



Alisa Kronberger

Diffraktionsereignisse der Gegenwart

Feministische Medienkunst
trifft Neuen Materialismus

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Alisa Kronberger
Diffraktionsereignisse der Gegenwart

Edition Medienwissenschaft | Band 98

*Für Aaron,
Wim & Nino*

Alisa Kronberger (Dr. phil), geb. 1989, promovierte im Fach Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg, war Lehrbeauftragte an den Universitäten in Freiburg, Marburg und Köln und 2018 Gastwissenschaftlerin am Institute for Cultural Inquiry an der Utrecht University bei Iris van der Tuin.

Alisa Kronberger

Diffractionsereignisse der Gegenwart

Feministische Medienkunst trifft Neuen Materialismus

[transcript]

Die ZHdK förderte die Veröffentlichung dieser Publikation im Gold Open Access. Darüber hinaus bezuschusste der Deutsche Akademikerinnenbund die Drucklegung dieser Arbeit.



Z hdk
Zürcher Hochschule der Künste

Die vorliegende Monographie ist im Juli 2021 vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen worden. Betreut wurde die Arbeit von Frau Prof. Dr. Angela Krewani (Philipps-Universität Marburg) und Prof. Dr. Sigrid Adorf (Zürcher Hochschule der Künste).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Alisa Kronberger

Umschlaggestaltung: Alisa Kronberger; Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Susan Schuppli, Nature Represents Itself 2018 (Videostill).

© Susan Schuppli, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Lektorat: Marie Krämer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6131-6

PDF-ISBN 978-3-8394-6131-0

<https://doi.org/10.14361/9783839461310>

Buchreihen-ISSN: 2569-2240

Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung – »Matter and materiality matter«	11
1.1 Der Doppelspalt als Katalysator – Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst	17
1.2 Hin zu Diffraktionsereignissen – Verortung und Methode	21
1.3 Zum Gang der Ausführungen	29
Materiell-diskursive Verschränkungen zwischen Feminismus, Kunst und Medien	35
2.1 Hin zu einer neuen feministischen Ontologie des Materiellen (?)	39
2.1.1 Diffraktion als Denkfigur und Methode (Karen Barad)	42
2.1.2 Ein Plädoyer für ein Tätig-Sein	45
2.1.3 Von Natur und Kultur hin zu <i>naturecultures</i> (Donna Haraway)	47
2.1.4 (Sexuelle) Differenz an ihre Grenzen bringen	51
2.2 Feminismus/Kunst	55
2.2.1 Feministische oder gar weibliche Ästhetik	59
2.2.2 »Femininity as an activity, rather than a noun«	61
2.2.3 Von einem ›Eins-Sein‹ zu einem ›Werden-Mit‹	64
2.2.4 Neuer Materialismus in der Kunst – Postminimalismus und die Frage der Medi-/Materialität	68
2.3 Feministische Medienkunst und die Bedeutung von Video	73
2.3.1 Wider den Mythos Medienkunst	75
2.3.2 Video als nicht EINE, aber (einst) feministische Botschaft	80
2.3.3 Von der Spiegelung zur performativen Beugung – Diffraktionseffekte	84
2.3.4 Video als affektives Medium Affektive Begegnungen in der Kunst	89
2.3.5 Repräsentationskritik und Affekt-Theorie – Diffraktion als Prämisse	93
PRIVAT/ÖFFENTLICH:	
Ist das Private noch Politisch? – Von implodierenden Dualismen	99
3.1 ›Viscous Porosity‹ – das Verhältnis privat/öffentlich: <i>BACK to FRONT</i> (Fran Cottell: 2011)	103
3.1.1 Privat/öffentliche Phantasieszenarien in <i>The Rooms</i> (Maria Petschnig: 2014)	107

3.1.2	»The Kitchen as the appropriate battleground« – Trans-Corporeality in <i>Housewives making Drugs</i> (Mary Maggic: 2016)	112
3.1.3	Der weibliche Körper in industriell-kapitalistischen Produktionsgefügen in <i>NoNoseKnows</i> (Mika Rottenberg: 2015)	117
3.2	Intimität und Nähe – Berühren und berührt werden	123
3.2.1	Von einem weiblichen Narzissmus zu einer ›Willkommensheißung des Fremden‹ im Selbst in der frühen Videokunst	128
3.2.2	Intimität als Ort der Erfahrung und das ›Recht auf Opazität‹ in <i>YOU ARE BORING!</i> (Vika Kirchenbauer: 2015)	131
3.2.3	Nahsichten oder ›Warum das Close-Up politisch ist‹: <i>Surface Glaze</i> (Lotte Meret Effinger: 2015)	137
3.2.4	Die kodierte Intimität: <i>Coded</i> (Maya Magnat: 2016)	142
3.2.5	Politik negativer Gefühle: <i>The Alphabet of Feeling Bad</i> (Karin Michalski: 2012)	148

KÖRPER/GEIST, NATUR/KULTUR:

	Durch den Körper hindurch denken. Von verkörperten und situierten Akteur*innen im Gefüge von naturecultures	155
4.1	Der Körper als instabile Assemblage und ›Apparat körperlicher Produktion‹	160
4.1.1	Von einem Mit-der-Materie-Werden: <i>Roomba Rumba</i> (Katherine Behar: 2015)	163
4.1.2	Zwischen gelebter Erfahrung und digitaler Repräsentation: <i>Graft and Ash for a Three Monitor Workstation</i> (Sondra Perry: 2016)	167
4.2	Hin zu einer tanzenden Cyborg/Göttin	173
4.2.1	Cyborg/Göttin als theoretische und ästhetische Figur: <i>The End of Eating Everything</i> (Wangechi Mutu: 2013)	178
4.2.2	Lebendige Materie im ewigen Fluss – Ein Wiederhall des Ökofeminismus in <i>Panta Rei: Everything Flows</i> (Silvia Rigon: 2012/2017)	185
4.2.3	Von magischen Verzauberungen durch Pflanzen in <i>Night Soil: Fake Paradise</i> (Melanie Bonajo: 2014)	190
4.2.4	Re-Figuration gegen digitalen Kolonialismus in <i>She Who sees the Unknown</i> (Morehshin Allahyari: 2016-2018)	198

REPRÄSENTATION/AFFEKT, SUBJEKT/OBJEKT:

	Von affizierenden Maskeraden, glänzend-tastenden Blicken sowie aufblitzenden und strömenden Bildern	205
5.1	Maskeraden zwischen Repräsentation und Affekt	209
5.1.1	Ein Schutzraum für wen? <i>American Reflexxx</i> (Signe Pierce: 2013)	214
5.1.2	Die immer schon imaginierte Weiblichkeit – Die affektive Strategie des Als-Ob in <i>Excellences & Perfections</i> (Amalia Ulman: 2014)	218
5.1.3	Die ansteckende Drag bei Renate Lorenz und Pauline Boudry	223
5.1.4	»I thirst after materialized fantasies« – Die parafeministische Hysterikerin Pipilotti Rist	231

5.2	Blick – ›Agentielle Schnitte‹ und das ›Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit‹	236
5.2.1	<i>Un/Bestimmtheiten</i> erzeugen in <i>A Smearly Spot</i> (A.K. Burns: 2015)	245
5.2.2	Das Schimmern als Diffraktion und die Ästhetik der Affizierung	249
5.2.3	Einer Bewegung der Möbiusschleife folgen: <i>Glance</i> (Pauline M'Barek: 2014)	253
5.2.4	Die Erotik haptischer Visualität (Laura Marks)	262
5.3	Bild – Bild/Betrachtung als Diffraktionsereignis	270
5.3.1	Das aufblitzende Bild als Diffraktionsereignis von Gewesenem und Jetztzeit	272
5.3.2	Ein affizierendes <i>Ereignis-im-Werden</i>	280
5.3.3	Bilder als Modus und Ausdruck von strömendem Begehren	286
5.3.4	Von der Rückgewinnung des Materials in <i>Strike</i> (Hito Steyerl: 2010)	292
	Coda	299
	Abbildungsverzeichnis	307
	Literaturverzeichnis	311
	Danksagung	343

*Für Aaron,
Wim & Nino*

Einleitung – »Matter and materiality matter«¹

»[...] feminism has never been immaterial.«²

Astrida Neimanis

»Matter and materiality matter. Concrete noun, abstraction, and verb are related for a reason. The importance of matter lies in its inherent connection with reality; it offers us reassurance of the real existence of the world. Matter matters because it helps and forces us to deal with the world on its own terms. No philosophy that severs soul from body, no hope of an afterlife can get around that simple fact: matter is here, now, and hence, it always comes first.«³

Mieke Bal

Die affirmative Rede der Kunst- und Kulturhistorikerin Mieke Bal für die Bedeutsamkeit der Materie, die ich hier an den Anfang meiner Arbeit stelle, reiht sich ein in ein seit den späten 1980er Jahren verstärktes Interesse innerhalb der Geisteswissenschaften an einer Neuverhandlung und Neubestimmung materieller Dimensionen und Materialisierungsprozesse. Um eine programmatische Wende weg vom sozialen De/Konstruktivismus zu markieren, der Wissen als allein durch soziokulturelle, diskursive und kognitive Prozesse konstituiert betrachtet hätte, wurde ein sogenannter material turn ausgerufen.⁴ Radikale Erkenntniskritiken systemtheoretischer oder de/konstruktivistischer Theorien hätten alles ausgeblendet, was jenseits der menschlichen Erfahrung liegt und moderne und humanistische Binaritäten wie Natur/Kultur oder Subjekt/Objekt stillschweigend und implizit aufrechterhalten, so die Kritik aus dem Kontext eini-

1 Mieke Bal. »Fragments of Matter: Jeanette Christensen«, Bergen National Academy of the Arts, Bergen: KHIB 2009, S. 4.

2 Astrida Neimanis. »Material Feminisms«, Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.). *Posthuman Glossary*. London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic 2018, S. 242-244, S. 244.

3 Bal 2009, S. 4.

4 Christine Löw, Katharina Volk, Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen 2017; Daniel Miller (Hg.). *Materiality*. Durham NC: Duke University Press 2005; Tobias Goll, Daniel Klein, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: edition assemblage 2013.

ger materialistischer Neujustierungsversuche.⁵ Einer Befreiungsproklamation aus diesen Reihen von einem vermeintlichen und grundsätzlichen Korsett der Sprache, des Symbolischen und der Repräsentation schließt sich die vorliegende Untersuchung jedoch nicht an, auch wenn die Bedeutung der Materie und der Materialisierung einen entscheidenden Ausgangspunkt darstellt. Während das Konzept eines *turns* auf eine paradigmatische Wende bzw. einen Bruch im akademischen Feld verweist, zielt diese Arbeit darauf ab, nach den Dis/Kontinuitäten⁶, Unverträglich-/Anschlussfähigkeiten und Verschiebungen (*Beugungen*) der Nuancierungen zwischen dekonstruktivistischen sowie poststrukturalistischen Ansätzen und aktuell verhandelten neu-materialistischen Ansätzen zu fragen.⁷

Im Rahmen der geschilderten, aufblühenden Bedeutung des Materiellen in den Geisteswissenschaften kristallisierte sich in den letzten zwei Jahrzehnten eine intellektuelle Strömung und praktische Philosophie heraus, die ihre zentralen Stoßrichtungen aus der feministischen Theorie gewann – aus der feministischen Wissenschaftsforschung einerseits (Donna Haraway, Karen Barad) und der feministischen Rezeption der Philosophie Deleuzes und Guattaris andererseits (Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Claire Colebrook): der Neue Materialismus. Darin wird der Materie ein ›agentieller‹⁸ (Karen Barad), ›lebendiger‹⁹ (Jane Bennett) oder ›sensibler‹¹⁰ (Vicki Kirby) Status zuerkannt, wodurch neu-materialistische Ansätze unmittelbar an das feministische Pro-

-
- 5 Vgl. Karen Barad. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham u.a.: Duke University Press 2007, S. 132f.; Diana Coole, Samantha Frost (Hg.). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham u.a.: Duke University Press 2010, S. 2f.
- 6 Vgl. Karen Barad. »Intra-active Entanglements – An Interview with Karen Barad« von Malou Juelskjær und Nete Schwennesen, in: *Kvinder, Køn og forskning/Women, Gender and Research*. Copenhagen, 1(2) 2012a, 10-24, 13. Unter Dis/Kontinuität versteht Barad ein »cutting together/apart (one move) that doesn't deny creativity and innovation but understands its indebtedness and entanglements to the past and the future.« Ebd., 16. Das Konzept des ›cutting together/apart‹ werde ich im Laufe der Arbeit nochmals aufgreifen.
- 7 So lassen sich auch im Kontext dekonstruktivistischer und poststrukturalistischer Ansätze bereits Auseinandersetzungen mit materiell-semiotischen Dimensionen ausmachen, wie beispielsweise bei Judith Butler oder Walter Benjamin, worauf ich im Laufe der Arbeit noch weiter eingehen werde.
- 8 Barad 2007.
- 9 Jane Bennett. *Vibrant Matters: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press 2010.
- 10 Vicki Kirby. *Quantum Anthropologies: Life at Large*. Durham, NC/London: Duke University Press 2011.

jekt anknüpfen, den Körper nicht als passive Materie¹¹ und auszubeutende Ressource, sondern als aktiv und in normative Machtverhältnisse verstrickt zu betrachten. Diese gleichsam vitalistisch anmutenden neo-materialistischen Ansätze knüpfen an vielen Argumentationssträngen anti-essentialistischer Debatten poststrukturalistischer feministischer Theorie und Praxis an¹², radikalisieren sie oder stellen sie auch in einigen Punkten auf den Prüfstand, wie ich im Laufe der Arbeit zeigen werde.

Bereits 1988 problematisierte die feministische Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway im Kontext feministischer Auseinandersetzungen einen radikalen Konstruktivismus¹³ und setzte damit unter anderem das Saatkorn des aktuell verhandelten Neuen Materialismus:

Daher glaube ich, dass mein und unser Problem darin besteht, wie wir zugleich die grundlegende Kontingenz aller Wissensansprüche und Wissenssubjekte in Rechnung stellen, eine kritische Praxis zur Wahrnehmung unserer eigenen bedeutungs-erzeugenden, ›semiotischen Technologien‹ entwickeln und einem nicht-sinnlosen Engagement für Darstellungen verpflichtet sein können, die einer ›wirklichen‹ Welt die Treue halten [...].¹⁴

-
- 11 Die Anzahl von Möglichkeiten, ›Materie‹ – und damit verbunden ›Objekt‹ oder ›Körper‹ – zu definieren, sind scheinbar unermesslich und die Begriffsbestimmungsversuche in den verschiedenen Disziplinen wie der Physik (Materie als das Extensive, das Ausgedehnte), der Biologie (Materie als Verbindung einzelner, lebender Zellen) oder im radikalen Konstruktivismus (Materie als Erfahrung, in der die Sinne wiederkehrend auf die gleichen Widerstände und Irritationen treffen) höchst unterschiedlich. Hanjo Berressem. »Actual Media | Virtual Media«, Tobias Goll, Daniel Klein, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: edition assemblage 2013, S. 186-207, S. 188. In meiner Arbeit wechsele ich zwischen einem quantenphysikalisch inspirierten Materiebegriff nach Karen Barad (vgl. v.a. Kapitel 2.1.1, 2.1.1 und 5.2.1) und abstrakten Modellen von Materie nach Gilles Deleuze (vgl. Kapitel 4.1 und 5.3.2), Donna Haraway (Vgl. Kapitel 4.1), Jane Bennett (vgl. Kapitel 4.2.2) oder Laura Marks (vgl. Kapitel 5.2.4), um bewusst die Vielstimmigkeit des Neuen Materialismus zu kennzeichnen.
- 12 Wie beispielsweise die Auflösung einer Subjekt-Objekt-Dichotomie, die Überwindung der Vorstellung von ›der Biologie als Schicksal‹ (Judith Butler. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag 1995, S. 10) oder der Vorstellung einer ›eigentlichen Wahrheit‹ hinter unterschiedlichen Kontexten und Erfahrungen eines Begriffs (z.B. auch ›Frau‹ oder ›Weiblichkeit‹). Vgl. Jacques Derrida. *Die Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1967] 1974.
- 13 Obwohl sich radikalkonstruktivistische Ansätze von poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen in einigen Punkten unterscheiden, teilen beide die soziale Gemachtheit von Geschlecht und stellen die Strategie der De-Essentialisierung in das Zentrum ihrer Auseinandersetzungen. Während der Radikalkonstruktivismus eher auf eine handlungstheoretische Perspektive verweist (›doing gender‹) wird in poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Theorien »Sprache bzw. der Diskurs als Ort und Modus von Geschlechterwerdung bzw. seiner Erzeugung« verstanden. Paulalrene Villa. »Postmoderne Geschlechter – Feminismus in der Postmoderne«, Dies., Lutz Hieber (Hg.). *Images von Gewicht: Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 47-80, S. 52.
- 14 Donna Haraway. »Situieretes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, übersetzt von Helga Kelle. Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.). *Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus [1988] 1995b, S. 73-97, S. 78.

Der entscheidende Anspruch des feministischen Neuen Materialismus gründet damit in der Anerkennung der Konstruktion von Wissen einerseits und einer materiellen Welt andererseits, wobei wir uns dabei einer ethischen Verantwortlichkeit zu stellen haben.¹⁵ Diese drei hier angesprochenen Dimensionen der Epistemologie, der Ontologie und der Ethik wird die feministische Quantenphysikerin Karen Barad knapp zwanzig Jahre später in ihrer Verschränktheit begrifflich fassen als Ethische-Onto-Epistemologie. Dabei ist für Barad auch Wissen eine Materialität, die auf Intelligibilität einwirkt, also auf das, was durch den Intellekt und nicht durch die sinnliche Wahrnehmung erkennbar ist.¹⁶ In ihrer ethischen-ontologisch-epistemologischen Ausrichtung erarbeiten neu-materialistische Positionen posthumanistische und nicht-anthropozentrische Skizzen der Subjektivität¹⁷, die Handlungsmacht (*agency*) nicht an eine souveräne Subjektposition bindet, sondern in ein *Dazwischen* von Begegnungsmomenten vermeintlicher Entitäten rückt. Jene konstitutiven Begegnungsmomente und die Logik des *Dazwischens* sind nicht nur zentrale Konzeptionen der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die das Denken der feministischen Philosoph*innen aus dem Kontext des Neuen Materialismus maßgeblich bestimmt. In erster Linie verweist jene Logik des *Dazwischens* und der performativen Begegnung auf das für diese Arbeit leitende Denkmodell der Diffraktion.

