

1. »i see power in the process of externalizing pain so that it enters the social«

Radikale Verletzbarkeit als feministische Strategie

1.1 Verletzbarkeit überall

Eine Einleitung

Am Anfang dieses Buchs steht ein Wort, oder, genauer, die Erklärung eines Wortes, die vor allem die Erklärung einer Abweichung ist. Diese Abweichung besteht nur in einer einzelnen Silbe, aber sie hat tiefgreifende Folgen: Auf den folgenden Seiten werde ich versuchen, eine literarisch-politische Strategie zu beschreiben, die ich nicht als *Verletzlichkeit*, sondern als *Verletzbarkeit* bezeichne. Eine leichte Abwandlung der gebräuchlichen Formulierung; das etwas ungewöhnlichere Wort. Was ändert das?

Wo das »-lich« der Verletzlichkeit in seiner historischen Bedeutung auf eine körperliche Eigenschaft und einen passiven Zustand verweist, geht das Suffix »-bar« auf ein althochdeutsches Wort der Möglichkeit, des Könnens zurück.¹ Ich stelle *Verletzbarkeit*, dieses vermeintliche Synonym, an den Anfang meines Nachdenkens, weil seine Etymologie einen Aspekt hervorhebt, der auch in der englischen Übersetzung sofort sichtbar wird: *Vulnerability* bezeichnet eine *ability*, eine *Fähigkeit* – die Fähigkeit, verletzt zu werden, die selbst wiederum viele weitere Fähigkeiten impliziert (zum Beispiel: offen zu sein, affiziert zu werden, Beziehungen einzugehen, zu lernen). *Verletzbarkeit* beschreibt also, im Gegensatz zu *Verletzlichkeit*, keinen passiven Zustand des Opferseins, den es zu vermeiden gilt, sondern eine aktive, ermöglichende Kompetenz. Sie beruht auf materiellen und sozialen Möglichkeitsbedingungen, die ich in den folgenden Kapiteln als *Affordanzen* beschreiben werde. Zugleich aber kann sie, zumindest zu einem gewissen Grad, *selbstbestimmt* aus- und eingeübt werden. In dieser vom Alltagssprachlichen Gebrauch grundlegend abwei-

1 Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 22. Aufl., Berlin: De Gruyter 1989, S. 59; 441.

chenden Konnotation des Wortes *Verletzbarkeit* liegt der Kern dessen, worum es mir in diesem Buch geht – und worum es den Texten geht, die ich in diesem Buch lese.

Denn ganz am Anfang dieses Buchs, lange vor jedem Nachdenken über Begriffsdefinitionen, stand zunächst eine Verwunderung, ein Stolpern: Immer wieder stieß ich, beginnend ungefähr ab dem Jahr 2015, in der Gegenwartsliteratur auf Texte, die mir auf eine bemerkenswert *bewusste* Weise angreifbar – verletzbar – erschienen. Offenbar handelte es sich bei der Verletzbarkeit dieser Texte um eine poetologische Entscheidung ihrer Autor:innen. Dafür sprach die Häufigkeit, mit der mir diese literarische Strategie innerhalb kurzer Zeit und in verschiedenen Sprachräumen begegnete, aber auch die Tatsache, dass die entsprechenden Texte sich zeitgleich auf mindestens drei Ebenen in prekäres Gebiet begeben und damit Verletzbarkeit regelrecht *performen*.

Auf der Ebene der formalen sprachlichen Gestaltung vermischen sie Eigenschaften, die gemeinhin mit gehobener bzw. ›literarischer‹ Literatur assoziiert werden, mit solchen, die zumeist dem Unterhaltungs- oder Amateurbereich zugeschrieben werden. Nicht selten verweigern sie auch gleich sämtliche stilistischen Marker, die gemeinhin als Belege für Literarizität gelten, und provozieren bewusst Kritiken, die ihnen den Status von (Hoch-)Literatur absprechen. Auf der Ebene des Inhalts behandeln sie Themen, die in der Öffentlichkeit (nicht nur) des literarischen Diskurses zumeist durch Prozesse der Beschämung tabuisiert und unsichtbar gemacht werden: Transgressive, exzessive und ›ungesunde‹ Formen des (insbesondere weiblichen) Begehrens, sowie Körper, die durch ihr dauerhaftes Abweichen von Schönheits- oder Gesundheitsnormen als abjekt oder monströs erscheinen. An diese Themenebene schließt die Ebene der Autor:innenschaft unmittelbar an: In all diesen Texten wird die Trennung von Autor:in und Sprecher:in offensiv aufgehoben, werden Autor:innen-Ich und Text-Ich durch rhetorische Figuren und paratextuelle Hinweise miteinander verschmolzen. Die im Text beschriebenen Situationen der Scham sind also nicht durch das Sicherheitsnetz der Fiktionalität von ihren Autor:innen getrennt; sie werden autobiografisch gelesen und betreffen sehr direkt die (Un-)Versehrtheit ihrer Urheber:innen.

Weil dieses Verfahren so offensiv den Subjektstatus, das Selbst seiner Autor:innen zur Disposition stellt, und weil es sich bei dieser Selbst-Aussetzung offensichtlich jeweils um eine (ästhetische wie politische) Entscheidung handelt, bezeichne ich es als – im Wortsinne – *radikale* Verletzbarkeit. Ich verstehe darunter eine Schreibweise, die den Kern eines Subjekts betrifft und als literarische Strategie entsprechend die Trennung zwischen Subjekt und Text verweigert; die das Dokumentieren von Scham als emanzipatorische Technik einsetzt, um sie aus dem entpolitisierten und unsichtbaren Raum des Privaten in die Öffentlichkeit zu holen und verhandelbar zu machen; die das Sichtbarmachen der eigenen Abjektion, die doch eigentlich geheimzuhalten wäre, um die Zugehörigkeit zur Gesellschaft und den Subjektstatus nicht zu gefährden, in eine nur scheinbar paradoxe Form des

Gegenangriffs transformiert. Die Autorin Jackie Wang bezeichnet diese Strategie als einen Prozess, in dem privater Schmerz in den Bereich des Sozialen zurückgeführt wird, und bescheinigt ihm ein Potenzial von Ermächtigung: »i see power in the process of externalizing pain so that it enters the social.«²

Die konkreten Autor:innen, die mir ab 2015 als Vertreter:innen einer solchen radikalen Verletzbarkeit begegneten, sind gesellschaftlich ganz unterschiedlich positioniert und haben ihren je eigenen Fokus auf die Arbeit an und mit Verletzbarkeit. Im chinesischsprachigen Raum stieß ich etwa auf die Gedichte der Lyrikerin Yu Xiu-hua 余秀华, die sich zu Anfang des Jahres 2015 massenhaft über die Social-Media-Plattformen WeChat 微信 und Weibo 微博 verbreiteten. Yus auf ihrem Weibo-Blog veröffentlichten Gedichte mit Titeln wie *Durchs halbe Land, um dich zu vögeln*³ wurden mehrfach skandalisiert: Zunächst, weil sie in einer deutlichen, zum Teil als vulgär beschriebenen Sprache von sexuellem Begehren sprechen – und das nicht nur aus der Position einer Frau, sondern aus der Position einer Frau mit Behinderung. Hinzu kommt die Tatsache, dass Yu als Landarbeiterin aus einer besonders armen Region Chinas über keinen formalen Bildungsabschluss verfügt und trotzdem ausgerechnet Lyrik schreibt – in der Wahrnehmung (vermutlich nicht nur) der chinesischen Öffentlichkeit *die* Höhenkamm-Gattung schlechthin. Autorin und lyrisches Ich wurden hier offensichtlich als deckungsgleich gelesen, wodurch Yus Gedichte sich zu einem größeren Medienereignis entwickelten.

Einen ähnlichen medialen Hype erfuhr im April 2017 der ebenfalls online veröffentlichte literarische Essay *Ich bin Fan Yusu* der gleichnamigen Autorin und Wanderarbeiterin Fan Yusu 范雨素. In einem Stil, der mich schon beim ersten Lesen an die anti-ästhetische Haltung von Annie Ernaux' »écriture plate«⁴ erinnerte, dokumentiert Fan darin die ökonomische und soziale Realität ihres prekarierten Lebens mit seinen schambehafteten Erfahrungen von Armut, sexuellen Übergriffen und häuslicher Gewalt. Ihre Herausgeber:innen auf dem Portal *Noonstory* 界面 beschreiben Fans Stil als »geradezu anthropologisch« (»她像位人类学家«⁵), rücken ihn also, wissentlich oder unwissentlich, ebenfalls in die Nähe von Ernaux und den in ihrer Folge entstandenen auto-ethnografischen Schreibweisen. In jedem Fall steht auch hier das Ich und die Externalisierung seiner Schamerlebnisse in einer dezidiert »unliterarischen« Sprache im Zentrum des Interesses.

2 Wang, Jackie: »Epistolary Review. Dodie Bellamy, the buddhist«, <https://bombmagazine.org/articles/epistolary-review-dodie-bellamy-the-buddhist/>, 11.06.2011, geprüft am 30.01.2019.

3 Yu Xiu-hua 余秀华: »10 Gedichte. Der Mann meiner Sexräume (10个, 我意淫的那个男人)«, <https://www.weibo.com/p/23041861667c450102vduz>, 02.11.2014, geprüft am 13.02.2021.

4 Ernaux, Annie: *La Place*, Paris: Gallimard 1983, S. 24.

5 Editorische Vorbemerkung zu: Fan Yusu 范雨素: »Ich bin Fan Yusu (我是范雨素)«, <https://news.qq.com/a/20170425/063100.htm>, 27.04.2017, geprüft am 31.01.2021.

Im deutschsprachigen Raum las ich die Tweets und Blogeinträge der Lyrikerin, Malerin und Performance-Künstlerin Ianina Ilitcheva, in denen sie unter dem Handle *@blutundkaffee* ihr langsames Sterben an der Hautkrankheit Epidermolysis bullosa dokumentierte – aus der Perspektive eines interessierten, selbstironisierenden Staunens über die eigene, zunehmend abjekte Körperlichkeit, und untrennbar verbunden mit einer lustvollen, exzessiven Überschreitung des ›Normalen‹, sei es in Form von Essens- oder Sexfantasien. Eine typische Tweet-Abfolge von Ilitcheva liest sich etwa so:

»Was ich hier mache? Die niederen gefilde mit dem zeigefinger umrühren.«⁶

»Damit meine ich twitter und nicht meine genitalien, aber gut, das kann man schon mal verwechseln, nicht?«⁷

»Sonntags fühlt sich mein kopf an, als hätte mich ein pferd ins ohr gefickt.«⁸

»Sonntags darf der braten mitmachen.«⁹

»Dekadenz. Das bett ist warm, an der stelle, wo die kasserolle stand, kuchenkrümel pieken die schenkel, trüffelhonig klebt an den fingern.«¹⁰

»Ein beinschinken drückt auf das schambein.«¹¹

Auch die mittlerweile sehr bekannten und mehrfach in Buchform zweiterveröffentlichten Facebook-Einträge der Wiener Autorin und Künstlerin Stefanie Sargnagl weisen mit ihrem Verschmelzen von Autorinnen- und Text-Ich und ihrer häufigen Thematisierung von nicht-normativer Körperlichkeit und psychischer Krankheit Aspekte von bewusst eingesetzter Verletzbarkeit auf. Ein weiteres Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist die Lyrikerin Sirka Elspaß, die ab 2016 unter dem Titel

6 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277763337473888257>, 09.12.2012, 14:15 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

7 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277764170341023744>, 09.12.2012, 14:18 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

8 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277768468378562560>, 09.12.2012, 14:35 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

9 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277769418648477697>, 09.12.2012, 14:39 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

10 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277770851972173826>, 09.12.2012, 14:45 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

11 <https://twitter.com/blutundkaffee/status/277771836085903360>, 09.12.2012, 14:49 Uhr, geprüft am 07.10.2022.

#hospitaldiary auf Instagram autobiografische Aufzeichnungen eines Klinikaufenthalts zur Behandlung von Magersucht und Depression publizierte, die ihrem Account @fredminuserika bis zum Januar 2021 mehr als 12.600 Abonnent:innen bescherten.¹²

Im englischsprachigen Raum scheint das Phänomen sogar noch deutlich verbreiteter zu sein – was vermutlich auch daran liegt, dass autobiografische und autofiktionale Schreibweisen unter der Genre-Bezeichnung *Memoir* in der anglophonen Welt schon deutlich länger als im deutschsprachigen Raum als literarische Gattung etabliert sind.¹³ Insbesondere Autor:innen der *New Narrative*-Bewegung wie Chris Kraus oder Dodie Bellamy praktizieren das selbstdokumentarische, offensiv verletzbar Schreiben über Scham und emotionale Bedürftigkeit bereits seit den frühen 1980er Jahren. Es war denn auch Dodie Bellamy, die mit ihrem später in Buchform zweitpublizierten Blog *the buddhist* zu einem der ersten Beispiele wurde, an denen ich meinen Begriff von radikaler Verletzbarkeit entwickelte.

Bellamy macht sich die publikationskulturellen Eigenschaften des Mediums Blog zunutze, um über Inhalte und in einem Stil zu schreiben, die im »normalen« Literaturbetrieb nur schwer legitimierbar wären: Anhand einer gescheiterten Liebesbeziehung dokumentiert sie die auf den ersten Blick wenig feministische Abhängigkeit des eigenen Selbstwertgefühls von der Anerkennung durch einen Liebhaber. Dabei thematisiert Bellamy nicht nur demütigende oder peinliche Szenen, sondern setzt sich bewusst den Klischees von weiblicher Unzulänglichkeit aus:

»The last time I had a broken heart, which was 15 years ago, I'd sit and listen to Dusty [Springfield] and cry and cry. She's good for that. And I don't see anything wrong with listening to Dusty and crying, all this bullshit about detachment. [...] More and more this hierarchy of higher versus lower feelings or attitudes is bullshit. Strange how the lowest feelings are those that tend to come easily to women, feelings that women are known for. The silly second class flutterings of the secretaries on *Mad Men*, [...] [t]heir bitchiness and their breakthroughs of

12 Im Januar 2021 archivierte Elspäß alle Beiträge über ihren Klinikaufenthalt, sodass sie aktuell nicht mehr über ihr Instagram-Profil zugänglich sind. Einen Eindruck ihres Hospitaldiary lässt sich aber noch gut in der Berichterstattung darüber finden, etwa bei: Kaiser, Marice: »#hospitaldiary. Wie diese Lyrikerin auf Instagram für psychische Erkrankungen sensibilisiert«, <https://ze.tt/hospitaldiary-wie-diese-lyrikerin-auf-instagram-fuer-psychische-erkrankungen-sensibilisiert>, 10.06.2018, geprüft am 31.01.2021.

13 Siehe zur Etablierung der *Memoir* im anglophonen Raum ab den späten achtziger Jahren: Gilmore, Leigh: *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca: Cornell University Press 1994, S. 18; Gilmore, Leigh: *The Limits of Autobiography. Testimony and Trauma*, Ithaca: Cornell University Press 2001, S. 1–2; Yagoda, Ben: *Memoir. A History*, New York: Riverhead Books 2009, S. 14.

awareness that they squelch in order to not go insane in a system that's stacked against them.«¹⁴

Mit einer ähnlichen Geste des offensiven *Reclaimings* weiblicher ›Schwäche‹ begann auch die derzeit weltweit wohl erfolgreichste Instagram-Dichterin Rupī Kaur (@rupikaur_) ihre Karriere: Einer ihrer ersten Beiträge auf der Plattform zeigt sie in menstruationsblutbefleckter Kleidung auf ihrem Bett liegend – ein Foto, das den Einsatz von Verletzbarkeit ›als Waffe‹, wie es die Künstler:in Lora Mathis in einem ähnlichen Kontext formuliert, geradezu paradigmatisch performt.¹⁵ Tatsächlich lassen sich, von der britischen Dichterin Hollie McNish (@holliepoetry) auf Instagram¹⁶ über die US-amerikanische Autorin Melissa Broder (@sosadtoday) auf Twitter¹⁷ bis zu sämtlichen Performer:innen, die das Spoken-Word-Label *Button Poetry* auf seinem Youtube-Kanal versammelt,¹⁸ im englischsprachigen Raum eine beinahe unüberschaubare Menge an Beispielen finden, die Kriterien für ein verletzbares, radikal autobiografisches Schreiben erfüllen.

Es ist aber nicht nur diese anekdotische Evidenz, die mich vermuten lässt, dass sich Verletzbarkeit als ein literarisches Phänomen der Gegenwart fassen lässt – oder, mit den Worten David Der-Wei Wangs, als ein Moment, in dem eine noch nicht definierte Epoche ihre ›thick, synchronic dimension‹¹⁹ offenbart. Angesichts der genannten Autor:innen dürfte bereits deutlich geworden sein, dass es sich um ganz unterschiedliche Sprachräume, ganz verschiedene Literaturszenen und -traditionen handelt, in denen sich dennoch zeitgleich eine so auffällige Ähnlichkeit beobachten lässt. Dass das so ist, liegt – so meine These, die ich im zweiten Kapitel genauer erläutere – an einer medialen Entwicklung, die seit einigen Jahren tatsächlich alle literarischen Kulturen der Welt betrifft: die zunehmende Verbreitung des Internets, und insbesondere von Social-Media-Plattformen mit ihren je spezifischen Plattformkulturen, als Publikationskanal (auch) für literarische Texte. Es ist also kein Zufall, dass sämtliche bisher genannten Autor:innen auf Twitter, Instagram, Youtube, WeChat, Weibo oder einer anderen Social-Media-Plattform schreiben.

