

Materiell-diskursive Verschränkungen zwischen Feminismus, Kunst und Medien

Nach dem Zweiten Weltkrieg legte die französische Philosophin Simone de Beauvoir den Grundstein für eine feministische Philosophie und fragte grundlegend nach der sozialen Bedeutung von Geschlecht. Ausgehend von de Beauvoirs Leitmotiv, »als Frau wird man nicht geboren, man wird zu ihr gemacht«¹, setzte sich die Auffassung eines sozialkonstruierten Geschlechts bei einem Großteil der Feministinnen der zweiten Frauenbewegung und innerhalb der sich institutionalisierenden Genderforschung durch. Ein gutes Jahrzehnt nach de Beauvoirs Kernidee einer sozial-kulturell bedingten Kategorie ›Frau‹ legte auch der kanadische Literaturwissenschaftler Marshall McLuhan ein Fundament – das einer modernen Medientheorie.² Auch McLuhan stellte – wenn auch in keinem vergleichbaren theoretischen Ausmaß wie de Beauvoir – ebenso Überlegungen zur Geschlechterdifferenz an. In seinem Aufsatz »Die mechanische Braut« reflektiert er die »Durchdringung von Sex und Technik«.³ Damit verweist der Medientheoretiker schon früh auf den Sexismus in der Strumpfhosen- und Autowerbung der 1940er und 1950er Jahre und argumentiert, weibliche Körperteile (z.B. Beine) würden als technische Gerätschaften imaginiert, die bei Gelegenheit auszutauschen seien.⁴

Die Grundsteine der Gender und Media Studies hier in knapper Ausführung übereinanderzulegen mag dazu anregen, nach den Verknüpfungen der beiden Disziplinen heute zu fragen. Während de Beauvoirs und McLuhans geschlechterbezogenen Ansätzen eine binäre Ordnung in Bezug auf die kulturelle Bedingtheit von Geschlecht und

1 Im französischen Original lautet de Beauvoirs prominenter Leitsatz: »On ne naît pas femme, on le devient«. Dies. *Das Andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [1949] 1992, S. 265.

2 Marshall McLuhan. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London/New York: Routledge [1964] 2008.

3 Marshall McLuhan. *Die mechanische Braut: Volkskultur der industriellen Menschen*. Amsterdam: Verlag der Kunst [1968] 1996, S. 14.

4 Ebd., S. 132. Im Hinblick auf die Etablierung von McLuhans Medientheorie fällt auf, dass seine geschlechtertheoretischen Ansätze in beinahe keinem Einführungsband zur Medientheorie zu finden sind. Diese Beobachtung macht Kathrin Peters in Dies., »Media Studies«, Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.). *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln u.a.: Böhlau, S. 503-525.

ein normatives Wissen von Zweigeschlechtlichkeit inhärent sind, heben sich aktuelle Auseinandersetzungen aus dem Kontext der noch jungen Gender Media Studies und der queer-feministischen Medienwissenschaft durch ihre Beschäftigung mit Medien und Materie dezidiert von Stabilisierungen binärer Strukturen ab und fragen gezielt nach medial bedingten Produktionen von Differenz und deren Effekten. Die aktuell inhaltlich sowie historisch eng miteinander verknüpften Gender und Media Studies teilen dabei eine ganz wesentliche und grundlegende Auffassung: Die Frage, was Medien sind oder der Feminismus ist, erlauben keine eindeutige Antwort. Vielmehr fordern diese Fragen zunächst ein Bewusstsein für die Verstrickungen von Wahrnehmung, Subjektivität, Wissen und Handlungsmacht. Ihre Verbindungslinien sind von geschlechtlichen Bedeutungsebenen durchzogen und von medialen Bedingungen bestimmt.⁵ Ella Shohat beschreibt den Feminismus als »constitutively multi-voiced arena of struggle«.⁶ Auf ähnliche Weise ließe sich die Medienwissenschaft als vielstimmige theoretische Ringkampfarena beschreiben, wenn auch nicht in einem aktivistischen Sinne, sondern rein theoriefokussiert, innerhalb der kontroverse Debatten über Definitionen, Begriffe und Bedeutungshoheiten herrschen. Innerhalb der Medienwissenschaft gibt es keine Einigkeit über eine spezifische Verwendungsweise von Medien und auch hinsichtlich verschiedener Medienbegriffe, -typologien, -modelle und -klassifikationen besteht keine eindeutige Vorstellung davon, welche Phänomene darunterfallen und welche nicht.⁷ Miteinander konkurrierende Verständnisse machen den Medienbegriff zu einem äußerst heterogenen.

In der feministischen Ringkampfarena wurden nicht nur differenzfeministische oder gleichheitsfeministische Positionen ausgefochten⁸, sondern insbesondere auf Ausschlüsse des Feminismus von *women of color*⁹ hingewiesen. Auch die LGBTQ-Bewegung kritisierte eine ›Zwangsheterosexualität¹⁰ im Kontext feministischer Diskurse. Innerhalb dieser Debatten kristallisierte sich ab den 1970er Jahren das Konzept *Gender* als zentrale Analysekategorie im feministischen Sprachgebrauch heraus.¹¹ Aufgrund der begrifflichen Verweisung von *Gender* auf die Konstituierung des Geschlechts durch soziale Interaktionen und symbolische Ordnungen waren feministische Diskussionsstrände besonders seit dieser Zeit an Fragen von Medialität gekoppelt. Seit den 1970er Jahren fanden zunehmend Untersuchungen und Theoriebildungen im

5 Vgl. Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 9.

6 Ella Shohat. »Introduction«, Dies. (Hg.). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York (New Museum of Contemporary Art)/Cambridge/Mass.: MIT Press 2001, S. 16.

7 Thomas Mock. »Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations- und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs«, in: *Publizistik*, 51(2), 2006, 183-200.

8 Der Gleichheitsfeminismus geht – getreu seinem Namen – von einer grundsätzlichen Gleichheit der Geschlechter aus, wobei deren Unterschiede durch soziale Machtstrukturen und Sozialisation hervorgebracht werden. Demgegenüber fokussiert der Differenzfeminismus in seiner theoretischen und praktischen Ausrichtung die Verschiedenheit der Geschlechter als bestimmende Kategorie, wobei das Spektrum von wesensmäßiger bis hin zu faktischer Differenz reicht.

9 Vgl. bell hooks, Audre Lorde, Kimberlé Williams Crenshaw, Patricia Hill Collins etc.

10 Adrienne Rich. »Zwangsheterosexualität und lesbische Existenz«, Elisabeth List, Herlinde Studer (Hg.). *Denkverhältnisse: Feminismus und Kritik*. Suhrkamp: Frankfurt a.M. [1980] 1989, S. 244-277.

11 Gabriele Dietze, Sabine Hark (Hg.). *Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie*. Königstein/Ts.: Ulrike Helmer Verlag 2006.

Bereich Frauen und Film, Weiblichkeit und Technologie und nicht zuletzt Feminismus und Kunst statt, von denen in medienhistorischen und medienwissenschaftlichen Einführungsbänden lediglich vereinzelt Notiz genommen wird.¹² Während Marshall McLuhan, Vilém Flusser, Friedrich Kittler, Jean Baudrillard, Walter Benjamin, Roland Barthes, Paul Virilio und weitere ihre festen Plätze im medientheoretischen Kanon innehaben, erhalten historische Schlüsseltexte der theoretischen Überlappungen von Gender und Medien, wie beispielsweise Laura Mulveys Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) oder Donna Haraways *Cyborg-Manifest* (1985) meist nur partiell Einzug in medienwissenschaftliche Einführungswerke.¹³

Zu einer Medienwissenschaft, wie sie sich in den 1990er Jahren zu einer eigenständigen Fachdisziplin etabliert hat, gehört eine experimentelle und künstlerische Mediapraxis ebenso wie die Film- oder Fernsehwissenschaft, die sich erst zu eigenständigen Fächern etablieren mussten.¹⁴ Mit anderen Worten wurden Medientechnologien in künstlerischen Anordnungen erprobt und ausgelotet und trugen dort zur Theoriebildung bei. Umgekehrt ist das Verhältnis zwischen Medien und Kunst in sich auch problematisch, da die bildende Kunst aus ihrer Tradition heraus in einem Abgrenzungskonflikt zu technischen Apparaturen und Aufzeichnungsmedien stand.¹⁵ Die Kunstgeschichte knüpfte zwar seit jeher an medialen Entwicklungen an oder hat sie kommentiert; dennoch bleiben in ihr elektronisch bzw. technisch erzeugte Kunstwerke meist unberücksichtigt. Traditionelle Bildmedien bestimmen nach wie vor das Untersuchungsfeld klassischer Kunstgeschichte. Sabine Flach konstatiert vor diesem Hintergrund eine »latente Opposition von Kunst und Medien«.¹⁶ Diese Divergenz erscheint insbesondere in einem Jahrhundert als obsolet, das geprägt war von Avantgarde-Bewegungen, einer Überwindung verhärteter Hierarchien, dem Verwerfen von Gattungsgrenzen und Traditionen und in erster Linie dem Zusammenführen von Kunst und (Massen-)Medien in eine ästhetische Praxis.

Seitens der Film- und Medienwissenschaft wurde in den vergangenen Jahrzehnten eine disziplinübergreifende Perspektive auf künstlerische Produktion und Kunsttheorie vorgenommen. Die theoretischen Auseinandersetzungen von Marie-Luise Angerer, Angela Krewani, Michaela Ott, Kathrin Peters und Christiane Heibach – um nur einige zu nennen – treiben die Akklimatisierung der Medienwissenschaft im kunstpraktischen und -theoretischen Feld zunehmend voran. In Bezug auf eine feministisch-künstlerische Praxis beobachtet Andrea B. Braidt, dass aus der Perspektive der Praxis der bildenden Kunst eine »systematische Reformulierung feministischer filmwissenschaftlicher

12 Peters 2013, S. 504.

13 Kathrin Peters (ebd.) unterstellt der kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaft ein Ignorieren von feministischen und gendertheoretischen Diskussionssträngen und führt dabei folgende exemplarische Einführungsbände an: Daniela Kloock, Angela Spahr (Hg.). *Medientheorien: Eine Einführung*. 4., aktualisierte Aufl., Paderborn: Fink 2012; Helmut Schanze (Hg.). *Handbuch der Medien geschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001.

14 Vgl. Peters/Seier 2016, S. 13.

15 Peters 2013, S. 515.

16 Flach 2003, S. 11.

Paradigmen¹⁷ ausstehen würde. In der Gegenrichtung würde es sich jedoch anders verhalten: »Zahlreiche zeitgenössische Künstler*innen aus den zeitbasierten Medien nehmen die Paradigmen klassischer, psychoanalytischer Filmtheorie als thematischen Ausgangspunkt für ihre Arbeiten [...].«¹⁸

Anders als Braidt beobachte ich keine verstärkte Hinwendung zu ›klassischen‹ filmtheoretischen Ansätzen, sondern vielmehr zu zeitgenössischen, häufig affekttheoretischen, vitalistischen und spekulativen Auseinandersetzungen mit Fragen der Materialität und Dinghaftigkeit von Medien und Körpern.¹⁹ Im Kontext dieser Debatten kristallisieren sich insbesondere die Arbeit von Karen Barad und ihr neu-materialistisches Theoriekonzept des *Agentiellen Realismus* als Fluchtlinie für viele feministisch-künstlerische Positionen heraus. Vice versa beeinflussen jene Positionen Theoriediskurse, die sich mit zentralen Topoi des Neuen Materialismus – wie der Assemblage, Verkörperung, Situiertheit und quantenphysikalischen Verschränkung – befassen und an einer Durchkreuzung binärer Oppositionen wie Kultur/Natur, Subjekt/Objekt oder Mensch/Maschine interessiert sind.

Im Sinne Barads geht dieses Kapitel den »materiell-diskursiven Verschränkungen²⁰ zwischen Feminismus, Kunst und Medien nach, wobei es nicht lediglich um die »Verwicklung individueller Entitäten²¹ geht, sondern um eine »(ontologische) Untrennbarkeit von agentisch intra-agierenden Komponenten.«²² Voraussetzung dieser Untrennbarkeit ist ein radikal relationales Denken (vgl. Rosi Braidotti), das die Dinge stets in ihrer relationalen Verschränkung betrachtet. Barad führt dies wie folgt aus:

[D]as, was wir üblicherweise als individuelle Entitäten begreifen [sind] keine getrennten, determiniert gebundenen und mit Eigenschaften versehenen Objekte, sondern verschränkte ›Teile von‹ Phänomene(n) (materiell-diskursiver Intraaktionen), die über (das, was wir üblicherweise als getrennte Orte und Momente annehmen) Raum und Zeit hinausgehen.²³

Barads Perspektive materiell-diskursiver Intra-Aktionen von Materie, Dingen, Menschen, Apparaten, Diskursen etc. lenkt den Blick auf intra-agierende Momente (vgl. Kapitel 2.1.1) zwischen feministischen, medialen und künstlerischen Diskursen und ›Dingen‹ (Körpern, Menschen, Apparaturen). Feminismus, Medien und Kunst werden

17 Andrea B. Braidt. »Feministische Filmtheorien. Vom Blickparadigma über Queer Theory zu kognitionswissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie«, Elke Gausele, Jens Kastner (Hg.). *Critical Studies: Kultur- und Sozialtheorie im Kunstmfeld*. Wiesbaden: Springer 2016, S. 241-261, S. 257.

18 Ebd., S. 258.

19 Vgl. beispielsweise die Videoarbeit *Surface Glaze* (2015) von Lotte Meret Effinger, *The Alphabet of Feeling Bad* (2012) von Karin Michalski, die Roboter-Performance *Roomba Rumba* (2015) von Katherine Behar oder die Installation *She Who sees the Unknown* (2016-2018) von Morehshin Allahyari in dieser Arbeit.

20 Barad 2015, S. 130.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 130f.

23 Ebd., S. 130.

demzufolge als materiell-diskursive Phänomene²⁴ begriffen, wodurch der Fokus auf relationale Momente ihrer Differenzen fallen kann – auf eine relationale Bezüglichkeit, ein *Dazwischen* von Feminismus/Kunst/Medien. Die kritische Denkfigur der Diffraktion (vgl. Donna Haraway und Karen Barad) zeichnet sich dabei als analytischer und methodischer Fluchtpunkt ab: Sie adressiert die konstitutive Verwobenheit von Differenzen und ist daher als materielle Praxis anzusehen.²⁵ Inwiefern sich die Diffraktion als Denkbild, Methode und produktives konzeptuelles Moment durch die Arbeit zieht, werde ich im Laufe dieses einführenden Kapitels konturieren. Diesem diffraktiven Ansatz treu bleibend, versteht sich dieses Kapitel als Ausgangstableau für anschließende Analysekapitel, in dem die Auflösung binärer Logiken – insbesondere der Geschlechter – im Neuen Materialismus, seine kritischen Derivate und dessen Vorgeschichte im Rahmen künstlerischer Auseinandersetzungen mit Fragen der Repräsentationskritik, der Medien und des Feminismus skizziert werden.

2.1 Hin zu einer neuen feministischen Ontologie des Materiellen (?)

»[F]eminist philosophy has moved beyond the premises that mark its beginnings.«²⁶
Rosi Braidotti

»[T]he emancipation of mat(t)er is also by nature a feminist project.«²⁷
Rick Dolphijn & Iris van der Tuin

Die Relevanz von Materie ist seit den vergangenen Jahren in unterschiedlichen Wissensfeldern – vor allem im angelsächsischen Raum; in Deutschland eher verhalten – in den Blick geraten.²⁸ In diesen Kontexten kristallisierte sich der Neue Materialismus als heterogene (erkenntnis)theoretische und interdisziplinäre Strömung heraus, die zu Neuvermessungen und -verhandlungen von Konzepten wie Materialisierung, Performativität, Ontologie und Posthumanismus einlädt.²⁹ Zum einen kreist jene phi-

24 Karen Barad. »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 28, No. 3, 2003, 801-831, 823.

25 Kathrin Thiele. »Figurieren als spekulativ-kritische feministische Praxis«, Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.). *Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kadmos 2020, S. 50.

26 Rosi Braidotti. »Feminist Philosophies«, Mary Eagleton (Hg.). *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden: Blackwell Publishers 2003, S. 195-214, S. 195f.

27 Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 93.

28 Auf die Frage nach dem *warum* der Wiederkehr der Hinwendung zur Materie antworten Diana Coole und Samantha Frost, dass gegenwärtige gesellschaftliche Entwicklungen mittels textbasierter Ansätze nicht mehr ausreichend adäquat zu fassen seien. Diese Anerkennung vereine letztlich die Vielzahl der Ansätze jener »neuen Materialismen«. Coole/Frost 2010, S. 2f.

29 Andreas Folkers warnt zurecht davor, dem Neuen Materialismus einen Paradigmenwechsel im abendländischen Denken zuzusprechen. Unter Rückgriff auf bereits bestehende philosophische Theorien werden laut Folkers durch den Neuen Materialismus »partielle [...] Verschiebungen und

losophische Denkrichtung bzw. Kulturtheorie um eine ontologische Neuausrichtung, die im posthumanistischen Sinne Materie generativ, transformativ und vor allem als handelnd (*agentiell*³⁰) versteht. Zum anderen geht es um biopolitische und bioethische Fragen, die sich mit dem Politischen der Lebenssituation und des Körpers der/des Einzelnen auseinandersetzen. Und schließlich umfasst jene intellektuelle Strömung einen kritischen Materialismus, der sich im Sinne einer kritischen Ökonomie der Natur, Relationen zwischen geopolitischen und sozioökonomischen Strukturen und materiellen Alltagsphänomenen widmet.³¹ Philosophische, sozialwissenschaftliche, kulturwissenschaftliche und wissenschaftstheoretische Denktraditionen sehen sich mit dieser neuen Zuwendung auf Materie und Materialität und damit auf ›non-humans‹ (z.B. Technologie, künstliche Intelligenz und Umwelt) konfrontiert.

Als Sammelbegriff für eine Reihe heterogener theoretischer Ansätze gewann der Neue Materialismus nicht zuletzt innerhalb der feministischen Forschungen in den letzten Jahren an Bedeutung und findet gerade in der feministischen Philosophie mitunter seinen genealogischen Ursprung.³² Bereits 1991 beobachtet Rosi Braidotti eine notwendige Hinwendung zur Materie in der feministischen Theorie, worin der Begriff des New Materialismus erstmalig von der feministischen Philosophin eingeführt wird als »a general direction of thought [which] is emerging in feminist theory that situates the embodied nature of the subject, and consequently the question of alternatively sexual difference or gender, at the heart of matter«.³³ Für Braidotti³⁴ führt dies notwendigerweise zu einer radikalen Relektüre von Materialismus, »away from its strictly Marxist definition. [...] The neo-materialism of Foucault, the new materiality proposed by Deleuze are [...] a point of no return for feminist theory«.³⁵

Aus feministischer Perspektive verhandelt der Neue Materialismus konfliktgeladene Diskussionen über Diskurs und Materialität und fragt nach Handlungsfähigkeit (*agency*) und Subjektivität.³⁶ Zentrale Verhandlungsgegenstände sind dabei Körper, Stoffe und Organismen und deren ›assemblageartige‹ Verwobenheiten. Der Neue Materialismus durchquert gewissermaßen Dualismen, welche modernistisch geprägte feminis-

theoretische [...] Neubeschreibungen vorgenommen; [...] nicht im Sinne eines Bruchs mit dem Alten, sondern im Sinne einer Neuversammlung.« Ders. »Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis«, Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: Ed. Assemblage 2013, S. 17-34, S. 17.

30 Vgl. in erster Linie die Werke von Karen Barad.

31 Coole/Frost 2010, S. 7ff.

32 Vgl. Bennett 2010; van der Tuin 2015; Coole/Frost 2010.

33 Rosi Braidotti. *Patterns of Dissonance: A Study of Women and Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press 1991, v.a. S. 263-266.

34 Aufbauend auf ihre Monografie *Patterns of Dissonance* schlägt Braidotti ein Jahrzehnt später eine *Feminist Theory of Becoming* vor und damit erneut die philosophische Ausrichtung auf einen Neuen Materialismus innerhalb der feministischen Philosophie. In diesem Kontext verdeutlicht sie – mit Gilles Deleuze gelesen – den Zugewinn für die feministische Theorie durch den Neuen Materialismus: »Feminist philosophers have invented a new brand of materialism of the embodied and embedded kind.« Rosi Braidotti. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press 2011, S. 129.

35 Braidotti 1991, S. 263ff.

36 Vgl. Löw/Volk/Leicht/Meisterhans 2017.

tische Theorien durchziehen. Die Soziologin Cornelia Schadler weist darauf hin, dass letztlich Donna Haraway bereits Mitte der 1980er Jahre jene Kernthemen des Neuen Materialismus fokussierte und als Wegbereiterin des *New feminist Materialism* zu betrachten ist.³⁷ In ihrem einschlägigen Artikel »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective« von 1988 konstatiert Haraway, die feministische Epistemologie sei in eine Falle geraten. Grund sei ihre Unfähigkeit, eine Objektivität zu formulieren, die Universalismus und Relativismus hinter sich lässt. Als epistemologische Tendenzen würden der Universalismus und der Relativismus die feministische Theorie und Wissenschaft nicht begünstigen und bereiteten keine Zugänge für eine feministische Zukunft. Als Aktualisierung einer feministischen Objektivität bietet Haraway »situated knowledge«³⁸ als komplexe Konstruktion an, das durch »material-semiotic actors« – menschlicher und nicht-menschlicher Art – generiert würde (vgl. Kapitel 4.1). Anstatt ›allmächtige‹ und ›objektive‹ Erkenntnisansprüche zu verfolgen, gilt es, eine ›partiale Perspektive‹ zu generieren, die verantwortlich und handlungsfähig macht: »Feminist objectivity is about limited location as situated knowledge, not about transcendence as splitting of subject and object«.³⁹ In Haraways jüngst erschienener Monografie *Staying with the Trouble* (2016) ist eine konstitutive Spannung gegenwärtiger feministischer Theorie und Politik bereits im Buchtitel angelegt.

Neben Haraway und Braidotti problematisieren auch im neu-materialistischen Diskurs mittlerweile prominent gewordene Vertreter*innen wie Manuel De Landa, Iris van der Tuin, Jane Bennett, Elizabeth Grosz und Claire Colebrook die dualistisch strukturierten Theorien der Transzendenz und des Humanismus, kritisieren anthropozentrische Positionen abendländischen Denkens und streben eine radikal immanente⁴⁰ Konzeption von Materie an. Wie bereits einleitend dargelegt, gilt Karen Barad⁴¹ als zentrale Theoretikerin im Kontext des Neuen Materialismus. Nicht nur mit ihrer Theorie eines *Agentiellen Realismus* hält sie wichtige Denkimpulse für meine Arbeit und die darin besprochenen feministischen Medienkunstarbeiten bereit. Ebenso stützt sich meine Arbeit auf Barads Methode bzw. Lektürestrategie der Diffraktion und somit auf einen methodischen Zugang des Beugens bzw. Verschiebens von Perspektiven mit daraus resultierender wellenartiger Ausbreitung – ein Öffnen hin zu einem Anderswo.

³⁷ Cornelia Schadler. »New Materialism und allgemeine Systemtheorie. Eine kritische Parallellektüre«, Kolja Möller, Jasmin Siri (Hg.). *Systemtheorie und Gesellschaftskritik: Perspektiven der Kritischen Systemtheorie*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 133–149, S. 133.

³⁸ Haraways Begriff des situierten Wissens rekurriert auf die grundlegende Bedingtheit (soziale Verortung und kontextgebundene Vorteile) allen wissenschaftlichen Wissens. Vgl. Kapitel 4.1 in dieser Arbeit.

³⁹ Donna Haraway. »Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, Dies. (Hg.). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York/London: Free Association Books [1988] 1991, S. 183–201, S. 190.

⁴⁰ Deleuze und Guattari beschreiben die Immanenzebene als das »Innerste und das absolute Außen im Denken«. Wenn auch die Bestimmung des Inneren und Äußeren bei den beiden Philosophen abstrakt bleibt, wird ihr Immanenz-Begriff deutlich. Er verweist auf die Einheit der traditionell gegensätzlich gedachten Bereiche wie Leib und Seele, Geist und Materie, Denken und Ausdehnung etc. Dies. *Was ist Philosophie?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1991] 2000, hier: S. 69.

⁴¹ Karen Barad übernahm 2005 den Lehrstuhl von Donna Haraway am *Feminist Studies Department* an der University of California, Santa Cruz.

2.1.1 Diffraktion als Denkfigur und Methode (Karen Barad)

Karen Barads philosophische Ausgangspunkte beziehen sich auf die erkenntnistheoretischen Studien des Quantenphysikers Niels Bohr, dessen Ansichten sie im Lichte aktueller Forschungen in den Naturwissenschaften, der Philosophie sowie der feministischen Theorie überarbeitet und erweitert.⁴² Entscheidend für Barad ist nicht Bohrs radikale Herausforderung für die Newton'sche Physik; vielmehr bewegt sie seine Veranlassung eines grundsätzlichen Überdenkens der Cartesianischen Erkenntnistheorie. Bohr lehnt sowohl die Transparenz der Sprache als auch die von Messungen ab. Radikaler jedoch negiert er sogar die grundlegende Voraussetzung, Sprache und Messungen würden eine vermittelnde Funktion erfüllen. Demzufolge würde die Sprache keine Sachverhalte und Messungen keine messunabhängigen Seins-Zustände repräsentieren.⁴³ Dies veranlasste den Philosophie-Physiker zu einem radikalen Vorschlag, eine grundsätzlich neue erkenntnistheoretische Rahmung zu setzen. Bohrs Ansatz folgend, stellt Barad die Unterscheidung von Erkenntnistheorie (Epistemologie) und Lehre von Sein (Ontologie) grundsätzlich in Frage. Sie führt den Begriff der ›Onto-Epistemology‹ ein, um die Untrennbarkeit von Sein und Wissen terminologisch zu fassen.⁴⁴ An dieser Stelle wird deutlich, wie sich Barad in die Traditionslinie Donna Haraways und ihres Konzepts von einem situierten Wissen einschreibt. Barads Theorie des *Agential Realism* (dt. *Agentieller Realismus*) fußt auf der Überzeugung, das Universum umfasse Phänomene, welche sich als »ontological inseparability of intra-acting agencies« beschreiben lassen.⁴⁵ *Agency* ist in diesem Kontext »eine Sache des Intra-agierens, des Inkraftsetzens«⁴⁶; eine Möglichkeit, Intra-Aktionen zu erreichen. Der Neologismus Intra-Aktion meint – entgegen einem Verständnis von Interaktion – dass die Relata eines Verhältnisses (bspw. Subjekt und Objekt) nicht vorausgesetzt werden können, sondern erst *durch* und *in* Relation in Kraft gesetzt werden. Realität und stoffliche Materialität sind für sie nicht nur performativ, sondern darüber hinaus auch als *tätig* bzw. *agentiell* zu be-

42 Erstmals publizierte Barad ihre Überlegungen zu einem grundlegenden Umdenken im Bereich der Wissen(schafts)theorie in ihrer Monografie *Meeting the Universe Halfway* (2007).

43 Karen Barad. *Agentieller Realismus: Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Berlin: Suhrkamp 2012b, S. 17.

44 Auch Mieke Bal problematisiert die Trennung von Ontologie und Epistemologie. So lange eine Subjekt-Objekt-Opposition bestehen bleibt, so erläutert Bal, wird diese überlagert sein von der Gegensätzlichkeit (verschiedener, weiblicher) Subjekte und der Art und Weise der Betrachtung des Objekts. Dies. »Enfolding Feminism«, Dies. (Hg.). *A Mieke Bal Reader*. Chicago/London: University of Chicago Press 2006a, S. 209–233, S. 214.

