ihren nun als Hände emporgerecten gespreizten Beinen wackelnd und pendelnd das weisse Gesicht zum Vorschein kam. In diesem absurd lustigen Moment löste sich der Verstoss ihres Vorgaukels einer Verbundenheit von Schwarz und Weiss samt der ganzen darin verpackten gewaltträchtigen Geschichte auf. «Narcissister nutzt den Humor», meint Osterweis treffend zu dieser Szene, «um auf die rassen- und genderspezifischen Schrecken der Geschichte der USA zu verweisen.»³⁾ Dadurch, dass diese Beseelungs-Performance dem Urteil und der Begutachtung

des Publikums unterbreitet wurde, brachte *Upside Down* Amerika einen Moment lang dazu, sein eigenes Talent zur Vergesslichkeit in Sachen Rassismus kritisch zu beurteilen.

Als Kind einer marokkanischen Jüdin und eines Afroamerikaners inszeniert Narcissister die sichtbaren Nahtstellen einer rassistisch geprägten Weiblichkeit – um einen nützlichen Begriff von Nicole Fleetwood zu verwenden, den diese Kritikerin der visuellen Kultur zur Beschreibung einer Kunst benutzt, die dem Betrachter ihre eigene Konstruiertheit transparent macht.⁴⁾ Statt die Illusion der Rasse in einem Authentizitätsmythos zu vernebeln, machen die sichtbaren Nahtstellen in der Arbeit von Performancekünstlerinnen wie Narcissister deutlich, dass der Begriff der Rasse jeglicher Grundlage entbehrt. Im Video *Burka Barbie* (2014) betritt die Künstlerin einen 1-Dollar-Laden, steuert die Spielwarenabteilung an und greift sich ein kleines Plastik-Burkapüppchen als Verkörperung islamischer Weiblichkeit heraus; im Video verwandelt sie sich blitzartig in eine lebensgrosse Version desselben. Sie führt eine Truppe weiterer zum Leben erweckter Burka-Barbies an und tanzt an der Spitze ihrer Phantomtänzerinnen wunderbar synchron zu den Klängen von Clashes «Rock the Casbah». Der Konflikt zwischen der achtsamen Kleidung und der punkartigen Aneignung einer nordafrikanischen Landschaft bildet eine der sichtbaren Nahtstellen des Werks. In entscheidenden Momenten der Tanzsequenz schlägt sie ihre

schwarze Burka zurück und lässt darunter eine andere mit grellen Mustern und leuchtenden Farben aufblitzen.

In *Burka Barbie* stilisiert ihre Truppe das motorische Lernen der verschleierte Bewegung im öffentlichen Raum und verweist auf die Verwundbarkeit verhüllter wie exponierter Körper durch Überwachung und Belästigung (wie auch das jüngst erfolgte Burkini-Verbot in Frankreich zeigt). Stellen wir diese Arbeit neben ein Video aus demselben Jahr, das Teil des umfassenderen Projekts *Narcissister is You* war, in dem die Künstlerin und Mitwirkende (die allesamt Variationen ihrer eigenen Masken tragen) barbusig durch die Strassen von New York spazierten, um die Legalität solchen Verhaltens deutlich zu machen; tatsächlich wurde 1992 der Artikel 245.01 des Strafgesetzes, der zwischen männlicher und weiblicher Nacktheit des Oberkörpers unterschied, aufgehoben. Man könnte sagen, dass die Politik von Narcissisters säkularer Ungehörigkeit zwischen den Zeilen stets die willkürliche Theatralik geschlechtsspezifischer Rollenmuster im Blick hat. Wie erschreckend ihre Gegenüberstellungen auch sein mögen, es geht ihr um mehr als um reine Bilderstürmerei. Statt bloss zu schockieren oder Grenzen zu sprengen, bringt Narcissister rassische, religiöse, sexuelle und genderspezifische Widersprüche auf einen energetisch derart verdichteten Punkt, dass sich ihre Performances explosionsartig dieser Spannung entledigen.