14 Bellamy, Dodie: the buddhist, Portland: Publication Studio 2011, Eintrag vom 19.12.2010.

15 Mathis, Lora: »Radical Softness as a Weapon«, <https://www.loramathis.com/kipp-harbor-times/3va5mllit8sdiz8r5gs48wmovuloo>, geprüft am 04.08.2021.

16 <https://www.instagram.com/holliepoetry/>, geprüft am 23.12.2022.

17 <https://twitter.com/sosadtoday>, geprüft am 23.12.2022.

18 <https://www.youtube.com/@ButtonPoetry>, geprüft am 23.12.2022.

19 Wang, David Der-Wei: »Worlding Literary China«, in: David Der-Wei Wang (Hg.), *A New Literary History of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press 2017, S. 1–34, hier: S. 16.

»[I]ch ahne, dass ich auf die Lesegewohnheiten des Netzes reagiere«²⁰, schreibt die Autorin Paula Fürstenberg über ihren eigenen Schwenk von der fiktionalen Romanform zu kürzeren Texten mit einem »besonders persönlichen, authentischen, autobiografischen Status«²¹. Diese Diagnose stellt nicht die einzige, monokausale Erklärung für die Poetiken der Texte dar, die ich im Folgenden lesen möchte, sie bildet aber eine mediale Klammer, die ihr gemeinsames Genre beheimatet: Alle ihre Autorinnen verbindet, dass sie (zumindest zuerst) *online*, auf einer Social-Media-Plattform, veröffentlichen.

Dieses Buch ist in vier Teile aufgeteilt. Im ersten Kapitel definiere ich meinen Begriff von Radikaler Verletzbarkeit und versuche herauszuarbeiten, worin genau ihr *radikales* Potenzial bestehen kann. Dazu beziehe ich mich auf Positionen aus der politischen Philosophie, aus der queer-feministischen Theorie und aus den Disability Studies, die seit einigen Jahren unter dem Oberbegriff der *Vulnerability Studies* zusammengefasst werden. Diese Ansätze teilen eine ideologiekritische Ausrichtung: Von der Annahme ausgehend, dass Verletzbarkeit eine für jedes Subjekt konstitutive Eigenschaft ist, problematisieren sie den seit der Aufklärung dominanten liberalen Subjektbegriff sowie mit ihm verbundene, im Gegenwartsdiskurs weitestgehend naturalisierte politische und gesellschaftliche Prinzipien. Verletzbarkeit wird hier insofern als ein radikales – also: an die Wurzeln gehendes – Konzept erkennbar, als sie es erlaubt, *Grundlagen* des modernen Denkens zu hinterfragen. Sie erweist sich, wie es die Philosophin Estelle Ferrarese formuliert, als ein Konzept »with which to undo the world as it is«²².

Diese radikale Qualität lässt sich auch in einer Reihe von künstlerischen Arbeiten finden, die seit den 1970er Jahren von Performance-Künstler:innen insbesondere aus dem Bereich der *Body Art* geschaffen wurden. An ihnen zeige ich im zweiten Teil des ersten Kapitels beispielhaft, welche Komponenten Verletzbarkeit als Ästhetik ausmachen, mit welchen Stilformen und Materialien sie sich im Kunstwerk umsetzen lässt und welche Konsequenzen sie in der Rezeption hervorbringen kann. Dass gerade die *Body Art* als Vorreiterin von verletzbaren Strategien in der Kunst gelten kann, hat mit ihrem Medium zu tun, denn Verletzbarkeit ist, als Eigenschaft, konstitutiv mit Körperlichkeit und Verkörperung verbunden. Auch in radikal verletzbaren Texten wird sie häufig über das Scharnier des Körpers hergestellt – sei es

20 Fürstenberg, Paula: »Ich denke über das Internet nach und versuche, etwas weniger romanhafte zu lügen oder stockend und mit belegter Stimme zu sprechen. Über die Dehnbarkeit der Personalpronomen«, in: Katrin Lange, Nora Zapf (Hg.), *Screenshots. Literatur im Netz*, München: Edition Text+Kritik 2020, S. 61–66, hier: S. 66.

21 Ebd., S. 63.

22 Ferrarese, Estelle: »Vulnerability. A Concept with Which to Undo the World As It Is?«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 149–159.

durch seine inhaltliche oder motivische Thematisierung, sei es durch die massive Provokation von affektiven Reaktionen im Körper der Leser:in.

Im zweiten Kapitel beschreibe ich die materiellen, medialen und diskursiven Affordanzen, die Social-Media-Plattformen zu einem besonders naheliegenden und produktiven Publikationsraum für verletzbare Schreibansätze der Gegenwart machen. Dazu zähle ich eine *Authentizitätsästhetik*, die zu gleichen Teilen von den technischen Rahmenbedingungen der Plattformen wie von den kommunikationskulturellen Normen der dort praktizierenden Communities hervorgebracht wird und Authentizität als ästhetisches wie als soziales »Kommunikationsideal«²³ festschreibt. Hinzu kommen der mündliche Charakter, den die Schriftsprache im Internet häufig annimmt, die Kommunikationsatmosphäre einer »intimisierten Öffentlichkeit«²⁴ sowie das Fehlen von Fiktionalitätsmarkern auf Social-Media-Plattformen – und nicht zuletzt die zentrale Rolle, die Affekte für die Aufmerksamkeitsökonomie und die algorithmisch gesteuerte Kuration dieser Plattformen spielen. Selbst auf den ersten Blick rein technische Aspekte ihres Designs prädestinieren Social-Media-Plattformen für radikal verletzbare Schreibweisen: So erweist sich etwa die Anzeigeform des aggregierten Feeds, die auf den meisten Plattformen angewendet wird und zu einer erheblichen Dekontextualisierung einzelner Inhalte führen kann, als potenzielle Affordanz für das Riskieren von Selbstaussetzung und Angreifbarkeit. Nicht zuletzt trägt der deutlich erleichterte Zugang zu Publikationsmöglichkeiten durch die Sozialen Medien dazu bei, dass radikal verletzbare Texte überhaupt erscheinen können und nicht bereits im Vorfeld der Publikation an den Auswahlkriterien eines Literaturbetriebs scheitern, dem ihre poetologische Ausrichtung bewusst entgegensteht.

Auf Basis dieser Vorge Gedanken nehme ich im dritten Kapitel eine Lektüre von drei Beispielen für radikal verletzbares Schreiben vor, die jeweils in engem Zusammenhang mit einer bestimmten Social-Media-Plattform und deren Kommunikationsnormen stehen. Dazu lese ich die Tweets der Wiener Autorin und Künstlerin Iana Ilitcheva (1983–2016), die auf den Plattformen Weibo und WeChat publizierten Gedichte der chinesischen Dichterin Yu Xiuhua (1976–), und die mithilfe des Onlinedienstes Blogspot veröffentlichten Blogbeiträge der US-amerikanischen Autorin Dodie Bellamy (1951–). Ich betrachte sie als stellvertretend für eine Vielzahl weiterer Autor:innen, die verletzbare Schreibweisen praktizieren, weil sich an ihren Werken jeweils zeigen lässt, wie das Schreiben in den Sozialen Medien ältere Traditionen aus der theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit Vulnerabilität aufnimmt – und zwar insbesondere (queer-)feministische Traditionen, denn die drei

23 Saupe, Achim: Authentizität. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.705.v3>, 25.08.2015, geprüft am 21.12.2022.

24 Wagner, Elke: Intimierte Öffentlichkeiten. Pöbeleien, Shitstorms und Emotionen auf Facebook, Bielefeld: transcript 2019.

Autorinnen haben bei allen Unterschieden gemeinsam, dass sich die Radikalität wie auch die Verletzbarkeit ihrer Texte wesentlich daraus speist, dass diese Verletzbarkeit eine *gegenderte* ist (die auf je eigene Weise intersektional mit anderen Marginalisierungskategorien wie Behinderung, Krankheit, Klassenzugehörigkeit und Armut verbunden ist). Sie teilen darüber hinaus auch die Gemeinsamkeit, dass ihre online erstpublizierten Texte zu einem späteren Zeitpunkt, zum Teil in editierter Form, als Bücher zweitpubliziert wurden.

Im vierten, abschließenden Kapitel gebe ich darum, nach einer Zusammenfassung der verschiedenen Strategien von Verletzbarkeit, die ich in den drei Beispiellektüren ausmache, einen kursorischen Überblick über die Reibungseffekte, die entstehen können, wenn radikal verletzbar Texte von Social-Media-Plattformen in den institutionalisierten Literaturbetrieb wandern. Am Beispiel einer Feuilletondebatte zur Legitimität von Yu Xiuhuas Gedichten und der erstaunlichen Ähnlichkeit der dort vorgebrachten Argumente mit denen zeitgleich stattfindender Debatten im deutsch- und englischsprachigen Feuilleton zeige ich auf, dass sich hinter diesen Irritationen ein Literaturbegriff verbirgt, der bei der Beschreibung von Social-Media-Literaturen an seine Grenzen stößt. Radikal verletzbar Texte fordern diese Grenzen heraus, um sichtbar zu machen, inwiefern eine bestimmte Literaturdefinition, die sich zeitgleich mit dem modernen Literaturbetrieb etabliert hat und rund um die Komponenten Professionalität, Autonomie, Fiktionalität, Literarizität und Schriftlichkeit organisiert ist, zur Sicherung von symbolischem und kulturellem Kapital bei bestimmten Akteur:innen dieses Betriebs beitragen kann, während andere ausgeschlossen und abgewertet werden.

Ausgehend von dieser Überlegung gelange ich abschließend zu der These, dass radikal verletzbar Schreibweisen möglicherweise auch auf einen neuen und veränderten Literaturbegriff hinweisen, der sich, unterstützt vom Publikationsraum der Sozialen Medien, in den letzten Jahren entwickelt hat. Literatur im Social-Media-Zeitalter lässt sich offenbar nicht (mehr) als ein autonomes ästhetisches Feld, sondern nur als Bestandteil kommunikativer und sozialer Praktiken verstehen. Um den vollen Bedeutungsumfang dieser Texte erfassen zu können, ist ein Rückgriff auf Literaturdefinitionen notwendig, die Text als Handeln in und mit der Realität interpretieren, und, mit Rita Felski gesprochen, nach dem lebensweltlichen Nutzen, nach den »uses of literature«²⁵ fragen können – mit anderen Worten: die Text nicht als nachgelagerte Repräsentation verstehen, sondern als manifesten Teil der materiellen und sozialen Welt.

Dabei kann es sich um Definitionen des Literarischen handeln, die stärker in performativen oder oralen Traditionen verortet sind, wie etwa die rund um körperlich verbürgte Authentizität und »wahrhaftiges Sprechen« (*Parrhesia*) kreisende Li-

25 Felski, Rita: *Uses of Literature*, Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishing 2008.

teraturdefinition des Poetry Slam,²⁶ oder um ein Anknüpfen an vormoderne bzw. nicht-westliche Literaturkonzepte, die ebenfalls stärker von Oralität, Prozessualität, Performativität und lebensweltlicher Einbindung geprägt sind als das moderne Literatursystem.²⁷ Wenn radikal verletzbarere Texte also, als Beispiel für das Schreiben auf Social-Media-Plattformen, einen bestimmten Literaturbegriff entnormalisieren, dann knüpfen sie damit vielleicht auch an Definitionen von Literatur an, die in anderen Literaturkulturen etabliert waren und mit der medialen Revolution der Schnellpresse und der kolonialen Zerstörung von nicht-westlichen Wissensformen nur vorübergehend an Bedeutung verloren haben.

1.2 Radikale Verletzbarkeit? Eine Begriffsdefinition

Mit der Bezeichnung *Radikale Verletzbarkeit* versuche ich, eine von bestimmten Inhalten, sprachlichen Registern und formalen Mitteln geprägte literarische Strategie zu erfassen, die gegenwärtig nicht nur, aber besonders auf Social-Media-Plattformen verbreitet zu sein scheint. Ich beschreibe mit ihr an dieser Stelle ausschließlich Verletzbarkeitsästhetiken, die mit der gesellschaftlichen Positionierung von (auch) heterosexuell begehrenden Frauen und den aus dieser Positionierung resultierenden, spezifischen Verletzungsrisiken arbeiten. Diese Beschränkung auf weibliche Verletzbarkeit bzw. auf feministische Verletzbarkeitsästhetiken soll keinesfalls nahelegen, dass Verletzbarkeit als Schreibstrategie nicht auch von gesellschaftlich anders positionierten Autor:innen eingesetzt wird – tatsächlich stammen eine ganze Reihe der Beispiele, an denen ich die Merkmale von radikaler Verletzbarkeit als Ästhetik im Folgenden herausarbeiten werde, von queeren Künstler:innen oder auch von hetero-männlichen Künstlern und Performern *of Colour* –, sondern soll vor allem mein Forschungsfeld sinnvoll eingrenzen und eine umfangliche Beschreibung des literarischen Einsatzes dieser einen, konkreten Art von Verletzbarkeit in der Gegenwart gewährleisten.

Von *radikaler* Verletzbarkeit, und nicht einfach von Verletzbarkeit, spreche ich deswegen, weil die untersuchten Texte sich aufgrund einer bewussten, poetologi-

26 Siehe hierzu einführend: Novak, Julia: *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam, New York: Rodopi 2011, S. 13, sowie: Rivera, Takeo: »You Have To Be What You're Talking About. Youth Poets, Amateur Counter-Conduct, and Parrhesiastic Value in the Amateur Youth Poetry Slam«, in: *Performance Research* 18/2 (2013), S. 114–123, hier: S. 119–120.

27 Siehe zu einer produktiven Infragestellung des modernen, westlichen Literaturbegriffs aus der Perspektive indigener Literaturen im präkolumbianischen Amerika beispielsweise: Rasmussen, Birgit Brander: *Queequegs Coffin. Indigenous Literacies and Early American Literature*, Durham: Duke University Press 2012.

schen Entscheidung sowie in besonders ausgeprägter Weise verletzlich machen: auf Ebene ihrer Form, ihres Inhalts und ihrer Autor:innenschaft. Diese drei Ebenen sind miteinander verbunden und verstärken sich zum Teil gegenseitig.

Auf der *Ebene der formalen Gestaltung* vermischen radikal verletzliche Texte (hoch-)literarische Merkmale mit Registern aus dem Unterhaltungs-, Amateur- oder sogar Trash-Bereich, und zwar in einer sprachlichen Haltung, die, im Gegensatz zur ironischen Brechung postmoderner Ansätze, auf den ersten Blick unreflektiert bis naiv wirkt. Hier wird nicht mit Kitsch gespielt, hier wird Kitsch ernstgenommen und sehr sorgfältig praktiziert. Häufig beinhalten radikal verletzliche Poetiken dabei eine Entscheidung für Genres oder Stilformen, die, sofern sie von Autor:innen praktiziert wurden, in den Kanonisierungsprozessen der letzten zweihundert Jahre nicht als literarische, sondern lediglich als »Alltags«-Texte anerkannt wurden, wie etwa der Brief oder das Tagebuch.²⁸ So werden diese Texte spätestens in dem Moment verletzlich, in dem sie in das Bewertungssystem des Literaturbetriebs eintreten, wo ihre Einstufung als »legitime« literarische Texte durch ihre formale Gestaltung gefährdet ist.

Auf der *Ebene des Inhalts* behandeln radikal verletzliche Texte Formen des Begehrens und der Körperlichkeit, die als deviant oder sogar als abjekt gelten, weil sie von gültigen Schönheits- und Gesundheitsnormen abweichen. Es handelt sich um Themen, die zumeist durch Beschämung aus dem Raum öffentlicher Verhandlung verdrängt werden. Die mit ihnen einhergehende Scham ist wiederum eine spezifisch weibliche: Die Scham davor, entweder die Normen von (heterosexueller, gesunder, normaler) Weiblichkeit und insbesondere weiblicher Körperlichkeit nicht erfüllen zu können – oder, im Gegenteil, jene Klischees von Weiblichkeit, gegen die sich zum Teil auch etablierte feministische Positionen stellen, *zu sehr* zu erfüllen. Es ist die Scham angesichts von »Schwäche«, Abhängigkeit und Partikularität, »the shame of the (merely) personal [...], the shame of excessive emotion [...], the more primal shame of the female body itself«²⁹. Zu ihren Anzeichen, die in radikal verletzlichen Texten offensiv und unapologetisch ausgestellt werden, gehören Unselbstständigkeit

28 Siehe zu diesen Ausschlussprozessen »weiblicher« Textformen aus dem Definitionsbereich des Literarischen einleitend: Assmann, Aleida: »Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon – Macht – Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Stuttgart: Metzler 1998, S. 47–59, hier: S. 48; Gammel, Irene: »Introduction«, in: Irene Gammel (Hg.), *Confessional Politics. Women's Sexual Self-Representations in Life Writing and Popular Media*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1999, S. 1–10, hier: S. 4; Couser, G. Thomas: *Memoir. An Introduction*, New York, Oxford: Oxford University Press 2012, S. 30.