45 Barad 2007.

46 Barad 2015, S. 51. An anderen Stellen schreibt Barad: »Agency is not an attribute but the ongoing reconfiguration of the world.« Dies. 2007, S. 135. Im Interview mit Rick Dolphijn und Iris van der Tuin schreibt sie zudem: »So agency is not about choice in any liberal humanist sense; rather, it is about the possibilities and accountability entailed in reconfiguring material-discursive apparatuses of bodily production, including the boundary articulations and exclusions that are marked by those practices.« Dies. in: Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 54.

greifen. Analog zur Annahme der Akteur-Netzwerk-Theorie⁴⁷, Interaktionen zwischen menschlichen als auch nicht-menschlichen Entitäten würden das Soziale hervorbringen, produzieren laut Barad Apparaturen Phänomene, das heißt materielle Konzepte, die stets Ereignisse⁴⁸ von Intra-Aktionen sind. Diana Coole verweist bezüglich der Idee einer Intra-Aktion auf die inkonstanten Verbindungen zwischen jenen Entitäten und deren stets relationalem Charakter.⁴⁹ Jene Verbindungslinien spannen sich nicht vertikal und damit ›hierarchisch‹ auf, sondern erstrecken sich im Sinne einer ›flachen Ontologie‹ (Bruno Latour und Levi Bryant⁵⁰) als instabile *Assemblages*⁵¹ (vgl. Kapitel 4.1 und Kapitel 5.3.3) horizontal, rhizomatisch (Gilles Deleuze) und damit nicht-hierarchisch. In der Annahme des *Agentiellen Realismus* ist das, was Bedeutung hat, stets materiell-diskursiv. Anders formuliert sind apparative Anordnungen keine statischen Instrumente, sondern unendlich erweiterbare materiell-diskursive Praktiken, welche Materie (aus)formen und (Neu)Konfigurationen von Welt dar- und herstellen. In den apparativen Anordnungen einer Messung werden also konstitutive Ein- und Ausschlüsse erzeugt (Grenzen gezogen), wobei die apparativen Anordnungen selbst als materiell-diskursive Praktiken begriffen werden. In diesem Verständnis ist Materialität lebendig, vibrierend, dynamisch und birgt eigene Transformationskräfte. Manuel De Landa nennt diese Transformationskraft im Kern der Materie im Anschluss an Deleuze Morphogenese.⁵² Durch die Prozesshaftigkeit der Materialisierung kann sich konzeptuelles Wissen mit Materie verschränken. Die relationalistische Philosophie des Pragmatismus von Alfred North Whitehead bildet den philosophischen Horizont für jenes neu aufkeimende Verständnis von Materialität und damit von Donna Haraway als auch von Karen Barad.⁵³

- 47 Allerdings betont Barad, sich von Latour'schen Begriffen wie ›Agent‹ oder ›Actant‹ fernhalten zu wollen, da sie gegen eine relationale Ontologie arbeiten würden. Vgl. Interview mit Karen Barad in: Dolphijn/van der Tuin 2012.
- 48 Bruno Latour schreibt: »Jede Entität ist ein Ereignis«. Er betont damit die dialektischen und zufälligen Prozesse von Emergenz, Übereinkunft und Kontingenz. In diesen Prozessen formen sich Entitäten und Kontexte wechselseitig. Ders. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 110.
- 49 Diana Coole. »Der Neue Materialismus: Die Ontologie und Politik der Materialisierung«, Susanne Witzgall, Kerstin Stakemeier (Hg.). *Macht des Materials/Politik der Materialität*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2014, S. 29–46, S. 31.
- 50 Levi R. Bryant. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor, Michigan: Open Humanities Press 2011.
- 51 Der Begriff der Assemblage, geprägt von Gille Deleuze und Félix Guattari, wurde zu einem zentralen Begriff innerhalb der Debatte des Neuen Materialismus und insbesondere durch den mexikanischen Philosophen Manuel De Landa weiterentwickelt. Im Laufe der Arbeit wird der Assemblage-Begriff noch eingehender erläutert. Vgl. Kapitel 4.1 und 5.3.3.
- 52 Manuel De Landa. »Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form«, in: *Amerikastudien/American Studies, Chaos/Control: Complexity*, Vol. 45, No. 1, 2000, 33–41.
- 53 Für Whithead, der als Begründer der Prozesstheorie gilt, ist Werden ursprünglicher als Sein. Seiner Philosophie folgend, setzt sich die Welt aus unendlich vielen ›Erfahrungszentren‹ zusammen und ist als von nicht-menschlichen Subjekten belebt zu denken. Vgl. Didier Debaise. »Nichtmenschliche Subjekte: Zur Aktualität A.N. Whiteheads«, Astrid Deuber-Mankowsky, Christoph F. E. Holzhey (Hg.). *Situiertes Wissen und regionale Epistemologie: Zur Aktualität Georges Canguilhem's und Donna J. Haraways*. Wien: Turia + Kant 2013, S. 223–240.

Eine zentrale Denkfigur im Kontext des Neuen Materialismus ist die bereits erwähnte Diffraktion, ein Begriff, der das physikalische Phänomen der Beugung von Wellen an einem Hindernis beschreibt. Haraway führte den Begriff als Kontrapunkt zum optischen Phänomen der Reflexion in eine kritische Debatte ein, da er, entgegen der Idee des Spiegelns und Gleichseins, auf Differenzen abzielt.⁵⁴ Diffraktion zeichnet sich durch Differenzmuster aus, die präziser als Interferenzmuster beschrieben werden können. Das physikalische Phänomen der Interferenz steht für die Überlagerung von Wellen, das eine Verstärkung oder Aufhebung von Wellen zur Folge haben kann. Diese Muster können Unerwartetes erkennen lassen und scheinbar Selbstverständliches beseitigen. Für Haraway bilden Interferenzmuster nicht ab, wo Differenzen auftreten, sondern vielmehr wo die *Effekte* der Differenzen auftreten.⁵⁵ Im Anschluss an Haraway entwickelte Barad die Diffraktion als Denkbild für die Verfasstheit von Welt an sich (ontologische Dimension). Davon leitete sie eine diffraktive Methodologie ab – also die Diffraktion als spezifische wissenschaftliche Praxis (epistemologische Dimension), um damit nicht zuletzt einen Prozesscharakter zwischen Sein- und Wissensformen denken zu können. Barad versteht den methodischen Ansatz der Diffraktion – basierend auf der entsprechenden optischen Metapher – als ein »Durch-einander-hindurch-Denken«.⁵⁶ Überlagern sich unterschiedliche Theorien, Vorstellungen oder Ideen (Wellen), kommt es zu einem Interferenzmuster, das eine Nivellierung oder Verstärkung jener Theorien (Wellen) bedingt. Voraussetzung der Entstehung von Interferenzmustern ist eine anti-hierarchische Betrachtung der Theorien, die bereits anhand der ›flachen Ontologie‹ beschrieben wurde. Barads Überlegungen zur Diffraktion positionieren sich entschieden gegen einen Repräsentationalismus und demnach gegen die Vorstellung, Wissen sei eine Repräsentation von Welt (vgl. dazu auch Kapitel 5.2). Barad übt damit Kritik an der Idee aus, ein Individuum besäße inhärente Attribute welche der Repräsentation vorausgehen würden. Im Lichte der Diffraktion seien Methoden, Theorien und Texte nicht als prä-existierende Entitäten zu betrachten, sondern als Intra-Aktionen, als eine Kraft, aus der andere Texte ihre Existenz generieren.⁵⁷ Mit Hilfe der diffraktiven Methode ist es möglich, so schreibt Barad,

to examine in detail important philosophical issues such as the conditions for the possibility of objectivity, the nature of measurement, the nature of nature and meaning making, the conditions for intelligibility, the nature of causality and identity, and the relationship between discursive practices and the material world.⁵⁸

Jenes Konzept der Diffraktion als Kontrapunkt zur Reflexion wird an einer späteren Stelle in Verbindung mit medienkünstlerischen Praktiken ausführlicher beleuchtet (vgl. Kapitel 2.3.3 und 2.3.5).

⁵⁴ Donna Haraway. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York/London: Routledge 1997, S. 299f.

⁵⁵ Donna Haraway. »The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others«, Lawrence Grossberg, Cory Nelson, Paula Treichler (Hg.). *Cultural Studies*. New York: Routledge 1992, S. 295-337, S. 300.

⁵⁶ Barad 2013, S. 60.

⁵⁷ Interview mit Barad in: Dolphijn/van der Tuin 2012.

⁵⁸ Barad 2007, S. 94.

2.1.2 Ein Plädoyer für ein Tätig-Sein

Insbesondere in feministischen Auseinandersetzungen in der (Natur-)Wissenschaftskritik und den Science and Technology Studies (STS) wird nach dem Stellenwert der Materialität des Körpers gefragt, innerhalb derer ein Überdenken des Verhältnisses zwischen Kultur und Material bzw. Kultur und Natur stattgefunden hat und aktuell stattfindet. Kritisch formuliert Barad die Frage: »Warum gesteht man der Sprache und Kultur ihre eigene Kraft und Geschichtlichkeit zu, während die Materie als passiv und unveränderlich vorgestellt wird oder bestenfalls ein von der Sprache und Kultur abgeleitetes Potenzial der Veränderung erbт?«⁵⁹

Entlang Barads kritischen Bemerkung an einer Vormachtstellung der Sprache und ihrer rhetorischen Frage, die auf eine Eigenmächtigkeit der Materie abzielt, gilt es in dieser Arbeit nach Eigendynamiken des Materials/des Mediums/des Körpers einerseits zu fragen, aber sich gleichzeitig auch nicht von kultursemiotischen und sprachlichen Zugängen zu verabschieden. Dies scheint mir ein Anliegen des Neuen Materialismus zu sein, dem häufig eine Auflösung der Bedeutung von Sprache/Diskurs/Kultur unterstellt wird. Zentrale Fluchtpunkte für diese Arbeit sind dabei die Herausforderungen des Neuen Materialismus an die feministische Theoriebildung⁶⁰, die reiche Thematisierung der Materialität in feministischen Diskursen⁶¹ und das unumgehbar Andocken feministischer Fragestellungen an ein neu-materialistisches Denken:

Wenn nun im *material turn* Materie, Natur und Biologie auf neue Weise eine jenseits des Gesellschaftlichen angesiedelte Gestaltungskraft zugeschrieben wird und diese im Wechselspiel mit sozialen Verhältnissen und Praxen gesehen wird, wenn die Grundannahme also lautet, dass Materie, Natur und Biologie das Gesellschaftliche (mit)formen und (mit)bedingen, dann muss dies geradezu zwangsläufig zu neuen Kontroversen um die zentralen feministischen Fragen der letzten Jahre nach Biologisierungen, Essentialisierungen und Universalisierungen von Gender führen.⁶²

59 Barad 2012b, S. 8. Bereits 1967 kritisierte Jacques Derrida die Dominanz der Sprache. Vgl. z.B.: Ders. [1967] 1974. Für Derrida haben sprachliche Zeichen keine eindeutige Bestimmbarkeit. Da in seinen Augen der Phallus als Logos fungiere, spricht er von einer phallozentrischen Sprache und plädiert für eine Auflösung logozentristisch motivierter Dichotomien wie Subjekt und Objekt, Kultur und Natur (vgl. Haraway) und eine Dekonstruktion jeglicher Systemzwänge.

60 Vgl. Samantha Frost. »The Implications of the New Materialisms for Feminist Epistemology«, Heidi E. Grasswick (Hg.). *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: Power an Knowledge*. Heidelberg/London/New York: Springer 2008, S. 69-83.

61 Stacy Alaimo, Susan Hekman (Hg.). *Material Feminisms*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press 2008; Nina Lykke. *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. New York: Routledge 2010; van der Tuin 2015.

62 Uta Ruppert. »Vorwort«, Christine Löw, Katharina Volk, Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich 2017, S. 7-10, S. 7.

Da das Adjektiv ›neu‹ als vorangestelltes Attribut geradezu als »founding gesture«⁶³ erscheinen mag, ist es nicht verwunderlich, dass kritische Auseinandersetzung die neu-materialistischen (feministischen) Ansätze schnell einholten. Die Kritik reicht von potenziellen (Re-)Essentialisierungen von Geschlecht hin zu Gefahren der Wiedereinschreibung des Geschlechterdualismus. Sara Ahmed⁶⁴ und Andreas Folkers⁶⁵ kritisieren beispielsweise das ›Neue‹ bzw. den damit in Verbindung stehenden Gestus der Gründung oder des Fortschritts, während Nancy Fraser⁶⁶ auf *blind spots* des Neuen Materialismus aufmerksam machen möchte.⁶⁷ Diesen Vorwürfen sei entgegnet, dass Vertreter*innen des Neuen (feministischen) Materialismus immer wieder darauf insistieren, keine Fortschrittnarrative generieren, sondern vielmehr für einen diffraktiven Dialog plädieren und Verbindungsstränge zwischen diskursiven und materiellen Aspekten aufzeigen zu wollen. Zudem geht es um die Einnahme einer zeitbezogenen dialogischen Haltung gegenüber einem historischen Materialismus. Die Denkfigur und Methode der Diffraktion bringt diese kartografische, nicht-lineare Logik einer raumzeitlichen Relationalität, wie sie der Neue Materialismus verfolgt, auf den Punkt. Im Kontext des Neuen Materialismus wird ›Denken als Tun‹ bzw. als körperliches Handeln begriffen und tritt mit seiner Akzentuierung auf Bewegung und Werden an Stelle des ›Seins‹. Ein essentialistisches und metaphysisches Verständnis von ›Sein‹ wird damit abgelegt und verschoben zugunsten eines Herausstellens von (vergeschlechtlichtem) ›Tätig-Sein‹, des Körperlichen und Affektiven. Diese Verschiebung von ›Sein‹ hin zu der Betonung des ›Tuns‹ ist sowohl für ein Medien- als auch für ein Gender-Verständnis von äußerster Relevanz.

Sybille Krämer kritisiert bereits 2004 in ihrer Monografie *Performativität und Mediälität* die Vorstellung, Medien seien bloße Werkzeuge bzw. Instrumente, derer sich der Mensch zur (Fern)Kommunikation bedienen könne, im Sinne einer ›Extension of Man‹ nach McLuhan.⁶⁸ In ihrem Verständnis ist ein Medium nicht einfach, sondern entfal-

63 Sara Ahmed. »Open Forum Imaginary Prohibitions Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the ›New Materialism‹, in: *European Journal of Women's Studies*, Vol. 15, No. 1, 2008, 23-39.

64 Ebd.

65 Folkers 2013.

66 Zu den blinden Flecken des Neuen Materialismus schreibt Nancy Fraser: »Was it mere coincidence that second-wave feminism and neoliberalism prospered in tandem? Or was there some perverse, subterranean elective affinity between them? That second possibility is heretical, to be sure, but we fail to investigate it at our peril. Certainly, the rise of neoliberalism dramatically changed the terrain on which second-wave feminism operated. The effect...was to resignify feminist ideals.« Dies. *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. London: Verso 2013, S. 218.

67 Weitere Kritik am Neuen Materialismus findet sich in der Auseinandersetzung der sogenannten Somatechnik, einer Theorie der Unmöglichkeit der Trennung (von Fragen des) Körpers und (Fragen der) Technologie. Vgl. Dennis Bruining. »A Somatechnics of Moralism: New Materialism or Material Foundationalism«, in: *Somatechnics*, 3(1), 2013, 149-168; Nikki Sullivan. »The Somatechnics of Perception and the Matter of the Non/Human: A Critical Response to the New Materialism«, in: *European Journal of Women's Studies*, 19(3), 2012, 299-313.

68 Aus medientheoretischer Sicht geht es heute darum, unsere zunehmende Verwobenheit mit den Technologien ernst zu nehmen und daher statt von Medien als Werkzeugen zu sprechen, die Beziehungen zu Technologien zu beschreiben, wie sie in Begriffen wie Infrastruktur, Plattformen oder Stoff zum Tragen kommen. Ein solches Denken als Beziehungsgeflecht zwischen Menschen

tet seine Medialität erst im Gebrauch. Damit ist Medialität etwas, das sich ereignet, das uns als Nutzer*innen begegnet und widerfährt. In Bezug auf gendertheoretische Überlegungen und einer Hinwendung zu einem Konzept des ›Doing Gender‹ ließe sich Krämers Auffassung von Medialität mit Kathrin Peters querlesen: »Eben weil ›Gender nicht ist, sondern in Diskursen allererst wird, und diese Diskurse nicht außerhalb von Medien erfahrbar sind, greift ein rein inhaltliches oder instrumentelles Verständnis von Medien zu kurz.«⁶⁹

Die Verschiebung von einem statischen ›Sein‹ zu einem ›Werden‹ (vgl. Deleuze/Guattari) und ›Tätig-Sein‹ ist ein zentraler Ausgangspunkt des *New feminist Materialism*. »[Ein neu-materialistischer] Zugang vertritt die Annahme«, so erläutert Kirstin Mertlitsch, »dass Substanz und Materie keine Objekte, sondern ein Tun im Sinne des ›Tätig-Sein der Dinge‹ sind. Oder knapp mit Barad selbst formuliert: Materie ist die ›Gerinnung von Tätig-Sein.‹«⁷⁰

Daher gilt sowohl für Körper als auch für Dinge der Doppelcharakter der *agency* als Handlungsfähigkeit, die einerseits Machtverhältnissen unterworfen sind und andererseits aus diesen erzeugt werden.⁷¹

Auch wenn sich vereinzelt Problematiken im Lichte des Neuen Materialismus eröffnen mögen, sei das Theoriekonzept in dieser Arbeit als »offener Versuch«⁷² verstanden, der die Möglichkeit einer Sensibilisierung für das Ineinandergreifen geschlechterspezifischer Fragestellungen beleuchten kann und jenseits von bloßer Repräsentation, Reflexion und starrer Dualismen alternative Dimensionen in die Debatte einbringen kann. Die Kunst – so wird sich im Laufe der Arbeit zeigen – nimmt an einer Auseinandersetzung um das Konzept der ›neuen‹ Materialität in feministischer Theorie, Politik, Sozial- und Naturwissenschaften teil und lässt dort Potenzialitäten zu einem Nachdenken über gegenwärtige ökologische, ökonomische, biopolitische und körperbezogene Krisen entstehen. Vice versa, so sei noch einmal betont, sind es auch künstlerische Arbeiten, die das neu-materialistische Denken vieler Theoretiker*innen in Bewegung setzen und beeinflussen.

2.1.3 Von Natur und Kultur hin zu *naturecultures* (Donna Haraway)

Ein weiteres grundlegendes Anliegen neu-materialistischen und grundsätzlich feministischen Denkens ist die Durchkreuzung von Natur und Kultur. Bereits in den frühen 1990er Jahren kritisierte Donna Haraway einen in den epistemologischen und feministischen Theorien vorherrschenden Dualismus von Natur und Kultur, der eine zentrale Voraussetzung eines neuzeitlichen Verständnisses von Natur darstellt.⁷³ Seit der

und Technologien fordert ein Zusammendenken des Sozialen mit dem Materiellen ein. Der Neue Materialismus bietet dabei eine vielversprechende Quelle, um sozio-materielle Phänomene zu beschreiben.

⁶⁹ Peters 2013, S. 509f.

⁷⁰ Barad 2012b, S. 40.

⁷¹ Kirstin Mertlitsch. *Sisters, Cyborgs, Drags: Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 197.

⁷² Goll/Keil/Telios 2013, S. 8.

⁷³ Haraway [1988] 199, 1992.

klassischen Philosophie René Descartes' werden Natur, das Präexistierende und Kultur, als Mantel dieses Präexistierenden, getrennt gedacht. Auf dieser Trennung basiert sowohl die Eigenkonstruktion des Menschen, der sich durch Aneignung und Beherrschung der vermeintlich passiven Natur als universales, handlungsfähiges Gattungswesen der Natur entgegensezten, als auch die Objektivierung der Natur als einem vom Menschen unabhängigen Objekt (vgl. Kapitel 4.2). Westliche Wissenschaften basieren auf dieser »kulturelle[n] Konstruktion von Natur als einem Ort der Nicht-Kultur«.⁷⁴ Diese Natur-Kultur-Dichotomie und die damit einhergehende Logik der Beherrschung und Aneignung sind eng mit der Geschichte und den Praktiken einer kolonialen und patriarchalen Gesellschaft verbunden.

Astrid Deuber-Mankowsky beschreibt, wie sich auf der Basis der Differenz Natur und Kultur sich bereits seit dem 18. Jahrhundert eine Neubestimmung der Geschlechterdifferenz abzeichnete.⁷⁵ Insbesondere die Schriften von Jean-Jacques Rousseau zeugen davon, welcher Stellenwert der sozialen Reproduktionsarbeit im Rahmen der neu erlangten Freiheit zugeschrieben wurde. Schwanger-Sein, das Säugen und Erziehen von Kindern sowie emotionale Zuwendung liegen in dieser Logik in der »weiblichen Natur« begründet. Demgegenüber war die Sphäre der Politik, des Rechts, der Ratio und der Öffentlichkeit für den Mann bestimmt, während die Frau davon ausgeschlossen blieb. Mit dem Argument der unhintergehbaren Natürlichkeit des Weiblichen (Natur) gegenüber dem Männlichen (Kultur) bildete sich eine historisch gewachsene, tiefgreifende Hierarchisierung zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit heraus. Als Folge dieser Logik kam es zu einer »feste[n] Verknüpfung der Herausbildung von zwei sich ergänzenden Geschlechtscharakteren mit der Grenzziehung zwischen Natur und Kultur, wobei die Kultur der Natur ebenso überlegen sein sollte wie die Männer den Frauen.«⁷⁶

Im Zuge des kybernetischen Zeitalters (zur Zeit des Kalten Kriegs) veränderte sich der Status des Natürlichen als das Nicht-Menschliche, mit klaren Grenzen versehene und der Kultur Entgegenstehende. Dieses Verständnis wichen einer technologischen und technokratischen Vorstellung von Ökosystem, die laut Haraway interessante Verbindungen zwischen Technologie und Natur herstellte, jedoch noch keine zu den Menschen. »Menschliche Handlungen und die menschliche Geschichte spielten keine Rolle, denn noch war alles bloße Kybernetik. Und das war selbstverständlich ganz schlecht.«⁷⁷

Zu Beginn der 1990er Jahre tauchte innerhalb wissenschaftlicher Ökologiediskurse, aber auch in sozialen Bewegungen, kommunalen Institutionen und der Administration eine neue Vorstellung von Ökologie auf: die einer immer schon bestehenden Verschränkung und Wechselwirkung von Natur und Kultur.⁷⁸ Zu dieser Zeit ist es Judith Butler, die aus gendertheoretischer Sicht jene Verzahnung zwischen Natürlichem und

⁷⁴ Carmen Hammer, Immanuel Stieß. »Einleitung«, Dies. (Hg.). *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1995, S. 9-31, S. 27.

⁷⁵ Astrid Deuber-Mankowsky. »Natur/Kultur«, Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.). *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 319-341.

⁷⁶ Ebd., S. 333.

⁷⁷ Donna Haraway. »Wir sind immer mittendrin«. Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.). *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1995a, S. 98-122, S. 117.

⁷⁸ Haraway 1995a, S. 117.

Kulturellem reformuliert, jedoch, wie auch Haraway kritisch bemerkt, zugunsten einer Vormachtstellung des Kulturellen.⁷⁹

1990 formulierte Butler ihre entscheidende Grundannahme, die Kategorie Gender (Kultur) würde keine Basis in der empirischen Realität (Natur) besitzen und konstituiere sich stets performativ in diskursiven bzw. sprachlichen Praktiken.⁸⁰ Entscheidend ist für Butler die Tatsache, dass »Sexualität immer durch Diskurs und Machtverhältnisse konstruiert ist«.⁸¹ Im Zuge neu-materialistischer Denkansätze der letzten Jahre geriet Butlers poststrukturalistische und linguistische Theoretisierung der Kategorie Gender zunehmend in Verdacht. Butler hätte demnach die Vitalität der Materie übersehen und Materie »als passives Produkt von Diskurspraktiken«⁸² festgeschrieben. Zwar wird bei Butler Materialität in ihren späteren Arbeiten als performativer Prozess der Materialisierung konzeptualisiert, dennoch könnte es laut der Gendertheoretikerin keinen Zugang zur Materialität jenseits signifikatorischer Praktiken geben.⁸³ Der Körper bleibt bei Butler Effekt diskursiver Unterdrückung: »To posit a materiality outside of language is still to posit that materiality, and that materiality so posited will retain that positing as its constitutive condition.«⁸⁴ In Bezug auf das Konzept des sozialen Geschlechts lautet die Kritik von Stacy Alaimo und Susan Hekman – den Herausgeberinnen des Sammelbandes *Material Feminisms* (2007) – an Judith Butler⁸⁵, ihre Genderkonzeption würde die Unterscheidung von sozialem und biologischem Geschlecht festbeschreiben, was letztlich zu einer Reproduktion des Dualismus Kultur und Natur führen würde.⁸⁶ Alaimo und Hekman schließen sich dem Vorhaben der Neu-Materialistin Nancy Tuana an, einen biologischen Determinismus zu unterlaufen.⁸⁷ Tuana forderte bereits in den

⁷⁹ Ebd., S. 107f.

⁸⁰ Judith Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

⁸¹ Ebd., S. 56.

⁸² Barad 2012b, S. 39.

⁸³ Judith Butler. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York u.a.: Routledge 1993.

⁸⁴ Ebd., S. 67f.

⁸⁵ In direktem Bezug auf Butlers Werk *Bodies That Matter* kritisieren Abigail Bray und Claire Colebrook bereits 1998 mit ähnlichen Argumenten wie Stacy Alaimo Butlers Beharren auf einer Opposition zwischen Sex und Gender: »Accordingly, the attempt is made to ›free‹ gender from sex – to see gender not as cultural overlay of sex but as that which produces ›sex‹ as a discursive given [...] Gender is not, then, the social construction of ›sex‹; ›sex‹ is yet one more discursive effect.« Abigail Bray, Claire Colebrook. »The Haunted Flesh: Corporeal Feminism and the Politics of (Dis)Embodiment«, in: *Signs*, Vol. 24, No. 1, 1998, 35–67, 42. Siehe auch die Kritik der Trennung Sex-Gender als Modernismuskritik bei Nina Lykke. »Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science«, Dies., Rosi Braidotti (Hg.). *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*. London: Zed 1996, S. 13–29, S. 18.

⁸⁶ Ähnlich wie Stacy Alaimo kritisiert die Biologin Lynda Birke unter neu-materialistischer Betrachtung eine Vernachlässigung des biologischen Körpers in den feministischen Studien und insbesondere bei Judith Butler. Cecilia Åsberg, Lynda Birke. »Biology is a Feminist Issue: An Interview with Lynda Birke«, in: *European Journal of Women's Studies*, Vol. 17, No. 4, 2010.

⁸⁷ Stacy Alaimo. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 5.

1980er und 1990er Jahren die feministische Abkehr von einer sex/gender-Trennung, die auch Donna Haraway problematisierte.⁸⁸

Mit dem Begriff der *naturecultures*, den Haraway 2003 im Kontext kritischer Aus-einandersetzungen gegenüber starren Dualismen einführte⁸⁹, gelingt es ihr, eine konzeptive Trennung zwischen Natur und Kultur zu dekonstruieren und eine untrennbare Verwobenheit von Natur und Kultur begrifflich zu fassen. Weder die Natur noch die Kultur seien in ihrer Annahme etwas, das allein von Menschen erschaffen wird, sondern diese werden auch von Artefakten, materiellen Umgebungen, Techniken und Wissen mit hervorgebracht. Mit den *naturecultures* äußert sich letztlich die neu-materialistische, feministische Idee der synthetischen Beziehung und performativen Konnektivität zwischen Natur und Kultur. Voraussetzung der *naturecultures* ist ein diffraktives Denken – ein Denken durch Natur und Kultur hindurch.⁹⁰

Das Konzept der *naturecultures* ist für Haraway Grundlage weiterer Durchkreuzungsbestrebungen modernistischer Oppositionen: Körper und Geist, Objekt und Subjekt sowie Sex und Gender. *Naturecultures* stehen immer im Zusammenhang mit Ontologie, Epistemologie und Ethik⁹¹, die nach Barad niemals getrennt voneinander zu betrachten sind (vgl. Kapitel 5.2.4). Für Barad ist jede ›Beobachtung/Messung stets eine verantwortungsvolle Praxis und realitätskonstitutiver Teil des Hervorbringens von Welt. Hier kommt ein quantenphysikalisches Denken der Verschränkung von Sein

88 Nancy Tuana. »Re-fusing nature/nurture«, in: *Women's Studies International Forum*, 6(6), 1983, 621-632; Nancy Tuana. »Fleshing Gender, Sexing the Body: Refiguring the Sex/Gender Distinction«, in: *The Southern Journal of Philosophy*, Vol. 35, 1996; Haraway 1995b, S. 93.

89 Donna Haraway. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003. In seinem Buch *Wir sind nie modern gewesen* ([1991] 1998) präferiert Bruno Latour, anders als Haraway, für die Bindestrichschreibweise und spricht von einem Konzept der *nature-culture*. Sowohl Haraway als auch Latour untersuchen, wie Natur und Kultur als abgegrenzte Bereiche funktionieren und wie die natürlichen und kulturellen Wesen innerhalb dieser Bereiche entstehen. Dieser Entstehungsprozess ist nie abgeschlossen und jene Bereiche und Wesen prä-existieren niemals in den *nature(s)-cultures*.

90 Mit dem Ziel neu-materialistische Ansätze für eine zeitgenössische Medientheorie fruchtbar zu machen, entwickelt Jussi Parikka im Anschluss an Haraways *naturecultures* den Begriff der ›medianatures‹. Friedrich Kittler hätte Parikka zufolge bereits die Perspektive auf eine konstitutive Verwobenheit zwischen Medien und Natur angeboten. Nach Kittler seien die Modulationen von elektronischen, magnetischen und Licht-Energien aber auch tastbare Objekte von Wahrnehmung, Aktion, Politiken sowie Bedeutungen (und Nicht-Bedeutungen) durchzogen. ›Medianatures‹ verweisen auf ein Kontinuum zwischen Medienapparaturen und deren materielle Kontexte in der Umgebung von Natur und hallen in gegenwärtigen Debatten um Medienökologien, elektronischen Müll und Medienarchäologie wider. Parikka 2012a.

91 Vor dem Hintergrund einer phänomenologischen Tradition, die immer wieder ein eigentümliches Doppelwesen des Körpers herausstellte (vgl. Merleau-Ponty, Plessner und Waldenfels), lässt sich Haraways *natureculture* nicht voraussetzungslos einordnen. Denn gerade diese phänomenologische Tradition hat den Leibkörper als Zwiegestalt theoretisiert, die ihn zu einer »Umschlagstelle von Natur und Kultur macht«. Vgl. Barbara Becker. »Cyborgs, Robots und Transhumanisten. Anmerkungen Über die Widerständigkeit eigener und fremder Materialität«, Dies., Irmela Schneider (Hg.). *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt a.M.: Campus 2000, S. 41-69, S. 60. Mit dem Konzept des Leibkörpers deutet sich die Nähe zu Haraways *natureculture* an.

und Erkennen ins Spiel, das im weiteren Verlauf bezüglich einer neu-materialistischen Konzeptualisierung von Differenz als medial und nicht-binär noch einmal anklingen wird.