Im Anschluss an Donna Haraway und ihre Denkfigur der Diffraktion schlug Karen Barad das physikalische Phänomen der Beugung von Wellen an einem Hindernis erstmalig als methodischen Modus der Untersuchung vor, um neue Einsichten auf nicht-hierarchische und nicht-lineare Weise zu schaffen. Eine diffraktive Methodologie versteht sich als respektvolle, offene und dialogische Lesart, die uns »immer mittendrin«¹⁸ verortet und als relationale Natur der Differenz zu verstehen ist. Wenn Barad behauptet, dass es durch Diffraktion gelinge, die Realität der Verschränkungen sichtbar zu machen, berührt dies unmittelbar eine zentrale Fragestellung dieser Arbeit: Wie können Verschränkungen von Materie/Diskurs, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt, die für die feministische Theorie zentral sind, untersucht werden? Die Kunst bietet hier nicht nur einen entscheidenden Ort der Befragung und Verhandlung relationaler Verstrickungen

-
- 15 Sigrid Schmitz. »Karen Barad: Agentieller Realismus als Rahmenwerk für die Science & Technology Studies«, Diana Lengersdorf, Matthias Wieser (Hg.). *Schlüsselwerke der Science & Technology Studies*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 279-291, S. 281.
- 16 Barad 2007, S. 185.
- 17 Corinna Bath et al. umreißen in ihrer Einleitung zum Sammelband *Geschlechter Interferenzen* eine treffende Skizzierung von Subjektivität unter neu-materialistischer Betrachtung: » [W]enn wir Subjektivität nicht als Opposition von Objektivität uns nicht als eigentlichen Ursprung jener Handlung jeder Handlung, sondern als Verletzbar- und Berührt-Sein fassen, als ein Geöffnet-Sein auf die Welt, das zwar situiert ist, aber nicht lokalisierbar, das vielleicht eine spezifisch menschliche Form hat, aber nicht in Menschlichkeit aufgeht, dann wäre sie eher eine spezifische und komplexe Form der Verhältnisses des Welt zu sich selbst«. Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus, Susanne Völker (Hg.). *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin/Münster: LIT 2013, S. 14.
- 18 Donna Haraway. »Wir sind immer mittendrin«, Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.). *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1995a, S. 98-122.

unserer Gegenwart, sondern schafft überdies Räume materiell-semiotischer Verknüchtungen¹⁹, die auf ein *Anders-Werden* (Deleuze/Guattari) von Welt setzen.

Ausgehend von einem neu-materialistischen Verständnis unentwegter »materiell-diskursiver Verschränkungen«²⁰ erläutern Rick Dolphijn und Iris van der Tuin, dass die materielle Dimension das Diskursive schafft und formt sowie, vice versa, das Diskursive das Materielle (re)konfiguriert. In Bezug auf eine neu-materialistische Perspektive auf Kunst, so schreiben die Autor*innen weiter, besteht das Interesse darin herauszufinden, »how the form of content (the material condition of the artwork) and the form of expression (the sensations as they come about) are being produced in one another, how series of statements are actualized, and how pleats of matter are realized in the real.«²¹ Diesem Erkenntnisinteresse folgend, widmet sich die vorliegende Arbeit der Untersuchung dynamischer Übergänge von Materiellem/Körperlichem und Sprachlichem/Diskursivem, den Stadien des *Dazwischen* in der feministischen Kunst der Gegenwart. Diese Kunst beteiligt sich am aktuellen Diskurs des Neuen Materialismus, der sich vor dem Hintergrund globaler Modernisierungen und ökonomischer wie ökologischer Krisen an der Auflösung von hegemonialen (Geschlechter)Dualismen versucht, mit dem Ziel einer Neubewertung des Menschen in Abhängigkeit zu Anderen (Menschen wie Nicht-Menschen).²² Von nur einer Beteiligung der Kunst am Diskurs auszugehen, wäre jedoch einseitig. Dem feministischen Kern in seiner Wechselbeziehung zwischen Theorie und (künstlerischer) Praxis verpflichtet, versteht sich auch der Neue Materialismus als ein Ineinandergreifen – oder mit Barad gesprochen, als ein Intra-Agieren – von beiden. Viele zeitgenössische Künstler*innen sehen ihre Arbeiten als inspiriert von Haraways, Barads, Braidottis etc. Texten und entwickeln deren Theorien in kreativer Arbeit weiter. Vice versa nehmen Theoretiker*innen Bezug auf künstlerische Arbeiten²³ und entwickeln darauf aufbauend ihre Theorie (weiter).

-
- 19 Haraway geht von einer grundsätzlichen Ko-Existenz von verschiedenen Körpern und Bedeutungen aus. Die gegenseitige Beeinflussung von materiellen wie semiotischen Dimensionen in der Wissensproduktion misst den (Wissens-)Objekten einen materiell-semiotischen Charakter bei. Körper werden also definiert als »materiell-semiotische Erzeugungsknoten« (S. 96). Für Haraway können bestimmte Entitäten/Ereignisse/Figuren (wie die der Cyborg) »materiell-semiotische Akteur*innen« sein, deren Grenzen nicht vordefiniert sind durch ureigene Merkmale oder linguistische Kategorien. Alle materiell-semiotischen Akteur*innen zeichnen sich durch die Praxis des Vernetzens aus und materialisieren sich in sozialer Interaktion. Haraway [1988] 1995b, S. 73-97.
- 20 Karen Barad. *Verschränkungen*. Berlin: Merve, S. 130.
- 21 Rick Dolphijn, Iris van der Tuin (Hg.). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press 2012, S. 91.
- 22 Vgl. z.B. das Kunstprojekt »Animismus. Moderne hinter den Spiegeln«, Generali Foundation 2011 in Wien, die Ausstellung »Intra-Action« 2013 im Rahmen der Australian Animal Studies Group Conference oder die Ausstellung »Meeting the Universe Halfway« 2018 im KIT in Düsseldorf.
- 23 Vgl. z.B. Donna Haraway, Karen Barad, Jane Bennett, Astrid Scharder etc. Für die *documenta 13* in Kassel verfasst Karen Barad ihren Text »100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken« und Donna Haraway bekundet ihr Interesse an der Zusammenarbeit mit Künstler*innen wie folgt: »My own practice for a long time has involved thinking with artists in the tissue of their work – artists like Kathy High, Beatriz Da Costa, or Natalie Jeremijenko.« Martha Kenney. »Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. Donna Haraway in conversation with Martha Kenney«, 2017, S. 229-244, S. 237, URL: https://lasophielle.files.wordpress.com/2017/07/ab1cd-artanthro_haraway_proof.pdf, Stand: 10.12.2020.

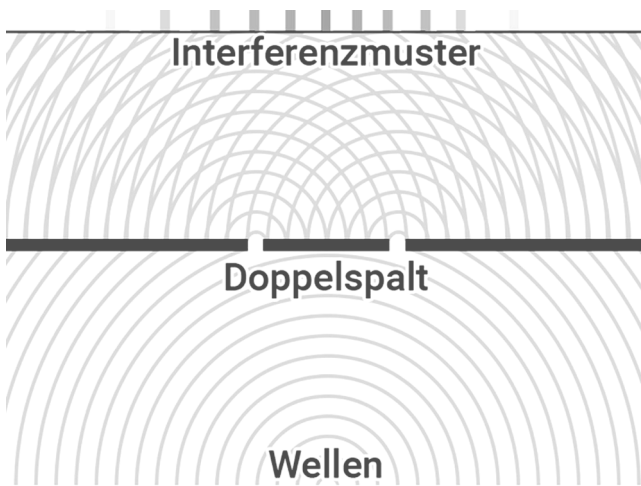
Die in dieser Arbeit herangezogenen Beispiele aus dem Kontext feministischer Kunstpraktiken propagieren dabei keineswegs eine einheitliche Gruppe von feministischen Neo-Materialist*innen in der Kunst der Gegenwart, die konsequente formale und konzeptuelle Ähnlichkeiten aufzeigen. Feministische Kunst durch einen Doppelspalt²⁴ des Neuen Materialismus zu schleusen, verweist auf ein stetes *Sich-Beugen von Wellen* und auf ganz unterschiedliche ästhetische Formen und verschiedene Ausprägungen, wodurch Diffraktionseffekte bzw. Interferenzmuster entstehen.²⁵ Der Doppelspalt als Hindernis, an dem sich Wellen beugen (siehe Abb. 1), als materielle Voraussetzung in der physikalischen Versuchsanordnung für die Erzeugung von Diffraktionsereignissen, wird hier zu einer Denkfigur der Möglichkeitsbedingung der *Beugung* (von Wellen) – zu einer Denkfigur des materiell-diskursiven Zusammenspiels. Ausgehend von einem diffraktiven Ansatz möchte meine Arbeit aufzeigen, mit welchen ästhetischen und performativen Mitteln zeitgenössische, feministisch orientierte Künstler*innen ein neu-materialistisches Denken – die Beugung (Diffraktion) von (insb. geschlechtlichen) Eindeutigkeiten und ein Kartografieren materiell-diskursiver Intra-Aktionen – in Gang setzen (können). Mein Forschungsinteresse gilt dem Neuen Materialismus in

-
- 24 Ausgehend von einem von Niels Bohr skizzierten Diagramm eines Doppelspaltexperiments beschreibt Karen Barad Bohrs Doppelspalt-Interferenz-Experiment als emblematisch für die Art von Experimenten, die sich als historisch bedeutsam für die Entwicklung der Quantentheorie erwiesen haben und die zu tieferen und weitreichenden Einsichten jener überaus kontraintuitiven Theorie waren und bis heute sind (Barad 2007, S. 81). Anhand von Bohrs Diagramm beschreibt Barad eine mittig positionierte Trennwand, versehen mit zwei Spalten, die als Doppelspalt-Diffraktionsgitter dient und auf die Lichtwellen (von links kommend) treffen. Rechts positioniert zeigt Bohrs Skizze einen Schirm, der Diffraktionsmuster (abwechselnde Streifen von Intensität) abbildet. Dieses Doppelspalt-Experiment konnte beweisen, dass Licht sowohl Wellen- als auch Teilchencharakter aufweist. Es brach damit mit dem »Entweder-Teilchen-oder-Welle«-Paradigma der klassischen Physik und führte maßgeblich zur Entwicklung der Quantenphysik. Barad schreibt: »Now, one of the most remarkable empirical findings [of this experiment] [...], is that under certain circumstances *matter* (generally thought of as being made of particles) is found to produce a different pattern! That is, we find bands or areas where significant numbers of particles hit the screen altering with areas where hardly any particles hit the screen. But this is not at all how we would expect particles to behave: we would expect the bulk of the particles to wind up opposite one slit or the other (i.e., no alternating band pattern). And yet diffraction effects have been observed for electrons, neutrons, atoms, and other forms of matter.« Ebd. S. 81f. Barad nimmt dieses Paradox des Wellen-Teilchen-Dualismus (vgl. Kapitel 3 und 7 in Barad 2007) und die Ergebnisse des Doppelspalt-Experiments zum Anlass, um ein Neu- und Umdenken der westlichen Epistemologie und Ontologie vorzuschlagen. Vgl. Kapitel 2.1.1 in dieser Arbeit.
- 25 Grundsätzlich wäre zwischen Diffraktion (Beugung von Wellen an einem Hindernis) und Interferenz (die Überlagerung von Wellen) zu unterscheiden. Karen Barad verwendet die Begriffe jedoch synonym, mit dem Argument, dass jedes Hindernis (bzw. jeder Apparat) aus quantenphysikalischer Sicht wellenhaft-relational konstituiert ist und damit jede Diffraktion(serscheinung) stets als Interferenz(muster) zu denken ist. Karen Barad. »Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht«, Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus, Susanne Völker (Hg.). *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin/Münster: LIT 2013, S. 27-68, S. 42.

der feministischen Kunst der Gegenwart, wobei ich die künstlerischen Praktiken als affirmative Praktiken²⁶ der Erschaffung von Interferenzen verstehe.

Feministische Kunst der Gegenwart durch den Doppelspalt des Neuen Materialismus zu schicken, erhebt die neu-materialistischen Denkmodelle und Konzepte im übertragenen Sinne zur Materialität dieses Doppelspalts, der als Katalysator und Voraussetzung der Beugung von Wellen in einem ganz wesentlichen Sinne zudem aus der spezifischen historischen Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst besteht.

Abb. 1: Grafik: Interferenzmuster am Doppelspalt



1.1 Der Doppelspalt als Katalysator – Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst

In den 1970er Jahren wird Video als performatives, reflexives Medium feministischer Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Joan Jonas, Ulrike Rosenbach und Martha Rosler – um nur einige der bekanntesten zu nennen – zu einem wichtigen Instrument, um den eigenen weiblichen Körper repräsentationskritisch in Szene zu setzen. In der frühen Videokunst der 1960er und 1970er Jahre fing man an, mit einem zeitbasierten, technischen Medium als integralem Bestandteil der künstlerischen Handlung zu arbeiten. Videokunst gilt daher als Beginn medienkünstlerischer Praktiken. Ausgehend von dem zentralen Befund, dass ein Zusammenhang zwischen massenmedialer Kommunikation und Konstruktion von Geschlecht bzw. Geschlechterdifferenz besteht, zielten zahlreiche

26 Unter Affirmation verstehe ich im Anschluss an Lotte Everts et al. nicht einfach nur die bejahte, sondern die »erfahrene oder vorgefundene Wirklichkeit«. Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy, Bernhard Schieder (Hg.). *Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation – Kritik – Transformation*. Bielefeld: Transcript 2015, hier: S. 13.

feministische Künstlerinnen auf die Auseinandersetzung mit der Wirkmacht der (Mas- sen-)Medien ab. So setzten sich beispielsweise die US-amerikanischen Künstlerinnen Dara Birnbaum oder Martha Rosler spezifisch mit der Medialität des Fernsehens auseinander, während VALIE EXPORT mit ihrer prominenten Performance *Tapp- und Tast- kino* an der Dekonstruktion des Kino-Dispositivs arbeitete und auf die Objektivierung der Frau im zeitgenössischen Kino- und Kunstbetrieb verwies. Die diagnostizierten, latent wirkenden Effekte der Medien – damals in erster Linie von Film und Fern- sehen – auf soziale, kollektive wie auch auf individuelle (Subjektkonstruktion) Strukturen waren zentrale Ausgangspunkte des künstlerischen Schaffens jener Frauen. Anders for- muliert richtete sich damals feministische Kritik gegen die (massenmedial produzierte) Frau im Bild²⁷, wobei letzteres durch Reflexionsarbeit vieles über das Bild der Frau in der Gesellschaft offenbarte.

Anfang der 2000er Jahre geriet das künstlerische Schaffen mit Video um 1960 und 1970 verstärkt in das theoretische Blickfeld. Barbara Engelbach, Anja Osswald und Sa- bine Flach fokussierten in ihren Monografien bereits zwei Themenkomplexe der frühen Videokunst, die auch in dieser Arbeit von Bedeutung sein werden²⁸: die Repräsen- tation von Körper(lichkeit) sowie Fragen der Identität und Subjektivität.²⁹ Engelbach und Osswald beziehen sich unter anderem explizit auf feministisch orientierte Arbeiten der 1970er Jahre wie die von Joan Jonas, Ulrike Rosenbach und Gina Pane. 2004 reihte sich die Dissertation von Irene Schubiger in das mittlerweile rege Forschungsfeld der frü- hen Videokunst, die ebenso den Wandel von Selbstdarstellung des/der Künstler*in in Relation zum technischen Medium untersuchte.³⁰ Alle genannten Monografien – die von Sabine Flach ausgenommen – pointieren partiell die Videokünstlerin und ihre fe- ministische Orientierung, wohingegen Sigrid Adorf in ihrer Dissertation *Operation Vi-*

-
- 27 Marie-Luise Angerer weist darauf hin, dass in dieser Forderung nach einem ›eigenen Bild der Frau‹ und nach einer eigenen ›weiblichen Ästhetik‹ sich systematisch ein Kunstfehler einschlich: der Ausschluss der *women of color*, lesbischer Frauen und Frauen anderer Klassen und Religionen. Spä- testens seit den 1990er Jahren verlagerte sich der Fokus vom »Begriff Frau (woman) auf die Diffe- renzen zwischen den Frauen, [wobei] sich gender als Bezeichnung der Rationalität geschlechtli- cher Positionen« durchsetzte. Marie-Luise Angerer. *The Body of Gender: Körper, Geschlechter, Identi- täten*. Wien: Passagen-Verlag 1995, S. 25.
- 28 Barbara Engelbach. *Zwischen Body Art und Videokunst: Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München: Schreiber 2001; Anja Osswald. *Sexy Lies in Videotapes: Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Naumann, Vito Acconci, Joan Jonas*. Berlin: Mann 2003, Sabine Flach. *Körper- Szenarien: Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München: Fink 2003. Ich beziehe mich aus Gründen der literarischen Korpuseingrenzung an dieser Stelle lediglich auf Monografien, die im deutschsprachigen Kontext entstanden sind und veröffentlicht wurden.
- 29 Laura Leuzzi weist darauf hin, dass zahlreiche Videoarbeiten von Künstlerinnen der 1970er Jahre eine ähnliche Bildsprache sowie gemeinsame Eigenschaften und Themen teilen, auch wenn die Künstlerinnen nicht in Kontakt standen. Laura Leuzzi. »Embracing the Ephemeral: Lost and reco- vered video artworks by Elaine Shemilt from the 70s and 80s«, in: *Arabeschi*, Nr. 7, 2016, 86-98, 92.
- 30 Irene Schubiger. *Selbstdarstellung in der Videokunst: Zwischen Performance und ›selfediting‹*. Berlin: Reimer 2004.

deo (2008) explizit den repräsentationskritischen Einsatz des Mediums Video für viele Frauen in den 1970er Jahren in den Blick nimmt.³¹

Ausgehend von einer im wissenschaftlichen und künstlerischen Kontext einst postulierten Nähe zwischen Medienkunst und Feminismus³², untersucht die vorliegende Arbeit die Aktualität jener Nähe, indem feministische medienkünstlerische Arbeiten der Gegenwart im analytischen Fokus stehen.³³ Dieser Fokussierung vorgelagert ist eine Kenntnis verschiedener Traditionslinien der feministischen Kritik in Wissenschaft und Kunst, die stets heterogene Formen annahm, sodass keine einheitliche feministische Position gedacht werden kann. Es soll nicht der Versuch angestellt werden, eine Antwort auf die Definitionsfrage zeitgenössischer feministischer Medienkunst zu liefern. Vielmehr gilt es, die künstlerischen Verhandlungen von Gender- und Machtfragen zu skizzieren und ihre historisch gelesenen motivischen und thematischen Querverbindungen »kartografisch«³⁴ in zeitgenössischen Arbeiten herauszuarbeiten. Es wird weder darum gehen eine Geschichte der feministischen Medienkunst zu schreiben, noch darum zu definieren, was sie *ist*. Vielmehr soll aufgezeigt werden, was feministische

31 Sigrid Adorf. *Operation Video: Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript 2008.

32 Vgl. Susan Milano. »Introduction to women's video festival catalogue« [1976], URL: <http://www.eai.org/kinetic/chz/womens/articles.html>, Stand: 23.04.2020; Adorf 2008.