Narcissisters athletische und explizite Performancearbeiten sind,

so die Künstlerin selbst, szenische Umsetzungen eines «radikalen Narzissismus», eines feministischen Narzissismus, der das Stigma abzuschütteln sucht, das ihm von der öffentlichen Moral verpasst wurde.⁵⁾ Indem sie sich ästhetischer Strategien aus einer Reihe populärer Theaterformen bediente, darunter die Burleske, der Striptease, die Pantomime, ja selbst das Clowneske, hat Narcissister eine Reihe spektakulärer und unauslöschlicher Bilder dessen entwickelt, was ich als *plastische rassenspezifisch definierte Weiblichkeit* bezeichnen würde. Dieser rassenspezifische plastische Körper ist einer, der die verschiedenen Requisiten und Kulissen, mit denen er sich umgibt, laufend formt und durch sie geformt wird, und einer, der regelmässig eine orgasmusartige Explosion von Lust oder Schauer hervorruft, worauf auch der doppelsinnige Titel der Arbeit *Organ Player* (Abrons Arts Center, New York) aus dem Jahr 2013 anspielt.⁶⁾

Tatsächlich erinnern gerade die lebhaftesten Momente einer Narcissister-Performance häufig an die buchstäbliche Inszenierung geläufiger sprachlicher Doppeldeutigkeiten («string of pearls / Perlenkette», «tossed salad / angerichteter Salat»), eine komische Auflehnung gegen das patriarchalische Gebot, den sexuellen, Exkrementen absondernden, säugenden und sich fortpflanzenden Körper aus dem sichtbaren Umfeld zu verbannen (und dadurch für die Nachstellungen diverser Lustmolche und potenzieller Vergewaltiger, die sich gegenseitig mit ihren sexistischen «Umkleide-

raum-Sprüchen» anheizen, umso verletzlicher zu machen). Durch die buchstäbliche Verkörperung von Phantasien, die gewöhnlich auf symbolischen Hierarchien und Ausschluss beruhen (männlich vor weiblich, schwarz vor weiss, Christ vor Moslem, modern vor ursprünglich), haben Narcissisters Szenarien häufig den unheimlichen Effekt, diese Phantasien vorübergehend zu durchkreuzen und zu bannen. Während die kommerzielle Sexarbeit ein Begehren anspricht, das symbolisch männlich besetzt ist, würde ich sagen, dass das radikale In-Anspruch-Nehmen des «Wichsens», dem wir in den Performance-Arbeiten begegnen, in denen Narcissister sich mit sich selbst auseinandersetzt, mit einer schwarzen feministischen Ethik des *beseelend beseelten Fleisches* in Verbindung gebracht werden kann.

Mit dem Verweis auf das beseelend beseelte Fleisch möchte ich an dieser Stelle eine Unterscheidung zwischen Körper und Fleisch ins Spiel bringen, die Hortense Spillers in der neueren theoretischen Diskussion durchsetzte und die auch von anderen Autoren, wie Moten und Osterweis, verfochten wird. Ich berufe mich auf diese, um besser zu verstehen, wie sich in Narcissisters Performancearbeiten die Differenz zwischen dem Körper der Akteurin und ihren diversen Requisiten, Avataren, Puppen und anderen Doubles immer wieder verwischt. Anders formuliert, Malabous Theorie der Plastizität wird in Spillers' Analyse vorweggenommen. Bei Spillers' Unterscheidung zwischen Körper und Fleisch dient die Differenz meist dazu, eine au-



NARCISSISTER & A. L. STEINER,
WINTER/SPRING COLLECTION (2012),
color video, sound, 12 min. 30 sec. /
Farbvideo, Ton.

tonome Analyse der schwarzen Genderproblematik und Sexualität zu gewährleisten, und zwar auf der Basis des historischen Ausschlusses der versklavten schwarzen Frauen und Männer von den normativen Begriffen des Menschlichen. «Mit anderen Worten», wie es Spillers in ihrer auf ihren psychoanalytischen Kontext verweisenden Sprache formuliert, «vor dem historischen Hintergrund der Herrschaftsverhältnisse sind die jeweiligen Subjektpositionen von «weiblich» und «männlich» mit keinerlei symbolischer Integrität verbunden.»⁷⁾ Wenn der genderspezifische Körper symbolisch (und symbolisch weis) ist, dann versetzt uns das Fleisch ins Reich des Imaginären,

das auch eine befreiende Zuflucht sein könnte. In einer bekannten Passage schreibt Spillers:

Ich möchte eine Unterscheidung treffen ... zwischen «Körper» und «Fleisch» und diesen Unterschied zum zentralen Unterschied zwischen gefangenen und befreiten Subjektpositionen erklären. In diesem Sinn kommt vor dem «Körper» das «Fleisch», diese Nullstufe sozialer Begrifflichkeit, die ihrem Verborgensein im Unterholz des Diskurses ebenso wenig entkommt wie ihren ikonographischen Reflexen. Obschon die europäischen Mächte gemeinsam mit afrikanischen «Mittelsmännern» Körper aus westafrikanischen Gemeinschaften stahlen – darunter etliche weibliche –, betrachten wir diese menschliche und gesellschaftliche Irreparabilität als schweres Verbrechen gegen das «Fleisch», so wie die afrikanischen Frauen und Männer diese Verletzung als Individuen wahrnahmen. Wenn wir das «Fleisch» als ursprüngliches Narrativ verstehen, so

meinen wir damit sein verbranntes, abgetrenntes Losgerissensein, angekettet im Schiffsrumpf, über Bord gegangen oder «geflüchtet».⁸⁾

Anders als der Körper, der öffentlich vorgewiesen und entsprechend den Regeln des Gesetzes und jeweiligen Diskurses beurteilt werden muss, ist die staatsbürgerliche Existenz des Fleisches nie gewährleistet. Das Fleisch seiner Verborgenheit zu entreissen, führt uns direkt auf das Furcht einflößende Gelände, auf dem Spillers' Essay angesiedelt ist: ein Land voller Aggression, Begierde, des Aufnehmens und Ausscheidens, ein Ort, an dem die Sklaverei und ihre Nachwirkungen seelisch für immer verknüpft sind.⁹⁾ In Spillers' überraschendem Insistieren darauf, dass die Erinnerungen des fleischlichen Muskelgedächtnisses nicht «gefangen», sondern «befreit» sind, höre ich einen Aufruf, der Fabulierfreudigkeit des Gedächtnisses Rechnung zu tragen; nicht dem üblichen Hang zur Fiktion oder zum Geschichtenerzählen, sondern den Mächten des Unwahren. Falls wir, wie Spillers meint, erschauern müssen, um zu denken, liefern Narcissisters spektakuläre Vorführungen «brauner Lusterlebnisse» (um Mussers Ausdruck «brown jouissance» zu verwenden) das nötige Denkwerkzeug. Sie lockern die Fugen und Lötstellen zwischen dem Befreiten und Gefangenen, versetzen sie in Schwingung und lassen sie tanzen.

Narcissisters aktueller Film «in progress», der auch unter dem Titel *Organ Player* läuft, verbindet Filmmaterial der gleichnamigen Live-Performance mit zahlreichen

anderen Werken und verflucht alles zu einer pseudo-autobiographischen Geschichte mit Animationen von Martha Coburn. Eine frühe Version benutzte eine «Detektivgeschichte» als Rahmen, um die verzweigten Pfade persönlicher Identität und familiärer Zugehörigkeit einer Künstlerin aufzudecken, die Afrikanisches und Amerikanisches, Jüdisches, Christliches und Muslimisches, Avantgarde und Traditionsgebundenheit in sich birgt. Dass man eine Familiengeschichte mit den gattungsmässigen Mitteln der Detektivgeschichte behandeln kann, verweist auf die nachhaltige Dialektik des Verborgenen und seiner Enthüllung, die, wie ich an anderer Stelle darzulegen suchte, eine List der Erinnerung darstellt.¹⁰⁾ Obwohl dieser Rahmen in der endgültigen Version des Films wohl nicht mehr enthalten sein wird, ist er hier doch erwähnenswert, weil er Einblick in den Schaffensprozess der Künstlerin gewährt. Das perfekte Verbrechen ist letztlich eines, das keine Spur hinterlässt.