Angesichts einer diffraktiven Logik der Verschränkung, einem ›Denken als Tun‹ und ko-konstitutiver *naturecultures* im Neuen Materialismus stellt sich schließlich also die Frage, welche Konzeptualisierung von Differenz, insbesondere von sexueller Differenz aus feministischer Perspektive, ein neo-materialistischer Ansatz verfolgt, der gleichzeitig einer Durchkreuzung von Binaritäten die Treue hält. Ausgehend von dieser Frage ergeben sich zudem grundlegende methodische Spezifizierungen für diese Arbeit: Mit welcher Art von relationalem Differenzbegriff operiert die vorliegende Arbeit hinsichtlich der Differenzen von privat/öffentlicht (Kapitel 3), Körper/Geist, Natur/Kultur (Kapitel 4) und Repräsentation/Affekt, Subjekt/Objekt (Kapitel 5)?

2.1.4 (Sexuelle) Differenz an ihre Grenzen bringen

»Consequently, by radically rewriting the dualisms of modernity, new materialism precisely becomes a philosophy of difference that opens up for a »new« ontology, or rather, a »new« ontogenesis.«⁹²

Iris van der Tuin & Rick Dolphijn

Ein zentrales Erbe wissenschaftlicher und aktivistischer feministischer Auseinandersetzungen der 1960er und 1970er Jahre ist eine ›Gleichheit-versus-Differenz‹-Debatte. Ein hartnäckiges Paradoxon besteht darin, dass die Hauptforderung des Feminismus nach (sexueller) Differenz einerseits in der Ablehnung deterministischer und essentiaлистischer Geschlechterverständnisse und der Forderung nach Gleichheit und gleichen Zugangsmöglichkeiten besteht, andererseits aber immer nur durch die präzise Bedeutung der Spezifität der (sexuellen) Differenz erhoben werden kann.⁹³ Kathrin Thiele unternimmt den Versuch, sich jener Debatte mit einer neu-materialistischen Perspektivierung zu nähern, um eine andere Differenz (›different difference‹) vorzuschlagen, die jenseits der Kluft zwischen Gleichheit und Differenz liegt.⁹⁴

Ausgehend von Luce Irigarays psychoanalytischen, philosophischen und jüngst auch spekulativen Auseinandersetzungen⁹⁵ mit der Frage nach einer nicht-binären

⁹² Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 119.

⁹³ Kathrin Thiele. »Pushing Dualisms and Differences: From ›Equality versus Difference‹ To ›Non-mimetic Sharing‹ and ›Staying With the Trouble‹, in: *Women: A Cultural Review*. Special Issue on ›Feminist Matters: The Politics of New Materialism (Guest editors Petra Hinton and Iris van der Tuin), Vol. 25, No. 1, 2014, 9–26, 10.

⁹⁴ Ebd., S. 11. Siehe auch Myra Hird. »Feminist Matters. New Materialist Considerations of Sexual Difference«, in: *Feminist Theory*, Vol. 5, Nr. 2, 2004, 223–232.

⁹⁵ Elizabeth Grosz teilt Irigarays Arbeit in drei große Phasen der Orientierung ein: Nach einer psychoanalytischen folgte eine philosophische und mündete in eine aktuelle, die insbesondere Ausarbeitung der sozialen, kulturellen, bürgerlichen und epistemischen Bedingungen fokussiert. In dieser aktuellen Phase beobachtet Kathrin Thiele wiederum eine spekulativen Orientierung Iriga-

ren sexuellen Differenz, konzentriert sich Thiele auf Irigarays Ausarbeitung einer spezifischen, stringent vertretenen Ontologie:

Rather, what I see happening in Irigaray's thought of sexual difference is that she manages to unhinge ontology, traditionally understood as the logic of Being as ›given‹, into an asymmetrical endeavor that itself cannot escape the force of differentiation. Thus, instead of reducing sexual difference merely to a level of ›what is‹ – essentialist form of ontology –, her work argues for an understanding of sexual difference as a(n) (ethical) project in which ontology itself becomes transformed within the parameters of sexual difference thinking.⁹⁶

In Irigarays Denken vollzieht sich demnach eine Bewegung von einer essentialistischen Ontologie des Seins hin zu einer dynamischen, relationalen Ontologie, die sie mit der Deleuze'schen Philosophie des Werdens verbindet. In ihrer Irigaray-Interpretation stützt sich Elizabeth Grosz auf Deleuze und bringt Irigarays Theorie der sexuellen Differenz mit der Deleuze'schen Philosophie des Werdens in Einklang: »Difference in itself must be considered primordial, a non-reciprocal emergence, that which underlies and makes possible distinctness, things, oppositions.«⁹⁷ Die sexuelle Differenz nach Irigaray legt demnach eine Ontologie nahe, eine, »in which differentiality – the more than o/One – is primary, and by being primary it is prior precisely to the divisiveness of separate entities (e.g. man/woman).«⁹⁸ Das Eine ›the o/One‹ ist immer schon vielfältig, immer schon mehrere. Irigaray zeigt auf, inwiefern ein Denken in (sexuellen) Differenzen die Notwendigkeit betont, sich einem spezifischen Modus von Beziehung zu widmen, einem, den Haraway und Barad als diffraktiv fassen würden. Dieser Modus geht nicht mehr aus einer monosubjektiven Kultur hervor, sondern aus der Erkenntnis, dass es von vornherein mindestens zwei (at least two) Möglichkeiten für alles gibt⁹⁹ – oder, diffraktiv gedacht: dass mindestens zwei Wellen aufeinandertreffen, die etwas Neues hervorbringen. Es geht darum, mit der »Unterjochung der Differenz unter die Logik des Selben«¹⁰⁰ zu brechen, um das Denken in (diffraktiven) Begegnungen mit *dem Anderen*, mit dem wir stets ko-existieren. Sexuelle Differenz bedeutet dabei, »that each subject not only occupies its own morphological, perceptual and associative relation to the world but that it can indirectly access other morphological, perceptual and associative relations«.¹⁰¹

Doch für Irigaray gehören diese ko-existierenden Lebewesen nicht alle zu ein- und derselben Welt.¹⁰² In dieser Ausgangshypothese Irigarays verbirgt sich laut Thiele ei-

rays. Elizabeth Grosz. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham: Duke University Press 2011b, S. 102.

96 Thiele 2014, 13.

97 Grosz 2011b, S. 93.

98 Thiele 2014, 14.

99 Ebd., S. 15.

100 Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1972] 1977.

101 Elizabeth Grosz. »The Nature of Sexual Difference«, in: *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 17, No. 2, 2012, 69-93, 72.

102 Luce Irigaray. *Sharing the World*. London/New York: Continuum 2008, S. 68.

ne kategoriale transzendenten Setzung, wobei nur ein neu-materialistischer Ansatz in der Lage ist, diese Setzung aufzubrechen. Wenn auch sehr anerkennend gegenüber Irigaray, richtet sich Thieles Kritik an Irigarays Positionsbestimmung des Anderen im transzendenten Raum, einem Raum der nicht zu ›meiner‹ Welt gehört, wodurch sowohl eine Transzendenz zwischen Natur und Kultur als auch eine Opposition von Selbst und Anderen aufrechterhalten wird.¹⁰³

Mit Hilfe eines neu-materialistischen Ansatzes kann es laut Thiele gelingen, eine ›andere Differenz‹ zu imaginieren: »[A new materialistic approach] allows for pushing further the founding dualism of self and other, and [...] to envision differing difference(s) ›in-difference‹ [...].«¹⁰⁴ Ich möchte an dieser Stelle kurz innehalten und Thieles Formulierung des »pushing further« von Dualismen gründlicher in den Blick nehmen. Es war Henri Bergson, der 1896 die Einsicht vertrat, persistierende Dualismen, von denen das Denken der Moderne geprägt sei, durchqueren zu können, indem man jene Dualismen auf die Spitze trieben (»to push dualism to an extreme«¹⁰⁵). Anknüpfend an Bergson schlussfolgert Deleuze: Wenn jene Dualismen ins Extreme getrieben werden, dann stoßen Differenzen an ihre Grenzen¹⁰⁶ und eine »Umschreibung der Moderne« – wie sie Jean-François Lyotard 1988 vorgeschlagen hat – sei möglich.¹⁰⁷ Es geht aus neu-materialistsicher Perspektive also nicht darum, Dualismen zu negieren und Differenzen auszustreichen oder aus der Moderne auszutreten, sondern vielmehr darum, eine affirmative Haltung gegenüber der Differenz¹⁰⁸ einzunehmen und die Moderne umzuschreiben. Anders formuliert: Durchquerungen von modernistischen Dualismen (strukturiert durch eine negative Beziehung zwischen den Begriffen) bedeuten im neu-materialistischen Sinne, eine Neukonzeptualisierung von Differenz (strukturiert durch eine affirmative Beziehung) zu formulieren.¹⁰⁹

Zurück zu Thieles Anliegen der Formulierung einer ›different difference‹: Wie kann ein neu-materialistischer Ansatz der Differenz, den Thiele gegenüber einem Irigaray'schen ›more-than-o/One-Ansatz‹ privilegiert, aussehen? Als grundlegende Denkvoraussetzung für eine andere Differenz (›different difference‹) schlägt sie ein von Haraway und Barad inspiriertes »worlding-with-others«¹¹⁰ (Hervorh. i.O.) vor, das

¹⁰³ Thiele 2014, 18f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 20.

¹⁰⁵ Henri Bergson. *Matter and Memory*. 5. Aufl., übersetzt von N. M. Paul und W. Scott Palmer. Mineola/New York: Dover [1896] 2004, S. 236.

¹⁰⁶ Gilles Deleuze. *Difference and Repetition*. Translated by P. Patton. New York: Columbia University Press [1968] 1994, S. 45.

¹⁰⁷ Vgl. Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 138.

¹⁰⁸ Sigrid Adorf und Sabine Gebhardt Fink beobachten eine »Affirmation der Differenz« in zeitgenössischen feministischen Performance-Praktiken. Sigrid Adorf, Sabine Gebhardt Fink (Hg.). »Einleitung«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Feministische Strategien in der Performance Kunst: Disobedient Bodies*. Nr. 67, 2020, 6-16, 7.

¹⁰⁹ Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 115.

¹¹⁰ Thiele 2014, 20. Ben Anderson und Paul Harrison bieten eine Definition des Begriffs *worlding*, der sich nicht auf eine bestehende Welt bezieht, »but rather the context or background against which particular things show up and take on significance: a mobile but more or less stable ensemble of practices, involvements, relations, capacities, tendencies and affordances.« Ben Anderson, Paul Harrison (Hg.). *Taking – Place: Non-Representational Theories and Geography*. Farnham: Ashgate

von einer immanenten Verwandtschaft ausgeht und so humanistischen, transzendenten Binaritäten von Selbst/Anderen (in Bezug auf Natur/Kultur) den Rücken kehrt. Als »Worlding-forces« können dabei Kräfte verstanden werden, die zum einen nicht notwendigerweise subjektiv und schon gar nicht ausschließlich menschlich sind, und die zum anderen nicht nur *innerhalb* dieser Welt zirkulieren, sondern sich als »performances of this world in its dis/continuous worlding¹¹¹ ereignen. Diesem Denken eines menschlichen und nicht-menschlichen Weltwerdens von Welt (*worlding*) folgend, kann es gelingen, einen Differenzbegriff in der Art von ›auf-dieser-Seite-und-auf-jener-Seite‹ und eine Oppositionierung von Selbst versus Andere zu unterlaufen.

Irigarays vorgestellte relationale Ontologie verschärft sich mit der Begegnung eines neu-materialistischen Ansatzes hin zu einer *radikal relationalen*, diffraktiven (Quanten-)Ontologie, die Barads *Agentieller Realismus* im Kern adressiert:

Knowing is a specific engagement of the world where part of the world becomes differentially intelligible to another part of the world in its differential accountability to and for that of which it is part. In traditional humanist account, intelligibility requires an intellective agent [...], and intellection is framed as a specifically human capacity. But in my agential realist account, intelligibility is an ontological performance of the world in its ongoing articulation. It is not a human-dependent characteristic but a feature of the world in its differential becoming. The world articulates itself differently.¹¹²

Wie können wir also zu einer solchen ›different difference‹, einer kritischen Differenz innerhalb (›critical difference within¹¹³) nach Haraway und einem Verständnis von *worlding* als ein differenziertes Werden gelangen? Die Neu-Materialistin Gill Jagger führt aus »that sexual difference becomes an apparent ontological feature of human becoming only if we make it so through the possibilities we provide for the modalities of becoming that give expression to our bodily natures¹¹⁴. Ein solches Verständnis sexueller Differenz bietet die Möglichkeit, diese als dynamischen ontologischen Faktor zu denken – als potenzielles Werden innerhalb eines mannigfaltigen und dynamischen Kontinuums.

Zusammengefasst bedeutet dies für den zeitgenössischen feministischen Diskurs, (sexuelle) Differenz als produktive Rahmung zu verstehen, innerhalb deren Dualismen von Mann-Frau¹¹⁵, Sex-Gender, Natur-Kultur, Subjekt-Objekt ins Extreme getrieben

¹¹¹ 2010, S. 8. Insbesondere Donna Haraway verleiht in ihren jüngsten Arbeiten dem menschlichen und nicht-menschlichen *worlding* einen weiteren Twist. In einem steten Prozess der Begegnung mit »companion species« entstehe eine Welt, in der »natures, cultures, subjects and objects do not pre-exist their intertwined worldings«. Donna Haraway. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press 2016, S. 13.

¹¹² Thiele 2014, 21.

¹¹³ Barad 2007, S. 379f.

¹¹⁴ Haraway 1992, S. 300.

¹¹⁵ Gill Jagger. »The New Materialism and Sexual Difference«, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 40, No. 2, 2015, 321-342, 328.

¹¹⁶ Rick Dolphijn und Iris van der Tuin erkennen, inwiefern Deleuze und Guattari in ihrem Werk *Anti-Ödipus* (1972) eine materialistische, philosophische Praxis hervorbringen, die daran interessiert ist,

werden (Bergson) und (sexuelle) Differenz an ihre Grenzen stößt (Deleuze). Mit Deleuze wird bereits ein Begegnungsmoment, ein »Stoßen-an« adressiert (das im Kapitel 3.2 am Begriff der Berührung durchgespielt werden soll), das dem Begriff der Diffraktion inhärent ist. Diffraktionsmuster sind Differenzerscheinungen, die zeigen, wo sich Effekte von Differenzen herausbilden.¹¹⁶ Aus einer relational-ontologischen Verfasstheit von Welt leitet sich darüber hinaus eine Ethik der Verwobenheit ab¹¹⁷, die auch eine Reformulierung des Verantwortungsbegriffs nach sich zieht (vgl. Kapitel 5.2.4). Die hier skizzierte neo-materialistische Konzeptualisierung der Differenz bringt also eine ontologische Praxis mit sich, die darauf beruht, alle (impliziten) Priorisierungen, die im dualistischen Denken der Moderne vorherrschen, hinter sich zu lassen. Eine durch Affirmation strukturierte Differenz, die ich hier priorisiere und die meine Arbeit durchzieht, operiert hingegen weder mit vorbestimmten Beziehungen zwischen privat/öffentliche, Körper/Geist, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt usw., noch strebt sie eine Gegenhierarchie zwischen den Begriffen an.¹¹⁸

Nachdem nun zentrale Denkansätze zu ontologischen und epistemologischen Fragen im Kontext des New Materialism geschärft wurden, das Konzept der Diffraktion als Denkbild und Methode an Kontur gewonnen hat und ein für diese Arbeit produktiver Differenzbegriff formuliert wurde, widme ich mich im Folgenden der Verschränkung zwischen Feminismus und Kunst, wobei sich letztlich zeigen wird, dass auch der Neue Materialismus in der Kunst nicht voraussetzungslos ist.

2.2 Feminismus/Kunst

»Feminist Art is neither a style nor a movement, feminism is an ideology, a value system, a revolutionary strategy, a way of life.«¹¹⁹

Lucy Lippard

»Often accepted unconsciously, these [feminist] values support the opening up and out of eyes, mouths, minds, and doors – and sometimes the smashing of windows.«¹²⁰

Lucy Lippard

Als zentraler Impuls feministischer Kunstgeschichtsschreibung gilt der kanonische und vielzitierte Aufsatz der Kunsthistorikerin Linda Nochlin von 1971, »Why Have There

Sexualität jenseits des Dualismus Mann und Frau und sogar jenseits der menschlichen Sexualität zu konzeptualisieren. Dies. 2012, S. 118.

¹¹⁶ Haraway 1992, S. 295.

¹¹⁷ Barad 2010, 266; Cecilia Åsberg. »The Timely Ethics of Posthumanist Gender Studies«, in: *Feministische Studien*, Band 31, Heft 1, 2016, 7-12.

¹¹⁸ Vgl. Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 115.

¹¹⁹ Lucy Lippard. »Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s«, in: *Art Journal*, Vol. 40, Nr. $\frac{1}{2}$, 1980, 362-365, 363.

¹²⁰ Ebd.

« Been No Great Woman Artists? »¹²¹ Die Antwort ihrer titelgebenden Frage lag für Nochlin im institutionellen Ausschluss weiblicher Künstlerinnen aus Akademien, Universitäten und anderen Ausbildungseinrichtungen sowie in ihrer Nicht-Repräsentation in Museen und Galerien.

Der Ausschluss von ‚Frauen‘ aus Repräsentationssystemen ist für feministische Theorie und Praxis von zentraler Bedeutung¹²² und funktioniert auf doppelte Weise: als Nicht-Beachtung, Vergessen und Verdrängen im Sinne von (politischer) Vertretung, aber auch im Sinne von einem Fehlen der Darstellung. Zudem kann Repräsentation auch »in einem ästhetischen und philosophischen Kontext ein Wiedergegenwärtigmachen als Wiedergabe, als Vergegenwärtigen, Vorstellen und Darstellen von dem, was man unter Weiblichkeit versteht, verstanden [werden].«¹²³

Nochlins kritische Frage, warum es keine großen Künstlerinnen gegeben habe, stellte sich im Kontext einer feministischen Kunstbewegung, die sich in erster Linie im US-amerikanischen und europäischen Raum entzündete und im Kontext der zweiten Frauenbewegung der 1960er und 1970er Jahre zu verorten ist. Die feministische Kunstbewegung zielte primär darauf ab, eine patriarchal geprägte Kunstgeschichte und -praxis zu unterlaufen und sich entschieden gegen einen (hetero-)sexistischen Kunstbetrieb zu stellen. Mittels der Geste und Strategie der Aneignung arbeiteten Künstlerinnen an einer Dekonstruktion und Umdeutung von traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen wie Rollenbildern und ihren kulturell festgeschriebenen Kodierungen.¹²⁴ Als prominentes Beispiel ließe sich Lynda Benglis' Selbstporträt in der Kunstzeitschrift *Artforum* von 1974 heranziehen: eine von Benglis selbst finanzierte und damit redaktionell nicht bearbeitete Werbeanzeige für ihre Ausstellung in der Paula Cooper Gallery, die einen Skandal

¹²¹ Linda Nochlin. »Why Have There Been No Great Woman Artists?«, Thomas B Hess, Elizabeth C. Baker (Hg.). *Art and Sexual Politics: Women's liberation, women artists, and art history*. New York: Collier Books 1973, S. 1-39.

¹²² An dieser Stelle sei die Installation *Resurface* (2016) der deutschen Künstlerin Johanna Reich erwähnt. Für die B3 Biennale des bewegten Bildes 2017 zeigte Rauch Porträts von Künstlerinnen des 19. und 20. Jahrhunderts, die in Vergessenheit geraten waren und die sie bei ihren Internetrecherchen ausfindig machen konnte. Die insgesamt 300 gesammelten Künstlerinnen tauchten im Zuge der Digitalisierung im Internet wieder auf. *Resurface* verweist auf eine männliche Kunstgeschichte, die das Internet heute zu unterlaufen scheint.

¹²³ Dagmar von Hoff. »Performanz/Repräsentation«, Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.). *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 275-296, S. 276.

¹²⁴ In ihrer Monografie *Die bessere Hälfte: Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts* (2003) beschreibt Isabelle Graw das Modell der Aneignung als zentrale künstlerische Methode des *In-Beziehung-Tretens* vor allem für Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Es umfasst die Auseinandersetzung mit früherer Kunst ebenso wie ein *In-Beziehung-Setzen* mit künstlerischen Konventionen (S. 29). Ausgehend von Künstlerinnen aus dem Kontext der Moderne wie Georgia O'Keeffe, Elaine de Kooning, Meret Oppenheimer beobachtet Graw eine Bezugnahme und dezidierte Abgrenzung dieser Künstlerinnen auf bzw. gegenüber männliche(n) Vorgängern, wobei es den Künstlerinnen darum ging, ihre eigenen Entwürfe innerhalb des Kunstsystems zu artikulieren. Insbesondere bezieht sich Graw auf die sogenannte »Appropriation Art« der 1980er Jahre, in der jene Dialektik von Aneignung und Abgrenzung zu einer legitimen und konstitutiven künstlerischen Methode erklärt wurde. Als Künstlerinnen der »Appropriation Art« lassen sich exemplarisch Sherrie Levine, Cindy Sherman und Andrea Fraser anführen. Dies. *Die bessere Hälfte: Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Köln: DuMont 2003.

auslöste. Die dort abgebildete Fotografie zeigt den nackten sonnengebräunten Körper der Künstlerin in anrüchiger Pose. Sie hält einen überlangen, erigierten Plastikpenis vor ihre Vagina, während ihr leicht geöffneter Mund und ihr Blick durch eine Sonnenbrille ein klischeehaftes Pornografieszenario regelrecht unterstreicht. Benglis bedient sich im subversiven Spiel des klassischen weiblichen Akts der Kunstgeschichte und verdeutlicht in provokativer Persiflage das hierarchische Gefälle männlicher und weiblicher Kunstschafter. Ihre Selbstinszenierung zeugt von einer männlichen (heterosexuellen) Hegemonie der Moderne und erzählt von phallischen Privilegien im Kunstbetrieb.¹²⁵

Die feministische Kunstbewegung speiste sich zudem aus den Bemühungen der Zusammenführung von Kunst und Leben Ende der 1960er Jahre. Im Zuge vom Fluxus, Minimalismus, Body- und Performance Art, Happening, Konzeptkunst und Pop fanden zunehmend neue Konzepte in den Kunstdiskurs Einzug, um veraltete Gattungsgrenzen zu durchbrechen. Anstelle von klar definierten Grenzziehungen zwischen Malerei, Skulptur, Literatur, Theater und Musik traten intermediale, synästhetische und expansive Formen des künstlerischen Ausdrucks. Zur gleichen Zeit, in der der (eigene) Körper zu einem zentralen Verhandlungsort einer institutions- und sozialkritischen Kunstbewegung ernannt wurde, etablierte sich in diesem Kunstkontext ein neues Medium, das von auffällig vielen feministisch orientierten Künstlerinnen genutzt wurde: Video. Den konzeptuellen und eingehenden Auseinandersetzungen vieler feministischer Videokünstlerinnen mit der neuen Technologie unterlagen bedeutsame Reflexionen und repräsentationskritische Befragungen des Verhältnisses zwischen Körper(Bild), Bild(Körper) und Subjekt.¹²⁶ Der elektronische Spiegel war in der Lage, wie Sigrid Adorf erkennt, »zu einer Analyse von Macht, Repräsentation und Geschlecht«¹²⁷ zu verhelfen. Die Bedeutung von Video innerhalb des feministischen Kunstk Kontextes und den Stellenwert von Video als spiegelndes, affektives und vor allem auch diffraktives Medium werde ich im Kapitel 2.3 eingehender beleuchten.

Die feministische Kunstbewegung mit ihrer künstlerischen Fokussierung auf das Körpervermögen war zugunsten einer pluralistischen Weltsicht von weitgefächerten Ästhetiken und Praktiken bestimmt. Nach Laura Cottingham lassen sich in jener Kunst-

¹²⁵ Welche Brisanz Benglis' geschaltete Anzeige mit sich zog, wird auch mit Blick auf die Reaktionen von Redakteur*innen, Kunstkritiker*inne und Künstler*innen deutlich: Die beiden *Artforum*-Redakteurinnen Rosalind Krauss und Annette Michelson lehnten Benglis' Werbeanzeige entschieden ab, verließen die Kunstschrift und gründeten das Magazin *October*. In der Dezember-Ausgabe 1974 des Magazins *Artforum* bekundeten einige Redakteur*innen ihre entschiedene Ablehnung gegenüber Benglis' Abbildung als »object of extreme vulgarity« und ärgerten sich über die bezahlte Anzeige. Einige Schulleiter*innen und Bibliothekar*innen verlangten, dass ihre Abonnements gekündigt werden. Eine positive Resonanz erfuhr Benglis' Werbeanzeige allerdings von einigen ihrer Künstler*innen-Kolleg*innen. Ein Telegramm von Vito Acconci, Jennifer Bartlett, Germano Celant und Nancy Kitchel lobte Benglis' Anzeige als »a way of bypassing editorial censorship« und die Künstlerin Elizabeth Murray schrieb, sie sei »astonished that intelligent critics . . . could not get past their ›taste‹ enough to realize that they are blocking . . . freedom«. Zitate aus Lauren O'Neill-Butler. »Lynda Benglis and Robert Morris. Susan Inglett Gallery«, in: *Artforum*, Vol. 48, No. 2, Okt. 2009, 234–235.

¹²⁶ Vgl. Adorf 2008, S. 12f.

¹²⁷ Ebd., S. 15.

bewegung thematische Parallelen wie Berührungspunkte bezüglich künstlerischer Verfahrensweisen finden:

The movement refused a formalist imperative, insisted in the importance of content, contested the absoluteness of history, favored collective production, asserted a place for the autobiographical, reclaimed craft, emphasized process and performance, and, perhaps most radically, refuted the idea that art is neutral, universal, or property of men only.¹²⁸

Auch wenn es den Anschein gewonnen haben mag, die feministische Kunstbewegung als Terrain homogener Positionen und zu vereinheitlichender Ästhetiken und Praktiken zu erklären, ist dies keineswegs der Fall. Innerhalb der feministischen Kunstbewegung wie auch der zweiten internationalen Frauenbewegung im Allgemeinen gab es große positionelle Differenzen im Hinblick auf die Frage, ob dem Konzept Weiblichkeit affirmativ oder dekonstruktiv zu begegnen sei. Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich zu den hier angenommenen heterogenen feministischen Positionen stellenweise zurückkehren.

Nach knapp fünf Jahrzehnten kunsthistorischer Frauenforschung – die in der internationalen feministischen Kunstbewegung ihre Wurzeln findet – sind die damals formulierten Fragen (vgl. Linda Nochlin) nach wie vor aktuell. Zwar lassen sich einige Erfolge wie die Zunahme monografischer Arbeiten über Künstlerinnen und eine höhere Präsenz von Frauen im Ausstellungsbetrieb verzeichnen. Dennoch sind auch Rückschläge wie die Unterrepräsentation von Künstlerinnen in Überblicksausstellungen festzuhalten.¹²⁹ Grundsätzlich macht sich gegenwärtig, wie bereits in der Einleitung angesprochen, ein verstärktes wiederkehrendes Interesse an Kunstdiskussionen aus dem Kontext der feministischen Kunstbewegung der 1970er Jahre bemerkbar. Für Amelia Jones gründet das *Revival* feministischer Kunst neben ökonomischen Aspekten auf Zugeständnissen einer einstigen einschlägigen Bewegung, welche durch eine historische Distanz möglich wurden:

[T]he market [...] is a key motivator behind the spate of exhibitions and magazine issues highlighting feminist art. [...] [T]he recuperation of feminism in art discourse and institutions is about a desire to return to, and take wisdom from, the most successful political movement within the visual arts in the past 50 years.¹³⁰

Hinzufügen ließe sich die Hypothese – wie sie in dieser Arbeit verfolgt wird – dass aktuelle Künstler*innen die Bedeutung von Materialität, Körperlichkeit und Affekt im Hinblick auf Geschlechterfragen, wie sie in der feministischen Avantgarde im Kern angelegt war, wiederentdecken, anerkennen und ihre Arbeiten damit eine Beziehung zu

128 Laura Cottingham. »The Feminist Continuum. Art After 1970«, Norma Broude, Mary D. Garrard (Hg.). *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s. History and Impact*. New York: H.N. Abrams 1994, S. 276.

129 Sigrid Schade, Silke Wenk. »Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, Hadumod Bußmann, Elisabeth Bronfen (Hg.). *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 1995, S. 340-407, S. 341.