29 Mitchell, Kaye: »Vulnerability and Vulgarity. The Uses of Shame in the Work of Dodie Bellamy«, in: Barry Sheils (Hg.), *Shame and Modern Writing*, London, New York: Routledge 2018, S. 165–183, hier: S. 175.

keit, Hysterie, Emotionalität, »overattachment, [...] compulsiveness and overintimacy«³⁰.

Auf der *Ebene der Autor:innenschaft* zeichnen sich radikal verletzbare Texte durch eine unmissverständlich autobiografische, aufs Verbürgen von Authentizität ausgerichtete Sprechhaltung aus. Autor:innen- und Text-Ich werden durch textuelle und paratextuelle Verfahren enggeführt. Die intimen und teilweise unmittelbar die Unversehrtheit des eigenen Subjektstatus gefährdenden Beschreibungen beschämender Eigenschaften und Situationen werden also nicht durch Fiktionalisierung entschärft oder von der Autor:in weggerückt. Aussagen und Werturteile über den Text betreffen sie in besonders unmittelbarer Weise – nicht nur als Autor:in, sondern auch ganz generell als Person.

Die Ebenen von Inhalt und Autor:innenschaft verweisen in ihrer Kombination auf eine wesentliche Grundlage radikaler Verletzbarkeit: Sie wurzelt im *Körper*. Das heißt, sie verfügt einerseits über eine unbedingte Unmittelbarkeit und wendet sich andererseits einem Medium zu, das sich in Opposition zum mit Beginn der Moderne aufkommenden Literaturbegriff befindet. Dieser Begriff beruht auf der Trennung des Textes vom Körper seiner Autor:in, weil er Literatur durch die Eigenschaft der Schriftlichkeit und durch das Medium des Buchs definiert – beides distanzierende, das Werk vom vortragenden Körper entfernende Umstände. Steht am Anfang der Entwicklung des bürgerlichen Literaturbegriffs mit seiner Trennung in E und U eine Entsinnlichung und Entkörperlichung der Rezeption,³¹ so gilt auch heute noch häufig eine implizite Rezeptionshaltung, in der Autor:innen als körperlos imaginiert werden: »Authors [...] aren't supposed to have bodies. And – with the exception of a private frisson or two over the tactile pleasures of fine paper – neither are we readers supposed to have, or make much use of, bodies.«³² Nicht umsonst führt die zentrale Rolle, die der Körper als Trägermedium des Textes für Genres wie Poetry Slam, Spoken Word oder andere performative Literaturformen spielt, immer wieder dazu, dass diese von Literaturkritik und –wissenschaft aus dem Bereich des Literarischen ausgeschlossen oder zumindest als defizitär betrachtet werden.³³

Radikal verletzbare Texte sind also deswegen *radikal*, weil ihre Verletzbarkeit eine Eigenschaft ist, die sich nicht zufällig oder gar unglücklicherweise ereignet, sondern, als poetologische Entscheidung, von ihren Autor:innen bewusst und in besonders ausgeprägtem Maße aufgesucht wird. Bei den Autor:innen, die ich im Fol-

30 Fisher, Anna Watkins: *The Play in the System. The Art of Parasitical Resistance*, Durham: Duke University Press 2020, S. 117.

31 Vgl. Schneider, Jost: *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin: De Gruyter 2004, S. 257–258.

32 Grobe, Christopher: *The Art of Confession. The Performance of Self from Robert Lowell to Reality TV*, New York: New York University Press 2017, S. 25.

33 Siehe hierzu einführend: J. Novak, *Live Poetry*, S. 16–17.

genden lese, lässt sich diese auch als Entscheidung für einen paradoxen Modus des Widerstands verstehen, wie er sich in der eingangs erwähnten Formulierung von ›Verletzbarkeit als Waffe‹ ausdrückt: Ihre Texte sind letztlich und vor allem darum *radikal* verletzbar, weil sie ein politisches Ziel verfolgen – eine Änderung des *status quo*.

In diesem erweiterten Sinne versuche ich, mit *Radikaler Verletzbarkeit* ein Schreiben zu erfassen, das sich so umfassend angreifbar macht, dass es eine analytische Qualität gewinnt. Die (ästhetische, inhaltliche, emotionale, ...) Schwäche, die in derartigen Texten ausgestellt wird, ist also eine *methodische Schwäche*. Indem sie ihre soziale und künstlerische Anerkennung gefährden, versuchen verletzbar schreibende Autor:innen, Vorbedingungen des sozialen und künstlerischen (Über-)Lebens in der Gegenwart sichtbar zu machen. Damit sind sie im Wortsinne radikal: Sie befassen sich mit den *Wurzeln* der gegenwärtig wirksamen Literatur- und Subjektbegriffe, und insbesondere mit den Ausschlüssen, die diese Begriffe vornehmen. Dieser Fokus auf *diskursive* Verletzbarkeit durch den Ausschluss aus grundlegenden Denkkategorien bedeutet auch, dass Radikale Verletzbarkeit keine allgemeine, sondern eine spezifische Verletzbarkeit bezeichnet, oder, anders ausgedrückt: eine spezifische, situierte Reaktion auf eine allgemeine Struktur.

Denn einerseits ist Radikale Verletzbarkeit als Schreibstrategie, wie bereits erwähnt, sehr konkret gegendert: Sie sucht Gefährdungen auf, die in besonderer Weise weibliche Subjektpositionen und Körper betreffen. Durch die explizite Dokumentation und Erkundung der entsprechenden Schamerfahrungen entwerfen radikal verletzbare Autorinnen »a model of *female agency*«³⁴ – und zwar eines, das Verletzbarkeit und Wehrhaftigkeit nicht nur zusammen-, sondern das »vulnerability as confrontation«³⁵ denkt. Indem sie die Scham aus der Stille, der Geheimhaltung des Privaten holen und als öffentliches Gefühl inszenieren, nehmen sie eine doppelte Form von Empowerment vor: Im klassischen Sinne als Emanzipation oder Selbstermächtigung, aber auch im aggressiveren Sinne von ›Power‹ als *Gewalt*. Die explizite und geradezu genussvolle Veröffentlichung von Scham wird zu einem Gegenangriff, zu einem Zurückstarren, das sich gegen die Instanz wendet, die sie ursprünglich in die Welt gesetzt hat. Als Überschreitung, als Transgression, wird Scham zur Aggression und Verletzbarkeit zur Waffe – mit durchaus ambivalenten Nebeneffekten, was ethische und moralische Fragestellungen angeht, wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird.

Andererseits ist Radikale Verletzbarkeit sehr deutlich historisch situiert. Die Autor:innen, deren proaktiv verletzbaren Stil ich hier als Emanzipationsstrategie beschreibe, befänden sich in anderen Zeiten oder anderen literarischen Kulturen mit

34 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 177, meine Hervorhebung.

35 Ebd.

ihren Texten möglicherweise gänzlich im Mainstream der gängigen Literaturdefinition. Tatsächlich befinden sie sich genau dort, sobald man als Referenzrahmen die Bewertungskategorien der medialen und kulturellen Gefüge anlegt, aus denen sie stammen – einen Teil ihrer Verletzbarkeit wie auch einen Teil ihrer Radikalität beziehen diese Texte also daraus, dass sie *in ein Verhältnis zum Literaturbetrieb treten*. Dabei werden sie angreifbar, weil sie die (teilweisen) Schutzräume ihrer Produktion verlassen und sich in ein anderes Bewertungssystem begeben, das Literatur und literarischen Wert nach anderen Kriterien definiert. Dabei gewinnen sie aber auch an Radikalität, denn eben aufgrund dieser Unterschiedlichkeit grundlegender Definitionen können sie die Annahmen sichtbar machen, auf denen dieses System basiert.

Radikal verletzbar Texte zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie gar nicht erst versuchen, den Anspruch von Überzeitlichkeit und Universalität zu erfüllen, der modernen Definitionen von (Hoch-)Literatur eingeschrieben ist.³⁶ Sie bejahen ihre Partikularität und Abhängigkeit offensiv und fordern zu entsprechenden Rezeptionsweisen auf. Liest man sie ohne Aufmerksamkeit für ihre affektive und notwendig reziproke Beziehung zur Leser:in, ohne einzubeziehen, wie sie die Leser:in *angehen* und berühren, übersieht man einen wesentlichen Teil ihres Bedeutungsumfangs. Wenn diese Texte ihre Autor:innen angreifbar machen, dann auch deshalb, weil sie konstitutiverweise »deeply intersubjective«³⁷ sind. Im Gegensatz zu einem autonomen Kunstbegriff, wie er etwa in weiten Teilen der klassischen Moderne präsent war, reklamieren sie keinen Wert ›für sich‹, sondern beziehen einen wesentlichen Teil dieses Werts aus ihrem Potenzial, intersubjektiv, körperlich und affektiv wirksam zu werden – das heißt, aus einer heteronomen, außertextlichen *Funktion*. Wenn die Affizierung der Leser:in ein entscheidender Teil ihres Inhalts ist, dann entstehen diese Texte, als künstlerische Werke, erst aus der Auseinandersetzung mit einem Gegenüber, das sein Wohlwollen jederzeit verweigern oder auf andere Art an einer Veränderung des Textes mitwirken kann. Die daraus resultierende Angreifbarkeit – das Risiko, zu scheitern, lächerlich gemacht und der Legitimität als Künstler:in beraubt zu werden – macht einen Teil ihres ästhetischen und politischen Potenzials aus.³⁸

36 Siehe zu diesen Definitionskriterien einleitend: Heydebrand, Renate von; Winko, Simone: Einführung in die Wertung von Literatur, Paderborn: Schöningh 1996.

37 Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1998, S. 166.

38 Vgl. Alice O'Grady's Definition von »critical vulnerability« in der Theaterwissenschaft, wo sie mit diesem Begriff Arbeiten erfasst, die vom »potential for disaster and collapse [...] both aesthetically and ideologically« angetrieben werden (O'Grady, Alice: »Risky Aesthetics, Critical Vulnerabilities, and Edgeplay. Tactical Performances of the Unknown«, in: Alice O'Grady (Hg.), *Risk, Participation, and Performance Practice. Critical Vulnerabilities in a Precarious World*, Cham: Palgrave Macmillan 2017, S. 1–29, hier: S. 18).

Das bedeutet auch, dass radikal verletzbare Texte sich nicht im Modus einer »masculinized rhetoric of ›disinterested‹ interpretation«³⁹ konsumieren lassen, der – der Kunsthistorikerin Amelia Jones zufolge – unter Rückgriff auf den cartesianischen Körper-Geist-Dualismus spätestens seit Mitte des 20. Jahrhunderts als normativ für die ›richtige‹ Rezeption von Kunst und Literatur gelten kann.⁴⁰ Ob sich tatsächlich eine so vollständige Hegemonie dieser Rezeptionsform belegen lässt wie Jones sie postuliert, und ob sich eine derart eindeutige Abwertung des Körpers bei Descartes selbst finden lässt, ist angesichts neuerer Relektüren sicherlich diskutierbar.⁴¹ Auch innerhalb der Moderne selbst lassen sich eine Reihe von Gegenpositionen ausmachen, nicht zuletzt im zentralen Anspruch der klassischen Avantgarden, Kunst als Lebensform zu etablieren. Dennoch sind der autonome Kunstbegriff und das Ideal der abgeklärten Rezeption in Teilen des Literaturbetriebs offenbar bis heute als wirkmächtige Ideale präsent. Dies zeigt sich etwa in der in den letzten Jahren immer wieder zurückkehrenden Forderung, Literatur in Feuilletonkritiken oder bei der Vergabe von Preisen und Auszeichnungen allein nach ästhetischen Kriterien zu beurteilen.⁴² In derartigen Diskussionen scheinen sich mit relativer Beharrlichkeit zumindest einige Aspekte einer Norm von autonomer Kunstproduktion zu halten, die auf Immanuel Kants Formulierung

39 A. Jones: *Body Art*, S. 166.

40 »[M]etaphysical idealism and the Cartesian subject (the artist as heroic but disembodied genius, the transcendent ›|‹ behind the work of art) [are] embedded in the conception of modernism hegemonic in Europe and the United States in the postwar period. [...] Descartes's dualistic conception of a consciousness or cogito (disembodied and transcendent) opposed to the brute object of the body dominated Enlightenment and then modernist (nineteenth- and twentieth-century) ways of conceiving the subject. [...] Cartesianism had a special force within artistic modernism«, A. Jones, *Body Art*, S. 37.

41 Vgl. z.B.: Rozemond, Marleen: *Descartes's Dualism*, Cambridge: Harvard University Press 2002 [1998]; Lauth, Bernhard: *Descartes im Rückspiegel. Der Leib-Seele-Dualismus und das naturwissenschaftliche Weltbild*, Paderborn: mentis 2006.

42 Eine Aktualisierung erfuhr dieses Argumentationsmuster im deutschsprachigen Raum jüngst etwa in einer Argumentation der Jury des Preises der Leipziger Buchmesse. Als Reaktion auf einen Offenen Brief von Literaturwissenschaftler:innen, Verleger:innen, Autor:innen und anderen literarischen Akteur:innen, der Kritik an der mangelnden Diversität der Jury-Auswahl für den Preisjahrgang 2021 übte und problematisierte, dass diese ausschließlich Bücher von weißen Autor:innen enthielt, verwiesen die Jury-Mitglieder Jens Bisky und Katrin Schumacher darauf, literarische Werke ausschließlich »nach ästhetischen Maßstäben« und nicht nach »Hysteriewellen« oder »tagesaktuellen Diskussionen« zu prämiieren (Westphal, Dorothea: »Wir werten nach ästhetischen Maßstäben«. *Buchpreis-Jury-Mitglieder Katrin Schumacher und Jens Bisky*«, https://www.deutschlandfunkkultur.de/buchpreis-jury-mitglieder-katrin-schumacher-und-jens-bisky.976.de.html?Dram:article_id=497916, 28.05.2021, geprüft am 30.08.2021).

eines Bereichs der »reinen, uninteressirten«⁴³ Ästhetik zurückgeht – auch wenn Kants Ästhetikbegriff, ähnlich wie Descartes' Subjektbegriff, hier wohl weniger in seiner historischen Einbettung und Ambiguität rezipiert denn als Symbol für ein bestimmtes Literatur- und Kunstverständnis gebraucht wird. Radikal verletz- bare Texte legen also keinesfalls die ersten Widersprüche gegen einen einseitig modernistischen Hochliteraturbegriff ein; sie können aber auf die Latenz solcher Denkkategorien und ihrer Ausschlüsse aufmerksam machen.

Auf diese Weise tritt radikale Verletzbarkeit als literarische Form in einen dop- pelten Dialog mit anderen radikalen Ansätzen: Auf der einen Seite mit literarischen Genres, für die ein Versprechen von emanzipatorischem Community-Building und ein Angebot von Möglichkeiten der Subjektwerdung ebenso zentral ist; auf der anderen Seite mit einer Reihe von Ansätzen aus der politischen Philosophie, die unter dem Oberbegriff der *Vulnerability Studies* eine Neudefinition des autonomen Subjektbegriffs der Aufklärung vorzunehmen versuchen. Um die Schnittmengen von Verletzbarkeit als künstlerischer Strategie und Verletzbarkeit als theoretischem Konzept deutlich zu machen, gebe ich im Folgenden einen kurzen Überblick über die letztgenannten Positionen.

1.3 Verletzbarkeit als primäre menschliche Eigenschaft Ansätze aus den Vulnerability Studies

Als konzeptuelle Grundlage für philosophische, soziologische oder auch litera- turwissenschaftliche Fragestellungen ist Verletzbarkeit/Vulnerabilität erst vor wenigen Jahren ins Interessensfeld der Theoriebildung getreten.⁴⁴ Diese verhält- nismäßig späte »Entdeckung« lässt sich vermutlich darauf zurückführen, dass eine für die meisten Geisteswissenschaften zentrale Kategorie – das Subjekt – zumeist durch das Gegenteil von Verletzbarkeit definiert wird, nämlich durch den Zustand

43 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 [1790], S. 117.