33 Die feministischen Kunstpraktiken der 1960er und 1970er Jahre führen neue Themen in die Kunst ein, die direkt durch soziale und politische Analysen seitens der zweiten Frauenbewegung innervert wurden. In ihrem Aufsatz »Feminist Models: Now and in the Future« führt Katy Deepwell explizit jene neuen Themen der feministischen Kunst der 1970er Jahre an. Deepwell subsumiert unter die feministischen Untersuchungen die Repräsentation, Ideologie und Ikonografie der Gewalt gegen Frauen, häuslicher Arbeit sowie die Neubewertung der (industriellen) Arbeit von Frauen. Es ging um eine Kritik traditioneller Weiblichkeitsvorstellungen, der Repräsentation von Weiblichkeit und der Mutterschaft. Der herrschende männliche Blick (male gaze) wurde untersucht und in Frage gestellt. Gleichzeitig wurde die Verhandlung des weiblichen Körpers als Politikum ins Zentrum gerückt: Weibliches Begehren, weibliche Sexualität, die Darstellung der Vagina, Menstruation und Schwangerschaft waren Teil der künstlerischen, politischen Agenda. Die Suche und (Neu)Formulierung der Identität der Künstlerinnen geschah dabei nicht selten dadurch, dass eine Beziehung zu den Altersgenossinnen oder zur Geschichte anderer Künstlerinnen hergestellt und indessen ein Spiel mit traditionellen Mythen und/oder Märchen vorangetrieben wurde. Katy Deepwell. »Feminist Models: Now and in the Future«, Heike Munder (Hg.). *It's Time for Action*. Zürich: JRP Ringier 2007, S. 206f. Zudem beteiligten sich feministisch orientierte Künstlerinnen an den Debatten über Massenmedien, Ideologien und Funktionsweisen von Autorität. Vgl. Whitney Chadwick. *Frauen, Kunst und Gesellschaft*. Berlin: Dt. Kunstverlag 2013, S. 384.

34 Im weiteren Verlauf der Einleitung soll deutlich werden, warum die Vorstellung einer Landkarte feministischer Theorie und künstlerischer Praxis eine zentrale Bedeutung in der Konzeption dieser Arbeit einnimmt. Das Adjektiv »kartografisch« möchte an dieser Stelle jenen Leitgedanken bewusst vorwegnehmen und somit bereits anklingen lassen.

Medienkunst – auch heute ›noch‹³⁵ – *sein kann*, ohne sie als Genre oder Stil³⁶ zu verstehen. In dieser Arbeit wird sie als Modalität verstanden, als eine künstlerische Praxis mit politisch motiviertem Inhalt, die spezifische Fragen nach Geschlechterverhältnissen, -rollen und -repräsentationen in Bezug auf Funktionsweisen von Medien und medialen Praktiken (in Frage) stellt. Der zentrale Angelpunkt ist eine zeitdiagnostische Akzentuierung feministischer Theorie und künstlerischer Praxis durch die Ansätze des Neuen Materialismus.

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, jene Ansätze für eine kunst- und medienwissenschaftlich orientierte Auseinandersetzung mit gendersensiblen bzw. feministischen medienkünstlerischen Arbeiten fruchtbar zu machen. Die Bezugnahme zum Feld des Neuen Materialismus soll entsprechend einer neuen theoretischen Ausrichtung – nicht im Sinne einer Ablösung gegenüber ›alter‹ – im Bereich feministischer Theorie(bildung) passieren, um auch ggf. neuen Fragen, denen sich Künstler*innen innerhalb dieses Gefüges stellen, näher zu kommen. Die Aufgabe besteht demnach darin, die Auseinandersetzungen mit Materialisierung in Verbindung mit Körperlichkeit und Subjektivierung (z.B. im Anschluss an Judith Butlers prominente Gendertheorie) oder auch in Verbindung mit Bildkonzepten und Raum-Zeit-Verhältnissen (z.B. im Anschluss an den ›alten Materialisten‹ Walter Benjamin) (kritisch) weiterzuverfolgen. Dabei werden Ansätze des Neuen Materialismus als Anschlussdiskussionen verstanden, deren Ausweitungen und Ausdifferenzierungen von Materialisierungsprozessen insbesondere im Kontext von Geschlechterfragen gelesen werden. Dieser Zugewinn innerhalb der feministischen Debatte erlaubt es, heutige feministisch orientierte medienkünstlerische Arbeiten *durch zwei Spalte zu schicken*, die in ihrer katalysatorischen Funktion zu unterscheiden sind: Doppelt bzw. zweifach erweist sich der Spalt aus dem ersten, bestehend aus Denkmotellen und Konzepten des Neuen Materialismus, und dem zweiten, bestehend aus Themen und Motiven der feministischen Videokunst der 1970er Jahre, die insbesondere um repräsentationskritische Befragungen der Überschneidungsachsen von medialem und psychischem Apparat des elektronischen Spiegels Video mit Bild, Körper und Subjekt kreisten.³⁷

35 Während Barbara Paul 2003 zeitdiagnostisch »[i]m Ausstellungsbetrieb und Kunstbuchmarkt [...] anti-feministische Tendenzen im Umgang mit Künstlerinnen« beobachtet, scheint davon gegenwärtig nicht die Rede sein zu können. Barbara Paul. »Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies«, Hans Belting, Oskar Bätschmann (Hg.) *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. 6. Aufl., Berlin: Reimer 2003, S. 297-328, S. 303. In den vergangenen Jahren haben sich die Kunstwelt und Kunsthistoriker*innen im europäisch-amerikanischen Kontext nicht nur erneut für feministische Kunstproduktionen und -positionen insbesondere der zweiten Frauenbewegung interessiert, sondern auch zeitgenössische feministische Positionen auf ihre Agenda gesetzt, was sich in einer Reihe von Konferenzen, internationalen Ausstellungen und wissenschaftlicher Literatur zeigt. Vgl. Feministische Avantgarde der Sammlung Verbund (Wien) in Hamburg 2015 und ZKM 2017/18, Female Intervention in der kleinen Humboldt Galerie 2014, die Ausstellung Unfinished Business: Perspectives on art and feminism im Australian Centre of Contemporary Art in Melbourne 2017; She: International Women Artists im Long Museum in Shanghai 2016.

36 Silvia Bovenschen. »Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?«, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25, 1976, 60-75, 74f.

37 Adorf 2008.

Die feministische Videokunst der 1970er Jahre bewusst nicht mit der konzeptuellen Metapher der Brille zu kleiden (diese unterliegt der geometralen Optik), durch die man aktuelle feministische Medienkunst schärfer oder klarer zu sehen vermag, sondern stattdessen mit der metaphorischen Beschreibung des Doppelspalts (physikalische Optik) zu arbeiten, indem ich mich selbst nicht von außen, sondern »immer mittendrin«³⁸ verorte, verschiebt die Aufmerksamkeit von linearen Blickachsen hin zu *gebeugten* und infolgedessen hin zu *sich-überlagernden Wellen*; von einer Trennung von Innen versus Außen (vor und hinter der Brille) hin zu Überlagerungen und Verschränkungen, die über das Konzept der Diffraktion adressiert werden können. Entsprechend erweist sich die Diffraktion als entscheidendes Denkmodell und Methode für diese Arbeit, das durch ein neo-materialistisches, feministisches Denken navigieren soll – also diesseits binärer Trennungen von privat/öffentlich, Körper/Geist, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt.

1.2 Hin zu Diffraktionsereignissen – Verortung und Methode

»[D]ie Strahlen meiner Sehhilfe werden eher gebeugt als gebrochen. Diese gebeugten Strahlen nun formen *Interferenzmuster*, keine reflektierten/gebrochenen Bilder.«³⁹

Donna Haraway

Im Umfeld des zu Beginn angesprochenen *material turn* in den Geisteswissenschaften deuteten sich in den späten 1980er Jahren in den Medien- und Kulturwissenschaften Bemühungen an, Psychoanalyse und Semiotik ›hinter sich‹ zu lassen und anti-ödipale und nicht-sprachliche Konzepte – insbesondere entworfen von Gilles Deleuze und Félix Guattari – als Gegenmodelle zu Fragen der Repräsentation, der Bedeutung und der Interpretation von Medienprodukten einzuführen. Zeitgleich gewann die Kunstgeschichte ein neues Bewusstsein für materielle Dimensionen und kritisierte rein diskursive, textuelle Auseinandersetzungen mit künstlerischen Formen. Während sich die Medien- und Kulturwissenschaften insbesondere der Materialität der Kommunikation widmeten und darauf hinwiesen, dass die Materialität der Dinge wiederkehre⁴⁰, untersuchte die Kunstwissenschaft die Medien der Darstellung, die signifikativen und reflexiven Funktionen von Medien sowie materielle Praxen der Sichtbarmachung.⁴¹ Als eigentlich

38 Haraway 1995a.

39 Donna Haraway. *Monströse Versprechen: Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument Verlag 1995d, S. 19.

40 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.). *Materialität und Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988; Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia von Schöning (Hg.). *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2011; Bernd Herzogenrath (Hg.). *Media|Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*. New York: Bloomsbury Academic 2017.

41 Vgl. Peter Geimer. *Bilder aus Versehen: Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010; Marius Rimmel. *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort: Semantisierungen eines Bildträgers*. Paderborn u.a.: Fink 2010; Marcel Finke, Emmanue Alloa (Hg.). *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.

prominente Vertreterin semiologischer Perspektiven macht Mieke Bal 1996 überzeugend deutlich, dass Kunst in komplexeren Begriffen als Lesen und Rahmen, wie sie die Semiotik des linguistischen Paradigmas vorsieht, verstanden werden kann.⁴² Vor diesem Hintergrund plädiert Bal für eine kritische Ergänzung und wissenschaftliche Notwendigkeit, sich auch materiellen Dimensionen und sinnlichen, somatischen und affektiven Qualitäten der Kunst zuzuwenden. Was Bal als kritische Erweiterung vorschlägt, tritt bei Simon O'Sullivan hingegen als Geste des ›Hinter-sich-Lassens‹ auf, wovon sich meine Untersuchung abgrenzen möchte. O'Sullivan beschreibt einen sich im Kunstkontext abzeichnenden Wandel als »further turn from the linguistic, a turn towards matter and to the expressive potentialities of the latter«.⁴³ Bis heute erweist sich die Materialität als eines der umstrittensten Konzepte in der zeitgenössischen Kunst und wird im kritischen akademischen Schreiben häufig ignoriert.⁴⁴ Diskurse speziell um medienkünstlerische Formen wurden stets begleitet von einem Spannungsfeld zwischen medienspezifischen bzw. materiellen Eigenschaften sowie deren Auflösung in intermediale Konstellationen.⁴⁵ Einem neo-materialistisch inspirierten Verständnis von Medialität und Materialität als ineinander verschränkt folgend (vgl. Kapitel 2.2.4), steht meine Arbeit jenem Spannungsfeld affirmativ gegenüber (es geht im Sinne Haraways um ein ›Unruhig-Bleiben⁴⁶) und lässt sich leiten von einem steten Ausloten »materiell-semiotischer Erzeugungsknoten«⁴⁷ – von Momenten des *Ineinander-Verwoben-Seins*

-
- 42 Mieke Bal. »Reading art?«, Griselda Pollock (Hg.). *Generations and Geographies of the Visual Arts: Feminist Readings*. New York: Routledge 1996, S. 25-41, S. 27. Auch Susan Sontag setzte sich in ihrem programmatischen Aufsatz »Against Interpretation« von 1964 leidenschaftlich für Auseinandersetzungen mit affektiven Verfahren in Kunst und Literatur ein. Sie schreibt dort: »Interpretieren heißt die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der ›Bedeutungen‹ zu errichten«. Susan Sontag. »Gegen Interpretation«, Dies. (Hg.). *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. München: Fischer [1964] 1980, S. 9-18, S. 10.
- 43 Simon O'Sullivan. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thinking beyond Representation*. London: Palgrave Macmillan 2006, S. 4. Neben O'Sullivan beschäftigen sich im deutschsprachigen Raum insbesondere Susanne Witzgall, Kerstin Stakemeier und Monika Wagner mit der Verschränkung von zeitgenössischer Kunst und dem Denkansatz des Neuen Materialismus. International und insbesondere auch mit Einbezug von Genderfragen wären zudem Namen wie Katherine Behar, Marsha Meskimmon und Katve-Kaisa Konttari zu nennen.
- 44 Petra Lange-Berndt. »Introduction. How to Be Complicit with Materials«, Dies. (Hg.). *Materiality: Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts: Whitechapel Gallery, MIT Press 2015, S. 12-23, S. 12.
- 45 Vgl. Janna Houwen. *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*. New York/London: Bloomsbury 2017; Claudia Benthin, Jordis Lau, Maraike M. Marxsen (Hg.). *The Literariness of Media Art*. New York: Routledge 2019; Irena Barbara Kalla, Patrycja Poniatowska, Dorota Michułka (Hg.). *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture: Perspectives from Eastern and Western Europe*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi 2018. Vgl. dazu auch: Christiane Heibach. »Intermedialität Revisited. Neue Perspektiven auf die Medienkunst«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, Heft 22, 1, 2020, 202-206.
- 46 Die deutsche Übersetzung von Haraways *Staying with the Trouble* wurde von Karin Harrasser bei Campus 2018 mit dem Titel *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* veröffentlicht.
- 47 Haraway 1995b, S. 96.

diskursiver, semiotischer, symbolischer, narrativer, textueller, materieller, körperlicher, affektiver Dimensionen – in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst.⁴⁸

Die hier umrissene Verschiebung des theoretischen Interesses von sprachlich-diskursiven hin zu materiell-affektiven Dimensionen in den Kunst- und Medienwissenschaften ist in dieser Arbeit insofern zentral, als dass sich mit dieser Verlagerung stellenweise die Hintergründe und Bedingungen für eine neu-materialistische Perspektive auf zeitgenössische Medienkunst bereits andeuten. Aber *nicht nur* kultursemiotische, linguistische Theoriekonzepte und Analysestrategien werden der Auseinandersetzung mit Medienkunst gerecht, *sondern auch* affektive Dimensionen der Wahrnehmung und somatische Aspekte der Erfahrung mit Kunst. Mit einem diffraktiven Ansatz des ›Sowohl-als-auch‹ folge ich keiner dualistischen, trennenden Geste des ›Hinter-sich-Lassens‹ – um es noch einmal deutlich zu machen – sondern einer grundlegenden neo-materialistischen, *transversalen* Bewegung, wodurch sich nicht nur akademische Disziplinen und Paradigmen überkreuzen, sondern auch spezifische theoretische Konzepte (z.B. Jacques Lacans Blick-Theorie und Karen Barads *Agentieller Realismus* vgl. Kapitel 5.2) oder epistemologische Einsichten über Raum-Zeit-Verhältnisse (z.B. Walter Benjamins geschichtsphilosophische Überlegungen und Karen Barads quantenphysikalische Einsichten vgl. Kapitel 5.3.1).⁴⁹

Für Andrea Seier liegen die Potenziale neu-materialistischer Denkansätze für die aktuelle Medienwissenschaft⁵⁰ darin, grundlegende Fragen, welche die Medienwissenschaft bereits seit geraumer Zeit begleiten, sowie »das Verhältnis von Diskurs und Materie, von Körper und Apparat, von Technologischem und Sozialem, von Ereignis und Dauer, von Realität und Performativität«⁵¹ erneut und wiederholt zu problematisieren. Ebenso messen Ramón Reichert et al. den neo-materialistischen Ansätzen Potenziale im Hinblick auf ein Tun der Materialität und der an-organischen Materie dahingehend bei, als dass sie blinde Flecken in der Medienforschung und -theorie suchen und angehen.⁵² Beispielsweise versteht Jussi Parikka unter realen Materialitäten nicht nur berührbare Objekte, sondern auch Modulationen von elektrischen, magnetischen und Licht-Energien, die in Kräfteverhältnisse eingebettet sind.⁵³ Ein solches neo-materialistisches Verständnis von Materie erkennt digitale Materialität nicht so sehr als ›im/materiell‹, sondern als ›in-materiell‹ an, also als Material, das sich einem physischen

48 Vgl. u.a. Susan Schuppli. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*. Cambridge MA/London: MIT Press 2020.

49 Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 100.

50 Insbesondere im Kontext von Digitalisierung, digitaler Produktion und Medienumbrüchen zeichnete sich eine Verschiebung des Interesses auf das Material als zentrale Kategorie ab; konkret u.a. auf das Trägermedium, auf Systeme der Darstellung und der Distribution von Ton, Bild und Sprache. Diese Verschiebung bildete sich letztlich in Modellen der Intermedialität ab. Vgl. Joachim Paech (Hg.). *Intermedialität analog, digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink 2008.

51 Andrea Seier. »Die Macht der Materie. What Else is New?«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, Heft 11, 2014, 186-191.

52 Ramón Reichert, Karin Wenz, Pablo Abend, Mathias Fuchs, Annika Richterich (Hg.). *Digital Culture & Society (DCS)*, Vol. 1, Issue 1: *Digital Material/ism*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 6.

53 Jussi Parikka. »New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter«, in: *Communication and Critical/Cultural Studies*, 9, 1, 2012a, 95-100, 96.

Kontakt widersetzen kann und dennoch in Materialität eingebunden ist.⁵⁴ Gemein ist diesen medientheoretischen, neu-materialistischen Ansätzen über Fragen der Repräsentation hinausgehen zu wollen,⁵⁵ was sie mit aktuellen künstlerischen und kunsttheoretischen Bemühungen verbindet.

Für die zeitgenössische Kunst erkennt Susanne Witzgall gegenwärtig eine von Materie und Materialität getränkte Rhetorik und dezidierte Bezugnahmen auf Theoretiker*innen des Neuen Materialismus. Zeitgenössische Künstler*innen würden laut Witzgall verstärkt materielle Erfahrungen statt eines sprachlich dominierten Zugangs bieten und ein neues Verständnis von Materie künstlerisch einfordern.⁵⁶ Ähnlich wie Witzgall verweisen die Beiträge im Sammelband *Carnal Knowledge* von Estelle Barrett und Barbara Bolt auf ein facettenreiches Engagement des Neuen Materialismus durch die Künste hindurch.⁵⁷

Mein Vorhaben verortet sich demnach an den Schnittstellen der überkreuzten Achsen von feministischer Theorie sowie gegenwärtigen neu-materialistischen Ansätzen in Kunst- und Medienwissenschaft. Innerhalb der zeitgenössischen Diskurslandschaft des Neuen Materialismus situiert sich diese Arbeit in einer Umbruchsformation von einem *ontologischen Sein zu einem relationalen Werden*. Vor diesem Hintergrund möchte ich aus einer kunst- und medienwissenschaftlichen Perspektive nach Diffractionsereignissen in der feministischen Kunst der Gegenwart fragen und jenen Umbruch von einem *Sein hin zu einem Tätig-Sein/Werden* von Materie im Zusammenhang der medien- und kunsttheoretischen Umorientierungen seit den späten 1980er Jahren verorten.

Im Sinne dieser Verschiebung hin zu einem *Werden* und *Tätig-Sein* von Materie geht mein Vorhaben über ein reines Aufzeigen des Neuen Materialismus bzw. von Diffractionsereignissen⁵⁸ in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst hinaus, indem

54 Marianne van den Boomen, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, Mirko Tobias Schäfer (Hg.). *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Vol. 2, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 9.

55 Statt den Blick auf das Geschehen auf dem Bildschirm zu richten und sich damit auf die repräsentative, zugängliche Seite der digitalen Medien zu konzentrieren, verlagert sich der Fokus auf das, was hinter dem Bildschirm geschieht und auf Dynamiken, die vor und nach der repräsentativ-gesellschaftlichen Funktion der Medien stattfinden. Diese Perspektive beleuchtet das Wechselspiel zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, die an der Produktions- und Konsumdynamik der Medien beteiligt sind. Solche Ansätze bilden ein interdisziplinäres Forschungsfeld mit Beiträgen u. a. aus der Wissenschafts- und Technikforschung, der Geschlechterforschung, der Medienwissenschaft und der Philosophie. Vgl. Reichert et al. 2015, S. 7f.