130 Amelia Jones. »1970/2007: The Return of Feminist Art«, in: *X-tra Contemporary Art Quarterly*, Vol. 10, No. 4, Sommer 2008.

den damaligen feministischen (Medien)Kunstpraktiken *verspüren* lassen und Reminiscenzen bei den Rezipient*innen der Arbeiten auslösen.¹³¹

2.2.1 Feministische oder gar weibliche Ästhetik

Während in den 1960er und 1970er Jahren viele Frauen ihr Kunstschaften in feministischen Begriffen definierten, lehnten andere wiederum die Bezeichnung ›feministisch‹ grundlegend ab. Obwohl die junge Künstlerinnengeneration sich oftmals ausdrücklich gegen die begriffliche Eingrenzung durch ›feministische Kunst‹ richtete¹³², verwendeten Kunstgeschichte und -kritik jene Beschreibung als eine Art Stilrichtung verallgemeinernd weiter.¹³³ Im akademischen Kontext herrschten rege Debatten über Beschreibungsdimensionen wie feministische oder gar weibliche Ästhetik.¹³⁴ Letzteres wurde insbesondere in feministischen Kreisen von Filmtheoretikerinnen, Filmemacherinnen und Künstlerinnen als Gegenmodell zu einem dominierenden Phallozentrismus in der Kunstproduktion eingeführt. 1976 lehnt Silvia Bovenschen in ihrem Aufsatz »Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?« eine essenziell verstandene weibliche Kunst ab, plädiert zugleich jedoch für ein spezifisches Wahrnehmen und Erleben jener Kunstformen und führt in diesem Zusammenhang den Begriff der weiblichen Ästhetik ein.¹³⁵ Spätestens seit den 1990er Jahren wird diese Vorstellung einer genuin ›weiblichen Ästhetik‹ entschieden zurückgewiesen und letztlich als Mythos entlarvt. Susanne Lummerding untersucht in ihrem Buch *Weibliche Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes* (1994) diskursanalytisch die Frage nach einer ›weiblichen Ästhetik‹ und wendet sich dezidiert gegen Formen der geschlechtlichen Zuschreibung.¹³⁶ Zudem problematisiert sie den Begriff ›feministisch‹ insofern, da er eine homogene Gruppe von Individuen impliziere, welchen ein spezifisches ›Frau-Sein‹ schlicht zugewiesen werden würde.¹³⁷ Auch Barbara Paul reiht sich in die Debatte über die Bezeichnung ›feministischer Kunst‹ ein und weist darauf hin, dass Kunst von Frauen weder per se feministisch

¹³¹ Sigrid Adorf. »Wieder-, weitergeben. Gedanken zur andauernden Performativität von Videoarbeiten als Form kulturalanalytischen Erzählens«, Tasja Langenbach (Hg.). *Ausstellungskatalog Videonale 16: Festival für Video und zeitbasierte Kunstformen*. Köln: Strzelecki Books 2017, S. 69–76.

¹³² Beispielsweise beharrte Elke Krystufek immer wieder darauf, sich selbst nicht als feministisch agierend bezeichnen zu wollen. Dennoch wurden in ihren künstlerischen Arbeiten immer wieder feministische Beweggründe, Motive und Themen ausgemacht sowie deren Nähe zu den Wiener Aktionistinnen erkannt. Elke Krystufek, Silvia Eiblmayr. »Conversation with Elke Krystufek«, zitiert nach: *Museum in Progress*. Wien, März 1997, URL: <https://www.mip.at/attachments/194>, Stand: 20.05.2021.

¹³³ Lydia Haustein. *Videokunst*. München: Beck 2003, S. 77.

¹³⁴ Gisela Ecker. *Feminist Aesthetics*. London: Women's Press 1985; Rita Felski. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press 1987.

¹³⁵ Silvia Bovenschen. »Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?«, in: *Ästhetik und Kommunikation*. Heft 25, 1976, 60–75.

¹³⁶ Wie Susanne Lummerding konstatierte auch die amerikanische Kunsthistorikerin Janet Wolff 1995 nachdrücklich, es gäbe keine korrekte feministische Ästhetik.

¹³⁷ Susanne Lummerding. *Weibliche Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes*. Wien: Passagen 1994.

sei, noch ließen sich formal-ästhetische Festlegungen deklarieren, nach denen feministische Kunst eingegrenzt werden könne.¹³⁸ Ebenso problematisiert Yasmine Ergas terminologische Eingrenzungsversuche und erläutert, dass der Feminismus »[...] historisch variierende Systeme von Theorien und Praktiken [benennt], die sich auf die Konstitution und die Ermächtigung der Frau als Subjekt beziehen. So gesehen ist das, was Feminismus ist oder war, eher eine Sache der Geschichte als der Definition.«¹³⁹ Im Anschluss an Ergas betont auch Lisa Tickner, feministisch orientierte Kunst müsse stets im geschichtlichen Kontext betrachten werden:

Feminist art is work that is rooted in the analyses and commitments of contemporary feminism and that contributes to a critique of the political, economic and ideological power relations of contemporary society. It is not a stylistic category nor simply any art produced by women.¹⁴⁰

Die zweite Frauenbewegung als internationale soziopolitische Emanzipationsbewegung und die in ihr gewachsenen ideologischen und paradigmatischen Grundfesten prägten zahlreiche und mit unterschiedlichen Medien arbeitende Künstlerinnen und veranlasste sie, ihre feministischen Positionen zu formulierten. Die feministische Theorie wie auch die künstlerische Praxis zu dieser Zeit verschrieben sich der Politisierung des Privaten (vgl. Kapitel 3) und den Überschneidungsbereichen von Körper, Kultur und Psyche.¹⁴¹ Auch die feministische Videokunst der 1970er Jahre speiste sich aus den Theorien wie Alltagsrealitäten und vice versa wurden die künstlerischen Auseinandersetzungen über den Status der Frau im und als Bild in theoretischen Debatten aufgegriffen, reflektiert und weitergedacht. Als einer der einflussreichsten feministischen Theoriezweige der 1970er Jahre war die feministische Filmtheorie ein zentraler theoretischer Impulsgeber für viele Videokünstlerinnen dieser Zeit, um sich mit komplexen Verhältnissen von Blick, Begehren und Weiblichkeit konstruktion zu befassen.¹⁴²

Mit Blick auf die hier knapp umrissene Debatte über feministische oder gar weibliche Ästhetik wird deutlich, dass sich in den Stimmen innerhalb dieser Diskussion ein latentes Fortschreiben von Dualismen manifestiert, wobei dem Weiblichen implizit das Männliche und dem ›Feministischen‹ implizit das ›Nicht-Feministische‹ gegenübergestellt wird. Mit Hilfe eines neo-materialistisch inspirierten Differenzbegriffs (vgl. Kapitel 2.1.4), dem Rosi Braidottis Konzept des nomadischen Subjekts inhärent ist, möchte

¹³⁸ Barbara Paul. »Feministische Intervention in der Kunst und im Kunstbetrieb«, Barbara Lange, Arnold Bartetzky (Hg.). *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland: Vom Expressionismus bis heute*. München u.a.: Prestel u.a. 2006, S. 480-497, S. 481.

¹³⁹ Yasmine Ergas. »Der Feminismus der siebziger Jahre«, Georges Duby, Michelle Perrot (Hg.). *Geschichte der Frauen*. Band 5, Frankfurt a.M./New York: Büchergilde Gutenberg 1995, S. 559-580, S. 564f.

¹⁴⁰ Lisa Tickner zitiert in Paul 2006, S. 488.

¹⁴¹ Adorf 2008, S. 16.

¹⁴² Sigrid Schade. »Körper zwischen den Spiegeln: Selbstinszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen«, in: *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, herausgegeben von Sabine Barz, Sabine Fuchs, Margit Kaufmann, Andrea Lauser, Heft 11, 1998, 37-54.

ich mich nun in jene Debatte einbringen und anhand der Frage nach der sexuellen Differenz in der feministischen Theorie meine Positionierung innerhalb dieser Diskussion konturieren, die auf ein *Beugen* von Dualismen ausgerichtet ist.

2.2.2 »Femininity as an activity, rather than a noun«¹⁴³

Die Relevanz der Materialität des Körpers, wie sie insbesondere von Judith Butler im Kontext feministischer Theorie weiter ausgearbeitet wurde, gewinnt aktuell wieder an Bedeutung und ist an die Frage nach ›sexueller Differenz‹ seit jeher gekoppelt. Während Luce Irigaray¹⁴⁴ die ›sexuelle Differenz‹ als Horizont betrachtet (vgl. Kapitel 2.1.4) und Elizabeth Grosz¹⁴⁵ sie als Voraussetzung für die feministische Theorie ansieht, ist sie für Judith Butler ein Problem, das es zu überwinden gilt. Rosi Braidotti hingegen fokussiert ›sexuelle Differenz‹ als ein nomadisches¹⁴⁶, politisches Projekt, indem jene Differenz die körperliche Verortung eines Individuums bedeutet und gleichzeitig einen verhandelbaren, transversalen und affektiven Raum darstellt. »A location is a materialist temporal and spatial site of co-production of the subject, and thus anything but an instance of relativism«¹⁴⁷, schreibt Braidotti. Ihr geht es darum, mit der Figur des *Nomadic Subject* eine Vision *weiblich*-feministischer, nomadischer Subjektivität zu entwickeln, um einer phallozentrischen Vorstellung des Subjekts eine Alternative zu

143 Claire Johnson. *Femininity, Time and Feminist Art*. London: Palgrave Macmillan 2013, S. 3.

144 Für Irigaray ist Äquivalenz, nicht Gleichheit, das Thema, das aus der Perspektive der sexuellen Differenz scharf zu kritisieren ist: »in order for an ethics of sexual difference to come into being, we must constitute a possible place for each sex, body, and flesh to inhabit.« Für Irigaray steht daher die Anerkennung der Differenzierung im Fokus, ohne die Forderung nach einem ›möglichen Ort‹ für alle aufzugeben, der die Ansprüche auf Gleichheit und Differenz verbindet, anstatt sich ihrer zu widersetzen. Luce Irigaray. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca/New York: Cornell University Press [1984] 1993a, S. 18. Siehe auch: Dies. *I Love to You: Sketch of a Possible Felicity of History*. Trans. by Alison Martin. New York: Routledge 1996, S. 30ff.

145 Grosz schreibt anerkennend über Irigaray: »For Irigaray, sexual difference, as that which has been repressed or unacknowledged by patriarchal culture, is the concept whose elaboration has the potential to transform our relations to ourselves, to our world, and our future.« Elizabeth Grosz. »Sexual Difference as Sexual Selection. Irigarayan Reflections on Darwin«, Dies. (Hg.). *Becoming Undone. Darwinian Reflections on Life, Politics and Art*. Durham/London: Duke University Press 2011a, S. 145. An einer anderen Stelle schreibt Grosz, es sei die sexuelle Differenz, »that makes possible and accompanies all other social differences«. Dies. »Significant Differences An Interview with Elizabeth Grosz«, in: *Interstitial Journal*, 4, März 2013, URL: <https://interstitialjournal.files.wordpress.com/2013/03/grosz-interview1.pdf>, Stand: 20.05.2021.

146 In Braidottis Idee von Nomadentum geht es um ein Überdenken der körperlichen Wurzeln der Subjektivität. Der Körper des nomadischen Subjekts ist weder eine biologische noch eine soziale Kategorie. Vielmehr ist er ein Ort, an dem sich physische und symbolische Komponenten überlagern. Braidotti übernimmt die Vorstellung des Nomaden von Deleuze und Guattari, die ein *Dazwischen* einfordern. »Zwischen den Dingen bezeichnet keine lokalisierbare Beziehung, die vom einen zum anderen geht und umgekehrt, sondern eine Pendelbewegung, eine transversale Bewegung, die in die eine und in die andere Richtung geht, ein Strom ohne Anfang und Ende, der seine beiden Ufer unterspült und in der Mitte immer schneller fließt.« Deleuze/Guattari [1980] 1992b, S. 42. Wie in der anti-kolonialen oder subalternen Tradition gilt auch für das nomadische Subjekt, umherzuwandern, zu bewohnen ohne zu besetzen.

147 Rosi Braidotti. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press 2006, S. 199.

bieten.¹⁴⁸ Eine einfache essentialistische Weiblichkeitvorstellung weist Braidottis *nomadisches Subjekt* entschieden zurück. Ihr komplexes Körperverständnis ist weder biologisch noch sozial zu verstehen (vgl. dazu auch Kapitel 4) und basiert sowohl auf einem Frau-Sein als auch auf einem Frau-Werden (vgl. Deleuze/Guattari). Für Braidotti ist der (geschlechtliche) Körper ein Kräftefeld und eine libidinöse Oberfläche: »I am sexed. I have been a woman for as long I have existed [...].¹⁴⁹ Somit bedeutet Frau-Sein sowohl das soziale Körperwissen als auch das Empfinden und Wahrnehmen als körperliche Frau. Zudem begreift sich Braidotti als nomadisches Subjekt im Frau-Werden. Werden meint dabei keine psychisch erkennbare Verwandlung; vielmehr passiert das Werden auf der Basis von Strömen und Intensitäten. Es geht dabei um ein »Gleiten hin zu anderen, gegenwärtigen Möglichkeiten« und eine »Unmenschlichkeit, die am eigenen Körper erlebt wird.«¹⁵⁰

Braidottis Konzeption einer nomadischen Subjektivität birgt eine affirmativ strukturierte Differenz und eine produktive Rahmung, um einen spezifischen Modus von Beziehungen denken zu können: einen diffraktiven Modus. In Ihrem Plädoyer für ein feministisches Spekulieren als Verhandlungsmodus mit der zentralen Frage der sexuellen Differenz erklären Cecilia Åsberg, Kathrin Thiele und Iris van der Tuin, dass es darum geht, »to imagine difference differently so as to make a difference«.¹⁵¹ Ein dynamisches, prozesshaftes und diffraktives Verständnis von Raum und Zeit, Geschichte und Gewordenheiten (vgl. insbesondere Rosi Braidotti und Elizabeth Grosz in Anschluss an Deleuze), wie es im Kontext des Neuen Materialismus betont wird, setzt auch bei der Vorstellung von Weiblichkeit an. Claire Johnson plädiert dafür, »femininity as an activity, rather than a noun«¹⁵² zu begreifen (vgl. Kapitel 2.1.2). Mit Johnson kann Weiblichkeit, die in künstlerischen Arbeiten *performat* wird, nicht als Element betrachtet werden, wovon man sich distanzieren muss, um in »vorgegebene Raster einer politischen Kunstpraktik zu passen. Der Idee einer netzwerkartigen Kartografie und sich überlagernder Temporalitäten folgend, emanzipiert sich Johnson von der Kritik gegenüber der Kategorie ›Weiblichkeit‹.

Mittels einer diffraktiven (Re)Lektüre unterschiedlicher feministischer Positionen hinsichtlich der Frage nach der Kategorie ›Weiblichkeit‹ oder ›sexueller Differenz‹, können unterschiedliche theoretische Positionen aus der Vergangenheit und von heute zusammengebracht werden, die einer Vorstellungen von Diskontinuität, wie sie im kunsthistorischen Kontext bei Lisa Tickner noch stark zum Ausdruck kommt (vgl. Kapitel 2.2.1), entgegenlaufen. Allen zuvor angeführten Problematisierungen von Bezeichnungsgrößen wie ›feministischer Kunst‹ oder gar ›weiblicher Ästhetik‹ scheint eine Essentialismuskritik, die Warnung vor der Gefahr einer terminologischen Eingrenzung

¹⁴⁸ Rosi Braidotti. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia Univ. Press 1994.

¹⁴⁹ Ebd., S. 187.

¹⁵⁰ Deleuze/Guattari [1980] 1992b, S. 371f. Im Kapitel 10 erarbeiten Deleuze und Guattari das Frau-Werden zu einem der Schlüsselkonzepte ihrer politischen Philosophie.

¹⁵¹ Cecilia Åsberg, Kathrin Thiele, Iris van der Tuin. »Speculative Before the Turn Reintroducing Feminist Materialist Performativity«, in: *Cultural Studies Review*, Vol. 2, Nr. 2, September 2015, URL: <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/indexpp.145-172>, Stand: 20.05.2021.

¹⁵² Johnson 2013, S. 3.

und ein Homogenisierungsvorwurf gemeinsam. Es geht mir nicht darum, den Mythos einer ›weiblichen Ästhetik‹ fortzuschreiben. Vielmehr möchte ich ›versöhnend‹ ein offenes, dynamisches und *nomadisches* Verständnis initiieren, in dessen Ausformungen visuelle Kultur und Politik aktiviert werden können und ein Austausch über geschlechterbezogene Fragestellungen entstehen kann. Ich möchte mich einer feministischen Polarisierung entziehen, die auf der einen Seite den Körper als symbolisches Konstrukt begreift (vgl. Judith Butler) und auf der anderen Seite differenztheoretisch auf präödipale Formen des weiblichen Seins verweist (vgl. Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva).¹⁵³ Dazu verhelfen wird mir ein neu-materialistischer Denkansatz, der in der Welt ein kontinuierliches Erzeugen von Differenzen, anstelle von Eindeutigkeiten, voraussetzt. Denn Prozesse der Welt funktionieren im Modus der Diffraktion (Karen Barad).

So vielstimmig und polyaxial sich der Feminismus in seinen unterschiedlichen politischen Anliegen, theoretischen Ausrichtungen und praktischen Ausgestaltungen erweist, so vielschichtig und divers erscheinen auch seine künstlerischen Formen – damals, heute und in Zukunft. Diese Arbeit schließt sich Katy Deepwells Überzeugung an, dass feministische Kunst nicht als monolithisch zu begreifen ist. Die Diversität und Vielschichtigkeit feministischen Denkens und Handelns haben sich über die Geschichte hinweg in unterschiedlichen künstlerischen Expressionen bestätigt.¹⁵⁴ So können feministische Inhalte implizit als Subtexte auf Seiten der Rezeption wahrgenommen werden oder sich dem/der Betrachter*in regelrecht aufdrängen. Fragen nach dem Selbstverständnis des/der Künstler*in oder der individuellen Lesart des/der Betrachter*in müssen dabei nicht zwangsläufig beantwortet werden. Feministische Kunstraktiken – wie ich sie hier vorstellen möchte – entwickeln unterschiedliche Strategien materiell-semiotischer und affektiver Prozesse, um aus der Rekonfiguration der männlich-weiblich-Binarität herauszutreten. Sie schaffen installative Settings und ästhetische Erfahrungsräume, in denen Dualismen ins Extreme getrieben werden (Henri Bergson) und Differenzen an ihre Grenzen stoßen (Gilles Deleuze) (vgl. Kapitel 2.1.4).

Auch wenn nun nicht von einer feministischen Kunst als stilistische Kategorie oder als Kunst von Frauen per se zu sprechen ist, möchte diese Arbeit anhand von aktuellen Beispielen aus der medienkünstlerischen Praxis und mittels diffraktiver Lesart zeigen – so sei noch einmal betont – was feministische Ästhetik *sein kann*. Damit geht die Arbeit das Wagnis ein, das Label feministische Kunst zu verwenden, um letztlich die Produktivität jener ›Etikettierung‹ herauszustellen. Im Verhältnis von (zur) Frau-(gemacht)Werden oder Queer-(gemacht)Werden und spezifischer künstlerischer Arbeit

¹⁵³ Barbara Beckers Bemühen, jene feministische Polarisierung zu vermeiden fußt darin, den Leib als Instanz zu interpretieren, »der jenseits aller fraglos existierenden symbolischen Zuschreibungen ein ›Mehr‹ darstellt, das sprachlich und reflexiv nicht völlig eingeholt werden kann. Diese Besonderheit leiblichen ›Zur-Welt-Seins‹ befähigt das Subjekt erst, eigene Akzentuierungen vorzunehmen und Spuren zu hinterlassen in den systemischen Strukturen«. Barbara Becker. »Die Akzentuierung leiblicher Subjekte«, Sebastian Ostermann (Hg.). *Barbara Becker – Taktile Wahrnehmung: Phänomenologie der Nahsinne*. München: Fink 2011, S. 57–68, S. 60.

¹⁵⁴ Katy Deepwell. »Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Louise Bourgeois is a Feminist Icon«, in: *Museum of Modern Art Papers*, Vol. 1: Louise Bourgeois. Oxford: Museum of Modern Art 1996, 37–45.

stellen sich Fragen nach dem/der Künstler*in selbst, nach damaligen und gegenwärtigen Themen und Motiven ihrer Verhandlungen sowie letztlich nach dem politischen und damit feministischen Gehalt.

2.2.3 Von einem ›Eins-Sein‹ zu einem ›Werden-Mit‹

»Jede bisherige Theorie des Subjekts hat dem Männlichen entsprochen.«¹⁵⁵

Luce Irigaray

»To be one is always to become with many.«¹⁵⁶

Donna Haraway

Die Autonomie des männlichen Künstlers geht einher mit der Konstitution seiner Genialität. Im 18. Jahrhundert prägte Immanuel Kant in seinem Kunstkonzept einen Geniebegriff, der tief im Modernismus Wurzeln schlug.¹⁵⁷ Kant definiert das Genie in Bezug zur Originalität und ›naturgegebenem‹ Talent, das sich der Tradition der Kunst bewusst sei. Bei Kant wird der Geniebegriff zur zentralen Voraussetzung, um einen Ausnahmearakter der ›schönen Kunst‹ behaupten zu können. In seiner *Ästhetischen Theorie* kritisiert Theodor W. Adorno Kants Geniebegriff, da er eine Genialität des Subjekts impliziere und einer *Fetischisierung* Vorschub leisten würde. »Im Geniebegriff wird mit idealistischer Hybris die Idee des Schöpfertums vom transzendenten Subjekt an das empirische, den produktiven Künstler zediert.«¹⁵⁸ Auch wenn Adorno die herausragende Stellung des Geniebegriffs beanstandet, kommt er wie Kant ohne einen solchen nicht aus und schildert sein Dilemma wie folgt: »Paradox und prekär bleibt das Geniale, weil frei Erfundenes und Notwendiges eigentlich nie ganz verschmolzen werden«¹⁵⁹ können. Darüber hinaus zielt seine Kritik am Geniekonzept nicht auf die Verbindung Männlichkeit und Schöpfertum; diese wurde erst im Kontext feministischer Kunstwissenschaft und künstlerischer Praxis laut.

Die historisch gewachsene Zementierung und Reproduktion eines weißen, männlichen Künstlergenies war neben Linda Nochlins ausgerufener Nicht-Repräsentation von Künstlerinnen eine zentrale Kritik feministischer Kunst(wissenschaft) und stand miteinander in Verbindung. Gerade weil Kreativität und künstlerische Schaffenskraft mit hegemonialer Männlichkeit assoziiert waren, lag es vermeintlich ›in der Sache der Natur‹, dass Künstlerinnen der Zugang zu künstlerischen Bildungseinrichtungen sowie

¹⁵⁵ Luce Irigaray. *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve 1979, S. 169.

¹⁵⁶ Donna Haraway. *When Species Meet*. Minneapolis/Minn. u.a.: University of Minnesota Press 2008, S. 4.

¹⁵⁷ Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft § 46: Schöne Kunst ist Kunst des Genies*. Werkausgabe, Band 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1750] 1974.

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno. *Ästhetische Theorie*. GS, Bd. 7, herausgegeben von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1973] 1990, S. 255.

¹⁵⁹ Ebd., S. 257.

Galerien und Museen lange Zeit verwehrt blieb und der Ausschluss aus dem Künstlerkanon aufrechterhalten blieb. Anja Zimmermann hat jedoch darauf verwiesen, dass dem Ausschluss paradoxalement ein Einschluss zugrunde lag, der »Männlichkeit zu einer kategorialen Leerstelle«¹⁶⁰ werden lässt. Mit Rückgriff auf Sigrid Schade und Silke Wenk¹⁶¹ erläutert Zimmermann, dass die Charakteristika des ›männlichen‹ Schöpfers erst über die Stereotypen von Weiblichkeit gewonnen werden, das heißt »dass die – übrigens kaum je eigens so benannte – ›Kunst von Männern‹ als Universalie gesetzt werden kann, eben weil ›Kunst von Frauen‹ in den Diskurs mit aufgenommen ist und nicht weil sie ausgeschlossen ist.«¹⁶² Dies hätte einen »halb integrierte[n], halb exkludierte[n] Sonderstatus des Weiblichen im kunsthistorischen Kanon«¹⁶³ zur Folge.¹⁶⁴

Es gilt zudem zu berücksichtigen, dass die Kritik am (männlichen) Künstlerheros nicht allein von weiblichen, feministisch orientierten Künstlerinnen zu jener Zeit formuliert wurde, sondern vielmehr eine umfassende Beanstandung am klassischen Autorschaftskonzept innerhalb des Kunstkontextes gediehen war, welche Mary Kelly zufolge eine »Krise der künstlerischen Autorschaft« mit sich brachte.¹⁶⁵ Es sollte also »nach dem Leben des Künstlers nach dem Tod des Autors«¹⁶⁶ gefragt werden. Die Kritik an den Grundsätzen der Moderne, die von Originalitäts- und Autorschaftskonzept gekennzeichnet waren, hatte sich demnach nur allzu gut mit einem feministischen Diskurs vertragen, der jene modernistischen Prinzipien als Grundlagen des Patriarchats einstuft.

Dem Prinzip des männlichen Individuums wurde infolgedessen ein weibliches Kollektiv entgegengesetzt und ein kollektives Schaffen innerhalb der *Consciousness-Raising*-Bewegung als Entgegenlaufen begriffen. Diese Vorstellung sollte dann im Begriff der *Sisterhood* – in dem sich ein Begehren nach einem feministisch-weiblichen Kollektiv ausdrückte – ihre konkreten Formen gewinnen. So zeichneten sich Mitte der 1970er

¹⁶⁰ Anja Zimmermann. »Kunst von Frauen. Zur Geschichte einer Forschungsfrage«, in: FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur. Kanons, Heft 48, Dezember 2009, 26–36, 28.

¹⁶¹ Sigrid Schade, Silke Wenk. »Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹. Geschlechterpositionen in der Kunst- und Kunstgeschichte«, Hardmod Bußmann, Renate Hof (Hg.). *Genus: Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2005, S. 155–185.

¹⁶² Zimmermann 2009, S. 27f.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Zimmermanns Argumentation ließe sich mit der kontroversen Debatte um die Frauenquote parallel lesen, insofern als dass Frauen, die aufgrund der Quotenregelung eine höhergestellte Anstellung erhalten, zwar in den Vorstandsbereich integriert wurden, gleichzeitig aber diskursiv betrachtet exkludiert werden. Letztes aus dem Grund, da die Wahl der neuen Vorständin mit dem Argument einhergeht, sie hätte die Position lediglich erhalten, da sie eine Frau ist und nicht, weil ihre Fähigkeiten ihren männlichen Kollegen überlegen seien. Diese Schlussfolgerungen entkräften jedoch das Argument, durch die Maßnahme der Quote eine Geschlechterparität in den Führungspositionen etablieren zu wollen.

¹⁶⁵ Mary Kelly. »Re-Vision der modernistischen Kunstkritik«, Charles Harrison, Paul Wood (Hg.). *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*. Band I 1895–1941, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1998, S. 1354–1360, Original: »Re-Viewing Modernist Criticism«, in: *Screen* (London), 22, 3, Herbst 1981, 41–62.

¹⁶⁶ Osswald 2003, S. 15.

Jahre im deutschsprachigen Raum zunehmend Prozesse der Institutionalisierung von Frauenkollektiven im öffentlichen Raum ab. Es kam zur Gründung von Frauenverlagen und -zeitschriften, Frauenbuchläden, -cafés und -bildungsstätten und zur Etablierung von Notrufzentralen für Frauen, die häuslicher Gewalt zum Opfer gefallen waren. Als politischer Gemeinschaftskörper steht die Schwesternschaft zudem für den symptomatischen Wunsch nach einer eindeutigen weiblichen Subjektivität.¹⁶⁷ Begriffspersonen wie die Cyborg nach Donna Haraway (vgl. Kapitel 4.2) oder das nomadische Subjekt nach Rosi Braidotti (vgl. Kapitel 2.2.2) brachen hingegen in den Jahrzehnten darauf mit jener Idee einer genuin weiblichen Subjektivität. Insbesondere im Zeitraum von Mitte der 1980er Jahre bis Mitte der 1990er Jahre – einer Zeit, wie Braidotti schreibt, in der die Philosophie selbst in eine Krise geraten war – kritisierten feministische Theoretikerinnen im europäischen und angloamerikanischen Raum wie Luce Irigaray, Julia Kristeva, Teresa de Lauretis und Donna Haraway eine herrschende androzentrische und hegemone Wissenschaftskultur. An ihre männlichen Kollegen wie Michel Foucault, Gilles Deleuze oder Jean-François Lyotard anknüpfend, hinterfragten sie radikal Begriffsgrößen wie Autonomie, Vernunft sowie Subjektivität und Objektivität. Zur gleichen Zeit verwenden Philosophen wie Gilles Deleuze (»Frau-Werden«) oder auch Jacques Derrida »Weiblichkeit« als Metapher für neue Denk- und Seinsweisen.¹⁶⁸

Zur Zeit der zweiten Frauenbewegung und im Rahmen einer feministischen Kunstbewegung richtete sich also das imaginierte »Wir« auf die Vorstellung einer abgegrenzten, globalen Einheit, die sich in eine Opposition zu einem weltumspannenden Patriarchat stellte. Das Innen des »Wir-Gebäudes« konstituierte sich durch vermeintlich einheitliche Positionen, die jedoch weder im Alltäglichen noch im Kunstkontext zu verzeichnen waren (vgl. auch das im Kapitel 2.1.4 geschilderte Paradox der »Gleichheit-versus-Differenz«-Debatte).