44 Vgl. Mackenzie, Catriona; Rogers, Wendy A.; Dodds, Susan: »Introduction. What Is Vulnerability, and Why Does It Matter for Moral Theory?«, in: Catriona Mackenzie, Susan Dodds, Wendy A. Rogers (Hg.), *Vulnerability. New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 1–24, hier: S. 2.

der *Autonomie*.⁴⁵ Versteht man Autonomie als Grundlage für die Zuerkennung eines Subjektstatus, so schließt sich Verletzbarkeit als konstituierende Eigenschaft desselben Subjekts aus, da diese notwendigerweise Abhängigkeit und Relationalität impliziert. Eine solche Definition des »universal human subject« entlang liberaler Denktraditionen prägt, der Philosophin Martha Fineman zufolge, die dominanten Theorien der Moderne bis heute: Sie informiert die ökonomischen, juristischen und politischen Prinzipien, auf denen Gesetze und Verwaltungsentscheidungen basieren, ebenso wie die Konzepte von Unabhängigkeit, persönlicher Verantwortung und individueller Handlungsfähigkeit, die Gesellschaftsordnungen und Grenzen des Vorstellbaren gleichermaßen durchdringen.⁴⁶ »Cracking the foundational myths« betitelt Fineman entsprechend ihren im Jahr 2000 erschienenen Artikel, in dem sie als eine der ersten Theoretiker:innen dafür warb, nicht Autonomie, sondern Vulnerabilität als konstitutiv für das menschliche Subjekt zu begreifen – ein Ansatz, der nicht nur die Realitäten menschlichen Lebens besser beschreibe, sondern auch für den Bereich der Ethik eine überzeugendere Grundlage biete.⁴⁷

Spätestens seit Finemans Aufruf findet Verletzbarkeit sich im Zentrum eines produktiven Forschungsfelds wider, das unter dem Überbegriff der *Vulnerability Studies* Beiträge aus der Politik- und Verwaltungswissenschaft, der Medizinethik, der Soziologie, den Disability Studies, der juristischen Theoriebildung, der Menschenrechtsforschung und der (politischen) Philosophie versammelt.⁴⁸ Gemeinsam haben all diese Ansätze einen gewissen Novitätsgestus: Sie gehen, wie das Beispiel von Finemans Text zeigt, davon aus, dass ein liberaler, auf der Vorstellung von individueller Autonomie und Rationalität basierender Subjektbegriff zumindest in »westlichen« Gesellschaften heute als dominant gelten kann, verorten den Ursprung dieses

45 Ebd., S. 4–5. Vgl. exemplarisch für die Literaturwissenschaft und insbesondere für den Bereich der Autobiografie-Forschung auch: Fleig, Anne: »Gender Studies«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin: De Gruyter 2019, S. 54–63, hier: S. 59: »Since the 1990s, postmodern and subject-critical considerations [...] have recognized the notion of a coherent, autonomous subject as a (patriarchal) construction [...]; this criticism includes the literary form in which the respective constructions of the subject present themselves.«

46 Vgl. Fineman, Martha: »The Vulnerable Subject. Anchoring Equality in the Human Condition«, in: *Yale Journal of Law and Feminism* 20/1 (2008), S. 1–23, hier: S. 10–11.

47 Fineman, Martha: »Cracking the Foundational Myths. Independence, Autonomy, and Self-Sufficiency«, in: *The American University Journal of Gender, Social Policy and Law* 8/13 (2000), S. 12–29.

48 Für einen einleitenden Überblick über die breite Anwendung des Konzepts in unterschiedlichen Forschungsbereichen, siehe u.a.: C. Mackenzie, W. Rogers, S. Dodds: Introduction, S. 3; Cole, Alyson: »All of Us Are Vulnerable, But Some Are More Vulnerable than Others. The Political Ambiguity of Vulnerability Studies, an Ambivalent Critique«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 260–277, hier: S. 261; E. Ferrarese: *Vulnerability*, S. 149–150.

Begriffs in der Philosophie der Aufklärung (beziehungsweise in deren späterer Rezeption), und betrachten seine Reformulierung auf Basis der Eigenschaften von Relationalität und Vulnerabilität als fundamentales Neufassen einer für die moderne Wissensordnung zentralen Kategorie.

Ansätze mit einem eher politikwissenschaftlichen oder soziologischen Hintergrund, etwa in Form von Prekaritätstheorien, wie sie beispielsweise Robert Castel aus der Beobachtung zunehmender ökonomischer Vulnerabilität bestimmter Gruppen infolge des neoliberalen Abbaus von Marktregulierungen, Arbeiter:innenrechten und staatlichen Wohlfahrtsprogrammen formuliert hat, richten ihren Fokus in der Regel darauf, das Ausmaß dieser potenziellen Verletzbarkeit möglichst stark zu reduzieren.⁴⁹ In der Philosophie, insbesondere in queerfeministischen Ansätzen, sowie in den Disability Studies wird dieses Verständnis kritisiert, weil es Vulnerabilität und Abhängigkeit als Abweichungen von einer impliziten Norm (eben der Autonomie bzw. der Gesundheit) formuliert und somit Gefahr läuft, die Verantwortung für den Umgang mit dieser Abweichung zu individualisieren sowie sichtbar vulnerable Menschen zu marginalisieren.⁵⁰

Im Gegensatz dazu bemühen diese Ansätze sich, Verletzbarkeit als grundlegende Eigenschaft allen menschlichen Lebens zu entpathologisieren: »Far from being pathological, avoidable, and the result of individual failings, dependency is a universal and inevitable part of the human development. It is inherent in the human condition«⁵¹, schreibt etwa Martha Fineman. Die Sehnsucht nach Unverwundbarkeit, wie sie sich im liberalen Subjektentwurf mit seiner Betonung von Autonomie, individueller Handlungsfähigkeit und Souveränität ausdrücke, betrachten einige Verletzbarkeitstheoretiker:innen als Ausdruck einer »masculinist ideology of affect«, die historisch zu »some of the most violent acts by individuals and the state«⁵² geführt habe. Die »Entnormalisierung« menschlicher Verletzbarkeit wird von ihnen nicht zuletzt auch deshalb kritisiert, weil sie die Notwendigkeit von Sorge- und Reproduktionstätigkeiten als rein temporär erscheinen lässt, wodurch eine soziale Ordnung gestärkt werde, in der diese unverzichtbaren Arbeiten und die Personen, die sie leisten, als Teil der privaten Sphäre unsichtbar gemacht, entpolitisiert und entwertet

49 Siehe einführend zu diesem Forschungsgebiet etwa: Castel, Robert; Dörre, Klaus: Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

50 »Viewing only some individuals as vulnerable or as part of »vulnerable populations« casts a negative light on the concept of vulnerability, including vulnerability to disability. It separates those who are viewed as vulnerable from those who are not, associating weakness with vulnerability and invoking pity or concern for those who are part of a vulnerable population«, Satz, Ani B.: »Vulnerability«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 185–187, hier: S. 185.

51 M. Fineman: *Cracking the Foundational Myths*, S. 18.

52 A. Cole: *All of Us Are Vulnerable*, S. 262.

werden – sowohl, was soziale Anerkennung, als auch, was finanzielle Entschädigung angeht.⁵³ Dieses politische verbindet sich mit einem ebenso drängenden ethischen Problem: Wo Autonomie und mit ihr physische, soziale und psychische Gesundheit als Normalfall gedacht werden, Verletzbarkeit als menschlicher Grundzustand also entnormalisiert wird, gilt dasselbe für Fürsorge. Sie wird zum (ideologischen) Ausnahmefall, mit schwerwiegenden Folgen für die Gesellschaften, die von dieser Annahme geprägt werden.⁵⁴

In queerfeministischen Forschungsansätzen liegt das Interesse daher dezidiert auf einem ontologischen Konzept von Vulnerabilität: Was zeichnet sie aus, was ruft sie hervor, welche Bedeutung kommt ihr als »primärem«⁵⁵ menschlichen Zustand zu, der sich nicht vermeiden lässt, aus dem möglicherweise aber auch andere Eigenschaften und Kapazitäten unserer Existenz resultieren? So unterschiedlich die Ansätze innerhalb dieses Felds im Detail sind, so sehr teilen sie doch zwei miteinander verbundene Anliegen: Den Versuch, einerseits eine positive Umwertung des Verletzbarkeitsbegriffs jenseits seiner traditionell negativen Konnotationen vorzunehmen,⁵⁶ sowie andererseits einen Subjektbegriff zu formulieren, der »subjectivity not [...] by agency [...] or autonomy, but by dependence and vulnerability«⁵⁷ definiert. Anders gesagt: Wo Verletzbarkeit liberalen Subjektentwürfen als negative Abweichung von der Norm der Autonomie gilt, wird sie hier zum konstitutiven Zustand der menschlichen Verfassung.

Diese Neudefinition des Subjekts basiert darauf, zwei Eigenschaften des Menschen in den Mittelpunkt des Denkens zu rücken, die laut den Vulnerability Studies

53 »According to the critique issuing from theories of care, the anthropology underlying the political imaginary of contemporary societies, in which vulnerability is seen as a rare as much as an unfortunate accident, plays the part of a necessary fiction that renders viable a certain social and political order, bolsters exclusions, perpetuates the confinement of care to the private sphere, and so on«, E. Ferrarese: *Vulnerability*, S. 152.

54 »What is so destructive about conceiving of wellness as the default, as the standard mode of existence, is that it invents illness as temporary. When being sick is an abhorrence to the norm, it allows us to conceive of care and support in the same way. Care, in this configuration, is only required sometimes. When sickness is temporary, care is not normal«, Hedvá, Johanna: »Sick Woman Theory«, <http://maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory>, geprüft am 02.09.2019.

55 Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 [2003], S. 10.

56 Vgl. z.B. M. Fineman: *The Vulnerable Subject*, S. 8–9: »I want to claim the term ›vulnerable‹ for its potential in describing a universal, inevitable, enduring aspect of the human condition that must be at the heart of our concept of social and state responsibility. Vulnerability thus freed from its limited and negative associations is a powerful conceptual tool.«

57 Laugier, Sandra: »Politics of Vulnerability and Responsibility for Ordinary Others«, in: *Critical Horizons* 17/2 (2016), S. 207–223, hier: S. 208.

in der philosophischen Tradition in Folge von Kant und Descartes häufig ausgeblendet wurden: Körperlichkeit und Relationalität.⁵⁸ So unterschiedliche Theoretiker:innen wie Judith Butler, Alasdair MacIntyre, Martha Nussbaum oder Paul Ricoeur gehen aufgrund unserer Existenz als *verkörperte Wesen mit sozialen Bedürfnissen* («as embodied, social beings»⁵⁹) davon aus, dass eben nicht Autonomie oder Rationalität, sondern Verletzbarkeit und Abhängigkeit als begründende Eigenschaften menschlichen Lebens zu betrachten sind:

»Human life is conditioned by vulnerability. By virtue of our embodiment, human beings have bodily and material needs; are exposed to physical illness, injury, disability, and death; and depend on the care of others for extended periods during our lives. As social and affective beings we are emotionally and psychologically vulnerable to others in myriad ways: to loss and grief; to neglect, abuse, and lack of care; to rejection, ostracism, and humiliation. As sociopolitical beings, we are vulnerable to exploitation, manipulation, oppression, political violence, and rights abuses. And we are vulnerable to the natural environment and to the impact on the environment of our own, individual and collective, actions and technologies.«⁶⁰

Verletzbarkeit wird in dieser Perspektive also als eine anthropologische Kategorie betrachtet, weil sie für mindestens zwei Eigenschaften der menschlichen Existenz kennzeichnend ist: Sowohl unsere Verkörperung als auch unsere sozialen Bedürfnisse machen uns anfällig für und angewiesen auf die Handlungen anderer. Einige Theoretiker:innen betonen insbesondere die Unhintergebarkeit des Körpers als Ausgangspunkt einer ontologischen Formulierung von Verletzbarkeit,⁶¹ andere, wie etwa Jackie Leach Scully, sehen vor allem die soziale Abhängigkeit menschlicher Lebewesen als deren Grundlage.⁶² Die meisten Ansätze gehen jedoch davon aus, dass

58 Vgl. M. Fineman: *The Vulnerable Subject*, S. 12; sowie E. Ferrarese: *Vulnerability*, S. 154–155. Ob sich eine derart eindeutige Abwertung des Körpers bei Kant und Descartes selbst tatsächlich finden lässt, bzw. ob diese in der Rezeption bis heute so hegemonial geworden ist wie Fineman und Ferrarese es annehmen, ist, wie weiter oben bereits erwähnt, diskutierbar; zumindest in abgemilderter Form aber bildet diese Annahme die Prämisse, von der die meisten zeitgenössischen Theoretisierungen von Vulnerabilität ausgehen.

59 C. Mackenzie, W. Rogers, S. Dodds: *Introduction*, S. 4.

60 Ebd., S. 1.

61 Siehe ebd., S. 2–3.

62 »The vulnerabilities I describe [...] are ontological not because they derive from biological embodiment but because the need to live in groups where members support and care for each other is (according to all the empirical evidence we have) intrinsic to being human«, Scully, Jackie Leach: »Disability and Vulnerability. On Bodies, Dependence, and Power«, in: Catriona Mackenzie, Susan Dodds, Wendy A. Rogers (Hg.), *Vulnerability. New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford: Oxford University Press 2014, S. 204–221, hier: S. 216–217.

körperliche und soziale Verletzbarkeit aufgrund der »öffentliche[n] Dimension«⁶³ des Körpers miteinander verwoben sind und sich gegenseitig beeinflussen – eine Vermutung, die sich in den Lektüren der Texte von Dodie Bellamy, Ianina Ilitcheva und Yu Xiuhua bestätigen wird: In ihnen sind körperliche und soziale Verletzbarkeit über das somatisierende Scharnier der Scham so eng miteinander verbunden, dass sie fast identisch erscheinen.

Der entscheidende Vorteil einer Reformulierung des menschlichen Subjektstatus auf Basis von Vulnerabilität, Relationalität und Abhängigkeit besteht für queerfeministische Ansätze nicht nur darin, dass sie eine Neubegründung ethischer Pflichten und Gebote erlaubt, sondern auch darin, dass sie ein Verständnis von Verletzbarkeit als *Kapazität*, als *ermöglichende Fähigkeit* eröffnet. Verletzbarkeit beschreibt in diesem Sinne einen Zustand grundsätzlicher Berührbarkeit, »a basic kind of openness to being affected and affecting in both positive and negative ways«⁶⁴, oder, anders formuliert: eine generelle »condition of responsiveness«⁶⁵ gegenüber der Welt, die notwendig für jede Form von nicht bereits bekannter Erfahrung, für jede Form von Veränderung ist. Judith Butler bezeichnet dieses Verständnis von Verletzbarkeit als »enabling vulnerability«⁶⁶, und Erinn Gilson verwendet exakt dieselbe Formulierung, wenn sie ausführt:

»Thus, vulnerability is understood to be a more general term encompassing conceptions of passivity, affectivity, openness to change, dispossession, and exposure, which are the basis for certain fundamental structures of subjectivity, language, and sociality. Taken in this way, as a fundamental state, vulnerability is a condition of potential that makes possible other conditions. Being vulnerable makes it possible for us to suffer, to fall prey to violence and be harmed, but also to fall in love, to learn, to take pleasure and find comfort in the presence of others, and to experience the simultaneity of these feelings. Vulnerability is not just a condition that limits us but one that can enable us.«⁶⁷

63 J. Butler: Gefährdetes Leben, S. 43–44. Vgl. auch Butlers unmittelbar anschließenden Gedanken: »Als in der öffentlichen Sphäre geschaffenes soziales Phänomen gehört mein Körper mir und doch nicht mir. Als Körper, der von Anfang an der Welt der anderen anvertraut ist, trägt er ihren Abdruck, wird im Schmelztiigel des sozialen Lebens geformt. [...] Wenn ich leugne, daß sich mein Körper vor der Ausbildung des ›Willens‹ zu anderen in Beziehung setzte, [...] leugne ich dann nicht die sozialen Voraussetzungen meiner Verkörperung im Namen der Autonomie?«

64 Gilson, Erinn: »Vulnerability, Ignorance, and Oppression«, in: *Hypatia* 26/2 (2011), S. 308–332, hier: S. 309–310.

65 Ahmed, Sara: »Interview with Judith Butler«, in: *Sexualities* 19/4 (2016), S. 482–492, hier: S. 485.

66 Butler, Judith: *Excitable Speech*, New York: Routledge 1997, S. 2.

67 E. Gilson: *Vulnerability, Ignorance, and Oppression*, S. 309.

Bei Butler wird diese – wenn nicht immer positive, dann zumindest ambivalente – Rekonzeptualisierung als »primäre«, bei Gilson als »epistemische«, bei Fineman als »generative« Verletzbarkeit benannt.⁶⁸ Alle drei teilen die Überzeugung, dass sie einen Gegenentwurf zum potenziell gewaltvollen, »in capitalist socioeconomic systems« aber prototypischen »self-sufficient, independent, invulnerable master subject«⁶⁹ ermöglicht. Nur, wenn wir den Menschen als »needy, enmattered being«⁷⁰ begreifen – als materielles Wesen, das durch seine Bedürftigkeit und damit auch durch seine generelle Verletzbarkeit definiert wird – können wir Gilson, Fineman, Nussbaum und Butler zufolge auch das volle Ausmaß unserer Kapazitäten erfassen: als affizierende und affizierte Körper mit der Fähigkeit, zu genießen, berührt zu werden, sich zu verändern, zu lernen. Es handelt sich bei Verletzbarkeit in diesem Sinne um eine Eigenschaft, die uns als soziale, relationale Wesen in sämtlichen Potenzialen und Fähigkeiten so grundlegend definiert, dass wir ihre »Abschaffung nicht wollen können, ohne unsere Menschlichkeit einzubüßen.«⁷¹

Wenn ich die Texte von Bellamy, Ilitcheva und Yu in den folgenden Lektüren als *radikal* verletzbar bezeichne, dann auch deswegen, weil ich in ihnen eine künstlerische bzw. literarische Umsetzung dieses Neudenkens von Subjektivität erkenne. Wenn Bellamy, Ilitcheva und Yu sich auf inhaltlicher Ebene, auf formaler Ebene und auf Ebene ihres Autor:innenstatus in einen »state of apparent unguardedness«⁷² begeben, dann birgt dieses Risiko ein ästhetisches, persönliches und vor allem politisches Potenzial, das Konsequenzen über den eigentlichen Text hinaus hat und mit den hier zusammengefassten Einsichten aus den Vulnerability Studies korrespondiert. Zugleich verweisen ihre Texte, wie auch die Arbeiten ihrer potenziellen Vorgänger:innen aus der Body Art, die ich im folgenden Unterkapitel betrachte, allerdings auch darauf, dass ein Zustand konstitutiver Verletzbarkeit zwar für jedes menschliche Leben gilt, dieser Zustand aber nicht für alle Menschen dieselben Konsequenzen hat – und dass es strukturelle Gründe dafür gibt, warum das so ist.