56 Susanne Witzgall. »Neue Materialist_innen in der zeitgenössischen Kunst«, Dies., Kerstin Stakemeier (Hg.). *Macht des Materials: Politik der Materialität*. Zürich: Diaphanes 2014, S. 137-151, S. 137ff. Vgl. auch Sabine Autsch, Sara Hornäk (Hg.). *Material und künstlerisches Handeln: Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: Transcript 2017.

57 Estelle Barrett, Barbara Bolt (Hg.). *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism Through the Arts*. London u. a.: Tauris 2012.

58 Ich beziehe mich hier in erster Linie auf Gilles Deleuze Ereignis-Begriff. Für ihn ist das Ereignis kein Objekt oder Gegenstand, sondern vielmehr ein poetisches und ästhetisches Ding. Es ist ohne Dauer und nicht aufzulösen in kognitives Verstehen. Es ist Vielfältigkeit und verstreute Sinnesreize. Nach Joseph Vogl ist das Deleuze'sche Ereignis »reiner Sinn, der sich in Sachverhalten, in Dingen und Objekten nur verkörpert.« (n.p.) Die »Korrespondenz von Begriffen und poetischen Objekten« ist dabei ein zentraler Aspekt des Ereignisses, »ein Aspekt, der sich überdies der Zu-

ich mich in meiner Schreibpraxis selbst als *In-Begegnung* mit künstlerischen Arbeiten positioniere, wodurch sich Diffraktionsereignisse – die ich zu beschreiben versuche – erst *ereignen*. Stets bin ich also Teil des Diffraktionsereignisses selbst.⁵⁹ In methodischer Hinsicht greife ich auf das bereits beschriebene Konzept der Diffraktion zurück, da Verschränkungen (von Subjekt/Objekt, Natur/Kultur etc.) erzeugt werden können, wenn man feministische Medienkunst durch den neo-materialistischen Doppelspalt schickt, wobei ich die Situiertheit meines eigenen Wissens, Denkens, Fragens, Schreibens, Empfindens stets mitdenken möchte.⁶⁰

Feministische Medienkunst durch einen Doppelspalt zu navigieren, bedeutet daher, nicht nach Kontinuitäten oder Brüchen aktueller feministischer Positionen zu damaligen zu fragen (Frage nach Abgrenzung und Gegenentwurf), sondern nach schwankenden Überlagerungen und Verschränkungen-im-Werden. Die von Iris van der Tuin vorgeschlagene kartografische Methode der ›jumping generations‹⁶¹, die sich aus einer diffraktiven Methodologie speist, ermöglicht eine solche dialogische und cross-generationale Lektüre der künstlerischen Arbeiten und untermalt eine iterative Begegnung mit feministischen Positionen. Methodisch betrachtet werde ich keine komparatistischen Analysen vornehmen, sondern ›durch die feministischen Generationen hindurch sprin-

schreibung von Subjekten entzieht und stets auf ein vor-subjektives Geschehen verweist«. (n.p.) Weiter schreibt Vogel, dass das Deleuze'sche Ereignis selbst aus »in der Eröffnung divergenter (und nicht: konvergenter) Reihen« besteht – es ist, mit Deleuze/Guattari gesprochen, »disjunktive Synthese«. Joseph Vogl. »Was ist ein Ereignis?«, Vortrag im Zentrum für Medienkunst, Karlsruhe am 26.10.2003, URL: <https://zkm.de/de/media/audio/joseph-vogl-was-ist-ein-ereignis>, Stand: 01.04.2021. Den Begriff der »disjunktiven Synthese« erarbeiten Deleuze/Guattari insbesondere in ihrem Werk *Anti-Ödipus* [1972] 1977. Nach Christoph Brunner macht es das singuläre Ereignis der disjunktiven Synthese möglich, »von der Mitte her und durch die Mitte hindurch zu denken und zu handeln, ohne vorhergehende Termini eines Ereignisses vorauszusetzen. Sie ermöglicht es, Differenzierungen vorzunehmen, ohne jedoch die Vielheit an Potenzialitäten eines Werdens endgültig dem Prozess des Ereignisses zu entbinden. Differenzierungen sind unabdingbar, um Raum und Zeit als Kontinuum erfahrbar und navigierbar zu gestalten. Die disjunktive Synthese ermöglicht diese Differenzierung, jedoch immer als etwas Ereignishaftes und im Hinblick auf Singularitäten«. Christoph Brunner. »Kon-/Disjunktion«, Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hg.). *Inventionen 1*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 128-130, S. 128f.

59 In ihrer Schreibpraxis positioniert sich Barad nicht in einem Außerhalb des Diffraktionsmusters, wovon aus sie das Muster beobachtet und seine Geschichte zu erzählen versucht. »In an important sense, this story in its ongoing (re)patterning is (re)(con)figuring me. ›I‹ am neither outside nor inside; ›I‹ am of the diffraction pattern.« Karen Barad. »Diffracting Diffraction: Cutting Together Apart«, in: *parallax*, Vol. 20, No. 3, 2014, 168-187, 181.

60 Ich beziehe mich hier auf Donna Haraways Konzept des ›situiereten Wissens, dem ich mich in dieser Arbeit noch eingehender widmen werde (Vgl. Kapitel 2.1, Kapitel 4. und Kapitel 5.2.3). Haraway 1995b.

61 Iris van der Tuin. *Generational Feminism: New Materialist Introduction to a Generative Approach*. Lanham: Lexington Books 2015; Ähnlich wie van der Tuin problematisiert auch Victoria Browne in ihrem Werk *Feminism, Time and Non-Linear History* die Narration einer feministischen Geschichte als ein progressives, singuläres Voranschreiten in Phasen. Diese Narration lenke von der historischen Zeit als polytemporale(n) Geschichte(n) des Feminismus ab und zwingt diese in ein lineares, hegemoniales Zeitlichkeitsmodell. Victoria Browne. *Feminism, Time and Non-Linear History*. New York: Palgrave 2014.

gen« – also einer Bewegung des ›Durch-einander-hindurch-Denkens‹⁶² (›through one another«⁶³ i.O.) von aktuellen und damaligen medienkünstlerischen Arbeiten folgen. Dabei dient ein historischer Teil über die materiell-diskursiven Verschränkungen von Feminismus, Kunst und Medien in einem einleitenden Kapitel (Kapitel 2) als Grundlage, von der aus die Arbeit ihren *diffraktiven* Weg aufnimmt.

Als Methode des ›Durch-einander-hindurch-Denkens‹⁶⁴ versteht sich die diffraktive Lektüre als ein Ineinander- und Gegeneinander-Lesen, um neue Einsichten auf nicht-hierarchische und nicht-lineare Weise zu schaffen.⁶⁵ Welche Verschiebungen und Neu-Befragungen bestimmter feministischer Themen und Motive lassen sich ausmachen? Und wo ist damit auch eine andere Aufmerksamkeitssuche verbunden? Demnach geht es nicht um ein komparatistisches Lesen, ein Gegenlesen verschiedener theoretischer Ansätze auf ein fixiertes Ziel hin, als vielmehr um ein Lesen, das durch einen Doppelspalt führt, wodurch Verhältnisse (Symbolisches und Materielles, Vergangenheit und Gegenwart) in ihren Bezüglichkeiten fassbar gemacht werden. ›Jumping generations‹ basiert insofern auf einem temporal-diffraktiven Verständnis, als dass die Methode sich einer Vorstellung verwehrt, feministische Kanonisierungsprozesse müssten stets entlang von Diskontinuitäten und Dialektiken verlaufen. Jede Gegenwart kann nur in Bezugnahme zu Vergangenem und Zukünftigem hergestellt werden, wobei wir laut Barad eine Verantwortung für das haben, was wir von Vergangenheit und Zukunft erben: »[...] to address the past (and future), to speak with ghosts, is not to entertain or reconstruct some narrative of the way it was, but to respond, to be responsible, to take responsibility for that which we inherit (from the past and the future) [...].«⁶⁶ Neue Dinge mittels der alten befragen zu können, wie umgekehrt anzuerkennen, dass mit dem Neuen andere Dinge angesteuert werden können, wie sie in den alten schon vorweggenommen wurden, adressiert mich als Schreibende in meiner Verantwortlichkeit in der Praktik des Grenzen-Ziehens und des Erzeugens von Diffractionsereignissen. Denn es gibt keine souveräne, unschuldige Subjektposition⁶⁷ bzw. einen neutralen Beobachter (sic!) im Außen, sondern nur ein Tätig-Sein im ›Mitten-drin‹ im Sinne Haraways, was mich als relational-verstrickt in meinem Gegenstand, der feministischen Medienkunst, *verantwortlich* macht. So impliziert die Diffraktion als methodische Frage eine ethische, der ich in der weiteren Auseinandersetzung noch nachgehen werde, um Barads Plädoyer

62 Barad 2013, S. 60. Was genau ich unter einem ›Durch-einander-hindurch-Denken‹ im Sinne Barads verstehe, werde ich im Kapitel 2.1.1 eingehender beleuchten.

63 Barad 2007, S. 30.

64 Barad 2013, S. 60.

65 Barad selbst beschreibt die Methode der Diffraktion wie folgt: Diffraktion sei »a physical phenomenon that lies at the center of some key discussions in physics and the philosophy of physics« und »an apt metaphor for describing the methodological approach [...] of reading insights through one another in attending to and responding to the details and specificities of relations of difference and how they matter«. Barad 2007, S. 71.

66 Karen Barad, »Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come«, in: *Derrida Today*, Vol. 3, No. 2, 2010, 240-268, 264.

67 Vgl. Haraway 1995b, S. 96f.

er für eine ethische-onto-epistemologische Perspektive (vgl. Kapitel 2.1.1, Kapitel 3.2.1 sowie Kapitel 5.2.4) Kontur zu verleihen.

Indem sich die quantentheoretische Figur der Diffraktion einer ›Entweder-oder-Logik‹ verwehrt und sich als dialogische Denk- und Lesart versteht, macht sie es möglich, die feministische Landkarte weit auszurollen und sich gegen jegliche Oppositionen (feministisch oder queer? Differenz- oder Gleichheitsfeminismus? etc.) zu positionieren.⁶⁸ Sie erweist sich daher als geeignete Denkfigur, einem fortlaufenden methodischen Anliegen gerecht zu werden, die Dinge in ihren Wechselbeziehungen und Verschränkungen erfassen zu können. Damit stehen sie und ein neo-materialistisches Denken generell in einem engen Zusammenhang mit einer medienarchäologischen Methodologie, die statt einer linearen, orthodoxen Mediengeschichtsschreibung den verstrickten, brüchigen und unterschiedlichen genealogischen Abstammungslinien und Geschichten von Medienmaterialitäten und medialen Konstellationen folgt und Medientechnologien dabei als aktive Wissensförderer betrachtet.⁶⁹ In einem einleitenden Kapitel möchte ich, einem diffraktiven und medienarchäologischen Ansatz folgend, unterschiedliche genealogische Fäden der Beziehung von Feminismus, Kunst und Medien (insbesondere das für die feministische Kunst so zentrale Medium Video) in die Hand nehmen, um diese daraufhin nicht um den Willen der Vollständigkeit zu bündeln, sondern sie in einem ethischen-onto-epistemologischen Fadenspiel (»string figures«⁷⁰, wie Haraway schreibt) zu verweben, um Begegnungs- und Überlappungsmomente, »materiell-semiotische Erzeugungsknoten«⁷¹ schlaglichtartig aufzeigen. Grundlegend bestehen die ›Fäden des Spiels‹ aus »feinen Details verschiedener disziplinärer Ansätze«⁷² insbesondere aus der Kunst- und Medienwissenschaft und Positionen feministischer Theorie und Wissenschaft: Philosophie, Wissenschaftskritik, Feminist Science

68 Im Sinne Haraways geht es mir also nicht um eine feministische Standpunkttheorie (geprägt durch Sandra Harding in den 1990er Jahren). Die Standpunkttheorie betrachtet Differenz als dialektischen Motor für sozialen Wandel. Vielmehr schließe ich mich einem neu-materialistischen, post-humanistischen Feminismus (vgl. Braidotti) und damit der Frage danach an, wie Gleichheit und Differenz in asymmetrischen Machtbeziehungen interagieren oder vielmehr intra-agieren (vgl. Barad).

69 Als Grundvoraussetzung für einen medienarchäologischen Ansatz muss laut Jussi Parikka die Kartierung politischer, sozialer, historischer Kontexte des Entstehens neuer Formen von menschlicher Kommunikation, bei denen nicht-menschliche Elemente eine entscheidende Rolle spielen, in den Blick genommen werden. Als materialistischen Medientheoretiker und Medienarchäologen nennt Parikka Friedrich Kittler der stets die Bedeutung der Hardware in der Mediengeschichte und die epistemischen Bedingungen von Medientechnologien betonte (S. 66-70). Für Parikka ist unter Medienarchäologie ein Verfolgen alternativer genealogischer Abstammungslinien zu verstehen, die in eine heterogene Vielzahl von Geschichten der Gegenwart (»Histories of the Present« i.O.) münden. Jussi Parikka. *What is Media Archaeology?* Malden: John Wiley & Sons 2012b. Vgl. auch Thomas Elsaesser (Hg.). *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: text + kritik 2002; Wolfgang Ernst. »Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media«, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (Hg.). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2011, S. 239-255.

70 Donna Haraway. *SF Spekulative Fabulation und String-Figures*. Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

71 Haraway 1995b, S. 96.

72 Barad 2013, S. 61.

and Technology Studies (STS) und Psychoanalyse. Dabei erstreckt sich das Fadenspiel über einem theoretischen Koordinatensystem, das durch Größen wie Affekt, Gender und Queer, Visual und Cultural Studies bestimmt ist.

Ausgehend von einer äußerst kargen Forschungslage zu zeitgenössischen Arbeiten feministischer Medienkunst, bestimmen die diffraktiven Begegnungen zwischen aktueller feministischer Medienkunst, Themen und Motiven damaliger Videokunst und aktueller feministischer Theoriedebatte um den Neuen Materialismus den Kern dieser Arbeit. Die Analysen ausgewählter zeitgenössischer Beispiele aus dem Bereich Medienkunst haben nicht die Funktion, in irgendeiner Art und Weise als Illustration von Theorie zu fungieren. Sie sollen vielmehr theoriebildend wirken sowie in Wechselbeziehung zu theoretischen Ansätzen verstanden werden. Das heißt, die künstlerische Praxis wird nicht der Theorie untergeordnet, sondern vielmehr als gleichrangig verhandelt. Untersucht werden soll damit ein neu-materialistisches Interesse/Denken der zeitgenössischen feministisch motivierten Künstler*innen einerseits. Andererseits bediene ich mich der neu-materialistischen Konzepte und Begriffe, um künstlerische Praktiken beschreiben zu können, womit ich am verantwortlichen Hervorbringen konkreter Diffractionsereignisse beteiligt bin.

Die Arbeit ist als exemplarische Studie angelegt, die nicht den Anspruch verfolgt, die feministische Medienkunst der Gegenwart in ihrer Gänze abzubilden. Die Kriterien der Auswahl der exemplarisch analysierten Arbeiten sind dabei weder geografisch oder zeitlich eindeutig eingegrenzt, noch in Bezug auf eine spezifische Verwendung einer Medientechnologie ausgerichtet. Vielmehr orientieren sie sich an dem im ersten Teil (Kapitel 2) erarbeiteten Argument, dass in den 1970er Jahren im wissenschaftlichen und künstlerischen Kontext eine Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst postuliert wurde, die unter neu-materialistischem Vorzeichen der Gegenwart eine (Re)Vitalisierung und neue qualitative Ausrichtung erfährt. Die Auswahl der Kunstbeispiele wird in Bezugnahme auf ähnliche Themen, Problematisierungen und Fragestellungen wie in den 1970er Jahren einerseits getroffen und/oder andererseits in Bezug auf ihre inhärenten neu-materialistischen Ausrichtungen. Dass die Auswahl vornehmlich auf Medienkunstarbeiten aus dem US-amerikanischen und europäischen Umfeld fällt, impliziert keineswegs, dass es in anderen geografischen Räumen keine feministisch orientierte Medienkunst gibt. Auf namhaften Festivals für Medienkunst (z.B. Ars Electronica in Linz, Videonale in Bonn etc.) und Ausstellungen (z.B. im ZKM in Karlsruhe, im Museum Ludwig in Köln oder in der Julia Stoschek Collection in Düsseldorf etc.) begegneten mir die in dieser Untersuchung herangezogenen künstlerischen Arbeiten als exemplarisch für ein neu-materialistisches, feministisches Interesse in der Kunst der Gegenwart. Kritisch sei daher auf eine nach wie vor bestehende westliche Dominanz im Kunstkontext verwiesen, die auch mit Blick auf das theoretische Umfeld des Neuen Materialismus zu problematisieren ist.⁷³

Zusammengefasst ergibt sich folgende Ausgangsanordnung der Argumentationsfäden meines Fadenspiels, bzw. folgender quantenphysikalisch inspirierter Versuchsaufbau des Doppelspalt-Experiments: Eine Betrachtung zeitgenössischer feministischer

73 Doch ich sehe mich auch in meiner Selbst-Verantwortung, diesen dominant weißen und westlichen Pfaden der Kunstinstitutionen gefolgt zu sein.

Medienkunst unter diffraktiven Bedingungen neu zu perspektivieren, bedeutet einerseits, sie durch den Spalt 1 historischer und materiell-diskursiver Verbindungen zwischen Feminismus und Medienkunst und andererseits durch den Spalt 2 neu-materialistischer Denkkonzepte und theoretischer Figuren zu leiten. Feministische Medienkunst diffraktiv und medienarchäologisch in den Fokus zu nehmen, bedeutet dabei, ihre unterschiedlichen genealogischen Ursprünge, Relationalitäten und Dynamiken, Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte zu verfolgen.

Und schließlich ergibt sich aus einer diffraktiven Logik heraus der Aufbau meiner Arbeit: Nach einem einleitenden Kapitel zu den materiell-diskursiven Verbindungen-im-Werden von Feminismus, Kunst und Medien werden jeweils zwei Begriffe mit einem Slash zusammengetragen, wobei dieser Querstrich statt einer Binarität eine Nicht-Binarität markiert. Das Satzzeichen soll somit als Markierung einer diffraktiven Relationalität verstanden werden, die das eine mit dem anderen als materiell-diskursiv intra-agierend denkt. Im Sinne Barads markiert der Slash »an active and reiterative (intra-active) rethinking of the binary«. ⁷⁴ Damit verweist der Slash nicht auf einen statischen Zustand, sondern ein relationales, dynamisches Werden zwischen privat/öffentlich (Kapitel 3), Körper/Geist, Natur/Kultur (Kapitel 4), Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt (Kapitel 5). Mit diesen durch einen Schrägstrich jeweils verbundenen Begriffspaaren habe ich zentrale feministische Spannungsfelder und prekäre Grenzziehungen benannt, die mit dem Diffraktionskonzept neu befragt werden können.