Der Wunsch nach einem Verschmelzen zu einem weiblichen Kollektivkörper hielt Kirstin Mertlitsch dazu an, einen psychoanalytischen Erklärungsversuch zu unternehmen. Das Begehr nach Spiegelung der (feministischen) Schwestern untereinander lässt sich der Philosophin zufolge analog zu Lacans Spiegelstadium¹⁶⁹ lesen. Ein Streben nach Eins-Sein, nach einer Ganzheit des weiblichen Kollektivs ist symptomatisch für die zweite Frauenbewegung, worin sich letztlich ein Begehr nach Selbst-Identität ausdrückt. Mertlitsch erläutert in diesem Zusammenhang:

Die Vorstellung der Gleichheit meint eine Form der Spiegelung, die für den Zusammenhalt eines identitären Kollektivverständnisses entscheidend ist. Dabei spielen nicht nur gemeinsame Inhalte, Kriterien und Politiken eine wichtige Rolle, sondern v.a. die Erzeugung eines gemeinsamen Gefühls der Verbundenheit, wie sie im Konzept der Schwesternschaft, als Form von Familiarität und Solidarität, zum Ausdruck kommt.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Mertlitsch 2016, S. 189.

¹⁶⁸ Ebd., S. 113.

¹⁶⁹ Bei Lacans Spiegelstadium handelt es sich um ein psychoanalytisches, konzeptuelles Modell, das nicht nur innerhalb der Filmwissenschaft, sondern auch in theoretischen Auseinandersetzungen mit Videokünstler*innen der 1970er Jahren immer wieder Anwendung fand.

¹⁷⁰ Mertlitsch 2016, S. 236.

Bekanntlich hatte jenes Begehen jedoch Formen der Ausgrenzung, insbesondere von *women of color* und ›nicht-westlichen‹ Frauen zur Folge. Zahlreiche afroamerikanische Aktivistinnen und Theoretikerinnen wie bell hooks, Audre Lorde, Kimberlé Williams Crenshaw, Patricia Hill Collins und das Combahee River Collective haben in den USA vehement auf Versäumnisse und innerfeministische Ausschlüsse in feministischen Debatten der 1970er Jahre hingewiesen und den Feminismus in die Pflicht genommen, seine Verbindung mit Klassismus und Rassismus wahrzunehmen.¹⁷¹

Jenes geschilderte Paradox des gleichzeitigen Ein- und Ausschlusses nimmt die Kunsthistorikerin Griselda Pollock in ihrer Monografie *Differencing the Canon* (1999) zum Anlass, um – so verspricht es bereits der Titel – eine Unterscheidung des Künstlerkanons vorzunehmen. Sie spricht sich für eine Ko-Existenz von Differenzen aus sowie für die Dekonstruktion von Dualismen wie ›Frau/Mann‹, ›Innen/Außen‹ und ›Norm/Differenz‹. Für Pollock stellt der Künstlerkanon eine psycho-symbolische Ordnung dar. In ihren Forderungen der Differenzierung bezieht sie sich explizit auf Teresa de Lauretis, die eine distanzierte Perspektiveinnahme der/des Betrachterin/Betrachters, eine »view from elsewhere«¹⁷² vorschlägt. Durch die Überwindung von Dualismen, könnten sich Rezipient*innen laut Pollock von der über lange Zeit eingeübten Identifikation mit einem (männlichen) Künstlerhelden emanzipieren. Damit wäre es möglich, die »inscriptions of the feminine« ausdifferenziert herauszustellen und sichtbar zu machen.¹⁷³ Pollocks Vorschlag der Überwindung von starren Dualismen¹⁷⁴ bei gleichzeitiger affirmativer Positionierung gegenüber der Differenz korrespondiert mit einem neu-materialistischen, diffraktiven Ansatz, den ich im Kapitel 2.1.4 versucht habe zu umreißen.

Nachdem ich nun ausgehend von einer historischen Perspektive auf die feministische Kunstbewegung der 1970er Jahre über die Aussprache für die Etikettierung ›feministische Kunst‹ hin zu einem problematischen und paradoxen Begehen nach einem politischen Gemeinschaftskörper im Kontext der zweiten Frauenbewegung gelangt bin, möchte ich mich nun den historischen Vorläufern neo-materialistischer Ansätze in der Kunst widmen, die ich mit Robert Morris' Anti-Form-Bewegung in einer Zeit der zweiten Frauenbewegung verorten will.

171 Die afroamerikanische Malerin und Multi-Media-Künstlerin Howardena Pindell verhandelt in ihrem Video *Free, White and 21* (1980) ambivalente Perspektiven auf Rasse und Geschlecht. In ihrem zwölfminütigen Video schildert sie einen unerbittlichen Rassismus, den sie als schwarze Frau nicht nur innerhalb der amerikanischen Gesellschaft erlebt, sondern auch in kunstinstitutionellen und weiß-dominierenden, feministischen Kreisen.

172 Teresa de Lauretis spricht von einem ›space off‹ das keine Position außerhalb dominanter Diskurse meint, weder eine mythische Vergangenheit noch eine utopische Zukunft. Vielmehr »handelt es sich um ein Anderswo im Diskurs hier und jetzt, um die blinden Flecken oder den toten Winkel seiner Repräsentation«. Teresa de Lauretis, zitiert und übersetzt in/von Johanna Schaffer. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 117.

173 Griselda Pollock. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London u.a.: Routledge 1999, S. 19.

174 Gerade diese Idee der Überwindung starrer sexueller Differenzen korrespondiert letztlich auch mit einer sozialen Realität, in der Trans- und Queer-Sexualitäten existieren.

2.2.4 Neuer Materialismus in der Kunst – Postminimalismus und die Frage der Medi-/Materialität

»Art engenders becomings, not imaginative becomings... but material becomings...in which life folds over itself to embrace its contact with materiality, in which each exchanges some elements or particles with the other to become more and other.«¹⁷⁵

Elizabeth Grosz

In ihrer umgreifenden Darstellung der Verschränkung zwischen Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz verdeutlichen Sigrid Schade und Silke Wenk in ihrem gleichnamigen Aufsatz, dass viele Künstlerinnen seit den 1970er Jahren die »Besetztheit« der traditionellen Kunstgattungen und Genres durch Frauen- und Männermythen unserer Kultur¹⁷⁶ dazu veranlasste, nach neuen Möglichkeiten zu suchen und mit neuen Medien zu experimentieren, hoffend, den Zuschreibungen zu entgehen. Schade und Wenk verfolgen in ihrer Analyse primär eine kulturell-semiotische Betrachtung feministischer Kunst der 1960er und 1970er Jahre und erläutern, inwiefern sich diese Kunst insbesondere um eine »Betonung der (inter-)Textualität des Körpers«¹⁷⁷ drehte und damit um die Frage kreiste, was der Körper uns sagt bzw. bedeutet. Jenseits von einem Interesse an der Bedeutung und ›Sprachfähigkeit‹ des Körpers ging es in den künstlerischen Auseinandersetzungen jedoch *auch* um die Frage, was die Materialität des Körpers (als Medium) *imstande ist zu tun*. Einem neu-materialistischen Impuls folgend und mit Blick auf einen US-amerikanischen Kunstkontext der 1960er und 1970er Jahre, werden wir hinsichtlich der Frage nach einer Eigendynamik des Materiellen bei der sogenannten Anti-Form-Bewegung¹⁷⁸ fündig, die nicht daran interessiert war, was uns der Körper/das Material sagen möchte, also was er/es repräsentiert, was er/es darstellt. Vielmehr ging es in dieser Strömung um ein Arbeiten mit realen Gegenständen, um die

175 Elizabeth Grosz. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press 2008, S. 23.

176 Schade/Wenk 1995, S. 360.

177 Ebd.

178 Diese künstlerischen Praktiken aus dem Kontext der Anti-Form-Bewegung korrespondieren mit einem Kunstverständnis in der späten Philosophie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. Statt einem Gegensatz von Form und Materie zu verfallen, betonen die Philosophen die Wirkung eines expressiven Materials auf der Ebene des Werkes selbst. Mit dem Ziel einer Betonung der Semiotik des Materials, gerät eine Koppelung von Material und Kräften in den Blick, die wiederum nur durch das Material wahrnehmbar werden. In Bezug auf Morris: Es ist nicht die rudimentäre, passive Materie, die dank des Künstlergenies eine Form erhielt, sondern es geht um die Herausbildung eines Materials. Dabei erfolgt eine Koppelung zwischen diesem Material und Kräften, die von sich aus nicht seh-, wahrnehm-, hörbar, sondern durch das Material, das es wahrnehmbar macht, sichtbar werden. Die (De)Formationen des Morri'schen Materials sind mit Deleuze/Guattari gedacht auf der Ebene der Materialien und der durch sie produzierten Affekte zu erfassen. Deleuze/Guattari 1992b, S. 449.

Betonung ihrer elementaren, materiellen Seite, losgelöst von einem narrativen Gegenstandsbezug.

Im Mai 1968 veröffentlichte Robert Morris in der amerikanischen Kunstzeitschrift *Artforum* seinen einschlägigen Aufsatz »Anti-Form«, den er in Bezug auf seine Arbeit mit Filz veröffentlichte. Der Artikel und die unter dem gleichen Namen rezipierte Ausstellung von Bruce Nauman, Eva Hesse und Richard Serra (im Dezember 1968 im Leo Castelli Warehouse in New York) etablierte nach der Pop Art eine Anti-Form-Bewegung in der Skulptur. Später setzte sich für die Anti-Form-Bewegung die gängigere Bezeichnung des Postminimalismus durch.¹⁷⁹ Geleitet von einem Interesse des Prozesses der Formfindung (bei Morris das Hängen von Filz), und nicht so sehr an der gewordenen Form, verschiebt sich im Postminimalismus eine grundlegende Aufmerksamkeit von einem (Geworden-)Sein zu einem Werden. Die Schwerkraft bestimmt über den Prozess der Formfindung. Damit erschuf sich das Werk aus Morris' Sicht in gewisser Weise selbst, ohne unmittelbare Kontrolle des/der Künstlers/in.

Die hier angesprochenen postminimalistischen Topoi wie Prozesshaftigkeit und Zufälligkeit der Formentwicklung, Erfahrung statt begrifflicher Lesbarkeit oder die Unkontrollierbarkeit der Materialität (des Körpers) Ende der 1960er Jahre erwiesen sich auch im Kontext der frühen Videokunst zur gleichen Zeit als zentrale Dimensionen. Das Ausloten der Frage nach der Form und einer gewissen Eigensinnigkeit der Form an sich wurde im Kontext der Videoarbeiten hingegen eher an die Frage des Mediums geknüpft. Die technisch-medialen Eigenschaften des neuen Mediums Video wurden in häufig experimentellen Anordnungen (vgl. Steina und Vasulka, Nam June Paik) erprobt. Die Eigensinnigkeit und Eigenmächtigkeit der Videotechnologie wurde dabei insbesondere in Bezug auf ihre elektronisch-spiegelnden, prozesshaft-performativen Funktionen und Eigenschaften befragt (dies werde ich im Kapitel 2.3 noch eingehender skizzieren). In der Closed-Circuit-Videoarbeit *Now* (1973)¹⁸⁰ beispielsweise experimentiert die Künstlerin Lynda Benglis¹⁸¹ mit der medialen Eigensinnigkeit von Video, erprobt die Kontrollierbarkeit des eigenen Abbildes und reflektiert die echoartige Struktur des elektronischen Feedback-Loops »als einen Eingriff in das Bewusstsein (von sich selbst)«.¹⁸²

Am rechten Monitorrand ist das Gesicht der Künstlerin im Halbprofil in grellen und künstlich wirkenden Farben zu sehen. Ihr Blick zeigt zur Monitormitte, während ihre andere Gesichtshälfte ebenfalls im nahen Halbprofil gegenüberliegend erscheint – allerdings etwas vergrößert. Die linke Gesichtshälfte wurde zuvor mit einer Videokamera aufgezeichnet – erkennbar an Flimmerstörungen, leichter Unschärfe und einer synthetischen Farbigkeit (siehe Abb. 2). Es entsteht der Eindruck einer Spiegelung der

¹⁷⁹ Dirk Luckow. *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst*. Berlin: Mann 1998, S. 12.

¹⁸⁰ Als Beispiele für das wiederkehrende Motiv der Irritation des Selbstbildes im elektronischen Spiegel Video seien an dieser Stelle die Videoarbeiten *Left Side, Right Side* (1972) von Joan Jonas und *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1975) von Ulrike Rosenbach herangezogen.

¹⁸¹ Für Isabelle Graw kann Lynda Benglis (aber auch Hannah Wilke) der postminimalistischen Strömung zugerechnet werden. Graw versteht Postminimalismus als einen Namen für eine »künstlerische Sensibilität, die mit den rigiden Vorgaben der Minimal Art zu brechen suchte«. Dies. 2003, S. 125.

¹⁸² Adorf 2008, S. 70.

Abb. 2: Lynda Benglis, Now 1973



beiden Gesichter, die jedoch kontinuierlich durch ein asynchrones Agieren der Künstlerin durchbrochen wird. Dabei ist es gerade nicht die ›reale‹, rechts positionierte, sondern die links auf dem Monitorbild befindliche Gesichtshälfte, welche den Ton angibt (entgegen einer videotechnischen Funktionsweise). Das rechte Gesicht imitiert die erotischen Gesten des linken, küsst und streichelt sein scheinbares Spiegelbild und spricht ihm echoartig nach: »Now, is it now?« Im Interferieren zeitlicher und räumlicher Ebenen, von Bild und Ton, scheint die Suche nach einer raum-zeitlichen fixierenden Positionsbestimmung des Subjekts im Bild vergeblich. Das Videobild folgt keiner zeitlichen Linearität, wie es die filmische Montage ermöglichen kann. Vielmehr verbinden sich vergangene Aufnahmen und nachkommende zu einer Momentaufnahme eines kalkulierten Orientierungsverlusts, in dem das Medium selbst seine Eigendynamik zu entfalten beginnt.

Ausgehend von den zuvor beschriebenen postminimalistischen Topoi, ergeben sich einige Parallelen zwischen den Bestrebungen und Positionen der Anti-Form-Bewegung und der frühen (feministischen) Videokunst: Anstatt das Werden der materiellen Formen im Postminimalismus bzw. das Werden des Subjekts im Bild in der Videokunst lediglich zu begleiten, legten die postminimalistischen Künstler*innen ebenso wie die Videokünstler*innen die Koordinaten fest, innerhalb derer sich der Prozess selbstständig abspielen konnte. Der Prozess selbst war dem strukturell offenen Werk in gewissem Sinne inhärent. Dabei war in der Videokunst die (körperliche) Erfahrung und Teilhabe der Künstler*innen selbst wie teilweise auch die der Betrachter*innen (insb. im Closed Circuit) als unvermitteltes Erleben angelegt, das als Gegenangebot zur vermittelten Botschaft durch Massenmedien (insb. Fernsehen) fungierte. Zudem ging es den postminimalistischen Künstler*innen und den frühen Videokünstler*innen gleichermaßen

um die Mobilisierung haptischer Qualitäten (vgl. Kapitel 3.2.3 und Kapitel 5.2.4). In postminimalistischen Begriffen stellte sich die frühe Videokunst also die Frage: Was ist das Medium Video *im Stande zu tun*, wenn es um Bildung des Subjekts und Formfindungsprozesse des ‚Ichs‘ im Bild geht?

Die hier angestellten Überlegungen zu gewissen Parallelen zwischen postminimalistischen Konzepten und der frühen Videokunst der 1960er und 1970er Jahre möchte ich nun knapp mit Blick auf die Gegenwartskunst ausweiten. Für die Kuratorin und Kunsthistorikerin Susanne Witzgall müssen Morris und andere postminimalistische Künstler*innen der 1960er und 1970er Jahre als Vorläufer*innen und historische Referenzen der von ihr ermittelten Neuen Materialist*innen in der zeitgenössischen Kunst genannt werden. Für Witzgall ist es bezeichnend, dass die Anti-Form-Konzepte »um das denkwürdige Jahr 1968 herum stattfanden, dem Höhepunkt der nordamerikanischen Studenten- und Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre«¹⁸³ – wie auch der feministischen (Kunst-)Bewegung. Darüber hinaus verweist Witzgall auf die Inspirationsquelle der Quantenphysik für viele postminimalistische Künstler*innen. Die so genannte Theorie der Quantenelektrodynamik, die elektromagnetische Verschränkungen erklärte und die Vorstellung einer eigendynamischen, lebendigen Materie bediente, fand bei vielen jener Künstler*innen Zustimmung und Ausdruck in den Werken.¹⁸⁴ Weiter schreibt Witzgall:

Mit dem künstlerischen Materialismus der 1968er korrespondierte wiederum nicht zufällig ein von Rosi Braidotti diagnostizierter ›theoretisch-politischer Konsens‹ bei den Post-68er-Denkern, welcher sowohl Loyalität gegenüber dem historischen Materialismus wie auch dessen kritische Aktualisierung forderte und den Begriff ›materialistisch zur Notwendigkeit und Banalität machte.¹⁸⁵

Witzgall macht ihren propagierten Neuen Materialismus in der zeitgenössischen Kunst insbesondere an skulpturalen Werkbeispielen von Gedi Sibony, Alexandra Birken, Nina Canell oder Klara Black deutlich und zieht als Beispiel auch den französischen Installationskünstler Pierre Huyghe und seine Arbeit *Untilled* (2012) für die documenta 13 heran. Für Witzgall vermengen sich in Huyghe's Installation »Menschen, Tiere, Diskurse und Symbole, Artefakte und Vegetationen [...] zu einem dichten Gestrüpp wechselseitiger Einflussnahmen, Metamorphosen und material-diskursiver Intraaktionen«.¹⁸⁶ Pierre Huyghe's künstlerisches Schaffen stellt ebenso den Ausgangspunkt des Sammelbandes *Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren. Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart* (2019) dar, in dem Relationalität¹⁸⁷ als zentrale Dimension und wichtiges Konzept einer zeitgenössischen (medien)ästhetischen Theoriebildung adressiert wird. Für die Herausgeber, die Medienkulturwissenschaftler Maximilian Linsenmeier und

¹⁸³ Witzgall 2014, S. 149.

¹⁸⁴ Ebd., S. 150.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 147. Was Witzgall hier als Gestrüpp bezeichnet, werde ich im Kapitel 4.1. anhand des Assemblage-Begriffs eingehender beleuchten.

¹⁸⁷ Nicholas Bourriaud beschreibt relationale Kunst als »an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context«. Ders. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel 2002, S. 14.

Sven Seibel, verdeutlichen Huyghe's Arbeiten in exemplarischer Weise eine Gestaltungsweise gegenwärtiger künstlerischer Praxis, »die jenseits objekthafter und medienspezifischer Abgeschlossenheit hergebrachte Demarkationen zwischen Ausstellung und Aufführung, Objekt und Prozess, Werk und Praxis unterläuft«.¹⁸⁸ Mit Blick auf Huyghe's Arbeit *Untilled* und seiner künstlerischen Verhandlung medialer Anordnungen plädierten Lisenmeier und Seibel dafür, die Kategorie der Medialität nicht voreilig zu verabschieden, sondern nach medienästhetischen Prozessualitäten zu fragen¹⁸⁹ und sich der Herausforderung durch ein eigenständiges Zusammenspiel von Materialität und Medialität in solchen Arbeiten zu stellen.¹⁹⁰ Mit Hilfe des Ethnologen Arjun Appadurai und seiner neo-materialistisch inspirierten Theorie einer »mediant assembly theory«¹⁹¹ (MAT) lässt sich jenes Zusammendenken von Materialität und Medialität adressieren. In Anlehnung an Bruno Latour entwirft Appadurai eine Theorie der Medialität, die in einem konstitutiven wechselseitigen Verhältnis zu Materialität steht. Medien werden als spezifische Technologien eines umfassenden und grundlegenden Prozesses der Medialität gedacht, den Appadurai als einen Modus der Materialisierung fasst. Medialität als »an operation or embodied practice«¹⁹² produziert in seiner Konzeption Materialität als einen *Effekt* der Operation. Im Umkehrschluss ist »[m]ateriality [...] the site of what mediation – as an embodied practice – reveals.«¹⁹³ Die Möglichkeitsbedingung der Medialität hängt also stets von einer Art der Materialität ab, wobei wiederum diese Materialität nicht vor der Medialität steht. Medialität und Materialität sind also zwei Seiten derselben Medaille und in einem steten intra-agierenden Verhältnis zu fassen.

Mit Appadurais Verständnis von Medialität als aktiver, konstitutiver Prozess und als Modus der Materialisierung, was die Medienwissenschaftlerin Lisa Handel im Begriff der Ontomedialität jüngst zu fassen sucht¹⁹⁴, möchte ich nun abschließend zum post-minimalistischen Topos der Prozesshaftigkeit der Formfindung, den ich auch in der frühen Videokunst annehme, zurückkehren. In Bezug auf menschliche wie auch nicht-menschliche Materie lässt sich für die frühe Videokunst mit Appadurais MAT festhalten: Die Medialität des Künstler*innen-Körpers im Video produziert seine Materialität als *Effekt*. Gleichzeitig erweist sich die Materialität des Künstler*innen-Körpers als Ort, wo sich seine Medialität offenbart. Ebenso in Bezug auf Video: Die Medialität von Vi-

¹⁸⁸ Maximilian Lisenmeier, Sven Seibel. »Einleitung. Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren«, Dies. (Hg.). *Gruppieren, Interferieren, Zirkulieren: Zur Ökologie künstlerischer Praktiken in Medienkulturen der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 7-34, S. 10.

¹⁸⁹ Ebd., S. 23.

¹⁹⁰ Ebd., S. 24.

¹⁹¹ Arjun Appadurai. »Mediants, Materiality, Normativity«, in: *Public Culture*, 27(2), 2015, 221-237, 235.

¹⁹² Ebd., S. 224.

¹⁹³ Weiter schreibt Appadurai: »Pictures are the materiality — as Mitchell (2006) shows so nicely — from which images, as practices of mediation, take their meaning. The eye (and its sensory-neural infrastructure) is the materiality through which seeing — as a practice of mediation — takes its effect.« Ebd., S. 224.

¹⁹⁴ In ihrer Monografie *Ontomedialität* fasst Lisa Handel Medientechniken als ontomedial und damit ähnlich wie Appadurai in ihren »bodenlosen Medialität[en] des Werdens«. Lisa Handel. *Ontomedialität: Eine medienphilosophische Perspektive auf die aktuelle Neuverhandlung der Ontologie*. Bielefeld: Transcript 2019, S. 18.

deo produziert seine Materialität *als Effekt*. Gleichzeitig erweist sich die Materialität von Video als Ort, wo sich seine Medialität offenbart.

Medialität und Materialität sind also nicht gemäß einer repräsentationalen Trennung zu begreifen. Im Haraway'schen Sinne des *worlding* (vgl. Kapitel 2.1.4) nehmen Diskurse, Medien und Materie daran teil, wie sich Welt als intra-aktives Diffraktionsmuster hervorbringt. Ausgehend von dieser konstitutiven Verschränkung zwischen Medialität und Materialität widme ich mich in einem letzten Teil dieses einführenden Kapitels nun einer begrifflichen Konturierung von Medienkunst und der zentralen Bedeutung von Video für die feministische Kunst der 1970er Jahre. Darauf aufbauend entwickle ich ein Verständnis von Video als diffraktives Medium, dass einem hier behaupteten intra-agierenden Verhältnis von Materialität und Medialität Folge leistet. Zudem wird es darum gehen, die Diffraktion nicht nur in Bezug auf Video zu befragen, sondern sie als leitende Denkfigur meiner Arbeit theoretisch zu begründen.

2.3 Feministische Medienkunst und die Bedeutung von Video

1965 entdeckte die Kunst das Video für sich und wandte sich erstmals einer künstlerischen Auseinandersetzung mit den technologischen Bedingungen des neuen Mediums zu. In jenem Jahr stellte Sony die sogenannte *Portapak*¹⁹⁵, die erste tragbare Videokamera, vor. Bis zu diesem Zeitpunkt war das Video der kommerziellen Nutzung durch das Fernsehen vorbehalten gewesen.¹⁹⁶ Die Vorteile der *Portapak*, wie eine einfache Zugänglichkeit und Nutzung sowie die finanzielle Erschwinglichkeit, waren maßgeblich entscheidend für die rasche Verbreitung der Videokamera in künstlerischen Praktiken.¹⁹⁷ Mit Video konnten sich Künstler*innen von »ästhetisch erstarrten Kunstformen«¹⁹⁸ abkehren und sich dem Experimentieren mit dem neuen Medium zuwenden (gleichzeitige Aufnahme und Wiedergabe, grobkörniges Videobild und mobile Technik).¹⁹⁹

Den scheinbar progressiven und subversiven Charakter, der an das Medium Video geheftet wurde²⁰⁰, erkannten auch viele Künstlerinnen, die sich von der männlich do-

195 Zunächst war die *Portapak* nur auf dem US-amerikanischen Markt erhältlich und in einer limitierten Auflage verfügbar. *Portapak*-Einheiten bestanden aus einer Handkamera und einem tragbaren Videorekorder. Erst zwei Jahre darauf, 1967, war die *Portapak* auf dem internationalen Markt erhältlich. Barbara London. »Independent Video: The First Fifteen Years«, in: *Artforum*, September 1980, 38-41.

196 Osswald 2003, S. 9.

197 Chris Meigh-Andrews. *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. Oxford/New York: Berg 2006, S. 5.

198 Yvonne Spielmann. *Video: Das reflexive Medium*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 37.

199 Ebd.

200 In den frühen 1970er Jahren entstanden verstärkt in den USA und Deutschland Kollektive und Gruppen, die an der Herstellung von Gegenöffentlichkeiten durch Video(kunst) arbeiteten. Die Gruppe *Telewissen*, geleitet von Hermann Schumacher, proklamierte 1976: »Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an«. Das damals neue Medium würde zu einer allgemein besseren Verständigung zwischen den Menschen führen und man wolle es selbstbestimmt nutzen, »weil wir es satthaben, daß andere bestimmen, was wir sehen, hören, fühlen sollen. In Zukunft bestimmen wir selbst.« (Heribert Schuhmacher. *Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an*. Darmstadt: Telewissen-Verl. 1976, S. 3.).

minierten Malerei als Ausdrucksmedium ihrer Kunst verabschieden wollten und Video als »blankes Medium«²⁰¹, neu und historisch unbelastet, in ihre künstlerische Praxis einsetzten.²⁰² Die Videokünstlerin Ulrike Rosenbach beschreibt Video als Medium *a priori*, da seine Nutzung immer in einem politischen Zusammenhang zu sehen sei: »Es ist nicht kunsthistorisch vorbelastet, wie Malerei, es ist politisch vorbelastet.«²⁰³ Rosenbach und zahlreichen anderen feministisch motivierten Künstlerinnen ging es um eine Aneignung von Video für feministische Anliegen. Isabelle Graw sieht gerade die Strategie der Aneignung als für die feministischen Künstlerinnen notwendige, um sich im Kunstbetrieb behaupten zu können.²⁰⁴ Der Umstand einer politischen Vorbelastung des Videos, wie es Rosenbach formuliert, knüpft an das emanzipatorische Potenzial, das in den 1970er Jahren von Künstlern an Video gehaftet wurde. Auch die frühen männlichen Vertreter der Videokunst – darunter Nam June Paik und Wolf Vostell – koppelten Video und seine technischen Möglichkeiten an eine politische Hoffnung auf Demokratisierung. Es ging ihnen darum, Medieninhalte selbst zu produzieren und eine medienkommunikative Selbstbestimmung zu propagieren und künstlerisch einzufordern.²⁰⁵

Das technische Bildgebungsverfahren²⁰⁶ von Video ermöglichte es insbesondere den feministisch orientierten Künstler*innen, in Verbindung mit Performance, Aktion und Happening, ihren eigenen weiblichen Körper aus der Sicht der Frau in einen Kunstdiskurs einzubringen. Gerade das Apparative, das technisch Spezifische des Mediums (Selbstauslöser der fotografischen Apparatur, Feedbackstruktur der Videokamera) bediente die repräsentationskritischen Anliegen der feministischen

Ein utopischer, technophiler Gestus und das Versprechen einer demokratischen Sende- und Produktionsform durchzogen die 1970er Jahre und verhandelten dies in Kunst und Theorie. Die Zukunftsprognosen einiger progressiver Videokollektive und Theoretiker erscheinen aus heutiger Perspektive verkürzt oder gar naiv. Fragen der Selbstbestimmung und der besseren Verständigung zwischen den Menschen, stellen sich im Angesicht von Sozialen Medien und einem von Digitalität durchdrungenen *global village* erneut.

- 201 Ulrike Rosenbach. »Video als Medium der Emanzipation«, Rosanne Altstatt, Rudolf Frieling (Hg.). *Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*. Ostfildern: Cantz 2006, S. 99-102, S. 101.
- 202 Ruth Noack äußert den Verdacht, dass es sich um einen »Mythos« handelte, dass »die Frauen [...] sich verstärkt des neuen Mediums bemächtigt [hätten], weil es sich hier um ein von Männern noch unbesetztes Territorium handelte.« Laut Noack kann dies jedoch weder empirisch bestätigt noch entkräftet werden. Ruth Noack. »Videoschlaufen/Feminismus/Alphabet«, Stelle Rollig (Hg.). *Hers. Video as a Female Terrain: Video als weibliches Terrain*. Wien u.a.: Springer 2000, S. 30-33, S. 30f.
- 203 Rosenbach 2006, S. 102.
- 204 Graw 2003.
- 205 Engelbach 2001.
- 206 Video ist in seiner medienhistorischen Position klar von anderen Bild- und/oder Tonmedien wie Film oder Fotografie zu unterscheiden. Videotechnologie bringt kein einheitliches Bild hervor, welches durch seine Materialität (in Form von Fotopapier oder einem Filmstreifen) in seiner Bildhaftigkeit manifestiert wird, sondern lässt vielmehr »instabile Zustände von Bildlichkeit [entstehen], die durch elektronische Manipulationsverfahren bezüglich Maßstab, Form, Direktionalität und Dimensionalität variabel sind.« Es waren letztlich auch jene technischen Möglichkeiten der Nachbearbeitung des Videomaterials, welche ausschlaggebend für Formen der »Selbst-Inszenierung und neue Auslegungen des Körpers für die Videokünstlerinnen der 1970er Jahre waren. Zitat aus: Spielmann 2005, S. 7.