Interessanterweise nehmen sie damit eine Kritik auf, die in den letzten Jahren innerhalb der Vulnerability Studies zunehmend lauter geworden ist: Alle Subjekte sind verletzbar, aber natürlich sind nicht alle Subjekte *gleich* verletzbar – und auch dasselbe Subjekt kann zu unterschiedlichen Zeitpunkten seines Lebens in unterschiedlicher Weise und unterschiedlich stark verletzbar sein. Kritiker:innen

68 J. Butler: Gefährdetes Leben, S. 10; E. Gilson: Vulnerability, Ignorance, and Oppression, S. 324; M. Fineman zitiert nach A. Cole: All of Us Are Vulnerable, S. 264.

69 E. Gilson: Vulnerability, Ignorance, and Oppression, S. 312. Vgl. auch: Butler, Judith: »Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation«, in: The Journal of Speculative Philosophy 26/2 (2012), S. 134–151.

70 Nussbaum, Martha Craven: Frontiers of Justice. Disability, Nationality, Species membership, Cambridge: Harvard University Press 2007, S. 278.

71 J. Butler: Gefährdetes Leben, S. 10.

72 Mitchell, Kaye: »Feral with Vulnerability«, in: Angelaki 23/1 (2018), S. 194–198, hier: S. 194.

des neuen Verletzbarkeitsbegriffs weisen deshalb darauf hin, dass es notwendig ist, diese spezifischen Formen von Verletzbarkeit, die aus sozialer und politischer Ungleichheit resultieren, nicht unsichtbar zu machen, wenn man Verletzbarkeit als generelle *conditio humana* konzeptualisiert. So könnte es z.B. sinnvoll sein, zwischen inhärenter und situativer Verletzbarkeit zu unterscheiden: Die erste kommt allen Menschen aufgrund ihrer körperlichen Existenz und der Bedürfnisse dieses (sozialen) Körpers zu. Die zweite unterscheidet sich je nach Situation des individuellen Menschen: Welches Geschlecht wird ihm zugeschrieben, unter welchen ökologischen und ökonomischen Bedingungen lebt er, etc.⁷³

Die radikal verletzbaren Autor:innen und Künstler:innen, die ich im Folgenden betrachte, berücksichtigen diese Einsicht vor allem in Bezug auf die Kategorie Geschlecht. Ihre Werke zeigen, dass Verletzbarkeit zwar ein primärer Zustand allen menschlichen Lebens ist, dass diese »primary vulnerability« aber zumeist »very particular social and cultural consequences for women« hat.⁷⁴ Ihr Interesse an einer radikalen Verunsicherung des autonomen, rationalen Subjektbegriffs speist sich darum nicht zuletzt auch daraus, dass dieser Subjektbegriff sie selbst, als weiblich gelesene Personen, grundlegend ausschließt. Entsprechend geht es ihnen, wenn sie Verletzbarkeit thematisieren, um ein spezifisches Ziel: Die grundsätzliche Entwicklung eines« model of female agency«⁷⁵, das in den Bereich des Intelligiblen geholt wird, indem sie die eigene Verletzbarkeit als Werkzeug zur Konfrontation einsetzen. Sie tun das, indem sie einen Affekt ins Zentrum ihrer inhaltlichen und sprachlichen Arbeit stellen, der uns einerseits unmittelbarer als jeder andere auf unsere ganz basale, insbesondere soziale Verletzbarkeit zurückverweist, andererseits aber in seinen spezifischen Erscheinungsformen sehr klar gegendert ist und als »constitutive for femininity«⁷⁶ gelten kann: die Scham.⁷⁷

73 Siehe zur Unterscheidung zwischen inhärenter und situationaler Verletzbarkeit: C. Mackenzie, W. Rogers, S. Dodds: Introduction, S. 6–7; zur generellen Kritik an einem breiten, undifferenzierten Verletzbarkeitsbegriff: A. Cole: All of Us Are Vulnerable.

74 K. Mitchell: Vulnerability and Vulgarity, S. 175.

75 Ebd., S. 177.

76 Ebd., S. 166.

77 Scham spielt eine zentrale Rolle für die heterosexuelle weibliche Sozialisation, auf deren Spezifika ich mich in dieser Arbeit beschränke, aber natürlich wirkt sie sich auch auf andere Marginalisierungserfahrungen und die entsprechenden politischen Strategien aus. Vgl. hierzu beispielsweise: Sheils, Barry; Walsh, Julie: »Introduction. Shame and Modern Writing«, in: Barry Sheils (Hg.), *Shame and Modern Writing*, London, New York 2018, S. 1–32, hier: S. 26.

1.4 Scham und Verletzbarkeit

Peinlichkeit als Analysewerkzeug

Um den Affekt der Scham im Kontext von Verletzbarkeitsästhetiken zu definieren ist es zunächst notwendig, zwischen *Scham* und *Schuld* zu differenzieren, da beide Begriffe im Alltagssprachlichen Gebrauch oft synonym verwendet werden. Schuld bezieht sich, in meinem Verständnis, auf eine konkrete Handlung, die durch Reue oder Wiedergutmachung ausgeglichen und von einem Gegenüber verziehen werden kann, sodass sie ausgeräumt wird: »guilt tends to be on/off. Within a system of reparation, guilt prompts recompense and then is done.«⁷⁸ Scham hingegen operiert nicht nach einem solchen binären Modell, sondern kann vielfältige Formen und Intensitäten annehmen und immer wieder wiederkehren, »long after the particular moment of shaming has passed.«⁷⁹ Während Schuld ein moralisches Gefühl ist, das klar der diskursiven Sphäre zugeordnet werden kann, lässt sich Scham als Affekt beschreiben, dessen Objekte bzw. Ursachen zwar kultur- oder gesellschaftsspezifisch sind, der *als Affekt* aber stets eine vordiskursive Qualität hat⁸⁰ – und mit einer Bedrohung des Subjekts verbunden ist, weil er eine zentrale Rolle für dessen Konstitution spielt. Die Sozialpädagogin Brené Brown fasst diesen qualitativen Unterschied zwischen Schuld und Scham in einem prägnanten Merksatz zusammen: »Guilt = I did something bad. Shame = I am bad.«⁸¹

Dass Scham eine derart starke, potenziell existenzbedrohliche Wirkung hat, liegt der Affekttheoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick zufolge an ihrem Ursprung, der sich zu einem frühen Zeitpunkt in der kindlichen Entwicklung zurückverfolgen lässt und zugleich entscheidend für die Entstehung eines bewussten Ichs, einer Selbst-Identität, ist: Prototypische Ausdrucksformen von Scham (wie etwa den Blick zu senken oder das Gesicht abzuwenden) lassen sich bei Säuglingen erstmals zwischen dem dritten und siebten Lebensmonat beobachten, und zwar in

78 Probyn, Elspeth: *Blush. Faces of Shame*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2005, S. 46.

79 Ebd.

80 »[A]ffect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. Affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces – visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insistent beyond emotion«, Seigworth, Gregory J.; Gregg, Melissa: »An Inventory of Shimmers«, in: Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press 2010, S. 1–25, hier: S. 1–2. Vgl. auch: Cartwright, Lisa: »Affect«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 30–32, hier: S. 31.

81 Brown, Brené: *Daring Greatly. How the Courage to be Vulnerable Transforms the Way We Live, Love, Parent, and Lead*, London: Penguin 2015, S. 71, meine Hervorhebung.

einem ganz spezifischen Moment, nämlich kurz nachdem das Kind die Fähigkeit erworben hat, das Gesicht seiner Bezugsperson(en) zu erkennen und von seinem eigenen zu unterscheiden.⁸² In ihrer für die gegenwärtige Affekttheorie grundlegenden Auseinandersetzung mit den Schriften des Psychologen Silvan Tomkins widmet Sedgwick dem »protoaffect« Scham einen besonders umfangreichen Teil und legt dar, wie dieser sich im oben beschriebenen Moment erstmals einstellt – also unmittelbar nach der Erkenntnis, dass man selbst mit dem (fürsorgenden) Gegenüber nicht identisch ist und deshalb nicht sicher davon ausgehen kann, von diesem Gegenüber jederzeit wahrgenommen und versorgt zu werden. Scham entsteht, Tomkins und Sedgwick zufolge, wenn »the circuit of mirroring expressions between the child's face and the caregiver's recognized face [...] is broken«⁸³ – wenn das Gesicht des Gegenübers nicht unmittelbar auf das eigene Gesicht reagiert, weil es nicht möchte oder mit etwas anderem beschäftigt ist, das heißt, wenn der eigene Ausdruck eines Bedürfnisses nach Anerkennung keine unmittelbare Antwort erfährt, das Bedürfnis also gezeigt, vom Gegenüber aber nicht erfüllt wird.

Die Schamreaktion entsteht somit ursprünglich nicht aufgrund von Mechanismen des Verbots oder der Verdrängung, sondern als Reaktion auf den Abbruch eines als lebensnotwendig erfahrenen Kommunikationsprozesses: »Shame floods into being as a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication.«⁸⁴ Dass Scham auch zu späteren Zeitpunkten des Lebens in der Lage ist, das Subjekt derart in seinen Grundfesten zu erschüttern, liegt daran, dass der Abbruch von Kommunikation, die Nicht-(An-)Erkennung durch Andere, für einen drei Monate alten Menschen, der sich nicht selbst verpflegen und beschützen kann, tatsächlich lebensbedrohlich ist: »The exquisite painfulness of that reaction in later life harks back to the earliest period when such a condition is not simply uncomfortable but threatens life itself«⁸⁵.

Scham entsteht also als Reaktion auf eine Lücke. Das aber bedeutet für Sedgwick und Tomkins auch, dass Scham nur entstehen kann, wenn es zuvor Lust, Freude oder Interesse gab, die in irgendeiner Form ausgedrückt und denen nicht (vollständig) entsprochen wurde – wenn diese Lücke also entstehen kann, weil zuvor etwas da war, das nun fehlt: »Without positive affect, there can be no shame: only a scene that offers you enjoyment or engages your interest can make you blush.«⁸⁶ Scham

82 Sedgwick, Eve Kosofsky: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham: Duke University Press 2003, S. 37.

83 E. Sedgwick: *Touching Feeling*, S. 36. Vgl. auch: Tomkins, Silvan S.: *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader*, hg. Eve Kosofsky Sedgwick, Adam Frank, Durham: Duke University Press 1995, S. 134.

84 Ebd., 137.

85 Ebd., S. 37–38.

86 Ebd., S. 116.

hat also, trotz ihrer ausschließlich negativen Konnotationen im alltäglichen Sprachgebrauch, und obwohl sie zumeist als ein körperlich und psychisch schwer erträglicher Zustand erlebt wird, eine wichtige Funktion: Sie markiert, dass uns etwas interessiert, uns etwas Lust bereitet oder wichtig ist, und erlaubt uns zu erkennen, an welchen Stellen es sich lohnt, weiterzuforschen, um herauszufinden, was das ist. Entsprechend bezeichnet Sedgwick Scham als »the most mercurial of emotions«⁸⁷ – als »merkuriales« Gefühl, das also vor allem dadurch definiert wird, dass es eine Botschaft, dass es etwas mitzuteilen hat. Elspeth Probyn unterstreicht diese Erkenntnis, wenn sie schreibt:

»Shame goes to the heart of who we think we are. [...] [W]hatever it is that shames you will be something important to you, an essential part of yourself. [...] Again, interest is the key to understanding shame, and shame reminds us with urgency what we are interested in. Shame reminds us about the promises we keep to ourselves.«⁸⁸

Ein Teil des besonderen Interesses, das »vulnerability artist[s]«⁸⁹ gerade nicht an der *Überwindung*, sondern an der genauen *Erkundung* von schamvollen Szenen und Erlebnissen zu haben scheinen, erklärt sich möglicherweise aus diesem »merkurialen« Charakter, dem besonderen Informationsreichtum von Scham. Geht man von einem solchen Verständnis aus, so lässt sich Scham als ein transzendierendes Gefühl begreifen, das man nicht vermeiden oder überwinden muss, sondern das es, wie Glück oder Freude, erlaubt, über unsere unmittelbare Situation hinauszusehen und uns damit auch zu Veränderungen und Neubewertungen befähigt.⁹⁰ Anstatt Scham also als ein Hindernis auf dem Weg zu Stolz oder Selbstwert zu sehen – sowohl auf individueller Ebene als auch auf Ebene von politischer Gruppenidentität – ließe sich argumentieren, dass derartige künstlerische Ansätze, ebenso wie Tomkins, Sedgwick, Probyn und Sally Munt, ein transformatives Potenzial darin erkennen, Scham untersuchend zu bearbeiten.⁹¹

87 Ebd., S. 97.

88 E. Probyn: Blush, S. x.

89 Ich übernehme diesen Begriff von José Esteban Muñoz, siehe: Muñoz, José Esteban: »The Vulnerability Artist. Nao Bustamante And the Sad Beauty of Reparation«, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 16/2 (2006), S. 191–200.

90 »Whilst we may commonly accept that joy contains an attribute that can seem to make us rise above our immediate circumstances, that it has some immaterial, indefinable quality of transcendence, it seems perverse to claim the same for shame. And yet [...] I have encountered examples of just that potential within diverse public and popular cultures, in which shame acts as a solvent or catalyst for transformation«, Munt, Sally: *Queer Attachments. The Cultural Politics of Shame*, Burlington, VT: Ashgate 2008, S. 216.

91 L. Cartwright: *Affect*, S. 31. Vgl. auch: E. Probyn: *Blush*, S. xii–xiii; S. Munt: *Queer Attachments*, S. 8.

Scham lässt sich aber nicht nur derart als Ressource verstehen, sondern auch als ein politisches Gefühl – insofern, als sie repräsentativ für »the wider structures of social domination« stehen kann.⁹² Als Gefühl, das die Entstehung eines von seiner Umwelt deutlich abgegrenzten Individuums erst ermöglicht und es im gleichen Moment unkontrolliert mit Anderen verbindet,⁹³ bietet sich Scham als ideales (autotheoretisches) Untersuchungsobjekt an, um gesellschaftliche Strukturen zu befragen. Gerade für jene Gesellschaftsstrukturen, die (heterosexuelle) Weiblichkeit gliedern, gilt: »It is in the act of being shamed and in the feeling ashamed that there is disclosed to women who they are [...]. For women, feelings of shame are profoundly disclosive of [their] ›Being-in-the-world.«⁹⁴

Hinzu kommt, aus queerfeministischer Perspektive, ein weiteres politisches Potenzial von Scham: Sie lässt sich, als Schreibthema, nur schwer mit abgeklärter Distanz behandeln, zumindest, sobald es um die eigene geht: »Shame cannot be conceived of as an external object that could be dispassionately described, nor is it a purely personal feeling.«⁹⁵ Das inhaltliche und formale Arbeiten mit Scham macht es unmöglich, die Autor:in – »not the institutional author, the proper name who has always already written, but the precarious bodily self«⁹⁶ – aus dem Text herauszuhalten. Sie holt notwendigerweise den (schreibenden) Körper, das Prozessuale des Schreibvorgangs, seine dauerhafte Unabgeschlossenheit und die ebenso dauerhafte Gefahr seines Scheiterns in den Text hinein, indem sie Momente thematisiert und herstellt, in denen das Selbst unsicher wird. Damit entwirft sie ein Künstler:innen-subjekt, das stärker in die Unordnung des alltäglichen (Über-)Lebens verwickelt und dieser zugleich sehr viel mehr verpflichtet ist als in der bürgerlichen Vorstellung des (zumindest implizit männlichen) Künstlers, dessen Arbeit auf Sublimation zielt und damit einem institutionalisierten Begriff von »high literary accomplishment«⁹⁷ entspricht. Die Voraussetzungen dieser Institutionalisierung zu hinterfragen, ihre durch Beschämung immer wieder neu iterierten Regeln auszustellen, indem man absichtlich an ihnen scheitert – Peinlichkeit also gleichermaßen als Provokation und Analysewerkzeug einzusetzen – lässt sich als Strategie einer (queer-)feministischen

92 E. Probyn: *Blush*, S. 53.

93 »[I]n interrupting identification, shame, too, makes identity. In fact, shame and identity remain in very dynamic relation to one another, at once deconstituting and foundational, because shame is both peculiarly contagious and peculiarly individuating. [...] That's the double movement shame makes: toward painful individuation, toward uncontrollable relationality«, E. Sedgwick: *Touching Feeling*, S. 36–37.

94 Bartky, Sandra Lee: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York: Routledge 1990, S. 166.

95 Probyn, Elspeth: »Writing Shame«, in: Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg (Hg.), *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press 2010, S. 71–90, hier: S. 81.