In diesem Film liegt eine starke Quelle der wechselseitig beseelenden Beseelung in den Erinnerungen einer Tochter, die um ihre Mutter trauert und Momente des gemeinsam Erlebten geistig und körperlich noch einmal durchlebt. Der Erinnerungshunger wird in einem Palimpsest aus Filmmaterial von diversen Bühnenauftritten, überlagert mit Ausschnitten von auf Band hinterlassenen Nachrichten und privaten Videoaufnahmen ihrer alten kranken Mutter, wiedergegeben. Ein Ausschnitt stammt aus *I'm Hungry* (Ich bin hungrig, 2013). Es handelt sich um

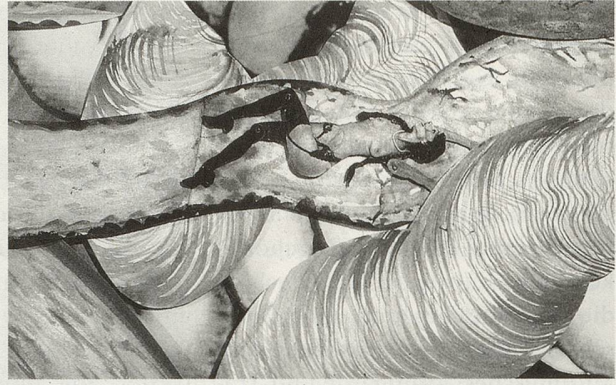
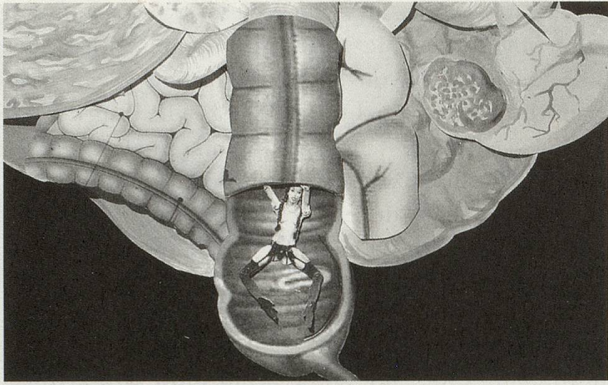
eine Sequenz, in der Narcissister eine elegante Französin spielt, die zunächst in einem Restaurant diniert, sich dann bis auf die Unterwäsche auszieht und buchstäblich an ihrer Umgebung nagt, Stühle und Tische mit den Zähnen hochstemmt und schliesslich einen Masturbationsakt mimt, bei dem sie anstelle eines Orgasmus eine Serviette aus ihrer Vagina hervorzieht. Geziert die Lippen tupfend und ihr Haar richtend ruft sie nach der Rechnung, «Check please!» – eine fulminante Inszenierung des Heisshungers des Es und seiner Bändigung durch Hemmungen. Als Double einer nordafrikanischen Mutter und einer amerikanischen Tochter zugleich führt uns diese biegsame Athletin der Begierden die Sprengkraft und Geschmeidigkeit einer ungezähmten Weiblichkeit jenseits aller bürgerlichen und patriarchalischen Anstandsregeln vor Augen. Dieses Double oder

Alter Ego, dieser Avatar, mit Uri McMillan gesprochen, wird hier von einer trauernden Tochter als rechtmässiges Erbe beansprucht.¹¹⁾

An einem Punkt in *Organ Player*, wird Narcissister auf eine Schwindel erregende Trickfilmreise durch ihr eigenes Verdauungssystem geschickt und verschmilzt seelisch mit den eigenen kleinen Mikroorganismen, die ihr Kind sein könnten, ihr inneres Kind, ihre Mutter oder die Mutter ihrer Mutter. Die Reise gipfelt fröhlich vulgär: Am Ende taucht die Künstlerin aus einem riesigen, in einen braunen kackartigen Sack eingelassenen Schliessmuskel wieder auf. Dann steht sie da, spannt die Muskeln, springt wieder in den Anus und spaziert durch die im Trickfilm dargestellten Körperpassagen wieder zurück,

NARCISSISTER, ORGAN PLAYER,
in progress, feature film, color, sound,
production still / ORGAN-SPIELER,
Spielfilm, Farbe Ton.