Künstlerinnen. Subjekt-Objekt-Relationen (Wer steht hinter und/oder vor der Kamera und rückt damit in das Bild oder aus dem Bild?) und die damit verbundenen Fragen nach Machtstrukturen konnten in der videografischen Aufzeichnung reflektiert werden. Video wurde damit zu einem willkommenen Experimentierfeld vieler feministischer Künstlerinnen erklärt, »um mittelbare und unmittelbare Konstruktionen von Identitäten und Intersubjektivität zu untersuchen«.²⁰⁷

Die historische Darstellung der deutschen wie internationalen Videokunst verweist immer wieder auf eine augenfällige Affinität von weiblichen Kunstschaffenden und dem Einsatz von Video.²⁰⁸ Im Rahmen einer theoretischen Perspektive erkennt Angela Krewani als Ursache dieser starken Affinität eine dem Video inhärente Offenheit (in seiner (Re)Präsentation und Organisation), welche neue subjektive und ästhetische Positionen erlaubte.²⁰⁹ So schlussfolgert Krewani vor dem Hintergrund feministischer Theorien von Weiblichkeit als Differenz, »dass Video hier zur Verortung von Weiblichkeit beigetragen hat und Weiblichkeit sich als Differenz zur herrschenden Kultur festbeschreiben konnte«.²¹⁰ Gerade auch jene beschriebene emanzipative Hoffnung, die an das neue Medium gehaftet wurde, kann als Verdachtsmoment gelten, warum sich zu Beginn der 1970er Jahre auffallend viele feministisch orientierte Künstlerinnen dem Video in ihrer künstlerischen Praxis zugewandt haben.

2.3.1 Wider den Mythos Medienkunst

Bis heute verfolgt die Videokunst einen zentralen politischen Wirkungsanspruch, der in der Sichtbarmachung liegt, »wie in Bildern Machtverhältnisse fundiert, aber auch transformiert werden können«²¹¹, so die Kunsthistorikerin Annette Jael Lehmann. Mit der Implementierung des elektronischen Mediums Video in den künstlerischen Schaffensprozess in den 1960er und 1970er Jahren wurde der Grundstein für medienkünstlerisches Schaffen gelegt. Der Begriff der Medienkunst kommt allerdings erst später, ab den 1990er Jahren²¹², auf. Er ist heute unschärfer denn je und wird gelegentlich auch kategorisch abgelehnt²¹³, wie beispielsweise von Hans Ulrich Reck, dem ehemaligen Rektor der Kunsthochschule für Medien in Köln. Er spricht von einem *Mythos Medienkunst* – so der Titel seiner 2002 erschienenen Monografie – wobei der Begriff der Medienkunst eine Verschiebung von einem *Was-ist-Kunst* hin zu einem *Wie-ist-*

²⁰⁷ Mechthild Widrich. »Die vierte Wand wird nachdenklich. Feministische Experimente mit der Kamera«, Gabriele Schor (Hg.). *Feministische Avantgarde: Kunst der 1970er-Jahre: Sammlung Verbund*, Wien. München u.a.: Prestel 2016, S. 69–73, S. 73.

²⁰⁸ Meigh-Andrews 2006, S. 10; Michael Rush. *Video Art*. London: Thames & Hudson 2003, S. 85.

²⁰⁹ Angela Krewani. *Medienkunst: Theorie – Praxis – Ästhetik*. Trier: WVT 2016, S. 96.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Annette Jael Lehmann. *Kunst und Neue Medien: Ästhetische Paradigmen seit den Sechziger Jahren*. Tübingen u.a.: Francke 2008, S. 127.

²¹² Dieter Daniels. »Das war die Medienkunst?«, Claus Pias (Hg.). *Was waren Medien?* Zürich/Berlin: Diaphane 2011, S. 57–80, S. 61.

²¹³ Vgl. auch Stefan Heidenreich. »Es gibt gar keine Medienkunst!«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 27.01.2008.

ein-Kunstwerk-verfasst kennzeichnen würde.²¹⁴ Jene Verschiebung bewertet Reck insofern als problematisch, als dass sich »das Wesentliche exklusiv und borniert auf den technischen oder den Geräte-Aspekt [verlagere] und [...] die Bedingungen, die Kunst zu Kunst machen, nämlich eine spezifische Aussage zu sein oder zu versuchen«²¹⁵, ignorieren würde. Dem ließe sich entgegnen, dass Recks Argumentation auf einem instrumentellen Medienverständnis²¹⁶ beruht, das, wie an einer anderen Stelle bereits ausgeführt²¹⁷, in aktuellen Debatten um Mediendefinitionen kaum mehr Bedeutung findet. Bereits in den 1970er Jahren betonte Rosalind Krauss innerhalb des kunstwissenschaftlichen Diskurses, medienästhetische Praktiken und ihre Erfahrungen nicht lediglich über materielle Bedingungen des Mediums zu definieren und sich von Konzepten der Medienspezifizität zu verabschieden. Statt ästhetischen Praktiken eine Medienspezifizität zu unterstellen, sollten jene Praktiken weder an validierte Materialien noch an etablierte Konventionen geknüpft betrachtet werden. Postmediale Bedingungen (»Post-Medium Condition« i.O.) treten laut Krauss bereits in den 1960er Jahren an die Stelle etablierter Medien, die nicht zu reduzieren seien auf »manifeste[...] physische[...] Eigenschaften«.²¹⁸

Recks Argumentation eines »Mythos der Medienkunst« und Krauss' Hinwendung zu einem erweiterten, dynamischen Medienbegriff möchte ich hier zum Anlass nehmen, mich gerade für den Begriff der Medienkunst unter postmedialen Bedingungen auszusprechen. Medienkunst kennzeichnet nicht, wie von Reck angenommen, eine Verschiebung der Aufmerksamkeit »auf ein Material, einen Stoff«²¹⁹, sondern impliziert angesichts eines zeitgenössischen, dynamischen, generativen und ökologischen Medienverständnisses, weitaus komplexere medienästhetische Praktiken und Erfahrungswelten begrifflich fassen zu können. Die hier angestrebte Formulierung eines Medienbegriffs der *Verschränkung* von materiellen/affektiven und diskursiven/semiotischen Elementen betont die materiellen Kennzeichen und somatisch-affektiven Erfahrungsfomren in medialen Gefügen ebenso wie die darin sich ereignenden (bildhaften) Aus-

²¹⁴ Hans Ulrich Reck. *Mythos Medienkunst*. Köln: König 2002, S. 22. Reck schreibt weiter: »Mythos Medienkunst meint demnach, dass eine kollektiv wirksame Verselbstständigung des kritischen Differenzanspruchs der Kunst hinter die schiere Offensichtlichkeit anwesender Werke zurückgetreten ist. Und auch zurückzutreten habe: Präsenz durch Dissimilierung ihrer Herstellungs-Bedingungen.« Ebd.

²¹⁵ Ebd., S. 21.

²¹⁶ Im Gegensatz zu einem traditionellen, ökonomischen Technikverständnis, das Technik vor allem instrumentell oder anthropomorph auffasst, geht es in der prozessorientierten Maschinen- und Apparatetheorie darum, das dualistische Denken von Subjekt und Objekt, Mensch und Welt zu überwinden. Im Zentrum steht ein Denken des *Dazwischen*, der Relationen, wo sich ein Anders-Werden (Deleuze/Guattari) entfaltet. Vordenker dieser Prozesstheorie und wichtiger Horizont für Donna Haraway und Karen Barad, war der britische Philosoph und Mathematiker Alfred North Whitehead (vgl. Kapitel 2.1.1).

²¹⁷ Vgl. das aisthetisch-performativ Medienverständnis nach Sybille Krämer herangezogen in Kapitel 2.1.2.

²¹⁸ Rosalind Krauss. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson [1973] 1999; zitiert aus der deutschen Übersetzung, Dies. *A Voyage on the North Sea: Brodthaers, das Postmediale*. Berlin/Zürich: Diaphanes [1973] 2008, S. 9.

²¹⁹ Reck 2002, S. 14.

sagen. Medien vermitteln Sinn und Bedeutung, repräsentieren und kommunizieren. Medien überschreiten jedoch auch die Ordnung der Semiosis; machen nicht nur durch Symbolisierung wahrnehmbar, sondern auch durch ihre Somatisierung, das heißt indem sie also *verkörpern*.²²⁰ Eine Annäherung an die hier anvisierte Perspektivverschiebung auf Medien, die sich mit einem neo-materialistischen Denken verbinden lässt, unternehmen Jay David Bolter und Richard Grusin mit ihrem Begriff der Remediation.²²¹ Ähnlich wie Arjun Appadurais »Mediant Assembly Theory« (vgl. Kapitel 2.2.4) denken Bolter und Grusin Medien als stets (unabgeschlossene) Prozesse der Mediatisierung. Die beiden Autoren verweisen mit ihrem Begriff der Remediation darauf, dass sich Medien in Prozessen konstituieren und auf komplexen Verhältnissen von Ereignis und performativer Wiederholung fußen. Mediatisierungsprozesse haben dabei eine ebenso differenzierende wie generative Funktion, die sich durch hybride, wiederholende Praktiken zu diskreten Objekten und Formationen (Medien) ausbilden können.²²² Diese hybriden Praktiken »stabilisieren [dabei] Entitäten durch den Prozess ihrer Verknüpfung.«²²³ Im Anschluss an den Begriff der Remediation spricht der Filmtheoretiker Francesco Casetti auch von ›Relokation‹ – einer Neuverortung filmischer Formate angesichts steter digitaler Transformationsprozesse mit Blick auf die medialität des Films (Ästhetik, Produktion, Rezeption).²²⁴ Von seinem medientheoretischen Entwurf der Transformation des Kinos abgeleitet, entwickelt Casetti einen postmedialen Medienbegriff, insofern er entschieden über die Vorstellung von Medien als diskrete Formationen und Objekte hinausgreift und Medien als »Umwelt« einer bestimmten Erfahrung oder »kulturelle Form« zu fassen versucht.²²⁵

Vor dem Hintergrund dieser dynamischen, relationalen Konzeptionen der Remediation oder Relokation ist der Weg für eine neu-materialistische Annäherung an die

²²⁰ Sibylle Krämer (Hg.). *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004.

²²¹ Jay David Bolter, Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1998.

²²² Vgl. Seier 2014, 190.

²²³ Ebd. An dieser Stelle zitiert Andrea Seier aus Sarah Kember und Joanna Zylinskas Monografie *Life after New Media. Mediation as a Vital Process* (2012): »For us, mediation is the original process of media emergence, with media being seen as (ongoing) stabilizations of the media flow. [...] Every medium thus carries within itself both the memory of mediation and the loss of mediations never to be actualized.« Sarah Kember, Joanna Zylinska. *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*. Cambridge/Mass.u.a.: MIT Press 2012, S. 21.

²²⁴ Francesco Casetti. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press 2015. Vgl. auch Mark Hansen, der über ein »Umweltlich-Werden« der Medien reflektiert. Mark Hansen. »Medien des 21. Jahrhunderts, technisches Empfinden und unsere originäre Umweltbedingung«, Erich Hörl (Hg.). *Die technologische Bedingung: Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 365-409.

²²⁵ Maximilian Linsenmeier und Seven Seibel schreiben im Anschluss an Cassetts Begriff der Relokation: »[A]ls Erfahrungstyp markiert Kino eher die spezifische kulturelle Artikulation und Weitergabe eines ›expressiven Feldes‹ und einer bestimmten Erfahrungsebene und weniger die Spezifik eines Geräts oder Dispositivs. Das *Spezifische* (Hervor. i.O.) des Kinos als je besonderer Erfahrungsform [...] vermag sich jenseits seines angestammten Terrains, das heißt in anderen Medien und Umwelten neu zu entfalten. *Relokation* (Hervor. i.O.) umfasst damit eben eine emergente Bewegung der Herausbildung neuer medialer Umwelten, durch die eine kulturelle Erfahrungsform gleichzeitig persistiert.« Linsenmeier/Seibel 2019, S. 19.

Frage der Medienkunst geebnet. Mit Karen Barad gedacht, wird ein/e medienkünstlerische/s Werk bzw. eine Inszenierung erst in der Intra-Aktion von Diskursen, Subjekten, Objekten und technischen Apparaturen (die wiederum erst in diffraktiven Begegnungen ausgebildet werden) hervorgebracht. Die Intra-Aktion der Körper der Betrachtenden, der technischen Artefakte wie auch der Diskurse konfigurieren letztlich eine bestimmte medienkünstlerische Arbeit. Im Sinne Barads und ausgehend von diesem performativen Verständnis verstehe ich Medienkunst als materiell-diskursive Praktiken und schließe mich Angela Krewani an, die für die Verwendung eines übergeordneten Medienkunstbegriffs plädiert. Sie erläutert in ihrer Monografie *Medienkunst. Theorie – Praxis – Ästhetik* die Funktionsüberschreitung der Medientechnologien seit den 1970er Jahren als Aufzeichnungs-, Speicherungs- und Übertragungsmedien²²⁶ und verweist auf eine Vielfalt von Medienkulturen und Kommunikationsverhältnissen, die wiederum in diversen medienkünstlerischen Praktiken präfiguriert und reflektiert worden sind und werden.²²⁷ Aufgrund der zentralen Bedeutung technischer Medien im gegenwärtigen Kunstbetrieb müsse laut Krewani dringendst nach Begriffsdimensionen von Medienkunst gefragt werden.²²⁸ Angesichts der Mediendiversität und ausdifferenzierter Medienformen, die in künstlerischen Schaffensprozessen implementiert werden (vgl. Videokunst, Computerkunst, Netzkunst etc.), ist ein grundlegender Medienkunstbegriff vonnöten.

[...] [A]pparative und technische Medien [sind] nicht lediglich Beiwerke, die ein Genre prägen, sondern Medien und ihre Technologien sind strukturierende Elemente von Wahrnehmung, die darüber hinaus spezifische Kommunikationsformen generieren. »Medienkunst« in diesem Sinne ist ästhetisches Schaffen auf Basis medialer Technologien und ihrer Kommunikationsformen. Damit ist Medienkunst immer auch an die sozialen Dimensionen technischer Medien angekoppelt und muss diese reflektieren.²²⁹

Mit Hilfe dieser Medienkunst-Definition verfolgt meine Arbeit das Ziel, der Heterogenität medienkünstlerischer Formen Rechnung zu tragen, die das breite Spektrum zeitgenössischer feministisch orientierter Kunst bietet. Die von Krewani beschriebene Koppelung der Medienkunst an soziale Dimensionen ist damit insofern entscheidend, da der Feminismus schlicht eine soziale Frage ist und als solche in Verbindung mit Medien wesentliche und vielschichtige Verbindungen eingeht. Mit Dieter Daniels ließe sich hinzufügen, dass die Medienkunst auch »die Zukunft der Medientechnik und ihre gesellschaftlichen Rückwirkungen«²³⁰ zu antizipieren versucht. Krewanis übergeordnete Medienkunst-Definition erlaubt es also, das Augenmerk auf die strukturierenden Wahrnehmungselemente, spezifischen Kommunikationsformen und nicht zuletzt auch die somatisch-affektiven Erfahrungsformen von feministischen künstlerischen Arbeiten zu legen.

²²⁶ Krewani 2016, S. 155.

²²⁷ Ebd., S. 156

²²⁸ Ebd., S. 2.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Daniels 2011, S. 66.

Als höchstentwickelte Formen zeitbasierter Medienkunst gelten heute Video, Film, Performance und Installation. Auch ihre trans- und intermedialen Überschneidungen und hybriden Verwendungskontexte zeugen von einer durchmischten und heterogenen Medienkunstlandschaft und davon, dass die Videokunst nichts von ihrer Performativität und künstlerischen Aktualität eingebüßt hat.²³¹ Gleichermassen erforschen Künstler*innen aktuell die kreativen Möglichkeiten neuer Medien, wie Ende der 1960er Jahre die Video- und Performancekünstler*innen ihrer Zeit. Ebenso greifen Medienkünstler*innen heute ihre Gegenwart auf, geben sie dynamisch wieder und sind Bestandteil einer sozialen Realität unserer Zeit.

Diese zeitgenössischen künstlerischen Verfahrensweisen ähneln stark jenen der frühen Medienkunstpraktiken der 1960er und 1970er, die ebenso von hybriden, inter- und transmediale Stilelementen zeugen. Anna Munster beobachtet in der zeitgenössischen Medienkunst das zunehmende Interesse von Künstler*innen, sinnliche Erfahrungsräume durch abstrakte Formen und das Zeigen von Daten zu schaffen und pointiert in diesem Zusammenhang die verkörperte Informationsästhetik, die in zeitgenössischen Arbeiten anzutreffen sei: »Corporal experience is now relocated within a mesh of intersections between shifting patterns, maps and forces of digital information.«²³² Die Beziehung zwischen Information, Ästhetik und Ethik gewinnt für zeitgenössische Medienkünstler*innen an Bedeutung, wobei sich Körper exponentiell vervielfältigen und die Frage ihrer unterschiedlichen Verbindungen in der Informationskultur einen kritischen Status einnimmt.²³³

Künstler*innen sind heute als DJs, Musiker*innen, Tänzer*innen, Entwickler*innen von Games, VR und AR tätig. Experimentierten die Künstler*innen der 1970er Jahre mit den technischen Möglichkeiten analoger Videotechnologie (v.a. Closed-Circuit als damals neuartige Medienerfahrung), testen sie heute audiovisuelle Potenzialitäten digitaler Videotechnik (3D-Animation, CGI, digital gaming etc.). Ihre Arbeiten weisen durchaus einen experimentellen Charakter auf, indem sie beispielsweise Video-Performance mit netzbasierter Kommunikation (Skype, Facetime)²³⁴ verbinden oder soziale Netzwerke in ihrer audiovisuellen Kunst miteinbeziehen (z.B. Facebook, Twitter, Instagram etc.)²³⁵ und deren mediale Praxen (Sharing, Following, Posting etc.) reflektieren. In den medienkünstlerischen Arbeiten sind häufig starke Verschränkungen von Performancekomponenten, Elemente audiovisueller Massenmedien und Netzkommunikation vorzufinden. Konzeptuell betrachtet, verbinden zeitgenössische Künstler*innen unterschiedlichste technische Verfahrensweisen, reflektieren kritisch über mediale Strukturen, alltägliche Mediengebräuche und verhandeln Vor- und Darstellungen von

²³¹ Monika Lahrkamp, Philipp Fürnkäs, Bernhard Serexhe (Hg.). *High Performance: Julia Stoschek Collection zu Gast im ZKM – zeitbasierte Medienkunst seit 1996*. Karlsruhe: ZKM 2014, S. 2.

²³² Anna Munster. *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Hanover/New Hampshire: Dartmouth College Press, University Press of New England 2006, S. 180.

²³³ Ebd., S. 182.

²³⁴ Vgl. z.B. die Arbeit *Wish you were here* (2011) von Cinzia Cremona, die Video-Performance und netzbasierte Kommunikation (Skype) miteinander verbindet oder auch die Web-Performance *Angry Woman* (2012) von Annie Abrahams.

²³⁵ Vgl. z.B. die in dieser Arbeit besprochenen Videoarbeiten *American Reflexxx* (2013) von Signe Pierce und die Instagram-Performance *Excellences & Perfections* (2014) von Amalia Ulman.

Geschlecht. Technische Möglichkeiten werden erprobt und Blickstrukturen wie (pseudo-)normative soziale Regeln hinter- und befragt. Diese künstlerischen Anliegen, Konzepte und Verfahren waren bereits in der frühen Videokunst angelegt und wurden von auffallend vielen feministisch motivierten Künstlerinnen verfolgt.

2.3.2 Video als nicht EINE, aber (einst) feministische Botschaft

»Portable video and the Women's Movement
had sprung up together.«²³⁶

Susan Milano

Viele feministische Videoarbeiten koppelten eine Sozial- mit einer Medienkritik und verfolgten so das Ziel, die Transformationsprozesse von Realität und medialer Verstärkung auszudrücken. So schreibt VALIE EXPORT im Anschluss an Marshall McLuhans berühmtes Diktum ›the medium is the message‹:

Das Medium ist nicht allein die Botschaft, oder anders, das Medium ist nicht EINE Botschaft. [...] Es geht mir darum, den Begriff der Repräsentation, den Begriff des Realen zu untersuchen, im Zusammenhang der Infragestellung des Realen, der Veränderung des Realen im Laufe der Geschichte. Keine Einheitlichkeit, Eindeutigkeit sehen, sondern Veränderbarkeit der Identität des Realen.²³⁷

Fragt man wie VALIE EXPORT und zahlreiche Künstlerinnen ihrer Zeit nach der Konstruktion der Vorstellungen von sozialer Wirklichkeit und der dabei entscheidenden Involvierung von Medien, gewinnt der Begriff der Mediatisierung an Bedeutung; beschreibt Mediatisierung doch einen medialen Wirkungsprozess, in dem sich politische wie mediale und soziale Realitäten verschränken.²³⁸ Dieser von den Massenmedien vorangetriebene Wirkungsmechanismus auf soziale, kollektive Strukturen wie auch auf individuelle Subjektkonstruktionen war ein wichtiger Ausgangspunkt feministischer Kritik und zentrales Thema vieler feministischer Künstlerinnen in den 1970er Jahren. Ihre Angriffsfläche war die Produktion der *Frau im* (massenmedialen) *Bild*, welches durch Reflexionsarbeit vieles über das *Bild der Frau* in der Gesellschaft offenbare. Zahlreiche Künstlerinnen teilten das Interesse am Einfluss von täglichen Bilderwelten aus dem klassischen Hollywoodkino, dem Fernsehen und der Werbeindustrie auf Identitätsentwürfe der Frau und es wurde Teil des feministischen Projekts, naturalisierte Darstellungen der Frau zu dekonstruieren. Sigrid Adorf macht das komplexe Wirkungsfeld der frühen Videokünstler*innen deutlich, das sich »zwischen einem sich selbst denkenden und ausdrückenden ›Ich‹ und der Macht der elektronischen Bilder«²³⁹ erstreckte.

²³⁶ Milano [1976].

²³⁷ VALIE EXPORT. »Mediale Anagramme« [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung »Mediale Anagramme VALIE EXPORT«], Florian Rötzer, Sara Rogenhofer (Hg.). *Kunst machen? Gespräche und Essays*. München: Boer 1990, S. 46–61, S. 46.

²³⁸ Ulrich Sarcinelli. »Mediatisierung«, Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli, Ulrich Saxer (Hg.). *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft: Ein Handbuch mit Lexikonteil*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 678–679.

²³⁹ Adorf 2008, S. 64.

Weiter schreibt sie: »Das feministische Anliegen, das Wesen der Unterdrückung der Frauen zu verstehen, kam dabei einer intensiven Analyse der Identifikationsprozesse sehr entgegen und verhalf zu neuen Erkenntnissen über das Verhältnis von Subjektivierung und Medialität.«²⁴⁰ Im Zuge ihrer Untersuchung der Zeit-, Medien- und Subjektspezifität von Video in den 1970er Jahren werden Jean Baudrillards Theorie des ›Videostadiums‹ und Rosalind Krauss' ›Ästhetik des Narzissmus‹ entscheidende Ausgangspunkte Adorfs theoretischer Figur: der Videokünstlerin der 1970er Jahre.

In seinem Aufsatz »Videowelt und fraktales Subjekt« (1988) beschreibt der Medientheoretiker Baudrillard den Menschen als in einem »Zustand anthropologischer Ungewissheit«²⁴¹ und diagnostiziert den postmodernen Subjektstatus als fraktal, wobei gerade Video als ursächlich und symptomatisch für jenen prekären Status zu bewerten sei. Bei seinem in eine Krise geratenen, fraktalen Subjekt geht es »nicht mehr um die Differenz zwischen einem Subjekt und einem anderen, sondern um die endlose interne Differenzierung von ein und demselben Subjekt«.²⁴² Die mediale Vernetzung und Verschaltung bietet dem Subjekt die Möglichkeit, an sich selbst angegeschlossen zu sein. Infolge dieser – in Baudrillards Augen – problematischen Subjekt-Objekt-Verschränkung käme es zu einem semiotischen Kollaps; die Trennung von Signifikat und Signifikant verflüssige sich. Interessante Überschneidungen mit Baudrillards Überlagerungen zu Video und dessen Verschränkung zu Subjektfragen, lassen sich bei der US-amerikanischen Kunstkritikerin Rosalind Krauss finden. In ihrem vielzitierten Aufsatz »Video: The Aesthetics of Narcissism« (1976) beschreibt sie Video als Medium des Narzissmus, das auf einem psychologischen Modell basiert, und argumentiert, dass in zahlreichen Video-Performances der 1960er und 1970er Jahre der Körper des Künstlers/der Künstlerin oder des Betrachters/der Betrachterin umgeben und eingekapselt ist von sich selbst, von seinem eigenem *Ich*. Das Selbst verlagert sich als Double auf einen Monitor und transformiert die Subjektivität des Einzelnen »into another, mirror, object«.²⁴³ Darin sieht Krauss das autoreflexive Moment, da Subjekt und Objekt ineinander fallen und Künstler*in/Betrachter*in mit ihrem projizierten Double verschmelzen. An einer anderen Stelle spricht Krauss von einem »Trauma der Signifikation«²⁴⁴ in Bezug auf Marcel Duchamps *Ready-Mades* und äußert sich besorgt gegenüber der damit einhergehenden Irritation binärer Strukturen wie *Ich* und *Du*, Subjekt und Objekt, Signifikat und Signifikant. Adorf weist darauf hin, dass die Grenzauflösung zwischen Subjekt und Objekt – wie sie bei Baudrillard und Krauss in Bezug auf Video problematisiert wird – nicht bei allen Verunsicherung und Verlustängste hervorrief.²⁴⁵ An der Selbstdarstellung der österreichischen Videokünstlerin Friederike Pezold verdeutlicht

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Jean Baudrillard. »Videowelt und fraktales Subjekt«, Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.). *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiveneiner neuen Ästhetik*. 5. Aufl., Leipzig: Reclam 1991a, S. 252–264, S. 260.

²⁴² Ebd., S. 252.

²⁴³ Rosalind Krauss. »Video: The Aesthetics of Narcissism«, in: *October*, Vol. 1, 1976, 50–64, 55.

²⁴⁴ Rosalind Krauss. »Anmerkungen zum Index: Teil I«, Dies. (Hg.). *Theorie der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 249–264, S. 260.

²⁴⁵ Sigrid Adorf. »Narzißtische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren«, Susanne von Falkenhausen, Silke Förtschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.). *Medien und Kunst*:

sie, dass jene Krise der Differenz ein emanzipatorisches Potenzial barg, und argumentiert, demzufolge Video als *feministische Botschaft* der Videokünstlerin der 1970er Jahre zu verstehen:

Die Zuschreibung an das Medium – wie daß es ein intimes, taktiles, auf Nähe und Detail ausgerichtetes, körperliches, privates und an das *Jetzt* gebundenes, zyklisches Medium sei – als feministische Botschaft zu lesen, bedeutet keine Festschreibung einer realen Verwandtschaft zwischen bestimmten medialen Eigenschaften und einem Subjekt Frau, sondern bedeutet, eine antizipierte Wahlverwandtschaft zwischen den Selbstentwürfen der Künstlerinnen und dem Versprechen des Mediums zu lesen.²⁴⁶

In Folge der Analyse dreier Videoarbeiten von Friederike Pezold, Joan Jonas und Lynda Benglis schlussfolgert Adorf, einen paradoxen, weiblichen Narziss in den Arbeiten vorzufinden (vgl. auch Kapitel 3.2.1), der in einem unauflöslichen Modus des ›Sowohl-als-auch‹ zirkuliert.

Einerseits sind diese Arbeiten durchaus Ausdruck klassischer Selbstreferentialität, insofern sie dem Versuch geschuldet sind, sich selbst an der Stelle des sprechenden, autorisierten Subjekts zu verorten und zu zeigen. Andererseits reflektieren sie ganz offensichtlich ein bestimmtes Krisenmoment des Künstler(selbst)bildes, das erkennen lässt, dass ihre Selbstinszenierungen absichtsvoll mit dem Zerspringen des Spiegels arbeiten und erst in seinen Splittern das eigene Bild auszumachen scheinen. Die Ablehnung eines durch die Repräsentationsgeschichte besetzten vollständigen Frauenbildes, das wiederholt einen mangelnden Besitzanspruch gegenüber dem eigenen Bild erfahren lässt, geht in ihren Arbeiten Hand in Hand mit ästhetischen Verfahren zur Aneignung und Dekonstruktion des Videobildes. Die eingenommenen Posen und Positionen schwanken [...] zwischen kritischer Analyse und Affirmation. So sind es gerade diese narzisstischen Versuche zur Selbstdefinition, die in ihrem Eintauchen in den elektronischen Bilderstrom das Wasser einer Theorie selbstverliebter Knaben aufwühlen, indem sie, wie mit Baudrillard zu verdeutlichen war, den Diskurs um die Entkörperung und Auflösung des Subjekts auf den eigentlichen Schauplatz zurückverweisen: eine mit Video als neuem Zeichenmedium zu verstärkende semiotische Krise der Differenz, die die vermeintlich anthropologischen Gewissheiten ihrer Instabilität überführt.²⁴⁷

Adorfs metaphorische Beschreibungen einer Selbstbildfindung der Videokünstlerin in den Splittern des Lacan'schen Spiegels sowie ihrem Aufwühlen der Gewässer narzisstischer Knaben resümieren nicht nur anschaulich über die dynamischen und strategischen Interventionen feministischer Videokünstlerinnen in psychoanalytische Subjekttheorien und die damit verbundene feministische Bedeutung. Sie bieten überdies Anschlüsse an die physikalische Metapher der Diffraktion (Beugung): Das Aufwühlen jener Gewässer, eine Beugung von Wellenformationen an der Wasseroberfläche, ließ das

Geschlecht, Metapher, Code. [Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002]. Marburg: Jonas-Verlag 2004, S. 72-86, S. 76.