96 B. Sheils, J. Walsh: *Introduction*, S. 11.

97 Ebd.

Literaturproduktion beschreiben, die sich gegen die liberale Vorstellung des souveränen, autonomen Subjekts positioniert:

»Such a primary vulnerability [...] works against a kind of sovereignty at the level of the self and of the text – hence the foregrounding of a shame that both produces and undoes the self, hence the texts' formal and other incoherencies (the text itself is ›undone‹).«⁹⁸

Die naturalisierte Annahme einer Souveränität des Subjekts wird, durch die Arbeit mit dem starken, ›ansteckenden‹ Affekt Scham, nicht nur auf Seite der Produzent:in, sondern auch auf Seite des Publikums untergraben: Texte und Kunstwerke, die mit Scham und Verletzbarkeit als Modus arbeiten, lassen sich nicht mit einer neutralen, abgeklärten Beobachtungshaltung konsumieren, weil sie ihr Publikum stets ebenfalls affizieren, es »through contamination«⁹⁹ mit Scham in Berührung bringen und somit verändern.

1.5 Verletzbarkeit als ästhetischer Modus

»Vulnerability Artists« und ihre Verfahren

In der Kunst- und Literaturproduktion lassen sich verletzbare oder protoverletzbare Verfahren in ganz unterschiedlichen Epochen und Kontexten finden. Das gilt insbesondere dann, wenn man nach den Traditionslinien der einzelnen Bestandteile von Radikaler Verletzbarkeit fragt, wie etwa einem besonderen Interesse für ungefilterte Emotionalität oder für das öffentliche Verhandeln von ansonsten als privat geltenden, autobiografischen Themen. So zieht der Literaturwissenschaftler Christian Metz beispielsweise eine Verbindung von aktuellen Inszenierungsformen der Intimität und Authentizität bei Instapoets, Dichter:innen also, die auf der Social-Media-Plattform Instagram publizieren, zum Affektkult des Sturm und Drang im 18. Jahrhundert.¹⁰⁰ Englischsprachige Medienberichte nehmen häufig den ebenso na-

98 K. Mitchell: *Vulnerability and Vulgarity*, S. 175.

99 Arya, Rina: »Taking Apart the Body«, in: *Performance Research* 19/1 (2014), S. 5–14, hier: S. 12. Vgl. zum ansteckenden Charakter von Scham auch: S. Munt: *Queer Attachments*, S. 203 (»Shame is perceived as contagious, contaminating – viral even«), sowie: Love, Heather: »Stigma«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 173–176, hier: S. 175.

100 Vgl. das Interview mit Metz in folgendem Beitrag der Sendung *3sat Kulturzeit*: Wagner, Andreas G.: *Instagram-Lyrik*, 03.05.2019, <https://www.3sat.de/kultur/kulturzeit/instagram-lyrik-100.html>, geprüft am 02.09.2019. *Instapoetry* ist ein Genre, das sich in den letzten Jahren auf der Plattform Instagram herausgebildet hat und (bis jetzt) mehrheitlich von jungen Frauen* praktiziert wird. Instapoetry zeichnet sich aus durch zumeist kurze Gedichte mit deutlichen Aussagen, die häufig typografisch oder in abfotografierter Form intermedial inszeniert

heliegenden Vergleich von Instapoetry-Vertreter:innen mit den Dichter:innen der Confessional Poetry, insbesondere mit Sylvia Plath, vor.¹⁰¹ Und auch in der chinesischsprachigen Welt ließen sich mit dem *Qing*-Kult in der Literatur des 17. Jahrhunderts, der postmaoistischen Subjektivität der 1980er Jahre und der zeitgleich entstandenen *Weiblichen Lyrik* (女性诗歌), die sich unter anderem durch zahlreiche Bezügen zu Sylvia Plath' Werk auszeichnet, vielfältige Anknüpfungspunkte für ein allgemeines Interesse an Verletzlichkeit und ihren Schreibweisen finden.¹⁰²

Ich möchte in diesem Kapitel keine umfassende Historisierung von Verletzbarkeit als künstlerischem bzw. literarischem Verfahren in all seinen historischen Ausformungen leisten, sondern selektiv Traditionen und Arbeiten beschreiben, mit denen sich meine spezifische Definition von Radikaler Verletzbarkeit besser begreifbar machen lässt. Dazu gehe ich auf Ansätze ein, die in den 1970er und 1990er Jahren in der *Body Art* entwickelt wurden und heute von Künstler:innen auf denselben Social-Media-Plattformen aufgegriffen werden, auf denen auch die Autor:innen publizieren, die mich hier beschäftigen. Ihre Beschreibung erlaubt mir, aufzuzeigen, an welchen Stellen die technischen Affordanzen dieser Plattformen Ästhetiken zusammenführen, die bereits Jahrzehnte vor den Plattformen selbst existiert haben. In der Kombination dieser verschiedenen Traditionen stellen radikal verletzbare Schreibweisen heute mehr dar als eine einfache Reaktualisierung von Sturm und Drang, Confessional Poetry oder postmaoistischem Privatismus im Gewand der Sozialen Medien: Sie bilden ein eigenes Genre, dessen Umgang mit und

werden. Ihre bekannteste Vertreterin dürfte die Kanadierin Rupī Kaur (@rupikaur_) sein, die sich, wie viele andere Instapoet:innen auch, mit Themen wie Aufwachsen, Emanzipation als Woman of Colour, romantischen Liebesbeziehungen und psychischer Gesundheit beschäftigt und der häufig eine starke Kommerzialisierung ihrer künstlerischen Arbeit vorgeworfen wird. Für eine generelle Einführung in das Phänomen Instapoetry siehe: Penke, Niels: *Instapoetry. Digitale Bild-Texte*, Berlin, Heidelberg: Metzler 2022.

101 Siehe exemplarisch: Williams, Holly: »The Women Poets Taking Over the World«, www.bbc.com/culture/story/20170713-the-women-poets-taking-over-the-world, 14.07.2017, geprüft am 02.09.2019.

102 Siehe zur zentralen Rolle des Konzepts von *qing* 情 (Emotion bzw. Emotionalität) in der Literatur- und Kunstproduktion der Ming-Dynastie (1368–1644) einführend: Mann, Susan: *Gender and Sexuality in Modern Chinese History*, New York: Cambridge University Press 2011, S. 16; zur Popularität privater/hermetischer/subjektiver Schreibweisen infolge der Kollektivierung und Zensur der Mao-Ära: Ong, Aihwa; Zhang, Li (Hg.): *Privatizing China. Socialism from Afar*, Ithaca: Cornell University Press 2008; zur Aneignung von Sylvia Plath durch Dichter:innen wie Zhai Yongming 翟永明 oder Lu Yimin 陆忆敏, die als zentrale Figuren der Weiblichen Lyrik gelten: Feeley, Jennifer: »Transforming Sylvia Plath through Contemporary Chinese Women's Poetry«, in: *Frontiers of Literary Studies in China* 11/1 (2017), S. 38–72, sowie: Zhang, Jeanne Hong: *The Invention of a Discourse. Women's Poetry From Contemporary China*, Leiden: CNWS Publications 2004.

Interesse an Verletzbarkeit im Kontext gegenwärtiger medialer und gesellschaftlicher Umbrüche ein spezifisches politisches Potenzial entfaltet.

1.5.1 Body Art

Da Verletzbarkeit als Konzept so eng mit einer Kritik des modernen Subjektbegriffs verbunden ist, scheint es einleuchtend, dass sich eine besondere Konjunktur von (radikal) verletzbaren Arbeiten vor allem in Zeiten, Kunstsparten und bei Künstler:innen finden lässt, die Anlass haben, sich kritisch mit diesem Subjektbegriff auseinanderzusetzen. Ein Archiv von verletzbaren künstlerischen Arbeiten lässt sich darum beispielsweise in der Performance und Body Art der 1960er und 1970er Jahre finden – in einem Kontext also, der insbesondere in den USA und Europa von politischen Bewegungen geprägt war, die aus feministischer, homosexueller oder antirassistischer Perspektive eine deutliche Kritik nicht nur an diskriminierenden politischen Strukturen, sondern auch an den mit ihnen verbundenen Wissensformen formulierten.¹⁰³

Pionier:innen der Body Art wie Yoko Ono, Valie Export oder Hannah Wilke, deren Werke im Folgenden exemplarisch beschrieben werden, um die Popularität von körperlicher und emotionaler Verletzbarkeit als feministischer Ästhetik in dieser Zeit deutlich zu machen, überführten Techniken aus aktivistischen Formaten wie der *Consciousness-Raising Group*, in denen das Publizieren und Teilen autobiografischer Erfahrungen als Mittel zur politischen Bewusstseinsbildung und Mobilisierung eingesetzt wurde, in ihre Performances.¹⁰⁴ Ausgehend von der zeitgenössischen, mittlerweile als Allgemeinplatz etablierten Formulierung, dass das Private politisch sei, begreifen diese Arbeiten das Intime als durchdrungen von gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Indem sie sich nicht der klassischen emanzipatorischen Forderung von Stärke und Selbstermächtigung anschließen, sondern im Gegenteil die negativen Konnotationen von Weiblichkeit – Passivität, Eitelkeit, Irrationalität, überzogene Emotionalität, Unselbstständigkeit, Hysterie – in scheinbar naiver, ungeschützter Art ausagieren, stellen sie die dahinterliegenden Normen und Machtstrukturen so deutlich und ungeschönt aus, dass diese nicht nur benenn- und unter-

103 Siehe einführend zur Welle von feministischer »autobiographical performance art« in diesen Jahrzehnten: Goldstein, Lynda: »Raging in Tongues. Confession and Performance Art«, in: Irene Gammel (Hg.), *Confessional Politics. Women's Sexual Self-Representations in Life Writing and Popular Media*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1999, S. 99–116, hier: S. 105.

104 »Whether or not a performer had belonged to a consciousness-raising group (and many had), performance art constituted a perfect medium for the translation of this information into art«, Roth, Moira: *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970–1980*, Los Angeles: Astro Artz 1983, S. 18. Vgl. auch: C. Grobe: *The Art of Confession*, S. 83.

suchbar werden, sondern teilweise geradezu ins Absurde kippen.¹⁰⁵ Dabei rückt der in westlicher Denktradition abgewertete und objektifizierte Körper als paradoxes, weil scheinbar passives Medium »für aggressive Akte der Selbstbestimmung«¹⁰⁶ ins Zentrum der künstlerischen Tätigkeit.

Eine der ersten Arbeiten, in denen (körperliche) Verletzbarkeit derart als Analyseinstrument wie auch als Waffe eingesetzt wird, ist Yoko Onos 1964 erstmals performtes *Cut Piece*. Darin sitzt oder kniet Ono bewegungslos in ihren – nach eigenen Angaben – besten Kleidungsstücken auf einer Bühne, vor ihr liegt eine Schere. Das Publikum ist eingeladen, mit dieser Schere Teile der Kleidung von ihrem Körper zu schneiden und das jeweilige Stoffstück zu behalten. Ono setzt sich also der Willkür ihrer Zuschauer:innen aus, denen sie nicht nur freistellt, sich ihrem Körper mit einem scharfen Instrument zu nähern und diesen zu berühren, sondern auch, etwas herbeizuführen, das eine lange Geschichte als Unterdrückungswerkzeug gerade für weibliche Körper hat: die öffentliche Entblößung.¹⁰⁷ Mit dieser übertriebenen Performance weiblicher Passivität, die fast einer Einladung zur Gewaltausübung gleichkommt – bei ihren Auftritten in den USA und Europa zusätzlich intersektional aufgeladen durch die Geschichte des orientalistisch-sexualisierenden Blicks auf vermeintlich besonders »gefügige« asiatische Frauen – verwandelt Ono Verletzbarkeit, wie der Kunsthistoriker Hal Foster schreibt, in ein Mittel des Widerstands: »[I]n a manner resonant with some antiwar protests of the time, vulnerabi-

105 Diese Strategie war unter feministischen Zeitgenoss:innen nicht unumstritten, eben weil sie den geläufigen Argumenten für Gleichberechtigung und Anerkennung durch das Ausstellen des sexualisierten weiblichen Körpers und seiner negativen Attribute so deutlich zuwiderlief: »The negative attitude toward body art on the part of many feminists [...] seems to have stemmed from a well-founded concern about the ease with which women's bodies have, in both commercial and »artistic« domains, been constructed as object of the gaze. It also stemmed in part from an anxiety about the dangers of the artist (especially the female artist) exposing her own embodiment (her supposed »lack«) and thus compromising her authority«, Jones: *Body Art*, S. 24–25.

106 O'Reilly, Sally: *Body Art. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2012 [2011], S. 12.

107 Die Gewalt, die diese Performance hervorzurufen in der Lage war, erkennt man beispielhaft gegen Ende einer Videoaufnahme der Performance vom 21. März 1965 in der Carnegie Recital Hall in New York (Maysles, Albert; Maysles, David: *Yoko Ono: Cut Piece* [Videodokumentation], New York 1966). Ein von seiner situativen Macht sichtlich erregter Zuschauer schneidet Onos Kleidung mit dem süffisanten Kommentar »This may take a while« zunächst eng entlang ihrer Haut fahrend bis knapp oberhalb ihrer Vulva ab, bevor er in einer triumphierenden Geste die beiden Träger ihres BHs durchtrennt.

lity was here transformed into resistance, as her audience was forced to confront its own capacity for violence, both actual and phantasmatic.«¹⁰⁸

Eine ähnliche Form der körperlichen und sozialen Selbstausssetzung als Kritik an sexistischen Gesellschaftsstrukturen vollzieht die österreichische Künstlerin Valerie Export in ihrem 1968 in München erstmals performten *Tap- und Tastkino*. Bei dieser Straßenaktion schnallt Export einen Kasten über ihren nackten Oberkörper, vor dem auf der (offenen) Vorderseite ein Vorhang angebracht ist. Passant:innen werden eingeladen, jeweils für die Dauer einer halben Minute durch den Vorhang hindurch ihre Brüste anzufassen. Export beschreibt die Aktion als Teil ihres Konzepts des *Expanded Cinema*. In einem Interview mit Gerald Matt erklärt sie den analytischen, enthüllenden Impetus hinter dieser Preisgabe ihres Körpers: Indem sie durch den vorgeschnallten Kasten quasi einen ›Kinosaal für eine Person‹ mit sich trug, in dem sie ihren Körper ›taktil betrachten‹ ließ, schuf sie ein »erweitertes Kino, das Filmzuschauer mit dem konfrontiert, was im abgedunkelten Saal als normal angesehen wird: der voyeuristische Blick auf Frauenkörper.«¹⁰⁹ Ähnlich wie Ono geht es also auch Export darum, eine Norm vorzuführen, das heißt: zu entnormalisieren, indem sie sie in absurdem Ausmaß übererfüllt. Der Objektifizierung, der Entsubjektivierung von weiblichen Körpern wird hier nicht widersprochen, sondern sie wird durch ihr wortwörtliches Ernstnehmen lächerlich gemacht. Eine Strategie, die möglicherweise als effektiver zu bewerten ist als der direkte Widerspruch, weigert sie sich doch im Gegensatz zu diesem, eine patriarchale Logik als ›Gegner‹ überhaupt ernst zu nehmen.

Die Kunsthistorikerin Amelia Jones beschreibt eben diese Taktik, unter Bezugnahme auf die Body-Art-Künstlerin Hannah Wilke, als eine *Rhetoric der Pose* (»rhetoric of the pose«¹¹⁰). Wilkes Werk, in dem sie ab den späten 1970er Jahren vor allem ihren eigenen Körper als Material einsetzte, arbeitet offensiv mit einer »identification with conventional, patriarchal, and heterosexist tropes of the feminine«¹¹¹. Wilke nutzt dabei ihren – den zeitgenössischen Kriterien weiblicher Schönheit in besonderem Maße entsprechenden – Körper, um eben diese Kriterien durch ihre übertriebene Reiteration vorzuführen und zu destabilisieren. In ihrer über vier Jahre fortgeführten Fotoserie *S.O.S. Starification Object Series* (1974–1982) inszeniert sie sich, zumeist mit nacktem Oberkörper, in klassischen Modelposes, wobei die Wahl

108 Foster, Hal; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D.; Joselit, David: *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016 [2004], S. 650.