NARCISSISTER, ORGAN PLAYER, in progress, feature film, color, sound, production still / ORGAN-SPIELER, Spielfilm, Farbe Ton.

möglicherweise eine Hommage an die klassische Lehre der Hysterie, laut der die Gebärmutter sich bekanntlich losreißt und durch die Eingeweide wandert.

Narcissisters kotartige Reise scheint vor der Sehnsucht nach einer Reintegration des Subjekts zu warnen, indem sie alles körperlich in sich aufnimmt, was sie vorher ausgeschieden und ausgeschlossen hat. Das scheint aber nicht die Botschaft ihres radikalen, triebhaften Narzissimus zu sein. Im Gegenteil, das Ritual am Ende von *Organ Player* deutet auf keine derartige Transzendenz des Fleisches. Wenn der Tod die letzte unfreiwillige Zuckung des Fleisches ist, wie können wir für den zurückgelassenen Körper sorgen und ihn befreien? In einer abschliessenden Szene bedient sich Narcissister erneut einer Tanztruppe, die ihr dabei hilft, ein Klagelied zu singen. In Trauer um ihre kürzlich verstorbene Mutter tritt Narcissister aus den Flammen ihres eigenen Scheiterhaufens hervor und schlägt unheilvoll mit ihren fledermausartigen Flügeln. Um den Dämon zu füttern, wie

die Sufis sagen, trägt sie die Asche ihrer Mutter ins Meer und macht den Tod damit zugleich zu einem Kunstwerk und einem Gedenkritual. Im Glitzern der langsam in den Wellen versinkenden Asche findet der Film zu seinem abschliessenden Bild des unpersönlichen Fleisches, der geballte Körper findet endlich Befreiung, indem er sich ausbreitet und hinabsinkt bis zur Schlammschwelle, wo eine gewisse schwarze feministische, be-seelende Beseelung anhält, Luft holt und darauf wartet, sich neu zu formieren.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

* Im Englischen *interinanimative*: eine Wortschöpfung, die auf John Donnes Neologismus *interinanimation* zurückgeht, vgl. dessen Gedicht, *The Ecstasy / Die Ekstase*.

1) Fred Moten, In *The Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press, Minnesota 2003; Ariel Osterweis, «Public Pubic: Narcissister's Performance of Race, Disavowal, and Aspiration», *TDR: The Drama Review*, 59 (4), Winter 2015: 101–116; Amber Jamilla Musser, «On the Orgasm of the Species: Female Sexuality, Science and Sexual Dif-

ference», *Feminist Review*, Vol. 102, Nr. 1 (November 2012): 1–20.

2) Robin Bernstein, *Racial Innocence: Performing American Childhood from Slavery to Civil Rights*, New York University Press, New York 2011.

3) Osterweis, «Public Pubic» *TDR*, op cit. (Anm. 1), S. 103.

4) Nicole R. Fleetwood, *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*, University of Chicago Press, Chicago 2011.

5) Siehe auch Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London / New York 1997.

6) Siehe Catherine Malabou, «Plasticity and Elasticity in Freud's Beyond the Pleasure Principle», *Diacritics* 37, Nr. 4 (2007): 78–86.

7) Hortense Spillers, «Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book», *Diacritics* 17, Nr. 2 (1987): 66. (Alle Zitate hier und im Folgenden sind aus dem Englischen übersetzt.)

8) Ebenda, S. 67.

9) Alexander G. Weheliye, *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 2014.

10) Tavia Nyong'o, *The Amalgamation Waltz: Race, Performance and the Ruses of Memory*, University of Minnesota Press, Minnesota 2009.

11) Uri McMillan, *Embodied Avatars: Genealogies of Black Feminist Art and Performance*, New York University Press, New York 2015.