246 Ebd., S. 77.

247 Ebd., S. 81f.; Dies. 2008, S. 88.

Spiegelbild narzisstischer Knaben in eine Unschärfe geraten. Das Diffraktionsmuster (Interferenzmuster) auf den spiegelnden Wasseroberflächen speiste sich aus unauflösblichen Interferenzen zwischen Subjekt und Objekt: Inszeniertes Objekt (Welle I) und inszenierendes Subjekt (Welle II) treffen im Closed-Circuit-Setting aufeinander und überlagern sich. Nach Donna Haraway bilden Diffraktionsmuster ab, wo Effekte von Differenz entstehen.²⁴⁸ In Bezug auf die von Adorf analysierten Videoarbeiten bedeutet dies, dass die Künstlerinnen im Kern an der *Abbildung* der Folgen einer Subjekt-Objekt-Trennung arbeiteten. Frühe Videokünstlerinnen präfigurierten demnach eine umfassende philosophische (feministische) Erkenntnis, was Karen Barad ungefähr vier Jahrzehnte später theoretisch fasst: Die Welt besteht nicht aus lokalisierbaren, stabilen Entitäten, sondern vielmehr aus relationalen Dynamiken der Interferenz, woraus das, was als stabil erscheinen mag, als ein Effekt bestimmter performativer Gefüge hervortritt.

Diese dynamische, relationale Verfasstheit von Welt ließe sich zudem am Charakter des elektronischen Videobildes festmachen. Während ein ikonisches Abbild ein wahrhaftiges ›dahinterliegendes Bild‹ suggeriert, fungiert der analoge Videomonitor durch eine beidseitige Lichtreflexion als »threshold of something from nothing«.²⁴⁹ Daher war es gerade »[d]er grundsätzlich synthetisch, in Zeilen und scheinbar referenzlos aufgebaute Duktus der Pixelstruktur im elektronischen Bild [...] [der] gegen den Gedanken von Repräsentation und Mimesis betont [wurde]«.²⁵⁰ Für die (Selbst)Inszenierung der Künstlerin im Bild bedeutet dies vor allem, dass ihr Körper nicht durch das Medium Video (re-)präsentiert oder dargestellt wird, sondern es um ein Werden des Körpers mit und durch die Intra-Aktion (vgl. Kapitel 2.1.1) mit Video ging.

Adorfs herausgearbeitetes Argument, Video als feministische Botschaft zu lesen, ist für die vorliegende Arbeit von äußerster Relevanz, da sich in dieser Paraphrase des Diktums von McLuhan, das Medium sei die Botschaft, die Bedeutung der Auflösung binärer Strukturen abzeichnet, die für einen aktuellen Neuen feministischen Materialismus grundlegend ist. Dieser Umstand mag dazu anhalten über die postulierte Reminiszenz (vgl. Kapitel 2.2) noch einmal erneut nachzudenken. Damals, so möchte ich argumentieren, wurde die Durchkreuzung von Dualismen im videografischen Setting des Closed-Circuit erprobt; Diffraktionsmuster entstanden, welche die Effekte von Differenz innerhalb des Settings der Video-Performance ausloteten.

Die Medialität des Spiegels in den 1970er Jahren als eine reflektierende Medialität bezog sich auf ein Ich-Schema (ein ›Ich sage‹ oder ›Ich bin‹). Dabei fungierte das Spiegelbild als Bildner der Ich-Funktion. Die sprachlich/semiotische Ebene rückte damit an eine entscheidende Position. Wenn ich hier die audio-visuelle Materialität des Mediums mit ins Spiel bringe, möchte ich der Bedeutung von Video für feministische Künstlerinnen (damals und heute) einen neuen Spin verleihen. Über einen rein spiegelbildlichen

²⁴⁸ Haraway 1992, S. 295.

²⁴⁹ Nell Tenhaaf. »Of Monitors and Men and Other Unsolved Feminist Mysteries: Video Technology and the Feminine«, Robinson, Hilary (Hg.). *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968–2001*. Oxford: Blackwell [1992] 2001, S. 377–387, S. 386.

²⁵⁰ Adorf 2008, S. 93.

Fokus und die Frage nach dem Imaginären, dem Vorstellungsbild, der Sprache hinausgehend, helfen das Denkbild der Diffraktion und die Frage nach der Materialität, Dimensionen des Affektiven, des Haptischen, des Materiellen und Nicht-Sprachlichen miteinzubeziehen. Durch eine »störende« Wellenbewegung wird das spiegelnde Wasser der von Adorf erwähnten selbstverliebten Knaben gebeugt und die Reflexion wird zur Diffraktion. Anders als bei einer Spiegelung negiert die Diffraktion »das Gleiche an einem anderen Ort versetzt zu sehen«.²⁵¹ »Durch die Vorstellung der sich an einem Hindernis brechenden Wellen«, so schreibt Katrin Köppert, »entstehen neue Muster, [Verbindungen] und Möglichkeiten, die sich in eine nichtvorhersehbare Zukunft öffnen«.²⁵²

Im Folgenden soll die Bedeutung der Spiegelmetapher für feministische Positionen der 1970er Jahre knapp erläutert werden, um anschließend ein Bemühen der Umarbeitung des Lacan'schen Spiegelstadiums im Kontext aktueller feministischer Theorien zu skizzieren. Vor diesem Hintergrund schließlich soll erneut die Bedeutung der Denkfigur der Diffraktion für feministische Medienkunst demonstriert und für Video als ein diffraktives Medium argumentiert werden.

2.3.3 Von der Spiegelung zur performativen Beugung – Diffraktionseffekte

Im Kontext der zweiten Frauenbewegung der 1960er und 1970er Jahre entstanden Gedichte, die wiederholt die Vorstellung einer Gleichheit unter allen Frauen thematisierten (vgl. Kapitel 2.1.4 über die Gleichheits-Differenz-Debatte). Die Idee einer »global sisterhood« wurde darin häufig durch die Metapher der Spiegelung transportiert.²⁵³ Beispielsweise thematisiert Adrienne Rich in ihrem Gedicht »The Mirror in Which Two are Seen as One« (1971) unterschiedliche Lebenssituationen von Frauen weltweit; Helga Emde verhandelt in ihrem Gedicht »Der Tanz« (1988) kolonialkritisch die Idee der Spiegelung unter Frauen. Die Metapher der Spiegelung ist auch im Kontext der bildenden Kunst zu jener Zeit von zentraler Bedeutung und wird, wie zuvor bereits angedeutet, zum wichtigen Ausgangspunkt feministisch orientierter Videokünstlerinnen, wie zuvor bereits angedeutet. Wie der Planspiegel ging auch der »elektronische Spiegel«, das Video, Hand in Hand mit Fragen nach Subjektivität, (Selbst-)Reflexion, Identität und demzufolge mit psychologischen und psychoanalytischen Konzepten, die für feministisch orientierte Künstlerinnen entscheidend waren.

Im Wesentlichen bestimmten Grundpfeiler wie Solidarität, Identifikation und (Mit-)Gefühl die kollektiv-emotionale Entwicklung der zweiten Frauenbewegung. Sara Ahmed bringt in ihrer Unterscheidung zwischen Selbst- und Objektliebe Solidarität mit Narzissmus und Identifikation mit Idealisierung in Verbindung. In Anlehnung an Freud begreift sie Identifikation als eine Form von Begehrten, dem anderen nahe zu kommen, um diese Person letztlich zu *werden*. Dies impliziert jedoch nicht, die andere

²⁵¹ Katrin Köppert. »Afro-Feministisches Fabulieren in der Gegenwart – und in der Höhle«, Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.). *Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kadmos 2020, S. 220–236, S. 225.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Mertlitsch 2016, S. 66.

Person zu *sein*. Für Ahmed besteht ein zusätzliches Begehr; ein Begehr der Identifikation, das die Differenz zwischen Subjekt und Objekt des Begehrens aufzulösen versucht. Die vereinnahmende Idee einer »global sisterhood« basierte auf Identifikation und Solidarität, in der Unterschiede zwischen Frauen drohten, nivelliert zu werden. Insbesondere im Kontext der *women of color*, so wurde bereits dargestellt, wurde Kritik an der »einheitlichen Sister« formuliert und nach Binnendifferenzen verlangt.

Neben Ahmed betonen auch andere zeitgenössische feministische Theoretiker*innen die Bedeutung des Begehrens als konstituierende Kraft des Gesellschaftlichen und arbeiten von dort aus an einer Auflösung der Subjekt-Objekt-Oppositionierung und damit an einer Dezentrierung des Selbst (vgl. Kapitel 5.3.3).²⁵⁴ Die Metapher der Spiegelung gewinnt dabei erneut an Relevanz, jedoch zielen die Bemühungen eher auf ein Unterwandern der Einwegelogik des Spiegels ab.²⁵⁵ So arbeitet beispielsweise Judith Butler an einer Umarbeitung des Lacan'schen Spiegelstadiums mit Hilfe der US-amerikanischen Psychoanalytikerin Jessica Benjamin.²⁵⁶ Nach Benjamin sei das Begehr nicht dual strukturiert und richte sich von einem Subjekt auf ein Objekt, sondern ist um »ein Drittes« triadisch um alle Beteiligten formiert. In diesem Dreiecksmodell²⁵⁷ schiebt sich die nicht-repräsentierbare Andersheit der/des Anderen (*the Other of the Other*) als dritte Größe in die Konstellation der Begehrenströme. Für Antke Engel ergibt sich im Anschluss an Butler die eigentliche Herausforderung daraus, »dass die »Andersheit d_Anderen« dennoch nur vermittelt durch Zeichen, Bilder oder Praxen erfahrbar wird, dass sie als Phantasie auf d_Andere_n projiziert wird oder d_soziale Andere die begehrte/begehrende Andersheit d_Anderen zu verkörpern hat.«²⁵⁸ Engel schlussfolgert daraus, dass sich die Gewalt- und Machtdimensionen des Begehrens»[i]n

254 Vgl. insbesondere Antke Engel, aber auch Elspeth Probyn, Margrit Shildrick (vgl. Kapitel 5.3.3) und Judith Butler. Beispielsweise erläutert Elizabeth Grosz in ihrer Monografie *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York u.a.: Routledge 1995 ihre Idee der verformbaren, flüssigen und dynamischen Materie. Damit seien auch die Grenzlinien zwischen dem Eigenen und dem Anderen, welche konstitutiv für Repräsentation sind, einem stetigen Rekonfigurations- und Neuverhandlungsprozess ausgesetzt. Wie Rosi Braidotti und Claire Colebrook schließt die feministische Philosophin in ihrer Theorie an dem Deleuze'schen Begriff des *Werdens* an.

255 Im Kontext der Umarbeitungsbemühungen des Spiegelstadiums in gendertheoretischen Auseinandersetzungen ist es vor allem bell hooks, die vor dem Hintergrund der intersektionalen Kategorie *Race* das psychoanalytische Modell scharf kritisiert. Laut bell hooks würde es »aktiv verhinder[n], dass Rassismus zur Kenntnis genommen wird«. bell hooks. »Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen«, Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich: Diaphanes [1994] 2016, S. 91-106, S. 98.

256 Vgl. Judith Butler. »Longing for Recognition Commentary on the Work of Jessica Benjamin«, in: *Studies in Gender and Sexuality*, Vol. 1, Nr. 3, 2000, 271-290.

257 Auch René Girard hat eine Theorie des triangulären Begehrens aufgestellt und auf die Nachahmung verwiesen, die in vielen Ausformungen des Begehrens steckt. »Die Hinwendung zum Objekt ist im Grunde Hinwendung zum Mittler.« (S. 11). Für Girard ist das Objekt der Begierde niemals alleine, ist stets ein vom Begehrten projiziertes Objekt. Das Individuum das begehrt, produziert immer schon das Begehrten eines Mittlers, eines *Dazwischen*, eines/einer Anderen. René Girard. *Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. Thaur u.a.: Dr.- und Verlagshaus Thaur u.a. 2012, S. 11-25.

258 Antke Engel. »Queer/Assemblage. Begehr als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse«, in: *Transversal*, 1, 2001, URL: <https://transversal.at/transversal/0811/engel/de>, Stand: 21.05.2021.

dieser konfliktuellen Verschaltung von soziale_r und phantasmatische_m Andere_n entfalten [...].«²⁵⁹ Butler beurteilt das Begehen demnach nicht als Begehen des Anderen (Jacques Lacan), sondern als Begehen der Andersheit der/des Anderen, was Antke Engel dazu veranlasst, die Figur einer dritten Seite des Spiegels einzuführen, um queere Politiken im Sozialen produktiv machen zu können.²⁶⁰ Mit Hilfe jener dritten Seite können laut Engel neue Begehrensrelationen mit vielfältigen Möglichkeiten der gegenseitigen Begegnung entstehen.

Die Schwierigkeit an Engels Vorschlag ergibt sich jedoch aus dem Festhalten an der optischen Metapher des Spiegels, das einen Repräsentationalismus, so ließe sich mit Karen Barad provokant argumentieren, zementiere.²⁶¹ Kristina Pia Hofer nimmt sich unter medienwissenschaftlicher Perspektive der herausfordernden Ablehnung der Repräsentation durch Karen Barad an, verweist zurecht jedoch auch auf Barads verzerrte Betrachtung der Gleichsetzung von Repräsentation und Widerspiegelung. Die Folge wäre eine Missachtung des Verständnisses der Repräsentation als *Herstellung* von Bedeutung, was eine »andere Vorstellung als die des Widerspiegelns«²⁶² wäre:

Besonders die Implikation, dass ein konstruktivistisches und poststrukturalistisches Beforschen von Repräsentation notwendigerweise auf die Metapher des Spiegelbilds zurückgreife, um das Verhältnis zwischen Abbildung und Abgebildeten zu fassen, scheint im Lichte zeitgenössischer queer_feministischer Auseinandersetzungen irreführend.²⁶³

Vermittelnd möchte ich erneut – wie bereits in vorangegangenen Unterkapiteln ausgeführt – Haraways Denkfigur der Diffraktion als Alternative vorschlagen. Anders als eine Metaphorik des Spiegels, rekurriert die Diffraktion nicht auf eine Spiegelung, sondern auf eine Beugung und fügt sich auch nicht in bloße Abbildmodelle ein.²⁶⁴ Die von Sigrid Adorf zuvor beschriebene Metapher des durch die Videokünstlerin der 1970er Jahre aufgewühlten Wassers narzistischer Knaben durch die Videokünstlerin der 1970er Jahre enthält bereits implizit die Denkfigur der Diffraktion. Treffen Wellen auf ein Hindernis und/oder überlappen sich, kommt es zu jenem physikalischen Phänomen; die spiegelglatte Oberfläche gerät in Bewegung und eine eindeutige, klare Spiegelung wird

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ In ihrer Monografie *Meeting the Universe Halfway* erläutert Barad, warum der Spiegel eine häufig verwendete Metapher im repräsentationalistischen Regime und im Kontext verwandter Fragen zur Reflexivität sei. Etwas zu spiegeln hieße, in diesem Verständnis ein akkurate Bild bzw. eine Repräsentation anzubieten, die getreu das kopieren würde, was gespiegelt wird. In Barads Verständnis ist Repräsentationalismus der Glaube, dass Worte, Ideen, Konzepte etc. auf genaue Weise die Dinge, auf die sie sich beziehen, reflektieren bzw. spiegeln. Reflexivität gründet auf Repräsentationalismus. »Reflexivität unterstellt die Idee als gegeben, dass Repräsentationen (soziale und natürliche) Realität reflektieren.« Barad 2007, S. 86ff. Siehe dazu auch Kapitel 5.2.

²⁶² Vgl. Schaffer 2008, S. 78.

²⁶³ Kristina Pia Hofer. »Repräsentation als agentieller Schnitt? Provokationen und Potentiale im Verhältnis von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft«, in: *Open Gender Journal*, Nr. 1, 2017, 1-18, 3.

²⁶⁴ Astrid Deuber-Mankowsky. »Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 4, 2011, 83-91, 90.

unmöglich. Laut Donna Haraway geht es im Prozess der Diffraktion (der Beugung von Wellen) um ein Ausbreiten und Ausdehnen unerwarteter Verbindungen. Oder mit den Worten von Haraway: Diffraktionseffekte sind »effects of connection, of embodiment, and of responsibility for an imagined elsewhere that we may yet learn to see and build here«.²⁶⁵ Im Gegensatz zu einer Reproduktion, Reflexion oder Replikation, ist Diffraktion – um es noch einmal deutlich zu machen – »a mapping of interference. [...] A diffraction pattern does not map where differences appear, but rather maps where the effects of difference appear«.²⁶⁶ Aufgrund der Tatsache, dass Diffraktion Veränderungen mit sich zieht und die *Effekte* von Differenzen markiert, gebraucht Haraway den Begriff als »optical metaphor for the effort to make difference in the world«.²⁶⁷ Bereits in ihrem einschlägigen Cyborg-Manifest, das im Laufe der Arbeit noch eine zentrale Stellung einnehmen wird (vgl. Kapitel 4.2), klingt ihr diffraktives Denken in Bezugnahme auf Feministinnen der zweiten Frauenbewegung an:

Wir [Feministinnen] brauchen keine Totalität, um gute politische Arbeit zu leisten. Der feministische Traum einer gemeinsamen Sprache ist, wie alle Träume von einer perfekten, wahren Sprache, des perfekten genauen Benennens der Erfahrung, ein totalisierender und imperialistischer Traum. [...] Aus der Sicht der Lust an machtvollen und tabuisierten Fusionen, die uns durch die gesellschaftlichen Wissenschafts- und Technologieverhältnisse vorgegeben sind, könnte es vielleicht tatsächlich eine feministische Wissenschaft geben.²⁶⁸

Haraways Idee einer »lustvollen« Praxis des Verbindens und Vernetzens als feministische Politikform konkretisiert sich letztlich in ihrer Denkfigur der Diffraktion. Jener Haraway'schen Denkfigur verpflichtet, möchte ich an Sigrid Adorfs Metapher der aufgewühlten Gewässer anknüpfen und vorschlagen, Video *nicht nur* als »reflexives Medium«²⁶⁹ zu lesen, *sondern* insbesondere in Bezug auf die feministische Kunstpraxis der 1970er Jahre und heute *auch* als diffraktives Medium zu verstehen. Die spiegelnde Wasseroberfläche, die für den Narzissmus so symbolträchtig ist, wird diffraktiv, wenn sie sich kräuselt. Feministische Medienkünstler*innen, retrospektive Videokünstler*innen, so möchte ich in Anschluss an Adorf behaupten, lös(t)en das Motiv des Spiegels aus der sonst immer wieder im Zentrum stehenden narzisstischen Dimension zugunsten einer Diffraktion. In den Videoarbeiten feministisch orientierter Künstlerinnen der 1970er Jahre und heute lassen sich materielle Spiegel aber auch semantische Spuren des Spiegels und des Sich-Spiegelns finden²⁷⁰, dennoch bleiben die Bilder häufig äußerst fragmentarisch aneinander gereiht, operieren in einer höchst offenen Logik; sie kommen zu keinem Ende und komplettieren sich nicht. Viele dieser frühen Videoarbeiten,

²⁶⁵ Haraway 1992, S. 295.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Haraway 1997, S. 16.

²⁶⁸ Donna Haraway, »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.), *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus [1985] 1995c, S. 33–72, S. 61f.

²⁶⁹ Vgl. Spielmann 2005.

²⁷⁰ Vgl. beispielsweise die Videoarbeiten von Joan Jonas, *Left Side, Right Side* (1972), von Lynda Benglis, *Now* (1973) oder von Ulrike Rosenbach, *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1976).

aber auch viele zeitgenössische²⁷¹, haben keine Richtung, ihre Bilder verfolgen kein narratives Ziel, keine lineare Logik, wie es eine Reflexion, eine Spiegelung vorsieht. Die Kraft, welche die Bilder auslösen, verschiebt sich oftmals von einer semantischen zu einer suggestiven und sie erscheinen als solche als wiederholte Hommagen an atmosphärische Kräfte. Allerdings ist davon nicht prinzipiell zu sprechen. Die Künstlerinnenvideos der 1970er Jahre operieren ebenso zugunsten von Bedeutungskonstituierung; sie erzählen, sie repräsentieren und lassen sich in Diskurse einbetten. Damit verfolgt das Anliegen, Video als diffraktives Medium zu verstehen, nicht eine ›Entweder-oder-Logik‹ (reflexives Medium, ja oder nein?²⁷²), sondern vielmehr eine verbindende Logik des ›Sowohl-als-auch‹.²⁷³ Letztere ist auch Haraways Begriff der *natureculture* inhärent (vgl. Kapitel 2.1.3). Es geht um die Konnektivität und synthetische Beziehung zwischen Reflexivität und Affektivität, welche sich in der Denkfigur der Diffraktion äußert. Video als diffraktives Medium im Kontext feministischer Medienkunst vorzuschlagen, grenzt somit seinen Status als reflexiv nicht aus, vielmehr integriert es ihn und stellt überdies seine Verbundenheit zur Affektivität heraus. Inwiefern Video als affektives Medium *par excellence* zu verstehen ist, wird im Folgenden erläutert, um schlussendlich das Argument, Video operiere diffraktiv, theoretisch zu konturieren.

Für Marie-Luise Angerer übernimmt gerade der Affekt eine Funktion als Relais, um »ein Begehen nach Überwindung tradierter Dualismen (Natur-Kultur, Körper-Geist, Mensch-Maschine-Tier etc.) einzulösen«.²⁷⁴ Angesichts einer sich äußernden Bedeutungsbestimmung des Affekts stellt sich zum einen die Frage, welche Relevanz Affekte für feministische Politiken haben. Zum anderen ist vor dem Hintergrund eines materiellen Umschwungs, der eine aufkeimende Debatte um Affekte seit den 2000er Jahren mittrug, nach der Geltung des Affekts in der Kunst zu fragen, die insbesondere bei Gilles Deleuze und Félix Guattari ausgearbeitet wurde. Gerade aufgrund des materiell-affektiven Ansatzes gegenüber der Kunst bilden Deleuze und Guattari für diese Arbeit ein entscheidendes theoretisches Fundament.

²⁷¹ Vgl. Hanne Loreck. »Spiegelstadien und Handlungen. Über Matthias Meyer und Eske Schlüters in der Galerie Eva Winkeler«, in: *Texte zur Kunst*, Heft 84, Dez. 2011, Feminismus, hg. von Sabeth Buchmann, Isabelle Graw, Juliane Rebentisch, 176–179, 176.

²⁷² Eine radikale Ablehnung der Repräsentation mit gleichzeitiger Zuwendung zur Materialität findet sich in Barad 2007 oder bei Christoph Cox. »Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism«, in: *Journal of Visual Culture*, Jg. 10, Heft 3, 2011, 145–160.

²⁷³ Eine vermittelnde Haltung zwischen Repräsentation und Materialität findet sich beispielsweise bei den Medienwissenschaftler*innen Andy Birtwistle und Susanna Paasonen. In diesem Zusammenhang sei auch Siona Wilsons Versuch herangezogen, feministische Videokunst der 1970er Jahre neu zu lesen. Ausgehend von einem im kunstwissenschaftlichen Diskurs wahrgenommenen oppositionellen Verhältnis zwischen Weiblichkeit-als-Repräsentation und Abstraktion-als-Form erläutert sie gekonnt, inwiefern gerade die feministische Videokunst Repräsentation und Abstraktion in ein relationales Verhältnis überführte. Andy Birtwistle. *Cinesonica: Sounding Film and Video*. Manchester: Manchester University Press 2011; Susanna Paasonen. »Abstract Transmissions. Other Trajectories for Feminist Video«, Gabrielle Jennings (Hg.). *Abstract Video: The Moving Image in Contemporary Art*. Oakland, CA: University of California Press 2015, S. 50–65.

²⁷⁴ Marie-Luise Angerer. »Affekt und Repräsentation – Blick und Empfinden«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Nr. 55, Februar 2014, 26–37, 35.

2.3.4 Video als affektives Medium | Affektive Begegnungen in der Kunst

In ihrem vielzitierten Aufsatz »Video. The Aesthetics of Narcissism« (1976) postuliert Rosalind Krauss²⁷⁵, dass mit Video und seiner psychologischen und emotionalen Konstellation eine neuartige Form der unmittelbaren Affektsteuerung der Betrachtenden vorliegen würde. In den explorativen Untersuchungen des Selbst mit Video komme es zu Affektsteuerungen, die sich von herkömmlichen Medien radikal unterscheiden würden. Anders als Film, Fotografie, Malerei und Skulptur zeichnet sich Video statt durch physische Qualitäten durch seine psychologische Modellhaftigkeit aus. Mit dem neuen Medium »handelt[e] es sich nicht mehr um eine affektive Aufladung des Bildes, wie sie in einem modernistischen Konzept des Sublimen in der Bildreduktion gedacht ist«, schreibt Christian Spies, »sondern vielmehr um eine unmittelbare Affektsteuerung des Betrachterkörpers [sic!] durch das Bild [...].«²⁷⁶ Für Krauss ist die/der Videokünstler*in nicht lediglich zu einer bloßen, narzisstischen Selbstpräsentation fähig, wie im Kontext kunstwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der frühen Videokunst häufig anhand ›intimer‹ Dialoge zwischen dem Künstler*insubjekt und ihrem/seinem elektronischen Spiegelbild nachgezeichnet wurde. Christian Spies argumentiert, dass sich Krauss' Kritik vielmehr gegen ein eindimensionales Verständnis von Video als ›bloßes Affektmedium‹ richtete. Dem Kunsthistoriker zufolge gelang es Video gerade durch seine medientechnische Struktur, zwei Arten der Affektsteuerung unmittelbar miteinander zu verknüpfen, »jener des neuen Mediums mit derjenigen, die in einer herkömmlichen Bildstruktur begründet liegt«.²⁷⁷ Weiter führt der Kunsthistoriker aus:

Damit erweist sich vor allem die Relation des Künstlervideos zur vorausgegangenen modernistischen Entwicklungslinie als sehr viel komplexer, denn der strikte Bruch damit oder ein Parodieren derselben. Als Kunstkritikerin hebt [Krauss] gerade solche Videos hervor, in denen die vermeintliche Bruchstelle, die mit dem Narzissmus im Künstlervideo einhergeht, geschlossen wird.²⁷⁸

Im Zusammenhang jener postulierten Komplexität argumentiert Spies, das Künstler*innenvideo würde eine direkte Verschränkung von »ästhetischer Erfahrung und diskursiver Reflexion in Form eines Bildes«²⁷⁹ zulassen. Diese Verschränkung widerersetzt sich der Idee eines Bruchs zwischen der frühen Videokunst und der modernistischen Malerei mit ihren Bildkonzepten und unterstreicht eine gewissen Kontinuität und Verwandtschaft zwischen der frühen Videokunst und vorangegangenen Entwicklungslinien in der Kunst.²⁸⁰ Video, so schlussfolgert Spies, positioniere sich dabei »in

²⁷⁵ Krauss 1976.

²⁷⁶ Christian Spies. »Video in Between ist Medium and Post-Medium Condition«, Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.). *Affekte: Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Mit einer Einleitung von Mieke Bal, Bielefeld: Transcript 2006, S. 99-115, S. 100.

²⁷⁷ Ebd., S. 102.

²⁷⁸ Ebd., S. 102f.

²⁷⁹ Ebd., S. 113.