109 Matt, Gerald: *Österreichs Kunst der 60er-Jahre. Gespräche*, Nürnberg: Verlag für modern Kunst 2011, S. 92.

110 A. Jones: *Body Art*, S. 154.

111 Ebd., S. 179.

ihrer Accessoires – ein Cowboyhut, Sonnenbrillen, Rollerskates und andere typische Insignien des *All-American Girls* – den parodierenden Effekt ihrer ausgestellten Ernsthaftigkeit verstärken. Als Brechung dieser Inszenierung fungieren zahlreiche kleine, aus Kaugummi geformte, vulvenförmige ›Wunden‹, die Wilke auf ihrem Körper befestigt. Die Fotoserie beruht auf einer Reihe von performativen Arbeiten, bei denen Wilke Kaugummis an das Publikum aushändigte und nach der Benutzung zurückforderte, um daraus ebene an Vulven oder Labien erinnernden Objekte zu formen, die sie dann wie Stigmata auf ihrem nackten Oberkörper und Gesicht anbrachte. Das Material des Kaugummis wählte Wilke dabei bewusst, als Symbol der objektifizierten Frau: »I chose gum because it's the perfect metaphor for the American woman – chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece«¹¹². Die ›Wunden‹ oder Narben, die sie aus diesem Material herstellte, korrespondieren mit dem Titel der Serie, der als Wortspiel zu verstehen ist: *Starrification* ist ein von Wilke geschaffener Neologismus, der den Prozess des Berühmtwerdens beschreiben soll, zugleich aber eine überdeutliche klangliche Nähe zu *Scarification* aufweist – dem rituellen Verzieren der Haut mit Narben. Die sexualisierenden Posen, die Wilke mitsamt diesen Markierungen ihrer spezifisch weiblichen, körperlichen Verletzbarkeit einnimmt, lassen sich als Widerspiegelung und damit auch als aggressive Umkehrung eines männlichen Blicks beschreiben, wie Jones, in Anlehnung an Jacques Lacans Theoretisierung der Pose, notiert:

»[T]o strike a pose is to present oneself to the gaze of the other as if one were already frozen, immobilized – that is, *already a picture*. [...] [P]ose has a strategic value: mimicking the immobility induced by the gaze, reflecting its power back on itself, pose forces it to surrender. Confronted with a pose, the gaze itself is immobilized, brought to a standstill. Presenting herself as already a picture, Wilke's self-presentation through exaggeratedly erotic, ›feminine‹ poses, then, could be said both to succumb to the ›gaze‹ (reiterating the normative tropes of femininity) and, through such ›submission‹, to *immobilize* it (like Medusa), forcing it to ›surrender.«¹¹³

Neben Ono, Export und Wilke ließen sich zahlreiche andere Künstler:innen der Performance und Body Art nennen, die in den 1970er Jahren Verletzbarkeit als feministisches Genre etablierten, etwa Ana Mendieta, Marina Abramović oder Carolee Schneemann. Als prominente Vorläuferin dieser Welle von verletzbaren Arbeiten in der Body Art wird zum Teil auch bereits Louise Bourgeois ausgemacht, deren profeministische Arbeiten sich schon Jahrzehnte zuvor durch eine ambivalente

112 Berman, Avis: »A Decade of Progress, But Could a Female Chardin Make a Living Today«, in: *Art News* 79/8 (1980), S. 77.

113 A. Jones: *Body Art*, S. 154.

Gleichzeitigkeit von »vulnerability and aggressivity at once«¹¹⁴ auszeichneten. Radikale Verletzbarkeit als Modus feministischer Kritik kann sich in der Kunstproduktion also spätestens ab Mitte des 20. Jahrhunderts auf eine vielfältige Tradition berufen.

1.5.2 Abjektion

In den 1990er Jahren wurden diese Ansätze von Künstler:innen weiterentwickelt, die ein gesteigertes Interesse gerade für extreme Formen der Verletzbarkeit an der Grenze zu Ekel, Monstrosität, Dehumanisierung und Zerstörung verfolgten.¹¹⁵ Wo Ono, Export und, mit Ausnahme ihres Spätwerks, auch Wilke hauptsächlich normschöne weibliche Körper ausstellten, inszenierten diese Künstler:innen kranke, sterbende, behinderte, fette, haarige, versehrte, nichtnormative Körper. Ihre Arbeiten zeichnen sich, einen von Julia Kristeva entwickelten Begriff rezipierend, durch eine Hinwendung zum *Abjekten* aus. Sie tun das beispielsweise durch die Verwendung von Materialien, die »[a]t once alien to us and intimate with us«¹¹⁶ sind und mithin die Fragilität und Verletzbarkeit unserer Körper ausstellen, wie etwa Exkremete, Fingernägel oder Menstruationsblut. Denn als Abjekt definiert Kristeva dasjenige, was sich zwischen Subjekt und Objekt befindet – eine Entität, die nicht wirklich Teil des Subjekts ist, sich aber auch nicht letztgültig von ihm abspalten lässt und es damit immer latent bedroht: »Not me. Not that. But not nothing, either. [...] [A] reality that, if I acknowledge it, annihilates me.«¹¹⁷

Das Abjekte ist also das, was ich von mir abtrennen muss, um (als Subjekt) zu überleben, was mich aber zugleich anzieht und in ein Urgefühl des Horrors versetzt – es ist, in seiner extremsten Form, »der Tod, der das Leben infiziert«¹¹⁸. Dabei bezeichnet das Abjekte nicht unbedingt das Schmutzige oder Unhygienische, sondern vor allem das, was die symbolische Ordnung gefährdet. Es droht, das Subjekt in einen vorsprachlichen Zustand zurückzuwerfen, in dem es keine Differenz zum Objekt mehr gibt, das Selbst sich also auflöst.¹¹⁹ Das können, wie erwähnt, Substanzen und Gegenstände sein, die einmal Teil des Körpers waren, nun aber nicht mehr zu ihm gehören, »corporeal waste« wie »menstrual blood and excrement, or everything that is assimilated to them, from nail-pairings to decay«¹²⁰, im extremsten Fall eine Leiche, aber genauso auch unbelebte Objekte, die eine unheimliche Ähnlichkeit zu

114 H. Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 576.

115 O'Reilly: *Body Art*, 8.

116 H. Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 750.

117 Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press 1982, S. 2.

118 Ebd., S. 4, meine Übersetzung.

119 Ebd.

120 Ebd., S. 70–71.

lebenden, organischen Substanzen haben, wie etwa die Haut auf gekochter Milch; und nicht zuletzt auch abstraktere Bedrohungen der symbolischen Ordnung, wie etwa die sexuelle Devianz, die in heteronormativen Gesellschaften von LGBTIQ-Personen ausgeht. Abjekt ist somit letztlich alles, »was eine Identität, ein System, eine Ordnung stört, indem es die Grenzen, Orte und Regeln missachtet – nämlich das Dazwischen [...], das Zweideutige, das Gemischte«¹²¹, das die Produktion von Bedeutung und die Sicherheit des Subjektstatus zusammenbrechen lässt.

Das starke Interesse fürs Abjekte in der Kunstproduktion der 1990er Jahre erklärt sich, Hal Foster zufolge, unter anderem aus den spezifischen Erfahrungen von Trauer und Verunsicherung, die diese Epoche prägten und sich durch die Thematisierung von gesellschaftlichen Abjektionsprozessen überhaupt erst in einen Raum der Bearbeitung holen ließen.¹²² Im Kontext der anhaltenden AIDS-Krise und eines konservativen Rollbacks im Rahmen der *Culture Wars* (hauptsächlich in den USA, aber auch in Europa) entwickelte sich eine Form von künstlerischem Protest, die sich einer »Ästhetik des Exzesses« verpflichtet sah und »zum Frontalangriff auf die Forderung, [...] sterbliche und unkontrollierbare Körper dem Blick zu verbergen«¹²³, überging. Indem sie die Grenzen von Subjekt und Objekt, von Gesundheit und Krankheit/Behinderung, von Leben und Tod durch ihren Einsatz abjekter Materialien unsicher machten, widmeten sich diese Künstler: innen ganz zentral der Verletzbarkeit des körperlichen Subjekts¹²⁴ – und zwar nicht nur auf einer intellektuell-analytischen Ebene, sondern durch die Affizierung des Publikums, dem ein teilnahmslos-kühler Rezeptionsmodus durch die Konfrontation mit vordiskursiven, unmittelbar und unkontrollierbar berührenden Inhalten verwehrt wurde.¹²⁵

In dieser Betonung des Körpers wie auch des Ekels eröffnen sich offensichtliche Möglichkeiten für feministische, aber auch für queere Kritiken am gesellschaftlichen ›Normalzustand‹: Mit ihnen ließ sich herausarbeiten, wie bestimmte (z.B.

121 Frank, Michael C.: »Abjekt«, in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart: Metzler 2013, S. 1–2.

122 »When we look back on such art of the early nineties, and wonder at its many figures of damaged psyches and wounded bodies, we must remember that this was a time of great anger and despair about a persistent AIDS crisis and a routed welfare state, about invasive disease and pervasive poverty. In this grim period many artists staged regression as an expression of protest and defiance«, H. Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 748.

123 S. O'Reilly: *Body Art*, S. 83.

124 R. Arya: *Taking Apart the Body*, S. 7.

125 »What is so troubling about the[se] examples of performance or body art [...] is exactly this inability to maintain the boundaries of the self. We are undone by the violent actions that we witness and cannot dispassionately view the process of abjection that the artist undergoes because it affects our sense of self, and ultimately we become abject through contamination by what we have seen and experienced«, ebd., S. 12.

schwule, behinderte oder rassifizierte) Körper durch ihre Abjektion aus der Gesellschaft ausgestoßen und ihre Marginalisierung normalisiert wurde. Durch die ausführliche Thematisierung von und Arbeit mit abjekten Substanzen, wie etwa Menstruationsblut, ließ sich danach fragen, warum welcher Stoff, welcher Gegenstand als abjekt gilt und welcher nicht.¹²⁶ Wie auch in der Subjektphilosophie bildet der Körper das Scharnier, mittels dem sich nach den Ausschlüssen der modernen, bürgerlichen Gesellschaft fragen lässt: Das »[B]roadcasting« von Affekten wie Ekel oder Scham erlaubte ihre Denaturalisierung – und damit auch die Denaturalisierung von »cultural logics like racism or homophobia«, die, José Esteban Muñoz zufolge, im wesentlichen »affective constructs«¹²⁷ sind. Symbole der Schwäche und Unreinheit erfuhren eine Bedeutungsverschiebung: Zum Teil wurden sie als Zeichen von Stolz umgedeutet, wirksamer aber noch als Werkzeuge der Analyse, mit denen sich gesellschaftliche Machtstrukturen und die Grenzen des modernen, rationalen Denkens untersuchen ließen. Indem sie ihre eigenen Körper in übertriebener Form partikularisierten, legten diese Künstler:innen die versteckte Partikularität des vermeintlichen Normalfalls bloß.¹²⁸

Abjektion fungiert in diesen Kunstwerken somit als ein Werkzeug der Kritik,¹²⁹ das insbesondere für minoritäre Gruppen gleichbedeutend ist mit der Möglichkeit, überhaupt eine Sprache zu ihrer selbstbestimmten Beschreibung zu entwickeln:

»[Abjection provided] a powerful means of transgression and reinvention [...] for artists who had been denied autonomy to speak for themselves and who have been construed in terms of the other. In the process of recovery, these artists often turned to the very site of repulsion and stigmatization that they embodied – their gender, sexuality, race, disability – as a way of destabilizing Western notions of otherness. In mapping out new spaces of articulation, they were able to turn to their bodies to reconfigure subjectivity and meaning.«¹³⁰

Ein Beispiel für diese Hinwendung zum Moment der eigenen Stigmatisierung findet sich etwa in den Porträts der Fotografin Catherine Opie. Opie bezeichnet ihre Strategie der offensiven Entblößung, mit der sie »a body of work that was about

126 Ebd., S. 8.

127 J. Muñoz: *The Vulnerability Artist*, S. 194.

128 »[N]onnormative artists [...] particularize their bodies/selves in order to expose and challenge the masculinism embedded in the assumption of ›disinterestedness‹ behind conventional art history and criticism. [...] By exaggeratedly performing the sexual, gender, ethnic, or other particularities of this body/self, the feminist or otherwise nonnormative body artist even more aggressively explodes the myths of disinterestedness and universality that authorize these conventional modes of evaluation«, A. Jones: *Body Art*, S. 5.

129 Vgl. R. Arya: *Taking Apart the Body*, S. 6.

130 Ebd., S. 8.

being *really* out«¹³¹ kreieren will, als eine Form von »queer agency«¹³². Ihre Fotografie *Self-Portrait/Cutting* (1993) beispielsweise zeigt Opie in aufrechter, selbstbewusster Haltung vor dem Hintergrund einer dunklen, mit ihren floralen Mustern an die Inneneinrichtung eines Schlosses oder einer Villa erinnernden Tapete. Sie wendet der Betrachter:in ihren nackten Rücken zu, in den mit einer Technik, die aus dem *Knifeplay* der BDSM-Kultur übernommen wurde, eine Szene klassischer Häuslichkeit eingeritzt ist. Die Szene – zwei Strichfiguren, die sich neben einem sehr einfach dargestellten Häuschen an den Händen halten – erinnert an die wohl typischste aller Kinderzeichnungen, mit dem entscheidenden Unterschied, dass es sich bei den beiden Strichfiguren, erkennbar an ihren dreieckigen »Kleidern«, um zwei Frauen handelt.

Das Radikale an Opies Arbeit sind, bei genauerer Betrachtung, nicht die Eingriffe in den Körper, die sie vornimmt, die transgressive Selbstverletzung oder die Darstellung der eigenen Nacktheit, sondern die rohe, beinahe kindliche Äußerung eines Bedürfnisses nach Geborgenheit und Sicherheit, die sich ausgerechnet in den Symbolen des binären, heteronormativen Systems ausdrückt, das Opie als mehrfach marginalisierter Person – als Lesbe, als dicke Person, als Mitglied der BDSM-Szene – eben diese Sicherheit verwahrt. Die Radikalität liegt hier – ganz ähnlich, wie es sich auch in der Lektüre von Dodie Bellamy, Yu Xiuhua und Ianina Ilitcheva zeigen wird – nicht so sehr im Sexuellen oder Gewaltvollen, sondern im direkten, ungefilterten Aussprechen emotionaler Bedürftigkeit und Vulnerabilität.¹³³

Mit eben dieser unerbittlichen Verletzbarkeit arbeitet auch die britische Künstlerin Tracey Emin, die 1995 in London erstmals ihre Arbeit *Everyone I Have Ever Slept With* (1963–1995) ausstellte.¹³⁴ Bei dieser Installation handelt es sich um ein blaues Campingzelt, auf dessen Innenseite Emin die Namen aller 102 Menschen stickte, mit denen sie zu diesem Zeitpunkt ihres Lebens geschlafen hatte (damit meinte Emin nicht nur Sexpartner:innen, sondern alle Menschen, mit denen sie die Intimität des gemeinsamen Schlafens geteilt hatte). Die aufgenähten Schriftzüge enthalten eine Reihe von Rechtschreibfehlern; sie wirken amateurhaft, beinahe kindlich, wie ein Kartoffeldruck oder eine Handarbeitsaufgabe in der Grundschule. In einer anderen Arbeit mit dem Titel *My Bed* zeigte Emin drei Jahre später eben das: Ihr Bett, wie es aussah, nachdem sie es während einer längeren depressiven Episode nicht verlassen hatte – ungemacht, mit Blut- und Schweißflecken bedeckt, von benutzten Kondomen, leeren Wodkaflaschen und Kuschtieren umgeben. Auch hier griff Emin nicht beschönigend, aufwertend oder diskursivierend ein, um ihre scheinbar »simple« Arbeit als Kunstwerk zu legitimieren.

131 H. Foster et al.: Art Since 1900, S. 683 (meine Hervorhebung).

132 Ebd., S. 684.

133 Vgl. K. Mitchell: Vulnerability and Vulgarity, S. 178.

134 Siehe einführend zu Emins Werk: S. Munt: Queer Attachments, S. 203–204.

Es macht die Radikalität von Emins Werk aus, dass es sich banalisierten Themen und Formen zuwendet: Auf einer materiellen Ebene, indem sie Stoffe und Techniken verwendet, die, wie die Stickerei, als traditionell weibliche Tätigkeiten eine lange Geschichte des Ausschlusses aus dem Bereich der professionellen Kunst haben und eher als Kunst*handwerk*, wenn nicht bloß als alltägliche Notwendigkeit oder Freizeitbeschäftigung gelten.¹³⁵ Auf einer inhaltlichen Ebene, indem sie den negativen Klischees von Weiblichkeit nicht widerspricht oder sie zu widerlegen versucht, sondern sich ihnen widmet: Sie versenkt sich in jene spezifisch weibliche Scham und Angst davor, bedürftig zu wirken, zu nerven, zu viel Aufmerksamkeit zu fordern, zu anhänglich zu sein, sich zu schnell zu verlieben, zu viel zu zeigen, zu naiv oder zu emotional zu sein. Es geht Emin nicht darum, diese Scham zu überwinden, sondern darum, sie zu erkunden, sie zu untersuchen – sie zu bewohnen.¹³⁶ Damit stellt sie eine radikale Frage: Ist die emotionale Schärfe, die an peinlichen Szenen und Erinnerungen haftet, nicht auch aufschlussreich – oder sogar attraktiv? Müssen wir diese Intensität als unerträglich empfinden, oder wäre, im Anschluss an Tomkins und Sedgwick, ein Erleben denkbar, in dem wir uns für sie interessieren, sie beobachten, aushalten, als besonders aussagekräftig verstehen könnten?