1.3 Zum Gang der Ausführungen

Die Analyse der in dieser Arbeit zu untersuchenden medienkünstlerischen Werke kann nicht ohne die Einbettung in einen zeithistorischen Kontext geschehen, der politische und wissenschaftliche Diskurse sowie künstlerische Praktiken beachtet. Um meine Fragestellungen entfalten, aber auch um einen methodischen und theoretischen Überbau gewährleisten zu können, werde ich daher in Kapitel 2 schlaglichtartig in drei Schritten den materiell-diskursiven Verschränkungen ⁷⁵ zwischen Feminismus, Kunst und Medien nachgehen und dabei meine Untersuchung im Kontext zweier Thesen verorten: einer Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst sowie ein angenommener Neuer Materialismus in der feministischen Medienkunst der Gegenwart. Wie sich materiell-diskursive Verschränkungen zwischen Feminismus, Kunst und Medien historisch und theoretisch einordnen und umspannen lassen und wogegen sie sich abgrenzen, werde ich hier darlegen. Annäherungen an zentrale Ansätze, Topoi und Denkfiguren aus dem Kontext des Neuen Materialismus und seinen spezifisch feministischen Verhandlungsräumen bieten zuallererst eine wichtige Folie für anschließende Überlegungen zu einer Befragung der Verschränkung von Feminismus und Kunst. Die feministische Kunstbewegung und die im wissenschaftlichen Diskurs geführte Debatte um eine feministische

74 Barad 2012a, S. 19.

75 Barads Begriff des Materiell-Diskursiven betont die verschränkte Untrennbarkeit von Diskurs und Materialität. In meiner Arbeit folge ich diesem Ansatz, der die Verschränkung als ontologisch fasst.

oder weibliche Ästhetik weisen als Fluchtlinien hin zu den Fragen, an welchen Stellen sich (feministische) Kunst und Neuer Materialismus begegnen, welche Bedeutung diesen Begegnungen beigemessen und wo die Vorbot*innen des Neuen Materialismus in der zeitgenössischen Kunst historisch verortet werden können. In der Beleuchtung dieser Fragen nach der feministischen Kunst und dem in ihr sich abzeichnenden Stellenwert der Materie, drängt sich eine zentrale, dritte Dimension förmlich auf: die des Mediums. Am Ende des ersten Kapitels gelange ich so zu einer Schnittmenge der drei leitenden Grundkategorien Feminismus, Kunst und Medien. Daher gilt es zunächst in einem dritten Schritt, meinem Medienkunstbegriff Kontur zu verleihen und die zentrale Bedeutung des Mediums Video für feministische künstlerische Praktiken in den 1970er Jahren zu skizzieren, um daran anschließend Video einerseits als affektives Medium⁷⁶ herausstellen und andererseits als diffraktives Medium vorschlagen zu können. Die These, Video als diffraktiv zu verstehen, verweist dabei nicht auf ein vermeintliches Analyseraster, das es auf die Frage nach dem Video zu klären gilt, sondern auf eine mediale Basis von Video und auf ein Moment der Verstärkung meines grundsätzlichen Anliegens: die Diffraktion als denkendes, produktives Moment, das sich schnittmusterartig durch meine Arbeit zieht. Das erste Kapitel erarbeitet damit einerseits die Denkfigur und Methode der Diffraktion, die ein Ineinandergreifen unterschiedlicher, scheinbar oppositionell zueinanderstehender Ebenen erlaubt. Zum anderen fungiert das Kapitel als begrifflicher und theoretischer Überbau der anschließenden Kapitel, in denen konkrete Werkanalysen exemplarischer Arbeiten aus dem Kontext feministischer Medienkunst der Gegenwart vorgenommen werden. Es soll ein vielstimmiges Panorama künstlerischer Arbeiten und ihrer unterschiedlichen Zugänge und Positionen zu einem zeitgenössischen Feminismus und/oder Neuen Materialismus geschaffen werden, das auf Einzelanalysen angewiesen ist. In drei aufeinanderfolgenden Kapiteln werden die intra-agierenden und diffraktiven Verhältnisse vermeintlich dualistischer Paare (worauf der Schrägstrich jeweils verweist) in den Mittelpunkt gestellt und ihr Interferieren anhand konkreter medienkünstlerischer Arbeiten befragt:

3. Privat/Öffentlich, 4. Körper/Geist, Natur/Kultur, und 5. Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt. Im Fokus stehen demnach wechselseitige, performative (Re)Konfigurationen dieser scheinbar gegensätzlich zueinander stehenden Dimensionen in den künstlerischen Arbeiten, wobei jegliche Binaritäten im Lichte eines konsequenten Werdens⁷⁷ verstanden werden. Grundsätzlich stehen die drei Kapitel also im Zeichen der Diffraktion insofern, als dass danach gefragt wird, wie feministische Medienkünstler*innen binäre Unterscheidungen in Frage stellen, neue Differenzen als Realität performativ

76 Mein Anliegen, hier nach dem affektiven und affizierenden Stellenwert von Video zu fragen, ist dem Umstand geschuldet, es aus seiner dominanten Theoretisierung als reflexives und spiegelndes Medium zu lösen und damit einem Hohelied der Repräsentation entgegenzuklingen.

77 Im Sinne Gilles Deleuzes und Félix Guattaris: »Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, am nächsten sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß des Begehrens«. Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve [1980] 1992b, S. 371.

hervorbringen und ästhetisch die Modalitäten und Effekte von Grenzziehungen verhandeln. Es wird sich zeigen, dass durch diffraktive Begegnungen vermeintliche Gegensätze darstell- und diskutierbar werden.

Das Kapitel 3 fragt zunächst vor dem Hintergrund feministischer Bestrebungen nach intra-agierenden Momenten zwischen privat und öffentlich, wobei nicht der Anspruch verfolgt wird, die ›großen Fragen‹ nach der Begrifflichkeit von privat und öffentlich in ihrer Gänze beantworten zu können. Vielmehr werden ausgehend von einem einst zentralen feministischen Leitmotto (›Das Private ist politisch‹) und der Frage nach seiner Aktualität, in einem ersten Schritt konkrete Räume des privaten – Wohn-, Schlaf-, Esszimmer und Küche – in künstlerischen Arbeiten aufgesucht. Materiell-diskursive (Neu-)Bestimmungen des Verhältnisses von privat und öffentlich unter globalkapitalistischen und digitalen Bedingungen zeichnen sich symptomatisch an aktuellen Kunstarbeiten ab. Die Denkfigur der ›viscous porosity‹ von Nancy Tuana, die einer diffraktiven Logik folgt, leitet den ersten Teil des 3. Kapitels bis hin zur Frage nach dem weiblichen Körper in industriell-kapitalistischen Produktionsgefügen. Es wird sich zeigen, dass der private, häusliche Raum zentraler Ort für kritische Befragungen in der Kunst ist und Allianzen mit ökonomie- und ökologiekritischen Auseinandersetzungen eingeht. In einem zweiten Schritt wende ich mich den vor allem für die feministische Medienkunst so zentralen Dimensionen der Intimität und Nähe zu, die schlicht assoziativ mit dem Privaten in Verbindung stehen. Von einer Barad'schen Überlegung nach dem Potenzial des Berührens/Berührt-Werdens aus befrage ich den »weiblichen Narziss«⁷⁸ in der frühen Videokunst neu, stöbere (digitale) Sphären der Intimität und Affektbilder auf und lande schließlich bei intim konnotierten Erfahrungen und einer queer-feministischen Politik negativer Gefühle. Das Kapitel 3 verfolgt damit das Ziel, aktuelle medienkünstlerische Arbeiten dahingehend zu überprüfen, ob und wenn ja in welcher Form die einstige strategische Überschreitungsstrategie des Privaten auszumachen ist und wie gegenwärtige medienkünstlerische Arbeiten Entfaltungen und Transformationen des Verhältnisses von privat/öffentlich durch Intra-Aktionsmomente bereithalten.

Das Kapitel 4 setzt ebenso bei Diffraktionsereignissen an, und zwar an denen zwischen Körper/Geist sowie Natur/Kultur. Hier gilt es, nach situierten Akteur*innen in Gefügen der *naturecultures* zu fragen. In einem ersten Teil wird mit Hilfe von theoretischen Figuren Donna Haraways, Gilles Deleuzes/Félix Guattaris und Luciana Parisis ein neu-materialistisches Körperverständnis entwickelt, womit ein begriffliches Instrumentarium für konkrete Werkanalysen bereitgehalten werden kann. In einem zweiten Teil, in dem es um ein relationales Werden von Natur/Kultur geht, steht die theoretische und ästhetische Figur der Cyborg/Göttin im Fokus, die ich im Anschluss an Haraway aus einem diffraktiven Denken heraus entwickle. Der zweite Teil des 4. Kapitels kreist damit um eine Dekonstruktion der Natur/Kultur-Binarität und entfaltet mit Hilfe der Figur der Cyborg/Göttin einen spekulativ-feministischen Zugang zu einem relationalen, dynamischen *Dazwischen* von Natur und Kultur, das sich an (medien)ökologische⁷⁹

78 Adorf 2008, S. 88.

79 Ein medienökologischer Ansatz fokussiert die Abhängigkeit der Nutzer*innen/Beobachter*innen von und mit den Geräten, Methoden und Werkzeugen. Er begreift Organismen, technische Appa-

Fragestellungen koppelt. Unter anderem geraten dabei auch medienkünstlerische Arbeiten in den Blick, die an ökofeministische Haltungen der 1970er und 1980er Jahre anschließen und im Wechsel mit Donna Haraway, Karen Barad und Rosi Braidotti als ästhetische Versuche zu einem materiell-diskursiven Denken betrachtet werden.

Das abschließende Kapitel 5 greift die diffraktive Logik des differenziellen *Dazwischens* erneut auf und verhandelt sie an den vermeintlichen Binaritäten Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt, wobei dezidierte Verknüpfungen zu vorangegangenen Überlegungen in Bezug auf Affektbilder, verkörperte und situierte Subjektpositionen sowie neu-materialistische Körperkonzepte geschaffen werden. In drei Schritten gehe ich anhand der Begriffe Maskerade, Blick und Bild den relationalen Verfasstheiten von Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt nach und führe die unterschiedlichen Argumentations- und Untersuchungsfäden zu Diffractionsereignissen in der feministischen Medienkunst der Gegenwart zusammen. Zunächst dient das für die feministische Theorie und Praxis so zentrale Motiv der Maskerade⁸⁰ als Grundlage für das Aufspüren von Verschränkungsmomenten zwischen Repräsentation und Affekt. Es wird sich zeigen, dass die Maskerade aus theoriehistorischer Sicht ein enges Bündnis mit repräsentativen Logiken eingeht und sich insbesondere im Hinblick auf ihr ansteckendes Potenzial mit der Frage nach dem Affekt in unterschiedlichen Formen verbinden lässt. Insbesondere in den beiden darauffolgenden Schritten verfolge ich einen synthetisierenden Anspruch, wobei ich unter anderem im Rückgriff auf vorangegangene Werkanalysen meinen Argumenten und Thesen an Gewicht verhelfen werde. Ausgehend von der theoretischen Figur des ›agentiellen Schnitts‹ von Karen Barad und einer Blick-Theoretisierung von Jacques Lacan als *Objekt [klein] a*, die ich ›durch-einanderhindurch-lesen‹ werde, schaffen Überlegungen zum Begriff der *Un/Bestimmtheit* (nach Karen Barad), zu einer Denkfigur des Glanzes und zu einer Erotik der haptischen Visualität (nach Laura Marks) Konturen einer spezifischen Blick-Konzeptualisierung, die jenseits einer Subjekt-Objekt-Trennung, wie sie beispielsweise dem *male gaze* nach Laura Mulvey eingeschrieben ist, verlaufen. Am Ende von Kapitel 5.2 wird sich Walter Benjamins Aura-Begriff als frühes, geeignetes Konzept erweisen, um sich einer Art Subjektivierung von Bildern und der Eröffnung eines ethischen Bildbegriffs zu nähern. Unmittelbar an die Frage nach dem Blick koppelt sich die nach dem (digitalen) (Video)Bild (im Kunstkontext), der ich in einem abschließenden dritten Schritt nachgehe. Im Rückgriff auf Benjamin, seine Geschichtsauffassung und Kritik an einer Fortschrittsideologie und sein epistemologisches Konzept des dialektischen Bildes, schlage ich mit Barad zunächst das Bild als mögliches *blitzhaftes Diffractionsereignis von Gewesenem und Jetztzeit* vor. Mithilfe von Mieke Bals affekttheoretischen und Gilles Deleuzes kunstphilosophischen Überlegungen werde ich schließlich den Begegnungsmoment zwischen künstlerischer

rate, Kulturtechniken und Materie als eng mit deren Umwelten verwoben und in einer gemeinsamen Entwicklung. Vgl. z.B. Timothy Morton. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.u.a.: Harvard University Press 2009.

80 Erst in den 1990er Jahren erfuhr der Begriff der Maskerade eine breite wissenschaftliche Auseinandersetzung in den Gender Studies, wobei sich die Maskerade als Schlüsselbegriff herausdestillierte, unter dem Debatten um die Konstruiertheit von Geschlecht geführt wurden. Elfi Böttinger, Julika Funk. »Vorwort«, Dies. (Hg.). *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Geschlechterdifferenz & Literatur*. Bd. 3, Berlin: Erich Schmidt 1995, S. 7-14, S. 8.

Arbeit und Betrachter*in als Diffraktionsereignis entwerfen. Ich werde herausarbeiten, inwiefern das Bild als dynamischer, nicht fixierbarer Teil dieses Diffraktionsereignisses, worin Affekte, Empfindungen, Semantiken und Diskurse interferieren, selbst *Ereignis-im-Werden* ist. Deleuzes Begehrens-begriff als ein Strömen ist für die Vermessung und Konturierung dieses im Werden begriffenen *Dazwischens* von Bild/Betrachtung⁸¹ im Sinne einer affirmativen Formierung neuer Gefüge entscheidend. Die Frage nach dem *Dazwischen*, dynamischen Übergängen und relationalen Beziehungen führt mich abschließend zu Hito Steyerl, die in ihren theoretischen und ästhetischen Auseinandersetzungen mit dem digitalen Bild, die Schwellenbereiche von bildlicher Dokumentation und Abstraktion befragt und darüber hinaus eine Art ›Widerstandskraft der Materialität‹ in den digitalen Kulturen erkennt und erfahrbar macht.

81 Der Schrägstich zwischen Bild und Betrachtung wird hier erneut herangezogen, um das nicht-binäre, intra-aktive Verhältnis von Bild und Betrachter*in im Begegnungsmoment typografisch fassen zu können.

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 »Zwangsheterosexualität«¹⁰ im Kontext feministischer Diskurse. Innerhalb dieser Debatten kristallisierte sich ab den 1970er Jahren das Konzept *Gender* als zentrale Analysekatgorie im feministischen Sprachgebrauch heraus.¹¹ Aufgrund der begrifflichen Verweisung von *Gender* auf die Konstituierung des Geschlechts durch soziale Interaktionen und symbolische Ordnungen waren feministische Diskussionsstränge 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 Medienpraxis 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.

Paradigmen«¹⁷ 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, Situietheit 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 Verschränkungen«²⁰ zwischen Feminismus, Kunst und Medien nach, wobei es nicht lediglich um die »Verwicklung individueller Entitäten«²¹ 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 Gaugele, Jens Kastner (Hg.). *Critical Studies: Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*. 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 Neuermessungen 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 Forst, 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 Materialism 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 Denkipulse für meine Arbeit und die darin besprochenen feministischen Medienkunstarbeiten bereit. Ebenso stützt sich meine Arbeit auf Barads Methode bzw. Lektürestategie 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 Parallelektüre.«, 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 Gilles 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 Whitehead, 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 Canguilhems und Donna J. Haraways*. Wien: Turia + Kant 2013, S. 223-240.

Eine zentrale Denkfigur im Kontext des Neuen Materialismus ist die bereits erwähnte Diffraction, 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 Spiegels und Gleichseins, auf Differenzen abzielt.⁵⁴ Diffraction 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 Diffraction als Denkbild für die Verfasstheit von Welt an sich (ontologische Dimension). Davon leitete sie eine diffraktive Methodologie ab – also die Diffraction 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 Diffraction – 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 Diffraction 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 Diffraction 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 Diffraction 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 erbt?«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 unumgehbare 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 and 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 Fortschrittsnarrative 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 Diffraction 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 Medialität* 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 entgegensetzt, 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 wich 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@Wis-sen: 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 Verruf. 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 könne 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 festschreiben, 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 ›freec‹ 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 Auseinandersetzungen gegenüber starren Dualismen einführte⁸⁹, gelingt es ihr, eine konzeptuelle 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 and 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/öffentlich (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 essentialistischer Geschlechterverständnisse und der Forderung nach Gleichheit und gleichen Zugangsmöglichkeiten besteht, andererseits aber immer nur durch die präzise Betonung 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-binä-

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 spekulative 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 un hinge 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 differentiability – 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 transzendente 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-materialistischer 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 Denk Voraussetzung 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 worlding«¹¹¹ 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 intellectual 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 within«¹¹³) 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 natures«.¹¹⁴ 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

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.

111 Thiele 2014, 21.

112 Barad 2007, S. 379f.

113 Haraway 1992, S. 300.

114 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.

115 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/öffentlich, 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' Selbstportrait 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 anrühiger Pose. Sie hält einen überlangen, erigierten Plastikpenis vor ihre Vagina, während ihr leicht geöffneter Mund und ihr Blick durch eine Sonnenbrille ein klischeehaftes Pornografieszzenario 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 Kunstschaffender. 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 Kunstkontextes 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 Kunstzeitschrift 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 Kunstpositionen 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 Reminiszenzen 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 Kunstschaffen 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 Phallogentrismus 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 Hausteil. *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 betrachtet 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 formulieren. Die feministische Theorie wie auch die künstlerische Praxis zu dieser Zeit verschieben 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 Weiblichkeitskonstruktion 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 phallogozentrischen 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 Weiblichkeitsvorstellung 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 *performs* 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/csrfj/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 präödi-pale 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 Kunstpraktiken – 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 ›naturegebenem‹ Talent, das sich der Tradition der Kunst bewusst sei. Bei Kant wird der Geniebegriff zur zentralen Voraussetzung, um einen Ausnahmecharakter 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 ausgerufenen 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 paradoxerweise 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 Patriachats einstufte.