²⁸⁰ In seiner Lektüre des Aufsatzes *Video. The Aesthetics of Narcissism* von Krauss argumentiert Spies: »Ganz im Sinne des Modernismus nehme es nämlich die Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium sehr ernst, indem die typischen strukturellen Qualitäten des technischen Bildes wahr-

between its medium and post medium condition«.²⁸¹ Die von Spies angesprochene Verschränkung von ästhetischer Erfahrung und diskursiver Reflexion weist dezidiert den Modus des ›Sowohl-als-auch‹ des Künstlervideos aus: In der Rezeption formieren sich materielle Prozesse als auch diskursiv erzeugte Bedeutungen. Ferner hält jene Idee eines Zwischenraums, einer ›in-between-ness‹, dazu an, Video in Verbindung mit Affekt zu lesen.²⁸²

Prominent stellte der Affekttheoretiker Brian Massumi den Intervallcharakter des Affekts heraus, indem er den Affekt »in between time after before but before after«²⁸³ zeitlich verortet.²⁸⁴ Für Massumi äußert sich der Affekt demnach in einem »short delay« von einer halben Sekunde, die ›noch nicht, und immer schon vorbei ist. In Anlehnung an Gilles Deleuze führt Massumi Affekt als eine Kategorie ein, die sich in einer Interaktion zwischen Subjekt und Objekt verorten lässt.²⁸⁵ Seine Affekt-Konzeption als Intervall ließe sich mit der Kunsthistorikerin Ina Blom auf Video und seine Zeitlichkeit übertragen. Laut Blom hat Video die Fähigkeit, eine Leerstelle zwischen Bewegungen zu schaffen. In solchen Lücken, Intervallen und »Konstruktionen televisioneller Zeit«²⁸⁶ besteht die Subjektivität des Videos. Melissa Gregg und Gregory J. Seigworth präzisieren die Entstehung des Affekts in jenen Lücken, Zwischenräumen, wie folgt:

Affect arises in the midst of in-between-ness: in the capacities to act and be acted upon. Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation as well as the passage (and the duration of passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate

nehmbar zum Ausdruck gebracht werden. Nur so kann die Differenz etwa zum gemalten Bild genau bestimmt werden. Erst im Unterschied zur Selbstreflexivität der modernistischen Abstraktion, lässt sich Acconcis andauerndes Blicken und gestisches Verweisen auf das Bildzentrum – mit dem ausgestreckten rechten Arm und Zeigefinger in die aufnehmende Kamera hinein – in seiner eigentlichen Prägnanz fassen.« Ebd., S. 104.

281 Ebd., S. 103.

282 Auch wenn die hier nebeneinander gestellten ›Zwischenräume‹ grundlegend zu unterscheiden sind: Während Spies aus einer kunsthistorischen Perspektive das Künstler*innenvideo der 1960er und 1970er Jahre mit Hilfe der Krauss'schen Terminologie in einem Übergangsbereich zwischen medialer und postmedialer Bedingung verortet, handelt es sich bei einem hier angesprochenen Zwischenraum in Bezug auf Affekt um eine philosophische Ortsbestimmung zwischen Subjekt und Objekt.

283 Brian Massumi. »The Bleed. Where Bodies meet Image«, John C. Welchmann (Hg.). *Rethinking Borders*. Basingstoke/Hampshire u.a.: Macmillan Press 1996, S. 29.

284 Bereits Henri Bergson hat jenes Intervall jedoch in die Wahrnehmungstheorie eingebaut. Für Bergson ist der Körper kein »mathematischer Punkt im Raum [...], daß seine virtuellen Handlungen sich mit den aktuellen vermengen und durchdringen, mit anderen Worten, daß es keine Wahrnehmung ohne Empfindung gibt. Die Empfindung ist demnach das, was wir vom Innern unseres Körpers dem Bild der äußeren Körper zufügen«. Henri Bergson. *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Meiner [1896] 1991, S. 45.

285 Brian Massumi. »The Autonomy of Affect«, in: *Cultural Critique*, 31, 3, 1995, 83-109.

286 Ina Blom. »Passives Schauen (Fernsehen denken)«, Dieter Daniels, Stephan Berg, Tauba Auerbach (Hg.). *TeleGen: Kunst und Fernsehen*. München: Hirmer 2015, S. 71-86, S. 74.

about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves.²⁸⁷

Es mag zunächst verwunderlich erscheinen, dass der Begriff des Affekts in queer-feministischen Zusammenhängen in den letzten Jahren (wieder) große Bedeutung gewonnen hat; hatte frau/man doch im Zuge poststrukturalistischen Denkens und der einschlägigen dekonstruktivistischen Geschlechtertheorie (vgl. insb. Judith Butler) verstanden, dass der Körper vor allem Einschreibungsfläche von Diskursen sei und es um die Anerkennung einer Art »sozialen Fleischwerdung« ging. Grund für jenes neue Anliegen steht sicherlich im Zusammenhang mit einem gewachsenen Bestreben, der Materialität des Körpers erneute Beachtung zu schenken.²⁸⁸ So entstanden ab den 2000er Jahren in den USA in queer-feministischen Zusammenhängen die sogenannten Affect Studies.²⁸⁹ Im Kontext dieser theoretischen Debatten wurde (erneut) darauf hingewiesen, dass Gefühle nicht nur privat und intim seien, sondern in intersubjektiven Begegnungen erst entstehen würden und mit Machtmodi und -effekten unabdingbar verschränkt sind (vgl. Kapitel 3.2.5). Zentral dabei ist die (Re)Fokussierung von Phänomenen wie Affekten als körperliche, eigendynamische Erregungszustände, deren Faktizitäten sich nicht auf symbolische Repräsentationen engführen lassen.²⁹⁰ Sara Ahmed gilt als eine der zentralen Theoretikerinnen im Kontext der Affect Studies. Im Rückgriff auf feministische Theoriedebatten versucht Ahmed sich an einer Dekonstruktion dichotom strukturierter Gegenpole wie Außen- und Innenraum, Subjekt und Objekt, Selbst und Andere.²⁹¹ Laut Ahmed werden jene Entitäten erst in affektiv durchdrungenen Begegnungen hergestellt. In Rekurs auf Judith Butler beschreibt sie die Materialisierung von Körper und Welten und ihre Ausgestaltung durch Intensivierung von Gefühlen. Daraus würde sich ein Effekt der Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche einstellen.²⁹² Erst Gefühle könnten damit die affektive Unterscheidung zwischen Innen und Außen bewirken. Zentrale Impulse gewann Ahmed aus der Philosophie von Deleuze und Guattari, die ihr das Denkfundament für das Konzept einer affektiv durchdrungenen Begegnung lieferten.

287 Melissa Gregg, Gregory J. Seigworth. »An Inventory of Shimmers«, Dies. (Hg.). *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 1–28, S. 1.

288 Angelika Baier, Christa Binswanger, Jana Häberlein, Yv Eveline Nay, Andrea Zimmermann (Hg.). *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*. Wien: Zaglossus 2014, S. 12f.

289 Vgl. die Public Feeling-Bewegung mit den Arbeiten von Ann Cvetkovich (z.B. *Depression: A Public Feeling*, Durham: Duke University Press 2012) oder Lauren Berlant und ihre Arbeiten zu Begehrten und Liebe in queer-theoretischen Zusammenhängen (z.B. Dies. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press 2008).

290 Andreas Reckwitz. »Die Materialisierung der Kultur«, Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann, Ulrich Wilhelm Weiser (Hg.). *Praxeologie: Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/München/Boston: De Gruyter 2014, S. 13–25, S. 19.

291 Sara Ahmed. »Collective Feelings. Or, the Impressions Left by Others«, in: *Theory, Culture & Society*, Vol. 21, No. 2, 2004.

292 Sara Ahmed. »Kollektive Gefühle oder die Eindrücke, die andere hinterlassen«, Baier et al. (Hg.). *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*. Wien: Zaglossus 2014, S. 190.

Gerade Deleuze und Guattari – wiederum aufbauend auf Henri Bergson – arbeiten an einer philosophischen Affekt-Theorie, welche körperliche und verkörperte Erfahrungen ins Zentrum rücken und die Bedeutung der Kunst in diesen Zusammenhängen herausstellen (vgl. Kapitel 5.3.2). Für Deleuze und Guattari nimmt die Kunst die Konsistenz eines Subjektivierungseffekts an, wobei es gerade diesem Effekt gelingt, »Affekte in der Materie aktiv werden zu lassen«.²⁹³ Wenn auch die beiden Philosophen die Bedeutung von Empfindungen, Sensationen und Affekten in der Kunst nicht erfunden haben, plädieren sie erstmalig dafür, dass die Aufgabe der Kunst darin bestehen sollte, Empfindungen umzuwandeln: von Affektionen und Perzeptionen in Affekte und Perzepte.²⁹⁴ Durch Empfindungen können die Grenzen einer körperlichen Einheit nicht mehr aufrechterhalten werden, erläutert Deleuze in Bezug auf Malereien des Künstlers Francis Bacon. Sie befreien den Organismus von einer einzwängenden Form und stellen sich dem »Zusammentreffen der Wellen mit Kräften, die auf den Körper einwirken, ›affektive Athletik‹ [...]«.²⁹⁵ In diesem Zitat tritt das Denkbild der Diffraktion, das Donna Haraway einige Jahre später entwickeln wird, in Bezug auf eine rezeptive Erfahrung mit einem Kunstwerk auf den Plan. In der Kunsterfahrung findet also ein dynamisches Zusammentreffen von Kräften statt, das stets affektiv durchdrungen ist (vgl. dazu Kapitel 5.3).

In seinem Werk *Differenz und Wiederholung* verdeutlicht Deleuze, wie die Kunst von der Philosophie lernen könne, und schlägt einen transzendentalen Empirismus vor: »Das Kunstwerk verlässt das Gebiet der Repräsentation, um experimentelle Erfahrungen [expérience i.O.] zu werden, transzentaler Empirismus oder Wissenschaft vom Sinnlichen.«²⁹⁶ In seiner Fokussierung auf Affekte und Perzepte unterscheidet Deleuze an einer anderen Stelle zwischen Objekt der (Wieder)Erkennung und einem Objekt der Begegnung.²⁹⁷ Letzteres würde laut Deleuze die Welt nicht re-präsentieren, wie wir sie kennen, sondern sich vielmehr als materieller Taumel, in unserer üblichen Art und Weise zu wissen und zu sein, präsentieren (siehe dazu weitere Ausarbeitung im Kapitel 5.3.2). Jenes Deleuze'sche Objekt der Begegnung ist nicht vorhersehbar und berührt uns unerwartet. Es tritt auf einer verkörperten Ebene des Affekts auf, die wiederum als ein Phänomen des Ausdrucks²⁹⁸ konzipiert wird.

In Deleuzes und Guattaris latenter Kritik an der Repräsentation findet die Philosophie der Differenz, wie sie die beiden Philosophen vorschlagen, ihren Anschluss. Nicht die Nachahmung der Natur, sondern der Ausdruck stehen für Deleuze und Guattari im Fokus. »Kunst ist die Sprache der Empfindungen, ob sie über Wörter, Farben, Töne oder Steine verläuft«²⁹⁹, erläutern sie in ihrem einschlägigen Werk *Was ist Philosophie?*

²⁹³ Anne Sauvagnargues. *Ethologie der Kunst: Deleuze, Guattari und Simondon*. Köln: August Verlag 2019, S. 8.

²⁹⁴ Für Deleuze und Guattari handelt es sich bei einem Kunstwerk um einen durch Perzepte und Affekte zusammengesetzten Empfindungsblock. Dies. [1991] 2000, S. 191ff.

²⁹⁵ Gilles Deleuze. *Francis Bacon: Logik der Sensation*. München: Wilhelm Fink [1981] 2016, S. 44.

²⁹⁶ Gilles Deleuze. *Differenz und Wiederholung*. München: Fink [1968] 1992a, S. 84.

²⁹⁷ Ebd., S. 139.

²⁹⁸ Vgl. Michaela Ott. *Affizierung: Zu einer ästhetisch-epistemologischen Figur*. München: Text + Kritik 2010.

²⁹⁹ Deleuze/Guattari [1991] 2000, S. 208.

Ihr Interesse ist demnach auf das Erleben des Körpers gerichtet; es geht um die Frage, wie sich der Körper von den Empfindungen mitreißen und heimsuchen lässt. Dennoch: »Der Leib ist nicht die Empfindung, auch wenn er an ihrer Offenbarung beteiligt ist.«³⁰⁰

Die von Deleuze/Guattari und Ahmed formulierten Überlegungen der affektiven Begegnung von Körpern und damit in Verbindung stehende Materialisierungsprozesse können für Fragen der affektiven Operationen von Kunst fruchtbar gemacht werden. Dies setzt ein Verständnis der Wirkung einer künstlerischen Arbeit voraus, das es in seiner affektiven Operation als Objekt der Begegnung begreift. Grundsätzlich möchte sich die vorliegende Arbeit nicht an der Ausrufung eines *affective turn*³⁰¹ beteiligen, sondern vielmehr eine Notwendigkeit anerkennen, Affekte und Gefühle als Kontinuitäten zu denken.³⁰² Dabei ist die Bedeutung des Textuellen, des Diskursiven und insbesondere der Repräsentation nicht abzuerkennen. Liest man nun Ahmeds queer-theoretischen Ansatz der performativen Hervorbringung von Subjekt und Objekt in affektiv durchdrungenen Begegnungen und Deleuzes/Guattaris philosophische Überlegungen zu Kunsterleben zusammen, ergibt sich ein Kunstverständnis, das mit einer neu-materialistischen Lesart der performativen und prozesshaften Hervorbringung von Subjekt (Kunstzipient*in) und Objekt (Kunstwerk) korrespondiert. Die Kapitel 5.2 und insbesondere 5.3 werden sich dieser Lesart eingehender widmen.

2.3.5 Repräsentationskritik und Affekt-Theorie – Diffraktion als Prämisse

Wenn in vorangegangenen Ausarbeitungen dafür plädiert wurde, Video als diffraktives Medium zu verstehen, bezog sich dies nicht auf eine Ausarbeitung eines kategorialen Schnittmusters. Im Folgenden soll schließlich noch einmal deutlich gemacht werden, inwiefern Diffraktion als denkendes, produktives, konzeptuelles Moment angelegt ist, das sich ›schnittmusterartig‹ durch diese Arbeit zieht. Bevor nun die Denkfigur der Diffraktion als leitende Prämisse dieser Arbeit konturiert wird, soll die Relevanz der Repräsentation(skritik) für feministische Praktiken knapp skizziert werden, um von dort aus die Idee eines sich wechselseitig bedingenden Verhältnisses zwischen Repräsentation und Affekt, dem sich insbesondere das 5. Kapitel widmen wird, zu bekräftigen.

Ein grundlegendes Verständnis eines konstruktivistischen Konzepts von Repräsentation beruht auf der Einsicht, dass nicht von einer neutralen und unmittelbaren Abbildung auszugehen ist, sondern dass Repräsentation eine machtvolle Praxis darstellt, die aktiv Bedeutung und Wissen mitgestaltet und hervorbringt. Repräsentationen beeinflussen die Ausgestaltung von individuellen Wahrnehmungen und Wirklichkeitsvorstellungen, gerade weil sie auf bestimmte Art und Weisen etwas *zu sehen geben*.³⁰³ Dieser

³⁰⁰ Ebd., S. 211f.

³⁰¹ Patricia Ticineto Clough, Jean Halley. *Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press 2007.

³⁰² Ursula Degener, Andrea Zimmermann. »Einleitung: Politik der Affekte«, in: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien*, 20, 2, 2014, 5-23, 8.

³⁰³ Silke Wenk. »Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den ›Mythos des ganzen Körpers‹. Anja Zimmermann (Hg.). *Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung*. Berlin: Reimer 2006, S. 99-114, S. 100.

Ansatz fußt auf der entscheidenden und begriffsprägenden Vorstellung des britischen Soziologen Stuart Hall, Repräsentation als bedeutungsgenerierende soziale Praxis zu verstehen.³⁰⁴ Halls konstruktivistischer Ansatz betont insbesondere den dynamischen Charakter des Repräsentationskonzepts und verweist auf eine inhärente Unabgeschlossenheit der Begriffsbedeutung. Die Differenzierung zwischen ›falscher‹ und ›richtiger‹ Repräsentation erhebt sich als methodisches Problem. Es bleibt unmöglich, hinter die Repräsentation weiter zurückzutreten; es gibt keinen »Weg, der jenseits der Repräsentation zur Wahrheit führen würde«.³⁰⁵

Entgegen der Vorstellung, Repräsentation sei eine Wiederspiegelung oder Abbildung – so in Karen Barads provokanter Ablehnung des Repräsentationalismus angelegt – verstehen die Visual Culture Studies Repräsentation als einen komplexen Prozess der Wirklichkeits- und Bedeutungskonstruktion, der an soziale Herrschafts- und Machtverhältnisse andockt. In einem Plädoyer für eine (selbst)kritische Kulturanalyse verdeutlicht Sigrid Adorf in Anlehnung an Aleida Assmann, warum Bilder als Handlungen wahrzunehmen seien und warum ihnen als solches eine repräsentationspolitische Relevanz innewohnt:

Bilder selbst handeln, wie Assmann mit Verweis auf den rhetorischen und mnemotechnischen Terminus *technicus imagines agentes* verdeutlicht. Und dabei handeln sie nicht einfach von oder über etwas – wie es die fortdauernde Abbildlogik glauben machen will – sondern sie sind selbst aktiv als Agenten, Komplizen, Operateure in unseren zum grossen Teil virtuellen, also latenten, Gedächtnisräumen an der Schnittstelle zwischen individueller Psyche und Kultur.³⁰⁶

In den 1960er und 1970er Jahren erhob sich aus der feministischen Bewegung der Blick auf Repräsentation zu einer elementaren Kernfrage. Wie die frühen Texte von Luce Irigaray, aber auch später die Arbeiten von Teresa de Lauretis, Judith Butler, Elisabeth Bronfen und Donna Haraway³⁰⁷ – um nur ein paar prominente Figuren zu nennen – deutlich machen, bildet die Repräsentationskritik ein zentrales Anliegen feministischer

304 Stuart Hall. »The Work of Representation«, Ders. (Hg.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage 1997a, S. 16-61.

305 Astrid Deuber-Mankowsky. »Konstruktivistische Ursprungphantasien. Die doppelte Lektion der Repräsentation«, Urte Helduser, Daniela Marx, Tanja Paulitz, Katharina Pühl (Hg.). *Under Construction: Konstruktivistische Perspektiven feministischer Theorie und Forschungspraxis*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1994, S. 7-14, S. 8.

306 Sigrid Adorf. »Die un_schuld der bilder. Kunst und Kulturanalyse – eine Stellungnahme«, in: *hg_kzintern: Forum für Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich*, Museum für Gestaltung Zürich und Hochschule Musik und Theater Zürich. 4/06, 2006, 18-19, URL: <http://cc.zhdk.ch/zett.html>, Stand: 03.12.2020.

307 Als eine wichtige Vertreterin feministischer Repräsentationskritik gilt Abigail Solomon-Godeau. Sie weist darauf hin, dass im Kontext feministischer Forschung zur Repräsentation (v.a. in Film- und Literaturtheorie) deutlich wurde, »dass der Art der Repräsentation und seiner Rezeption innerhalb eines patriarchalen Rahmens stattfinden und dessen Bestimmungen deshalb sogar angeblich harmlose oder unbedenkliche Bilder markieren«. Abigail Solomon-Godeau. »Erotische Fotografie erneut betrachtet. Bemerkungen zu einem historischen Bergungsprojekt (1987/1991)«, Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 139-157, S. 140.

Ansätze.³⁰⁸ So hat die feministische Theorie einen machtpolitisch bedeutsamen Repräsentationsbegriff geprägt, »für den die Frage nach der geschlechtlichen Normierung und diskursiven Produktion des Körpers nicht zu trennen ist von der Frage nach der Reproduktion des Blickregimes (Kaja Silverman) durch Bild und Apparat«.³⁰⁹ Repräsentationskritik meint damit auch, nicht auf eine Wahrheit hinter oder jenseits der Repräsentation zu zielen, sondern vielmehr geht es um ein Reflektieren darüber, dass jedes Wissen angewiesen ist auf Imaginationen, Vorstellungen und Fantasien, was bereits in Adorfs Zitat und ihrem Rekurs auf das *imagines agentes* deutlich wurde. Repräsentationskritisch vorzugehen bedeutet auch, anzuerkennen, dass jede Präsenz uneinholbar ist und eine stete Differenz zwischen Original und Kopie besteht. Dies ist laut Maja Figge der Preis, den man durch die Repräsentation zu tragen hat. Die Repräsentationskritik stellt sich demnach die Frage »wer die[se] Kosten der Repräsentation zu tragen hat«.³¹⁰

Insbesondere die feministische Kunst leistet(e) einen entscheidenden Beitrag zur kritischen Befragung der Repräsentation und damit an der Vorstellung und dem kulturellen Bild von Weiblichkeit und Geschlecht. Die Fortführung und Weiterentwicklung der Kritik an asymmetrischen Repräsentationstraditionen leisteten zudem die Postcolonial Studies, welche einen Eurozentrismus herausstellten, sowie die Critical Whiteness Studies.³¹¹ Nichtsdestotrotz wurde die Vormachtstellung des Begriffs der Repräsentation in der Kunst-, Medien- und Kulturtheorie und nicht zuletzt in der feministischen Theorie in den vergangenen Jahren in Mitleidenschaft gezogen.³¹² Dies ist auch aus neu-materialistischer Perspektive dem Umstand geschuldet, dass ein Verständnis von Repräsentation der Dichotomisierung von Subjekt und Objekt Vorschub leistet und eine Eigenmächtigkeit der Materie verschleiert.³¹³ In repräsentationalistischen Theorien würden laut Neu-Materialist*innen eine Ontologie, eine gegebene Realität und feste Grenzen von Erkenntnisobjekten vorausgesetzt. Kritische Stimmen unterstellen repräsentationalistischen Theorien, sie würden einem Cartesianischen Verständnis folgen, dass Wirklichkeit etwas »dort draußen« zu Verortendes sei, wo es auf die menschliche Erkenntnis warten würde. Dies habe zur Folge, dass Materie ein passiver Status zugesprochen wurde, wobei Materie lediglich durch Sprache und Messungen repräsentiert werden könne. Während bereits das performative Denken die Theoretisierungen von medialen Repräsentationen als bloße Zeichenpraxen hinterfragt hatte, kurbeln Neu-Materialist*innen jene kritischen Auseinandersetzungen erneut an. Denn Repräsentationen, so verdeutlicht Andrea Seier, »konstituieren und verändern Wirklichkeiten nicht nur dadurch, dass sie Bedeutungen hervorbringen, sondern allein schon

³⁰⁸ Vgl. Annette Schlichter. *Die Figur der verrückten Frau: Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik*. Tübingen: diskord 2000.

³⁰⁹ Adorf 2008, S. 24.

³¹⁰ Maja Figge. »Repräsentationskritik: Einleitung«, Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 109–118, S. 110.

³¹¹ Sigrid Schade, Silke Wenk. *Studien zur Visuellen Kultur: Einführung in ein Transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 112.

³¹² Vgl. Bal 2006a.

³¹³ Barad 2007, S. 132.

durch ihre Existenz bzw. ihr Vorkommen in der Welt, das sie mit dieser auf vielfältige (und durchaus empirische Weise) verbindet«.³¹⁴

Sowohl in Bezug auf digitale Bilderwelten im Netz, die unsere heutige Zeit bestimmen, als auch auf die Verwendung technischer Bilder in der zeitgenössischen Kunst, geht es daher neben der Frage, was die Bilder inhaltlich repräsentieren, vor allem auch um die Frage ihres Affizierungspotenzials. Mieke Bal konstatiert in diesem Zusammenhang, dass der Affekt das »Primat der Repräsentation«³¹⁵ abgelöst hätte. Die ästhetischen Verfahren der zeitgenössischen feministisch motivierten Medienkünstler*innen – so möchte ich in dieser Arbeit zeigen – nehmen Teil an einem gegenwärtigen Wandel der medialen Kultur in Affektkulturen und wirken auf diese Transformation zugleich ein. Astrid Deuber-Mankowsky beobachtet jene Tendenz im gegenwärtigen Queer Post-Cinema und erläutert das Affekt-Verständnis in diesem Kontext, dass ich auf zeitgenössische feministische Medienkünstler*innen übertragen möchte: »Statt *psychologisch* versteh[et] das Queer Post-Cinema] den Begriff des Affekts ästhetisch und verbindet ihn mit der Frage des Politischen, das meint mit der Frage nach einer Öffentlichkeit und der Möglichkeit von ›kollektiven Aussagen‹, die nicht repräsentativ sind.«³¹⁶

Dennoch möchte ich der Idee einer Ablösung entgegentreten und Marie-Luise Angerer's Einschätzung folgen, die Affekt-Theorie als eine Erweiterung der Repräsentationskritik einzustufen, da die Affekt-Theorie Dimensionen des Taktilen, Bewegten und Haptischen mit in die Debatte einbringt (vgl. insb. Kapitel 5). Gerade Fragen nach Geschlecht und Sexualität, so Angerer, blieben in diesem Kontext häufig unberücksichtigt.³¹⁷ Sigrid Adorf und Maike Christadler schlagen vor, ein sich wechselseitig bedingendes – nicht ausschließendes – Verhältnis zwischen Affekt und Repräsentation zu reflektieren, »dass die Frage nach der Macht der Gefühle mit der nach ihrer Gemachtheit verbindet«.³¹⁸ Dieser Ansatz verfolgt die im neu-materialistischen Denken angelegte Betonung der Relationalität vermeintlich oppositionell gegenüberstehender Dimensionen (Repräsentation/Affekt).

Wie bereits dargelegt, schlägt Karen Barad die Diffraktion als Alternative zum Repräsentationalismus vor, um die Perspektive von Fragen nach den Entsprechungen zwischen Beschreibungen und der Wirklichkeit hin zu Fragen nach Tätigkeiten, Handlungen und Praktiken, kurz dem Performativen zu verschieben. Damit ließe sich im Sinne Barads nach der performativen Natur des intra-agierenden Verhältnisses zwischen Repräsentation und Affekt durch und in der Begegnung mit (medien)künstlerischen Ar-

³¹⁴ Andrea Seier. »Agency – Einleitung«, Kathrin Peters, Dies. (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 503-514, S. 510.

³¹⁵ Mieke Bal. »Einleitung: Affekt als kulturelle Kraft«, Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.). *Affekte: Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Mit einer Einleitung von Mieke Bal, Bielefeld: Transcript 2006b, S. 7-19, S. 7.

³¹⁶ Astrid Deuber-Mankowsky. *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*. Köln: August Verlag 2017, S. 60.

³¹⁷ Angerer 2014.

³¹⁸ Sigrid Adorf, Maike Christadler. »New Politics of Looking? – Affekt und Repräsentation. Einleitung«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Heft 55, Februar 2014, 4-15.

beiten fragen (vgl. Kapitel 5), das auch Sigrid Adorf und Maike Christadler in gewisser Weise ansprechen.

Die Diffraktion als Denkfigur und Methode wird dadurch und auch im Anschluss an vorangegangene Überlegungen zur leitenden Prämisse der vorliegenden Arbeit: Inwiefern operieren die medienkünstlerischen Arbeiten diffraktiv und arbeiten so an einer relationalen Natur von Differenzen (Repräsentation/Affekt, Bedeutung/Materialität etc.)? Wie verhandeln die hier besprochenen medienkünstlerischen Arbeiten eine wechselseitige, performative (Re)Konfiguration von (1) privat/öffentlich, (2) Körper/Geist, Natur/Kultur, (3) Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt? Welche verschränkten Effekte dieser Differenzen und relationalen Dynamiken der Interferenz lassen die hier vorgestellten künstlerischen Arbeiten erkennen – wobei das, was uns als stabil erscheint, als ein Effekt bestimmter Gefüge hervortritt? Es geht dabei nicht darum, Theorien aus dem Kontext der Neuen Materialismus als anwendbare und handhabbare Instrumentarien zu verstehen und diese Theorien über den Gegenstand – konkrete künstlerische Arbeit – zu legen. Die theoretischen (insbesondere Donna Haraway, Karen Barad und Rosi Braidotti), wie die künstlerischen Praktiken, die hier ausgewählt wurden, bewegen sich zwar entlang unterschiedlicher Bereiche, verbinden sich jedoch in dem Anliegen, in statische soziale Normvorstellungen und politische Gesellschaften zu intervenieren. Beide, neo-materialistische Theorien und Künstler*innen, teilen ein Moment der Affirmation.³¹⁹ Dieses Moment beschreibt Kathrin Thiele in Anlehnung an Donna Haraways Denkfigur der Diffraktion als eine Art der Verkomplizierung und als eine Strategie der Komplexitätssteigerung.

[Kritisches Denken] muss in einem verkomplizierenden Schritt in die affirmative Praktik der Erschaffung von Interferenzen umgewandelt werden, die uns (im Latour'schen Sinn) erneut und anders an die Dinge heranbringt, in denen wir ja nun als immer schon impliziert begriffen sind und sie so niemals nur ›von außen‹ begreifen können.³²⁰

In diesem Zitat wird deutlich, inwiefern Diffraktion als Analysewerkzeug eine affirmative Praktik ist und als solches politisch wirkt. Die Analysen in den folgenden Kapiteln streben danach, »uns [...] erneut und anders an die Dinge heranzubringen«³²¹, unseren Blick zu *beugen* und in ein Werden-Mit zu überführen; sie wollen öffnen für neue Verschränkungen und uns in Beziehung setzen mit den Dingen, die im Haraway'schen Sinne einen Unterschied in der Welt machen.

319 Simon O'Sullivan kritisiert Adornos pessimistischen, melancholisch aufgeladenen Kunstbegriff. Für Adorno operiert die Kunst lediglich als utopischer Wimpernschlag und hätte nichts anderes zu bieten als leere Versprechungen. Mit Hilfe von Deleuze und entgegen der ästhetischen Theorie der Frankfurter Schule entwickelt O'Sullivan eine affirmative Vorstellung des ästhetischen Impulses mit Hilfe des Affektbegriffs. Ders. »The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation«, in: *Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 6, No. 3, Dez. 2001, 125-135, 129.

320 Kathrin Thiele. »Ende der Kritik? Kritisches Denken heute«, Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco, Sophie Witt (Hg.). *Gegen/Stand der Kritik*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2015, S. 139-162, S. 161.

321 Ebd.