1.5.3 Autopathografien in den Sozialen Medien

Eine Fortführung bzw. Aktualisierung erfahren Ansätze wie der von Emin heute unter anderem bei Künstler:innen, die auf Social-Media-Plattformen und in verwandten Online-Formaten aktiv sind. Dazu gehört beispielsweise die auf den Plattformen Tumblr, Facebook und Instagram publizierte Fotoserie *#hospitalglam* der Künstlerin Karolyn Gehrig. Gehrig definiert sich selbst auf ihrem Instagramprofil als »queer disabled artist, writer, advocate and performer«¹³⁷. Sie lebt mit dem Ehlers-Danlos-Syndrom, einer auf den ersten Blick unsichtbaren Behinderung, die jedoch mit starken Schmerzen und erheblichen Einschränkungen ihres Alltags verbunden ist und monatliche oder sogar wöchentliche Untersuchungen sowie längere Krankenhausaufenthalte notwendig macht. Für die *#hospitalglam*-Serie fotografiert Gehrig sich selbst in Warte- und Behandlungszimmern. Jedes dieser Selbstporträts ist sorgfältig inszeniert: Gehrig nimmt mit übereinandergeschlagenen Beinen, vorgestreckten Brüsten oder einem devot von unten nach oben gerichteten Blick, ganz ähnlich wie Hannah Wilke, klassisch »weibliche« Posen aus dem Repertoire der Modefotografie auf, die mit ihrem aufwendigen Make-up und ihrer Kleidung

135 Damit arbeitet sie, wie andere feministische Künstlerinnen (z.B. Miriam Schapiro, Faith Ringgold oder Judy Chicago) vor ihr, an einer »reevaluation of such devalued forms as decorative arts and utilitarian crafts historically gendered female« (Foster et al.: *Art Since 1900*, S. 655).

136 Vgl. K. Mitchell: *Feral with Vulnerability*, S. 197.

137 Gehrig, Karolyn: »About«, www.karolyngehrig.com/about, geprüft am 01.07.2021.

(kurze Kleider, Spitze, glänzende Strumpfhosen oder hautenge Leggings, eine große Menge an Ringen und anderem Schmuck) korrespondieren. Sie posiert liegend auf Untersuchungstischen, in Krankenhausbettwäsche oder angeschlossen an die Kabel eines Messapparats.¹³⁸

Gehrig arbeitet hier auf mehreren Ebenen mit einer Ästhetik der Verletzbarkeit. Sie zitiert die Selbstinszenierungspraktiken, die auf Plattformen wie Instagram so weitverbreitet wie stilbildend sind, verlegt sie aber an einen Ort, der sich gemeinhin eher durch schambehaftete Geheimhaltung auszeichnet: das ärztliche Behandlungszimmer, in dem sie sich entblößen, ihre Abweichungen von der ableistischen Norm öffentlich machen und die Kontrolle über ihren Körper an Fremde abgeben muss. Anstatt eine Situation zu verbergen, in der sie den Handlungen Anderer in extremer Form ausgeliefert, in der ihr Subjektstatus, sofern er auf Souveränität und Autonomie beruht, also stark gefährdet ist, zelebriert Gehrig diese Situation. Durch ihre ›glamouröse‹ Inszenierung gewinnt sie einen Teil der Definitionsmacht über ihren Körper zurück – nicht zuletzt durch die Dissonanz, die diese aufwendige Performance von Weiblichkeit in einer klinischen Umgebung vor medizinischen Geräten hervorruft. So verweist Gehrigs Arbeit auch auf den intersektionalen Zusammenhang der Kategorien *Geschlecht* und *Behinderung*, und auf die lange und oft gewaltvolle Geschichte der abwechselnden De- und Hypersexualisierung behinderter Frauen.¹³⁹

Indem sie #hospitalglam einen Hashtag voransetzt, konzipiert Gehrig die Serie zudem als explizit partizipativ, wenn nicht sogar mit dem Anspruch einer sozialen Bewegung.¹⁴⁰ Auf ihrer Tumblr-, ihrer Facebook- und ihrer Instagram-Seite lädt sie

138 Gehrigs Fotografien lassen sich gesammelt am besten über ihre Instagram-Seite abrufen (Gehrig, Karolyn: [@karolynprg], <https://www.instagram.com/karolynprg>, geprüft am 01.07.2021).

139 »Cultural stereotypes imagine disabled women as asexual, unfit to reproduce, overly dependent, unattractive – as generally removed from the sphere of true womanhood and feminine beauty« (Garland-Thomson, Rosemarie: »Integrating Disability, Transforming Feminist Theory«, in: *NWSA Journal* 14/3 (2002), S. 1–32, hier: S. 17). Behinderten Menschen, insbesondere behinderten Frauen, wurde von medizinischen Diskursen seit der Entstehung des Konzepts Behinderung immer wieder eine pathologische Sexualität unterstellt, die es zu regulieren gelte (vgl.: Shildrick, Margrit: »Sex«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 164–166, hier: S. 166). Seit Beginn des 20. Jahrhunderts werden sie, in einer paradoxen Erweiterung dieser Zuschreibung, als vollständig außerhalb des ›Systems Sexualität‹ gedacht: »Disabled people often have been discursively constructed as incapable of having sexual desires or a sexual identity, due to their supposed ›innocence‹« (McRuer, Robert: »Sexuality«, in: Rachel Adams, Benjamin Reiss, David Serlin (Hg.), *Keywords for Disability Studies*, New York: New York University Press 2019, S. 167–170, hier: S. 168).

140 Gehrig selbst betont in verschiedenen Postings immer wieder die aktivistische Ausrichtung ihres Projekts. Für eine Zusammenfassung siehe: Tembeck, Tamar: »Selfies of Ill Health. On-

andere Nutzer:innen mit einer detaillierten Anleitung dazu ein, ihre eigenen *#hospitalglam*-Selfies unter dem Hashtag zu posten.¹⁴¹ Nicht alle Teilnehmer:innen übernehmen ihre hyperfeminine Inszenierung, aber alle übernehmen die selbstbewusste Pose in einer – wie es der Titel des Projekts vorgibt – als glamourös empfundenen Haltung.¹⁴²

Ganz ähnliche Verfahren, Verletzbarkeit als Ästhetik zu erkunden, verwendet auch die Künstlerin und Autorin Audrey Wollen. Ihre inszenierten Fotografien thematisieren ebenfalls häufig chronische Krankheit und die damit einhergehende Stigmatisierung, noch stärker allerdings legt sie den Fokus auf Sexismus und die Abwertung von traditionell als weiblich codierten Eigenschaften. Wollen arbeitet, wie auch Karolyn Gehrig, vorwiegend auf der Plattform Instagram, deren technische Affordanzen, kommunikative Atmosphäre und Genre-Regeln sie sich zu eigen macht.¹⁴³ Entsprechend dieser Plattformvorgaben verwendet sie vorwiegend das Medium der Fotografie und eine Objektifizierung ihres eigenen Körpers, den sie, ganz ähnlich wie Gehrig, in stereotyp weiblichen Posen und Kleidungsstücken zeigt – häufig ebenfalls in der exponierten, schambehafteten Situation des Arztzimmers, auf Untersuchungstischen und in Szenen, die an die Bildgeschichte der Hysterie erinnern. Es sind Fotografien, die zwar eindeutig auf einen sexualisierenden Blick als Urheber verweisen, zugleich aber vor allem eine mädchenhafte

line Autopathographic Photography and the Dramaturgy of the Everyday«, in: *Social Media + Society* 2/1 (2016), S. 1–11, hier: S. 7.

- 141 Siehe: Gehrig, Karolyn: »FAQ«, <http://hospitalglam.tumblr.com/faq>, geprüft am 30.06.2021.
- 142 Zu finden sind diese zahlreichen Aneignungen über die Hashtag-Funktion der Plattform: »#HospitalGlam«, <https://www.instagram.com/explore/tags/hospitalglam>, geprüft am 01.07.2021.
- 143 »Wollen says she chose Instagram as her platform deliberately, which makes sense, given that her topics of dialogue (girls, bodies, objectifications, and performance) literally constitute what Instagram is« (Wells, Emily: »Audrey Wollen's Feminist Instagram World«, <http://artillerymag.com/audrey-wollens-feminist-instagram-world/>, 03.06.2016, geprüft am 07.07.2021). Vgl. auch Wollens Äußerungen zu Instagram als einer problematischen und gerade deswegen interessanten Plattform der Selbstermächtigung für junge Frauen: »I started putting my work on Instagram at first simply because it was available. It's a free and easy way to show people images that you have made. But I very quickly realized that Instagram gave a lot of young girls a way to control how they represented themselves, to play with their own performance, to construct an identity, alternate identities, and then tear down everything they had just built with a click. I like the little territories of female image-making that popped up: Sometimes they honestly feel like actual neighborhoods or camp grounds, a corner of digital space that girls managed to claim as their own. Plus, I kinda like that Instagram has boundaries that we can push up against. It's not a utopia—it has obvious censorship problems, it has corporate bias, it profits off of people's personal work and information. We can critique those issues from within the medium itself, and that's exciting for me« (Tunncliffe, Ava: »Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness«, <https://nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory>, 20.07.2015, geprüft am 03.04.2020).

Naivität inszenieren, beispielsweise durch Ballerina-Schuhe oder durch Röcke, die an Schuluniformen erinnern, sowie durch Insignien der Unschuld und Reinheit, wie etwa ein Reh, neben dem Wollen posiert, und immer wieder durch das Einnehmen eines kindlichen, »hilflosen« Gesichtsausdrucks.¹⁴⁴

Ins Zentrum ihrer Arbeit stellt Wollen den Archetyp des *Sad Girl*, des traurigen Mädchens, in dem sich eine Reihe von negativ konnotierten oder sogar pathologisierten »weiblichen« Eigenschaften verbinden, gegen die sich auch feministische Emanzipationsbewegungen häufig richten: Passivität, Schwäche und (sichtbare) Hilflosigkeit, etwa durch Weinen in der Öffentlichkeit, emotionale Bedürftigkeit, Abhängigkeit von der (romantischen) Anerkennung durch Männer, Selbstaufgabe bis hin zur Selbstverletzung oder -zerstörung, etwa durch Magersucht, Depression, Zwangsstörungen oder andere, auf die strafende Formung des ungehorsamen Körpers ausgerichtete Praktiken. Wollen begreift diese Attribute und Verhaltensweisen nicht als Zeichen von Schwäche oder mangelnder Reflektion, die auf dem Weg zur Emanzipation zu überwinden oder zumindest zu verbergen seien, sondern als Baublöcke einer Widerstandsstrategie. Indem sie diese unter den Titel *Sad Girl Theory* stellt, ihr also den Status einer Theorie zuweist, wertet Wollen die scheinbar unreflektierten Verhaltensweisen der traurigen Mädchen auf und deutet sie als komplexe, auf einer exakten Kenntnis gesellschaftlicher Machtverhältnisse beruhende Handlungsentscheidungen um:

»Sad Girl Theory is the proposal that girls' sadness and self-destructive behaviour should be re-read as an act of political resistance [...]. I think we can restage every girl who is depressed, hating her body, crying her eyes out on a bus, as a political activist. [...] Girls understand that our bodies and selves are public, political objects and how we treat our bodies and selves should be understood as public, political gestures. [...] Sadness is not narcissistic or foolish: it is an informed, rational, articulate, and embodied response to a devastating set of circumstances.«¹⁴⁵

In einer von patriarchalen und heterosexistischen Strukturen geprägten sozialen Ordnung würde sich, Wollen zufolge, jede *andere* Reaktion als Traurigkeit mit den

144 Zum Zeitpunkt des Schreibens sind die Sad-Girl-Theory-Fotografien nicht mehr über Wollens Instagram-Profil abrufbar, einen Eindruck der Serie vermitteln jedoch die Bilder, die mit der Vielzahl der Artikel über ihr Projekt abgebildet wurden, etwa bei: E. Wells: *Audrey Wollen's Feminist Instagram World*; A. Tunncliffe: *Artist Audrey Wollen on the Power of Sadness*; Baron, Benjamin: »Richard Prince, Audrey Wollen, and the Sad Girl Theory«, https://i-d.vice.com/en_us/article/nebn3d/richard-prince-audrey-wollen-and-the-sad-girl-theory, 12.11.2014, geprüft am 03.04.2020; Kale, Neha: »Can We Re-Imagine Sadness as an Empowering Force?«, www.dailylife.com.au/news-and-views/dl-culture/can-we-reimagine-sadness-as-an-empowering-force-20160209-gmpnyr.html, 10.02.2016, geprüft am 02.09.2019.

145 N. Kale: *Can We Re-Imagine Sadness*.

bestehenden Machtverhältnissen gemeinmachen und durch Verschleierung beziehungsweise Normalisierung zu ihrem Erhalt beitragen. In Akten der Selbsterstörung sieht sie daher eine nur auf den ersten Blick paradoxe Strategie der Sichtbarmachung von gewaltvollen Strukturen, die notwendig ist, um überhaupt gesellschaftliche Veränderungen erreichen zu können. So wird (öffentlich sichtbares) Leiden zum Widerstand in einer Kultur, in der Unglück und Schwäche als peinlich gelten und tabuisiert werden, um von ihren strukturellen Ursachen abzulenken:

»The stereotype of the hysterical girl, driven mad by sorrow, is used to warn girls: don't turn out like her, don't be a drag, don't complain, don't go crazy. If we all collectively admitted that being a girl sucks in this world right now, that it is scary and sad, that these are unliveable, unacceptable, conditions: what then? Something would have to change.«¹⁴⁶

Wollen versteht diese Form des Protests nicht zuletzt auch als explizite »alternative to the hyper-positive demands of contemporary feminism«¹⁴⁷, innerhalb dessen Frauen sich zwar Positionen der Stärke aneignen, die aber strukturell männlich bleiben und auf ein »Überwinden« stereotyp weiblicher Eigenschaften angewiesen sind.¹⁴⁸ Teil ihrer Umformulierung von Traurigkeit und Selbstdestruktion als politisch bewusstes, voraussetzungsreiches Werkzeug der Kritik ist deshalb auch die Aneignung des verniedlichenden Begriffs »Mädchen« bzw. »girl« – »a word that stands in for youth, foolishness and vulnerability – as a badge of pride.«¹⁴⁹ Die Wirkung von Wollens Arbeit zeigt sich nicht nur an der »viralen« Geschwindigkeit, mit der sich ihr Instagramprofil und die darauf präsentierte Fotoserie bereits kurz nach ihrem Beginn im Jahr 2015 verbreitete oder an der Aufmerksamkeit traditioneller Medien, die sie daraufhin erfuhr, sondern auch in der Aneignung durch eine:n weitere:n Verletzbarkeitskünstler:in: In ihrer »Sick Woman Theory« führt Johanna Hedvá Wollens Theorie trauriger Mädchen mit Judith Butlers primärer Verletzbarkeit zusammen, um davon ausgehend eine Position zu finden, von der aus Hedvá – als ebenfalls chronisch kranke und behinderte Person – künstlerisch arbeiten und sprechen kann.¹⁵⁰

146 Ebd.

147 B. Barron: Richard Prince, Audrey Wollen, and the Sad Girl Theory.

148 Vgl. zu dieser »androgynous routine« als »quick fix« für die Unterdrückung von Frauen* auch: Beard, Mary: *Women & Power. A Manifesto*, London: Profile Books 2017, S. 39–40.

149 N. Kale: *Can We Re-Imagine Sadness*.

150 »Sick Woman Theory is an insistence that most modes of political protest are internalized, lived, embodied, suffering, and no doubt invisible. Sick Woman Theory redefines existence in a body as something that is primarily and always vulnerable, following from Judith Butler's work on precarity and resistance. Because the premise insists that a body is defined by its vulnerability, not temporarily affected by it, the implication is that it is continuously reliant on infrastructures of support in order to endure, and so we need to re-shape the world

Fotografische Serien wie die von Karolyn Gehrig und Audrey Wollen zeigen exemplarisch, in welche kommunikationskulturelle Atmosphäre hinein radikal verletzbare Texte auf Social-Media-Plattformen geschrieben werden: Der Rezeptionsraum der Sozialen Medien wird (mit-)geprägt von künstlerischen Arbeiten dieser Art, die einerseits Traditionen aus der Body und Performance Art aufgreifen und sich andererseits die Inszenierungsaufforderungen der jeweiligen Plattform aneignen, um mit Verletzbarkeit und Selbstaussetzung zu arbeiten. Es gibt also einen deutlich sichtbaren (bild-)künstlerischen Nährboden, auf dem Texte wie die von Iana Ilitcheva, Yu Xiuhua und Dodie Bellamy entstehen.

Um diesen Publikationskontext besser zu verstehen, werde ich im Folgenden einen Überblick über diejenigen Affordanzen von Social-Media-Plattformen geben, die mir relevant für die gegenwärtige Popularität von Verletzbarkeit, von methodischer Schwäche und Abjektion als queer- und crip-feministischer Ästhetik – diesmal nicht in der Performance-Kunst, sondern in der Literatur – erscheinen. Denn auch beim Wechsel des künstlerischen Mediums vom Körper zum Text bleiben die beiden Hauptachsen der Verletzbarkeit, das Körperliche und das Soziale, zentral – erfordern im neuen Medium aber logischerweise auch neue ästhetische Ansätze, um sie zu erkunden. Bestimmte Eigenschaften von Social-Media-Plattformen, auch wenn sie von den Plattformbetreiber:innen aus ganz anderen Interessen heraus entwickelt wurden, sorgen offenbar dafür, dass diese sich in besonderer Weise dazu eignen, körperliche, soziale, und darum nicht zuletzt auch radikal verletzbare Schreibweisen zu etablieren.

around this fact. [...] Sick Woman Theory is for those who are faced with their vulnerability and unbearable fragility, every day, and so have to fight for their experience to be not only honored, but first made visible. For those who, in Audre Lorde's words, were never meant to survive: because this world was built against their survival«, J. Hedvá: Sick Woman Theory.