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 1 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 hegemoniale Wissenschaftskultur. An ihre männlichen Kollegen wie Michel Foucault, Gilles Deleuze oder Jean-Francois 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 Jaques 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 Begehren 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 Begehren 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 Schwesterlichkeit, 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 Begehren 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 Begehren 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

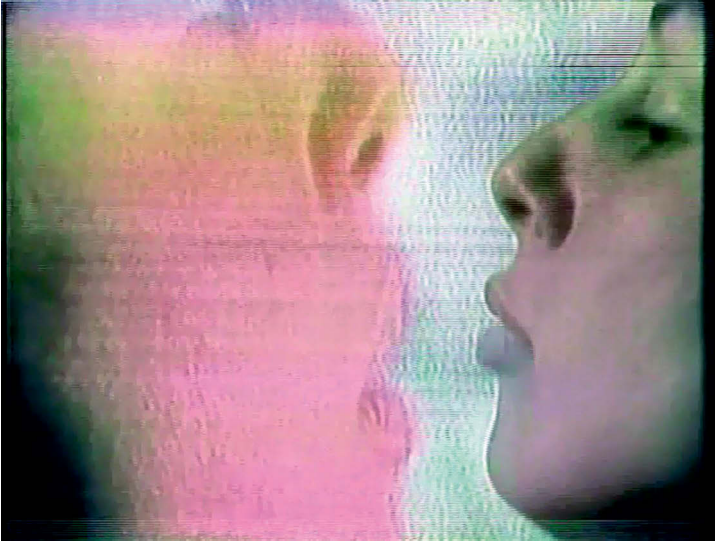
Am rechten Monitorrand ist das Gesicht der Künstlerin im Halbprofil in grellen und künstlich wirkenden Farben zu sehen. Ihr Blick zeigt zur Monitormitte, während ihre andere Gesichtshälfte ebenfalls im nahen Halbprofil gegenüberliegend erscheint – allerdings etwas vergrößert. Die linke Gesichtshälfte 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 Craw kann Lynda Benglis (aber auch Hannah Wilke) der postminimalistischen Strömung zugerechnet werden. Craw 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 videotecnischen 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 Kunstwissenschaftlerin 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 sogenannte 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 Huyghes Installation »Menschen, Tiere, Diskurse und Symbole, Artefakte und Vegetationen [...] zu einem dichten Gestrüpp wechselseitiger Einflussnahmen, Metamorphosen und material-diskursiver Intraaktionen«.¹⁸⁶ Pierre Huyghes 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 Huyghes Arbeiten in exemplarischer Weise eine Gestaltungsweise gegenwärtiger künstlerischer Praxis, »die jenseits objekthafter und medienspezifischer Abgeschlossenheit hergebrachte Demarkationen zwischen Ausstellung und Auf-führung, Objekt und Prozess, Werk und Praxis unterläuft«. ¹⁸⁸ Mit Blick auf Huyghes Arbeit *Untilled* und seiner künstlerischen Verhandlung medialer Anordnungen plädieren Linsenmeier und Seibel dafür, die Kategorie der Medialität nicht voreilig zu verabschieden, sondern nach medienästhetischen Prozessualitäten zu fragen ¹⁸⁹ und sich der Herausforderung durch ein eigentümliches 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 sucht ¹⁹⁴, 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 Linsenmeier, 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, das 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 satt haben, daß andere bestimmen, was wir sehen, hören, fühlen sollen. In Zukunft bestimmen wir selbst.« (Herbert Schumacher. *Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an*. Darmstadt: Telewissen-Verl. 1976, S. 3.).

minierte 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 (Selbstausröser 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 Altstadt, Rudolf Frieling (Hg.). *Digitale 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. Videos 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, Direkionalität 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 fest-schreiben 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 Kunstwissenschaftlerin 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 Mechtild 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 entgegen, 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 Medienspezifik zu verabschieden. Statt ästhetischen Praktiken eine Medienspezifik 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 seinen 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 Erfahrungsformen 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 Herstellungsbedingungen.« 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 Apparathetheorie 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 ästhetisch-performative 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: Broodthaers, 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 Kembers und Joanna Zylynskas 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 Zylynska. *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 Casettis 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 Gleichmaßen 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 transmedialen 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 denken 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 angeschlossen 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 Förschler, 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 unauflöselichen 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 Diffraction (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 unauflösliehen 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 Begehren, 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 Begehren; ein Begehren 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 Einweglogik 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 Begehren 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 Begehrensströme. 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 Schildrick (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 Braidott 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 verhindern[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 Begehren projiziertes Objekt. Das Individuum das begehrt, produziert immer schon das Begehren 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 Verl.-Haus Thaur u.a. 2012, S. 11-25.

258 Antke Engel. »Queer/Assemblage. Begehren 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 Begehren demnach nicht als Begehren des Anderen (Jacques Lacan), sondern als Begehren 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 Widerspiegeln«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 narzisstischer 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 akkurates 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 agenteller 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 situerten 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, könne 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-Spiegels finden ²⁷⁰, dennoch bleiben die Bilder häufig äußerst fragmentarisch aneinandergereiht, 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 Diffraction 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 Begehren 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. *Carnal Resonances: Affect and Online Pornography*. Cambridge/MA: MIT Press 2011; Siona Wilsons. »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*in subjekt 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 widersetzt 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 Theoriendebatten 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 Begehren 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, transzendentaler 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 (Kunstrezipient*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 Widerspiegelung 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 Ursprungsphantasien. 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[t 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 entgegenzutreten und Marie-Luise Angerers 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 Wimperschlag 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.

PRIVAT/ÖFFENTLICH: Ist das Private noch Politisch? – Von implodierenden Dualismen

»[T]he dichotomy between the private and the public is central to almost two centuries of feminist writing and political struggle; it is ultimately what the feminist movement is about.«¹

Carole Pateman

Das Persönliche ist politisch, oder auch das Private ist politisch – dieses feministische Leitmotto der zweiten Frauenbewegung aus den späten 1960er und 1970er Jahren bringt die Erkenntnis zum Ausdruck, dass selbst persönliche/private Verhältnisse durch Macht strukturiert sind. Es unterstreicht die Zusammenhänge zwischen persönlicher, weiblicher Erfahrung und größeren sozialen und politischen Strukturen. Zu dieser Zeit problematisierten Feministinnen das Private als stabilen Träger einer bürgerlichen Herrschaftsordnung, welche die öffentliche und politische Sphäre den Männern vorbehielt. Die feministische Fokussierung des Privaten zielte demnach auf eine grundlegende Veränderung sozialer Machtverhältnisse ab und unterzog die Frage, wer oder was (symbolische oder strukturelle) Gewalt ausübte oder erfuhr, einer scharfsinnigen Analyse.

Seit jeher steht dieser Slogan, das Private ist politisch, mit heterogenen emanzipatorischen Protesten und Auseinandersetzungen in Verbindung, die Ausdruck eines umfassenden Unbehagens sind. Damals wie heute steht dieses Leitmotto über der übergeordneten Zielsetzung, der Selbstbestimmung über Leben, der (Wieder)Aneignung von Rechten, der demokratischen Mitsprache, sowie insbesondere heute der autonomen Verfügung über den eigenen Körper und materielle (Existenz)Grundlagen. Damals wie heute sind feministische Kämpfe eng mit Protestbewegungen gegen soziale Verhältnisse, gegen die Ausbeutung von Mensch und Natur sowie gegen eine kapitalistische

1 Carole Pateman. *The Disorder of Women*. Cambridge: Cambridge University Press 1989, zitiert aus Beate RöSSLER. »Feministische Theorien der Politik«, Klaus von Beyme, Claus Offe (Hg.). *Politische Theorien in der Ära der Transformation*. Sonderheft der Politischen Vierteljahresschrift, Nr. 26, Opladen: Westdt. Verlag 1996, S. 267-294, S. 276.

Wachstumsgesellschaft verbunden. Christine Löw und Katharina Volk verdeutlichen in diesem Zusammenhang, dass gegenwärtig politische und sozio-ökonomische Entwicklungen weltweit und die damit einhergehenden globalen Protestbewegungen ein Zeichen dafür seien, dass Debatten über Existenzbedingungen und materielle Grundlagen wieder in den Vordergrund treten würden. Die Autorinnen bringen diese Entwicklungen in Verbindung mit einem Neuen feministischen Materialismus.

Nicht zufällig lässt sich – diese globalisierungs- und kapitalismuskritischen Bewegungen begleitend – in feministischen Theorien während der letzten Jahre ein ersticktes Interesse an Materialität erkennen. Dieser *material turn* zeigt sich insbesondere in geschlechterspezifischen Diskussionen über das Verhältnis von Materialität und Diskurs, der Stellung von Körperlichkeit sowie Sexualität, der Bedeutung gesellschaftlicher Naturverhältnisse und der Wirkungsmächtigkeit von Tieren, Umwelt und Dingen.²

Angesichts des beschriebenen, weiterhin bestehenden sozialen Unbehagens, das sich in feministischen Protestbewegungen äußert, ließe sich die als Kapitelüberschrift formulierte Frage, ob das Private noch politisch sei, schlicht mit ›ja‹ beantworten. Dennoch muss die Frage danach, was ›das Private‹ in spezifischen Kontexten gegenwärtig ist, gestellt werden, um zum einen gezielt ihrer Trennlinie zur Dimension des Öffentlichen näher zu kommen und um daraufhin nach ihrer feministischen Auslegung zu fragen. Wo verläuft also in unserer heutigen Zeit in bestimmten Kontexträumen die Grenze zwischen privat und öffentlich und wie lässt sich ihre ›Beschaffenheit‹ denken? Wie transformierten sich die Sphären des Privaten und des Öffentlichen im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung und der zunehmenden Mediatisierung von Gesellschaft und Kultur? Was bedeuten die veränderten Formen von Privatheit vor dem Hintergrund einer scheinbar transparenten Welt der digitalen Medien für jenes feministische Anliegen?³ Inwiefern sind gerade die Schnittstellen zwischen (queer-)feministischer Forschung und Affekt-Studien für eine Neuformulierung der Verhältnisse zwischen öffentlich und privat relevant? Es wird nicht der Anspruch erhoben, diesen Fragen in ihrer Gänze auf den Grund zu gehen, vielmehr sollen sie als ›konstantes‹ Hintergrundrauschen dieses Kapitel begleiten und punktuell Annäherungen an mögliche Antworten bereitstellen, wie sie in der Kunst und Theorie verhandelt werden.

Auch das Private hat eine Geschichte und ist nicht als ›natürlich‹ anzusehen, wenn gleich es wie die Individualität oder das Innenleben jedem Menschen zugehörig ist. Jürgen Habermas und Richard Sennett haben in ihren prominenten Überlegungen darauf hingewiesen, welche Verschiebung die Vorstellung des Privaten im Laufe des 20. Jahr-

2 Christine Löw, Katharina Volk. »Materialität – Materialismus – Feminismus. Konturen für eine gesellschaftskritische globale Perspektive«, Dies., Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2017, S. 69-93, S. 70f.

3 Siehe auch der Titel der Ars Electronica 2007: »Goodbye Privacy«.

hunderts erlebte.⁴ Stets ist das Private eingebunden in eine Konstellation von Ausformungen von Öffentlichkeit sowie von bestimmten Medien und Kommunikationstechnologien, die zu einer bestimmten Zeit bestehen. Im Zusammenhang zahlreicher Debatten um soziale Netzwerke im Internet war immer wieder von einer sich schleichend abzeichnenden *Post-Privacy* und einer damit in Verbindung stehenden *Transparenzgesellschaft* die Rede.⁵ Auch José van Dijck konstatiert in ihrer kritischen Geschichte sozialer Medien: »Social media platforms have unquestionably altered the nature of private and public communication.«⁶

Internetangebote schaffen fortlaufende »Anreiz[e] zur Preisgabe von Intimitäten«⁷, die sich in Avataren, Blogs oder Tags ausformen und sich in unsere permanenten digitale (Selbst)Gestaltung konstituieren. Im Zuge des Internets und der Digitalisierung entwickelte sich eine neue Form von Öffentlichkeit mit eigenen Spielregeln und gelegentlich unkonventionellen Hierarchien. Die damit einhergehenden neuartigen medialen Praktiken kennzeichnen eine neue Perspektive und Bewertung der kulturellen sowie politischen Bedeutungen der öffentlichen und privaten Sphäre. Gegenwärtige Alltagskulturen changieren zwischen einer euphorischen medialen Selbstinszenierung bzw. -darstellung und einer Angst vor absoluter Überwachung und (Staats)Kontrolle im Angesicht von Big Data. Persönliche bzw. private Daten werden (vom Staat) fass- und operationalisierbar gemacht. Damit stellt sich heute die hier offen gehaltene Frage nach der Konsequenz dieses Vordringens in intimste Rückzugsorte. Zeichnet sich ein Verlust von Rückzugsräumen ab oder lediglich eine Verschiebung der Bedeutung der Begriffe *privat* und *öffentlich*?

Zwar war das Aufkommen neuer Medientechnologien und deren Gebrauch stets von euphorischen und kritischen Stimmen begleitet. Dennoch scheint im Kontext von digitalen Netzwerken eine Diskussion um die Auflösung der Grenzen von privat und öffentlich eine gegenwärtige Wendung zu erfahren.

Beate Rössler untersucht in ihrer Zeitdiagnose den *Wert des Privaten* – so der Titel ihrer Monografie – vor dem Hintergrund neuer Medientechnologien und formuliert als gemeinsamen Nenner aller Formen von Privatheit den der Zugangskontrolle.⁸ Jene persönliche Kontrolle über einen Zugang kann sowohl metaphorisch als auch wörtlich verstanden werden. Alle drei nach Rössler formulierten Dimensionen des Privaten – informationelle Privatheit (das, was andere von mir wissen/Daten), dezisionale Privatheit (private Entscheidungen und Handlungen) und lokale Privatheit – müssten stets nach dem Maßstab des individuellen Zugangs befragt werden. Heute, so schlussfolgert die

-
- 4 Jürgen Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1969] 2009 sowie Richard Sennett. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.
 - 5 Christian Heller. *Post Privacy: Prima leben ohne Privatsphäre*. München: C.H. Beck 2011; Byung-Chul Han. *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz 2012.
 - 6 José van Dijck. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford u.a.: Oxford University Press 2013, S. 7.
 - 7 Sigrid Adorf, Jennifer John (Hg.). »Das Private bleibt politisch. Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Heft 49, Juni 2010, S. 7.
 - 8 Beate Rössler. *Der Wert des Privaten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

Philosophin, sei der Schutz des Privaten als zentrale gesellschaftliche Aufgabe anzusehen, da das Private für das Selbstverständnis der/des Einzelnen als autonomes Subjekt konstitutiv ist. Es ginge demnach heute nicht mehr um eine unsichtbare Staatsmacht – in der Weise wie sie Foucault mit seinem Panoptikum beschreibt – als vielmehr um eine egalitäre Macht, die »Macht der Verletzungen informationeller Privatheit«. ⁹ Auch Rössler schlägt in ihren Überlegungen zum Privaten eine Brücke zur feministischen Theorie, die das Private tendenziell als Repressionsinstrument ansehen würde. So leistete die »private« Kleinfamilie der Frauenunterdrückung den Vorschub, errichtete einen Schutzraum für Gewaltformen und zementierte althergebrachte Geschlechterrollen. Grund für den prekären Stand des Privaten innerhalb der feministischen Theorie ist der Vorwurf gegenüber seiner Funktion, er würde eine ideologische Position verteidigen. ¹⁰ Kritisch merkt Rösler an, wie vor ihr Hannah Arendt bereits 1958 ¹¹, dass sich die Geschlechtertrennung in eine männliche öffentliche Sphäre und eine weibliche private bis in die Antike zurückverfolgen ließe und als konstantes und überdauerndes Konstrukt bis in die Gegenwart reiche. ¹²

Das »liberale Trennungsdispositiv« ¹³ – ein Begriff, entliehen von Birgit Sauer – basiert bis heute auf einer dichotomen Asymmetrie. Demzufolge, so erläutert Brigitte Bargetz im Anschluss an Sauer's Begriff, »haben Öffentlichkeit und – daran anschließend – Politik, Rationalität, Objektivität, Universalität, Produktionsarbeit, Geist, Männlichkeit, Kultur, Technik und Moderne den Vorrang gegenüber Privatheit, Intuition, Gefühl, Subjektivität, Partikularität, Reproduktionsarbeit, Körper, Weiblichkeit.« ¹⁴ Bargetz geht es nicht um eine totalitäre Aufhebung der Trennlinien zwischen privat und öffentlich; vielmehr steht ihr Verhältnis im Fokus. Es geht demnach darum, zu analysieren, *wann* und *warum* etwas öffentlich gemacht wird und wann und warum etwas zur Sphäre des Privaten gemacht wird.

Mittels einer diffraktiven Methodologie (vgl. Kapitel 2.1.1) ließe sich so nach dem *wann* und *warum* des Privaten oder Öffentlichen fragen. Ein diffraktiver Ansatz verfolgt

9 Ebd. S. 51.

10 Ebd. S. 51f.

11 Hannah Arendt. *Vita Activa oder vom täglichen Leben*. München: Pieper 1958, S. 88.

12 Rössler 2001, S. 49.

13 Birgit Sauer macht mit dem Begriff des liberalen Trennungsdispositivs die umkämpfte Grenzziehung zwischen privat und öffentlich fassbar. Dies. *Die Asche des Souveräns: Staat und Demokratie in der Geschlechterdebatte*. Campus: Frankfurt a.M./New York 2001, S. 184. Im Jahr 2010 bedient sich Beate Rosenzweig Sauer's Begriff des liberalen Trennungsdispositivs und erläutert, dass es sich bis heute erweist als ein »soziales Konstrukt, dessen vermeintlich freiheitsrechtliche Begründung auf die Entrechtung und dem (vielfach repressiven) Ausschluss von Frauen und sozial marginalisierten Männern aus der Sphäre des öffentlichen gründet. Privatheit ist folglich unabdingbar verknüpft mit der Konstruktion von hegemonialen sozialen Geschlechtsidentitäten und daraus abgeleiteten gesellschaftlichen und politischen Rollenzuweisungen.« Beate Rosenzweig. »Von der Bedeutung des Privaten für die Politik. Grenzziehungen zwischen oikos und polis bei Platon und Aristoteles«, Sandra Seubert, Peter Niesen (Hg.). *Die Grenzen des Privaten*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, S. 25-40, S. 25.

14 Brigitte Bargetz. *Ambivalenzen des Alltags: Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 75f.

dabei nicht die Aufhebung von Differenz (privat und öffentlich) sondern setzt sich vielmehr zum Ziel, die Effekte der Differenzierung sichtbar zu machen. Die Idee einer osmotischen Trennlinie zwischen privat und öffentlich, wie ich sie nun vorstellen möchte, schließt an ein diffraktives Denken an und kann als Denkvoraussetzung für die Frage nach den Effekten von Grenzziehungen zwischen privat und öffentlich nutzbar gemacht werden. Im weiteren Verlauf möchte ich dazu mittels der konzeptuellen Metapher der »viscous porosity«¹⁵ (vgl. Nancy Tuana) das Verhältnis von privat/öffentlich (vgl. Brigitte Bargetz) in den Blick nehmen, das sich durch eine wechselseitige Bedingung und Durchdringung von öffentlich und privat konstituiert. Welche Durchque(r)ungen zwischen Privatem und Öffentlichem nehmen künstlerische Arbeiten vor? Welche feministischen Verhandlungen von »privat/öffentlich«, die ein bis heute bestehendes liberales Trennungsdispositiv kritisch wahr- und ernstnehmen, lassen sich in den künstlerischen Arbeiten ausmachen? Und inwiefern kann gerade eine diffraktive Lesart den Blick auf ein *wann* und *warum* der Grenzziehung zwischen privat und öffentlich freigeben?

3.1 »Viscous Porosity« – das Verhältnis privat/öffentlich: *BACK to FRONT* (Fran Cottell: 2011)

1962 schreibt Jürgen Habermas: »Die Linie zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit geht mitten durch das Haus.«¹⁶ Diese von Habermas gedachte Trennlinie zwischen privat und öffentlich gewinnt in Fran Cottells Hausinstallation *BACK to FRONT* von 2011 eine materielle Form. Blaue, transparente Stoffbanner ziehen sich durch die privaten Räumlichkeiten des Wohnhauses der Künstlerin (siehe Abb. 3). Die Besucher*innen der Hausinstallation wurden dazu eingeladen, die privaten Räumlichkeiten – Wohnzimmer, Schlafzimmer, Küche etc. – durch einen dadurch entstehenden Tunnel hindurch zu beschreiten. Der jenseits des blickdurchlässigen Stoffes gehaltene Bereich wird als privater suggeriert, als solcher jedoch unmittelbar durch die öffentliche Preisgabe und damit den Blicken der Besucher*innen negiert. Jener raumeinnehmende Stoff erhält in der Hausinstallation die zentrale Schlüsselfunktion. Er suggeriert die Markierung der Grenze zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Er ist als die sich materialisierende Grenze der beiden Sphären spürbar, haptisch zugänglich und steuert regelrecht die Schaulust der Besucher*innen. Die absolute Trennung zwischen beiden Sphären bleibt eine Illusion; eine Illusion, die sich im blickdurchlässigen Stoff förmlich materialisiert. Mit anderen Worten ergibt sich ein paradoxes Verhältnis im Unterlaufen der Trennlinie zwischen öffentlich und privat bei gleichzeitiger Materialisierung; ein *öffentlich/privater* Raum¹⁷ entsteht. Die Besucher*innen selbst vollziehen einen Akt der Transgression.

15 Nancy Tuana. »Viscous Porosity: Witnessing Katrina«, Stacy Alaimo, Susan Hekman (Hg.). *Material Feminism*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press 2008, S. 188-213.

16 Dass die Trennlinie zwischen privat und öffentlich mitten durch die Haushalte geht, stellt Habermas in Bezug auf die bürgerliche Kleinfamilie fest. So würden in dieser bürgerlichen Familie, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte, die Gäste zwischen Schlafzimmer und Wohnküche empfangen werden, wie bereits im bürgerlichen Salon. Habermas [1969] 2009, S. 109.

17 In ihrer Monografie *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen* (2016) beschreibt Brigitte Bargetz den öffentlich-privaten Raum als ein komplexes dominantes Dispo-

Diese wird hier jedoch nicht wie so häufig in feministischer Künstlerinnenmanier am (nackten) Körper einer Performerin im öffentlichen Kontext provoziert.¹⁸ Vielmehr ereignet sich der transgressive Akt durch das Interieur, die Gegenstände im Raum, die für sich das Private stillschweigend zu reklamieren scheinen und somit als Agenten der Privatsphäre funktionieren. Es sind demnach die materiell-semiotischen Knoten¹⁹ die sich zu knüpfen scheinen, ihre Wirkmacht entfalten und jene Transgression zu ermöglichen scheinen. Die Vorstellung einer zähen Durchlässigkeit, einer »viscous porosity« zwischen getrennten Bereichen mag den Überlegungen zu einem dynamischen, relationalen Werden von öffentlich und privat im Aufeinandertreffen, Folge leisten. Die Philosophin Nancy Tuana (2008) schlägt die konzeptuelle Metapher der »viscous porosity«²⁰ vor, die ein Verhältnis zwischen Natürlichem und Sozialem beschreibt, da nicht mehr von trennscharfen Linien zwischen diesen Bereichen gesprochen werden könne. Vielmehr würde die Idee einer zähflüssigen Permeabilität zwischen beiden Sphären es ermöglichen, Intra-Aktionen (zwischen Dingen und Menschen, Erfahrungen und Körpern) besser verstehen zu können. Laut Tuana kann uns die Idee einer »viscous porosity« dabei helfen, »[to] understand an interactionist attention to the processes of becoming in which unity is dynamic and always interactive and agency is diffusely enacted in complex networks of relations.«²¹

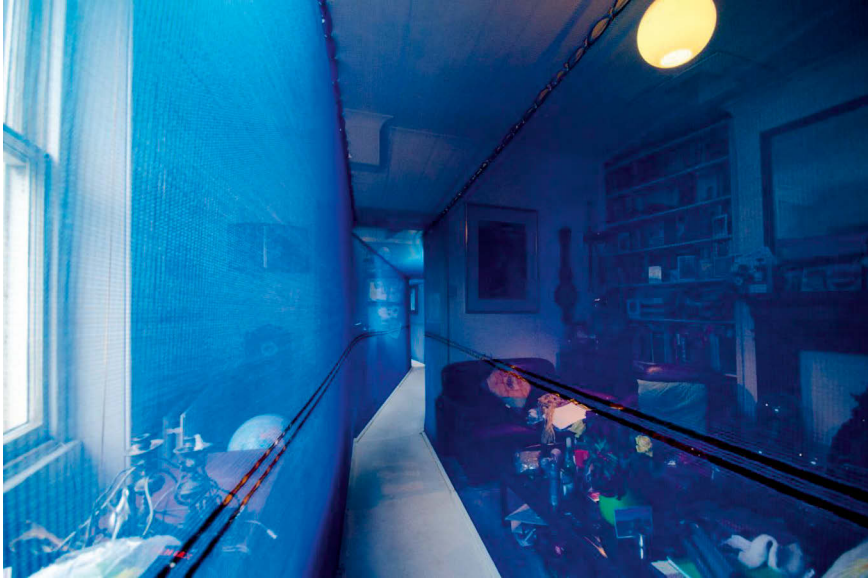
Übertragen ließe sich diese Metapher einer zähflüssigen Permeabilität auf das komplexe Ineinandergreifen zwischen privat und öffentlich und als Mittel zur Dekonstruktion von jenen scheinbar klar abgrenzbareren Kategorien lesen. In einem stetigen *Werden* (Deleuze/Guattari) entsteht letztlich jene durchlässige Membran²², der Cottell in ihrer Arbeit *BACK to FRONT* mit den blauen Stoffen eine materielle, haptische Form verleiht bzw. die sie körperlich zugänglich und erfahrbar macht. Die materielle und metaphorische Durchlässigkeit scheinbar distinkt voneinander getrennter Bereiche, lässt diese als in permanentem Austausch befindlich erscheinen.

Der Netzstoff in Cottells Hausinstallation erzeugt für die Ausstellungsbesucher*innen eine sinnlich-osmotische Wirkung: durchlässig für Blicke, Geräusche und Gerüche, jedoch nicht für Berührungen der jenseits der osmotischen Trennlinie befindlichen Objekte; damit halbdurchlässig. *Viscosity* (dt. Zähflüssigkeit) verweist weder auf

sitiv und beobachtet, dass die Verhältnisse nicht mehr real beobachtbar seien, jedoch in ihrer fiktiven Fassung als real wirksame Trennung zu greifen sind. Anders als Bargetz möchte ich statt einer Bindestrich-Schreibweise für einen Querstrich zwischen öffentlich und privat plädieren, da diese, wie in der Einleitung ausgeführt, ein nicht-binäres, relationales und dynamisches Werden zwischen den beiden Dimensionen markiert. Bargetz 2016, S. 78.

- 18 Als künstlerische Interventionen in klassische Darstellungen des weiblichen Körpers als Objekt visueller Lust lassen sich hier exemplarisch folgende Arbeiten anführen: VALIE EXPORT, *Tapp- and Tastkino* (1968), Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975) oder Elke Krystufek, *Satisfaction* (1994). Ab den 1960er Jahren wurde demnach vor allem der nackte Körper als künstlerisches Material eingesetzt und als Projektionsfläche für Repräsentations-, Geschlechter- und Machtdiskurse genutzt.
- 19 Haraway [1988] 1995b, S. 96.
- 20 Tuana 2008.
- 21 Ebd. 2008, S. 188f.
- 22 Dieses Bild der durchlässigen Membran werde ich in Bezug auf die Narzissmusdebatte in der frühen Videokunst im Unterkapitel 3.2.1 noch einmal aufgreifen.

Abb. 3: Fran Cottell, *BACK to FRONT* 2011



eine flüssige noch auf eine feste Konsistenz, sondern vielmehr auf ein *Dazwischen* dieser Zustandsformen. *Porosity* (dt. Durchlässigkeit) greift jenes *Dazwischen* erneut auf und rekurriert auf die materielle Bedingung der Trennlinie: eine löchrige Membran, die einen Austausch von Substanzen zulässt und die Vorstellung einer scharfen Trennung zwischen zwei Bereichen unterläuft.

Auch bei Donna Haraway gewinnt die Idee der Durchlässigkeit einen zentralen Stellenwert. Immer wieder stellt sie die zentrale Bedeutung des Netzes, der Vernetzung und des Netzwerks insbesondere für eine feministische Theorie und Praxis heraus:

Ich bevorzuge das ideologische Bild des Netzwerks, weil es in der Lage ist, die Verschmelzung verschiedener Räume und Identitäten sowie die Durchlässigkeit der Grenzen des individuellen Körpers wie der Körperpolitik auszudrücken. Vernetzung ist nicht nur eine multinationale Unternehmungsstrategie, sondern auch eine feministische Politikform – das Weben von Netzen ist die Praxis oppositioneller Cyborgs.²³

In diesem Zitat wird deutlich, dass die Cyborg²⁴ als feministische Figur nicht lediglich *ist*, sondern vielmehr ihr *Sein* im *Tätig-Sein* des Vernetzens begründet liegt (vgl. Kapitel 2.1.2). Sie entwickelt Verbindungslinien zwischen Materiellem und Semiotischem, zwischen Menschen, Tieren und technischen Artefakten; sie schafft durchlässige Netze

23 Haraway [1985] 1995c, S. 60.

24 Die Figur der Cyborg, wie sie Haraway für eine feministische Theorie entwirft, wird an einer späteren Stelle dieser Arbeit als zentrale Grenzfigur noch einmal eingehender in den Blick genommen. Vgl. Kapitel 4.2.

(vgl. Kapitel 4.2.1). An einer anderen Stelle beschreibt Haraway die Cyborg als Bewohnerin ihrer eigenen Geflechte, auch derer zwischen Mensch, Haus und Technik: »Cyborgs sind nicht mehr durch die Polarität von öffentlich und privat strukturiert, Cyborgs definieren eine technologische Polis, die zum großen Teil auf einer Revolution der sozialen Beziehungen im *oikos*, dem Haushalt, beruht.«²⁵ An die Figur der Cyborg haftet Haraway damit ein Revolutionsversprechen im *oikos*, dem privaten Bereich der antiken Haushaltsgemeinschaft. *Oikos* – die traditionelle Sphäre der Frauen und Sklaven im antiken Griechenland – ist durch Sprachlosigkeit und Unfreiheit gekennzeichnet und steht in Verbindung materieller als auch sexueller Versorgung der Männer, deren traditionell markierter Raum der der *polis* war.

Die Frage nach öffentlich/privat und einer räumlichen Verortung ist vor dem Hintergrund einer neu-materialistischen feministischen Lesart durchaus interessant. Die Architekturhistorikerin Jane Rendell verdeutlicht, inwiefern Diskurse des Neuen feministischen Materialismus dazu neigen, Dimensionen des Wissens und des Seins in Relation zu räumlichen Begriffen zu diskutieren.²⁶ So spricht Rosi Braidotti beispielsweise von *nomadischen* Subjekten (vgl. Kapitel 2.2.2) oder Donna Haraway von einem *situierten* Wissen (vgl. Kapitel 4.1); Nancy Tuanas Konzept der »viscous porosity« ließe sich hier ebenso anführen. Katy Deepwell weist darauf hin, dass Fran Cottells Hausinstallation in Bezug zu jenen feministischen Ideen des Ortes bzw. der Verortung im Kontext des Wissens und Seins stehen und diese für Betrachter*innen erlebbar macht.²⁷ Sind die Ausstellungsbesucher*innen Teilnehmer*innen, Betrachter*innen oder Teil der Live-Ausstellung? Jane Rendell formulierte die Schlüsseltröpe des neuen feministischen Schreibens wie folgt: »Where I am makes a difference to who I can be and what I can know.«²⁸

Die vermeintlich dualistische Struktur zwischen privat-öffentlich wird in Cottells Arbeit regelrecht überwunden. Mit anderen Worten macht die Installation *BACK to FRONT* das erfahrbar, was Lauren Berlant als »intimate public sphere«²⁹ bezeichnet. Für Berlant ist der Bereich des Öffentlichen regelrecht durchdrungen von Privatheit und Intimität. In ihrer Untersuchung sexueller Politiken in den USA geht sie jedoch von einer doppelt angelegten Transformation aus: Einerseits problematisiert die Autorin den Wandel des öffentlichen Diskurses von sozialen zu moralischen und intimen Themen, was sich in ihrem Begriff der »intimen Öffentlichkeit« verdichtet. Andererseits kritisiert sie eine »heteronormative Intimitätskultur«³⁰, die in der vermeintlich privaten Sphäre Intimitäts- und Lebensformen, die keiner Heteronormativität folgen, beschränkt. In

25 Haraway 1995c, S. 35.

26 Jane Rendell. »Architecture-Writing«, Dies. (Hg.), in: *Critical Architecture. Special Issue of The Journal of Architectur*, Vol. 10, Nr. 3, Juni 2005, 255-264.

27 Katy Deepwell. »Essay«, Fran Cottell (Hg.). *House: From Display to BACK to FRONT*. London: KT Press 2013, S. 22f.

28 Zudem scheint sich Cottell mit ihrer Installation einer modernistischen Hinterlassenschaft der Intervention in den White Cube als Ausstellungsraum anzuschließen.

29 Lauren Berlant. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham u.a.: Duke Univ. Press 1997, S. 8f.

30 Lauren Berlant, Michael Warner. »Sex in der Öffentlichkeit«, Matthias Haase, Marc Siegel, Michaela Wunsch (Hg.). *Outside: Die Politik queerer Räume*. Berlin: b_books [1998] 2005, S. 77-103, S. 98.

diesen heteronormativen Intimitätskulturen finden queere Gegenöffentlichkeiten keinen Platz und werden als bedrohlich für eine ganze Nation regelrecht kriminalisiert. Das Konzept der ›viscous porosity‹ schafft eine bildliche Vorstellung von Berlants Konzept einer ›intimen Öffentlichkeit‹ und kennt damit keine Sphäre des Privaten, die nicht immer schon verwoben ist mit öffentlichen Diskursen, Institutionen und Praktiken.

Fran Cottell führt mit ihrer Hausinstallation vor, was passiert, wenn die Sphäre des Privaten und des Öffentlichen aufeinandertreffen und interferieren. Die ›Beschaffenheit‹ einer zähflüssigen Durchlässigkeit zwischen privat und öffentlich lenkt den Blick auf das *Dazwischen* von Intra-Aktionen, woraus das, was wir als privat oder öffentlich verstehen, letztlich erst erwächst. Betrachten wir das liberale Trennungsdispositiv im Sinne Sauers als zähflüssig und durchlässig, gewinnen jene Intra-Aktionen an Kontur: das heißt Intra-Aktionen zwischen Materiellem und Diskursiven, zwischen körperlichen Aspekten und diskursiven, sozialen, kulturellen Dimensionen. Die Betrachtung dieser Intra-Aktionen geht einher mit einer (epistemischen) Verantwortung die wir haben, wenn wir Grenzen ziehen. Es geht also um ein Bemühen, zu verstehen, warum die Unterscheidung von privat und öffentlich aus feministischer Perspektive von Bedeutung ist, *wie* sie etwas ausmacht und vor allem *für wen* sie etwas ausmacht. Ausgehend von Tuanas konzeptueller Metapher der »viscous porosity« werde ich die ›Beschaffenheit‹ des Verhältnisses von privat/öffentlich unter jener dynamischen Prämisse nun beschreiben und im Folgenden aufzeigen, wie zeitgenössische Medienkünstler*innen jene relationale Dynamik dieser vermeintlich strikt getrennten Sphären verhandeln.

3.1.1 Privat/öffentliche Phantasieszenarien in *The Rooms* (Maria Petschnig: 2014)

Die Videoinstallation *The Rooms* der österreichischen Künstlerin Maria Petschnig wurde erstmals 2014 im Künstlerhaus in Wien gezeigt. Die Installation umfasst vier Einkanal-Videos, die jeweils auf räumlich voneinander getrennten Flachbildschirmen gezeigt werden. Die räumliche Trennung der einzelnen Bildschirme geschieht durch zwei orthogonal zueinander stehende weiße Wände, die im Querschnitt ein Kreuz ergeben (siehe Abb. 4a). Die bewusst gewählte architektonische Raumintervention, die für sich räumliche Abtrennungen beansprucht, wird in der Installation zur wesentlichen Voraussetzung einer spannungsgeladenen somatisch-räumlichen Erfahrung der Ausstellungsbesucher*innen. Die Spannung wird erzeugt durch die öffentliche Ausstellung der Installation, des vermeintlich intimen Raumgefühls in einer Art ›Großkabine‹ und den obszön-pornographisch, sehr privat anmutenden Einzelvideos. Je ›Kabine‹ hängt an einer Wand ein Flachbildschirm, der die/den Ausstellungsbesucher*in in suggerierter Zweisamkeit des einsamen Betrachtens, in Sicherheit vor sozialen Urteilen des Voyeurismus, zum Verweilen einlädt. Doch nicht nur die Ausstellungsarchitektur verhandelt öffentlich/private Grenzziehungen, auch die vier einzelnen Videoarbeiten selbst greifen eine dynamische Relationalität dieser Unterscheidung auf und schließen damit durchaus an eine Videokünstler*innentradition an. Bereits in den 1970er Jahren

war insbesondere Video, das in performativen Settings von Künstler*innen verwendet wurde, dazu in der Lage, »[to] challenge the line between the public and the private«. ³¹

Die einzelnen vier Videos – *Petschnigg* (2013), *An Evening at Home* (2011), *MINNIE* (2007) und *Vasistas* (2013) – generieren ein konstantes Spannungsverhältnis zwischen privat/intim und öffentlich/ausgestellt. Bei genauerer Betrachtung dieses Verhältnisses eröffnet sich eine Durchlässigkeit (>viscous porosity<) der beiden Sphären, die sich über das Begehren als »Scharnier zwischen Psychischem und Gesellschaftlichem« ³² konstituiert (vgl. Kapitel 5.3.3).

In *Vasistas* fügt sich Petschnigg selbst mittels Green-Screen-Technologie in fotografische Schnappschüsse privater Innenräume ein, die sie auf Flohmärkten gesammelt hatte, und wird so zum Eindringling privater – zeitlich voneinander getrennter – Räume bzw. Ebenen: Den anonymen Personen auf den Fotografien (aus der Vergangenheit) wie auch den Betrachter*innen der Videos im Ausstellungsraum (der Gegenwart) wird ein Voyeurist*innenstatus regelrecht aufgedrängt (siehe Abb. 4e). Die Künstlerin inszeniert sich in der videografischen perforierten Zwischenebene (zwischen Vergangenheit und Gegenwart, privat und öffentlich) als begehrlisches Objekt der Anschauung. In kurzen Sequenzen wendet sich Petschnigg zunächst als erotische Tänzerin bedeckt mit einem Mantel, dann nur mit Unterwäsche bekleidet, anonymen Männern auf den Hintergrundfotos zu, während sie uns als Betrachtende den Rücken kehrt. Die Segmente werden unterbrochen von statischen Videoaufnahmen, die uns in die tiefe Dunkelheit nach draußen vor Wohnhäuser führt und dort beleuchtete Fenster zu erkennen gibt, wodurch eine Verstärkung der voyeuristischen Stimmung der einzelnen Sequenzen erfolgt.

Auch in den beiden Videos *MINNIE* und *An Evening at Home* thematisiert Petschnigg das Ausstellen einer erotischen Schaulust und die Durchkreuzung privater und öffentlicher Sphären. In *MINNIE* zeichnet die statische Videokamera fragmentarisch zusammengesetzte, nicht-chronologisch aufeinanderfolgende Striptease-Tanzeinlagen der Künstlerin auf. Durch den oberen und unteren Bildrand werden Hals und Oberschenkel der vor einer weißen Wand tanzenden Künstlerin abgetrennt, wodurch lediglich ihr Torso, von einem Frontlicht beleuchtet und mittig positioniert, zu sehen ist (siehe Abb. 4d). Während der Bildausschnitt beständig bleibt, wechselt die Kostümierung von fleischfarbener Unterwäsche über Halskrausen mit Metallketten hin zu Push-up-Korsetts. In *An Evening at Home* wird an die erotische Fetisch-Maskerade angeknüpft; die löchrigen Anzüge, durchlässigen Strumpfhosen und Netz-Kostüme stehen auf einer stofflichen Ebene für jene postulierte Durchlässigkeit (>viscous porosity<) ein. Erneut ist nur ein weiblicher Torso zu sehen, dieses Mal am linken Bildrand. Sein Schatten lässt erkennen, dass sich die anonyme Person gerade ankleidet. Die übersteuerte Rockmusik

31 Chris Salter. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge/Massachusetts/London: MIT Press 2010, S. 130.

32 Antke Engel. »A_Sozialität, Multiplizität und Serendipität des Begehrens. Queere Rekonzeptualisierungen psychoanalytischer Begehrenstheorien«, Esther Hutfless, Barbara Zach (Hg.). *Queering Psychoanalysis: Psychoanalyse und Queer Theory – Transdisziplinäre Verschränkungen*. Wien: zanglossus 2017, S. 257-301, S. 261.

aus einem Radio im Hintergrund unterstreicht die Beiläufigkeit des privaten Geschehens und bleibt über die gesamte Dauer des Videos bestehen. In der nächsten Sequenz sitzt die halbnackte Künstlerin, ›bekleidet‹ mit ein paar schwarzen, breiten Bändern um Bauch, Brust und Gesicht, in ihrem abgedunkelten Schlafzimmer und starrt unbeteiligt auf einen Laptopbildschirm (siehe Abb. 4c). Die darauffolgende Sequenz bringt uns zurück in das vorherige Zimmer und damit wieder in die Ankleidesituation. Vor einem Spiegel rückt Petschnig ihren fleischfarbenen, löchrigen Bodysuit zurecht. Es folgen weitere Sequenzen, die die/den Betrachter*in mit einer gewissen Undurchdringlichkeit des Geschehens konfrontieren. In unterschiedlichen Fetisch-Kostümen sehen wir die Künstlerin an einem scheinbar gewöhnlichen *Evening at Home* Alltäglichkeiten nachgehen: Sie rasiert ihren Schambereich, liest Zeitung auf dem Sofa, holt sich ein Glas Milch aus der Küche und tippt auf ihrem Smartphone, stets alleine und ohne Interaktion mit Anderen. Das Zuhause als *lokale Privatheit* gewinnt insbesondere bei *Evening at Home* eine zentrale Bedeutungsdimension, die in der Verfügungshoheit über den Privatraum begründet liegt und ihn damit als Ort markiert, in dem frau/man tun und lassen kann, was frau/man will. In ihrem vierten Video *Petschniggle* geht Petschnig gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester intimen und häufig skurrilen Ritualen und Körperpraktiken nach (siehe Abb. 4b). Sie laufen mit Plastik, Schaumstoff und Netzen bekleidet durch ihr Elternhaus in Österreich, kneten mit ihren Füßen bauchige Nylonstrumpfhosen-Knoten, die wie mutierte Eingeweide anmuten, tragen Gurken als sexuelle (?) Prothesen, rutschen auf einer Matratze die Treppe hinunter und spucken sich gegenseitig in ihre Mäuler. Ekel und Scham werden überschritten und transformieren sich in scheinbar sexuelles Genießen. Die bizarren Geschehnisse und verstörenden Gesten der Schwestern entlassen die Betrachter*innen in eine nachhallende Irritation.

Das amateurhafte Videomaterial in allen vier Videos wird zum (vermeintlichen) Garanten der authentischen und verlässlichen Wiedergabe einer privaten und zutiefst intimen Sphäre anonymer wie anonymisierter Personen. Diese wahren ihre Anonymität durch Maskierung (vgl. *Petschniggle* oder *An Evening at Home*), von der Videokamera abgewendete Blicke (vgl. *Vasistas*) oder Kadrierungen, die lediglich den Torso einer Person erkennen lassen (vgl. *MINNIE*). Im Gegensatz zu zahlreichen feministisch orientierten Video-Performances der 1970er Jahre, in denen die Videoaufzeichnung dem selbstbestimmten Handeln galt und es um eine Selbstbeobachtung der eigenen weiblichen Körperlichkeit ging, übernimmt bei *The Rooms* die Videoaufzeichnung die Funktion der Überwindung von Hemmnissen und der Dokumentation vermeintlich authentischer Handlungen sowie ritualhaft erscheinender Körperpraktiken. Anstelle einer Interaktion zwischen Performerin und Kamera (Video-Performance) erhält die Kamera die meiste Zeit eine stille (voyeuristische) Beobachterposition. Der amateurhafte und nicht künstlerische Einsatz von Video knüpft hier an Wirkungsmechanismen des Homevideos und schwört zugleich dem Genre der Pornografie seine Treue.

In allen vier Videos verschränken sich Privatpersonen, Alltagsnarrative und Verstörungseffekte, während der Ort der lokalen Privatheit – Schlafzimmer, Wohnzimmer, Küche – zum medialen Schauplatz gemacht wird. Die Skurrilität und das Ausreizen von Schamgrenzen birgt eine Kritik an der Konjunktur medialer Selbstentblößung und -pornografisierung in der gegenwärtigen Medienkultur. Das, was konventionell der Sphäre des Privaten/Intimen vorbehalten ist, wird – durch das Medium Video be-

Abb. 4a: Maria Petschnig, *The Rooms* 2014. Ausstellungsansicht, Künstlerhaus Wien



Abb. 4b: Maria Petschnig, *Petschniggle* 2013 und Abb. 4c: Maria Petschnig, *An Evening at Home* 2011



Abb. 4d: Maria Petschnig, *MINNIE* 2007 und Abb. 4e: Maria Petschnig, *Vasistas* 2013



dingt – öffentlich gemacht. Durch die Überwindung von Scham wird der zugewiesene Platz des Privaten nicht mehr hingenommen. Der Körper und sein spezifisches Begehren erobern sich so den öffentlichen Raum. Es entsteht somit ein Raum von »sozialer Erotik« im Sinne Chela Sandovals.³³ Als politisches Bewusstsein und (queer-)feministische Praxis zielt die soziale Erotik – wie sie Petschnigs Videos vorführen – darauf ab, neue Verbindungen entstehen zu lassen, indem die Erotik nicht länger dem privaten Schlafzimmer vorbehalten wird. Neudefinitionen von Sexualität, Gemeinschaft, Identität und Liebe können so in Gang gesetzt werden. Bereits Künstler*innen und Aktivist*innen der 1970er Jahre haben auf die Allianz zwischen politischer Aktion und Erotik hingewiesen. Audre Lorde betont in diesem Kontext die Bedeutung des ›Teilens‹ (sexueller) Freuden:

The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference.³⁴

Die (weiblichen) Körper in den Videos – vornehmlich der Körper der Künstlerin selbst – transportieren ein erotisch und sexuell konnotiertes Begehren, das eine heterosexuelle Matrix aufgreift und kritisch ausstellt (vgl. *Vasistas*), diese aber auch unterläuft und in lesbische Begehrensformen ummünzt (vgl. *Petschniggle*). Wie frühe (queer-)feministische Ansätze verhandeln Petschnigs Videos sowohl eine Kritik am Phallus als das eine Zeichen des Begehrens und des männlichen Privilegs (vgl. Lynda Benglis Selbstportrait in der Kunstzeitschrift *Artforum* von 1974, Kapitel 2.2) als auch an einem Subjekt-begehrt-Objekt-Modell bzw. Mann-begehrt-Frau-Modell. Teresa de Lauretis entwarf mit ihrem Konzept des »Phantasieszenariums« ein post-ödpales Verständnis, dass für eine Vielfältigkeit von Begehrensformen eintreten sollte und (lesbischen) Frauen eine Reklamation des Status eines sexuellen Subjektes bieten sollte. Für de Lauretis fließen im Begehren, das in und durch Fantasien vermittelt wird, unbewusst sexuelle, sozio-kulturelle Fantasien und somatisch-libidinöses Erleben zusammen. Fantasie ist in ihrem Verständnis nicht eine individuelle Vorstellungskraft, sondern ein relational gedachtes Begehren. Petschnigs Videoinstallation *The Rooms* verhandelt die Psyche als eine Quelle unbewusster Fantasien; zeigt Fantasien in Bewegtbildformen und kreierte »Phantasieszenarien«, die mehrere Menschen miteinander »teilen«.³⁵ Innerhalb eines solchen Szenarios sind alle Beteiligten stets zugleich Subjekt, Objekt und Betrachtende des Geschehens.³⁶ Am deutlichsten wird diese Form des Miteinander-Begehrens in der Videoarbeit *Vasistas*, in der die anonymen Personen auf den Hintergrundfotografien, die Künstlerin im Videobild wie auch die Ausstellungsbesucher*innen in ein relationales, »zähflüssiges« und »durchlässiges« Begehrens-Gefüge verwickelt zu sein

33 Chela Sandoval. »Dissident Globalizations, Emanzipatory Methods, Social Eritics«, Arnaldo Cruz-Malave, Martin F. Manalansan (Hg.). *IV: Queer Globalization. Sexuality, Citizenship, and the Afterlife of Colonialism*. New York/London: New York University Press 2002, S. 20-32.

34 Audre Lorde. »Uses of Erotic. The Erotic of Power«, Dies. *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. New York: The Crossing Press 1984, S. 53-59, S. 57.

35 Teresa de Lauretis. *Die andere Szene: Psychoanalyse und lesbische Sexualität*. Berlin: Berlin Verlag [1994] 1996, S. 120f.

36 Ebd., S. 125.

scheinen. Jenes Gefüge bereitet eine Bühne für eine Sozialität, die eine hierarchisch strukturierte Binarität von Subjekt und Objekt des Begehrens ins Wanken bringt. »Phantasieszenarien«, wie sie Petschnig entwirft, bieten die Möglichkeit, sowohl individuelle (private) als auch kulturelle Vorstellungsbilder herauszufordern, um sie infolgedessen umzuarbeiten. Im Anschluss an de Lauretis plädiert Antke Engel für ein Verständnis von Begehren als ein Geschehen im Sozialen und in gemeinsamen Phantasieszenarien, worin Spannungen zwischen Biologischem und Kulturellem verhandelt werden (können). Laut Engel gibt es einen Moment, wo das Begehren politisch wird: »Das Begehren als ein soziales Geschehen, das durch ein unbewusstes Sexuelles gespeist ist, hat an der Bestätigung und Umarbeitung sozialer Normen teil.«³⁷

Dass das Private politisch ist, verhandeln Maria Petschnigs Videoarbeiten in *The Rooms* vor dem Hintergrund von intimen Praktiken und Sexualität, während andere künstlerische Arbeiten die private, häusliche Sphäre und ihre dort lokalisierte Reproduktionsarbeit in den Fokus stellen. Die Küche, so wird im Folgenden erläutert werden, stellt dabei oftmals (nach wie vor) einen Ort des Widerstands dar.

3.1.2 »The Kitchen as the appropriate battleground«³⁸ – Trans-Corporeality in *Housewives making Drugs* (Mary Maggic: 2016)

Einige Arbeiten der frühen feministischen Videokunst verarbeiteten und kommentierten kritisch die Restriktion an das Zuhause und die dort den Frauen traditionell vorbehaltene Hausarbeit.³⁹ Insbesondere Martha Rosler setzte sich mit der feministischen Bedeutung des Privaten auseinander und beantwortete die Frage, ob das Private politisch sei mit: »Yes, if understood to be so, and if one brings the consciousness of a larger, collective struggle to bear on questions of personal life, in the sense of regarding the two spheres as both dialectically opposed and unitary.«⁴⁰ Roslers Ansicht zufolge geht das Private demnach weit über die Grenzen eines Individuums hinaus und ist nicht ohne eine dialektische Relation zur Kollektivität denkbar. Ihre Arbeiten bergen in bezeichnender Weise diese Auffassung und verhandeln wiederkehrend die Küche als zentralen Handlungsraum. In *Semiotic of the Kitchen* (1975), ihrer vermutlich prominentesten Videoarbeit, zeigt und erklärt sie in einer parodistischen Anspielung auf das Fernsehformat Kochshow den Betrachter*innen alphabetisch die ›Zutaten‹ eines klassischen Hausfrauenalltags. Eine statische Kameraperspektive nimmt Rosler, vor einer Küchenplatte stehend und umgeben von einem kleinen Küchen-Setting (Kühlschrank, Herd, Küchenregal), zentral in den Blick. Beinahe analog ließe sich diese Kurzbeschrei-

37 Engel 2017, S. 290.

38 Mary Maggic. »Magic Bioart?«, 2017, URL: <http://maggic.ooo/Housewives-Making-Drugs-2017>, Stand: 12.07.2020.

39 Auch aktuelle Arbeiten lassen sich heranziehen, wie beispielsweise die der polnischen Künstlerin Elzbieta Jabłońska *Kitchen* (2003) oder die Multi-Media Performance *Women With Kitchen Appliances* von Carol Short im Musée d'art Contemporain de Montréal (2008).

40 Martha Rosler. »Well, is the Personal Political?« – Statement im Rahmen der Konferenz *Questions on Woman's Art*, ICA, London, 15.–16. Nov. 1980, Nachdruck in: Hilary Robinson (Hg.). *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*. Malden, MA: Blackwell Publishers 2001, S. 95f.

bung auf Mary Maggics Videoarbeit *Housewives making Drugs*⁴¹ von 2016 übertragen. Während Roslers Gesten sich aus einer latenten Aggression speisen, strahlen Maggics *Housewives*, die beiden Transfrauen Maria und Maria, in zuckersüßer Künstlichkeit der Kameralinse entgegen und erklären ihrem Publikum Schritt für Schritt die Zubereitung eines Hormoncocktails.

Der fiktiven Kochshow-Sequenz in *Housewives making Drugs* vorangestellt, ist eine einminütige dokumentarische Sequenz, die zu jenem Kochshow-Setting narrativ hinführt (siehe Abb. 5). Mit getragener elektronischer Musik begleitet, folgt die Kamera einer der beiden Transfrauen auf ihrem Weg nach Hause. Dort wird sie bereits von der anderen Transfrau auf dem Sofa erwartet. Sie trinken zusammen Bier, rauchen Marihuana und Maria öffnet einen der Briefe, der eine schlechte Nachricht überbringt: Marias Hormonpillen werden nach der Abschaffung der US-Gesundheitsreform *Obama Care* von der Krankenkasse nicht mehr übernommen. Die beiden erinnern sich an einen barrierereichen Weg der Hormonbeschaffung aufgrund transphober Strukturen im US-amerikanischen Gesundheitssystem. »I wish there was a way to get hormones without a prescription« (TC 00:01:26), äußert sich Maria sehnsuchtsvoll. Ihr verträumter Blick in die Ferne und die weiße Blende führen uns Betrachter*innen zum zweiten Teil des Videos und bringen uns in das Kochshow-Setting und damit in die Vorstellungswelt der beiden Transfrauen. »Hello, and welcome to our show!« (TC 00:01:49), begrüßen die beiden nun in bunter, blumiger Hausfrauenkleidung der 1950er Jahre gekleidet ihre Zuschauer*innen; die Show beginnt. Sie stellen ihren *Estrofeminizer* vor, ein buntes Laborinstrumentarium für Biohacker*innen, bestehend aus einer Halterung, Kieselgel und Zigarettenfiltern in einem Glasrohr, das einem die Herstellung von Östrogen ermöglichen soll. Die euphorischen Hausfrauen, eine beiläufige Lounge-musik im Hintergrund und ein applaudierendes Publikum bedienen beinahe alle Koch- oder Verkaufsshow-Konventionen. Durch die parodistische Überzeichnung werden jene Konventionen jedoch unmittelbar unterlaufen. Die Präsentation des innovativen ›Urin-Hormon-Extraktionsrezepts‹ stößt beim fiktiven Publikum im Kochshow-Studio auf große Begeisterung. Immer wieder werden die Halbtotale-Einstellungen auf das Kochgeschehen durch kurze Einblendungen auf Zuschauerreihen unterbrochen. Manche der Zuschauer*innen tragen Brillen mit aufgeklebten Augen, künstliche Hasenohren oder pinke Plastikhandschuhe und reagieren euphorisch und überschwänglich amüsiert. Auf der Bildebene blitzen neonfarbige, comichafte Schriftelemente wie »Whoaa«, »Ahh«, »Yeah« auf, wodurch ein ironischer Versuch ausgestellt wird, die emotionale Befindlichkeit der Zuschauer*innen auf textueller Ebene zu intensivieren.

Der während einer Showunterbrechung gewonnene Urin von Maria wird im nächsten Schritt durch die Filtrationsanlage des *Estrofeminizer* gegossen, um so die Hormone zu extrahieren. Nach der abgeschlossenen Östrogenextraktion mischen die beiden Transfrauen einen Hormoncocktail. In geschwungenen lilafarbenen Lettern erscheint der Name ihres als revolutionär gefeierten Getränks mittig auf der Bildoberfläche: der

41 Das im weiteren Verlauf skizzierte Video ist Teil eines *Work-in-Progress*-Projekts, das Mary Maggic zusammen mit Byron Rich 2015 startete. Das Projekt umfasst verschiedene Realisationen wie Ausstellungen, Manifeste und Gruppenworkshops.

Estro-Gin. Bevor das fiktive Publikum und die beiden Hausfrauen jedoch zu den Gin-Gläsern greifen, führt Maria ihr Publikum durch eine ethische Reflexion über die Herstellung selbstgemachter Hormone: »With access to open source estrogen there is great power, but with that great power comes a greater responsibility for myself, for my community, my comrades and for the resistance« (TC: 00:07:38).

Auch das Ende des Videos schreibt sich in gängige Konventionen von TV-Show-Formaten ein, indem eine Hintergrundmusik eine Atmosphäre des Ausklangs schafft. Begleitet von elektronischen Beats und minimalistischen Rhythmen beginnen Maria und Maria zu einem *Estro-Gin-Song* aus dem Off zu singen und zu tanzen. Das Publikum schließt sich an, betritt die fiktive Kochshowbühne und bekommt am Ende Hormoncocktails serviert.

Im konsequenten und parodistischen Spiel der Überzeichnung von TV-Show-Konventionen und Geschlechtervorstellungen wird die Küche in Mary Maggics Video *Housewives making Drugs* zum zentralen Verhandlungsort. Die Küche wird zum Laboratorium und damit zu einem Ort der Wissensproduktion, an dem sich (Koch)Experimente ereignen, um ein politisches Potenzial zu entfachen: Die Praxis des wissenschaftlichen Experimentierens wird hier als weiblich konnotierte und im privaten, häuslichen Raum stattfindende Alltagshandlung des Kochens inszeniert, wobei die Forschungsmethode/das Rezept und die vermeintlichen Forschungsergebnisse/der fertige Hormoncocktail nicht verborgen bleiben, sondern im Setting der Kochshow öffentlich und für »jede_r_trans*« zugänglich gemacht werden.

Housewives making Drugs schreibt sich zudem ein in die Kunstpraxis der *Bioart* nach Eduardo Kac. In der *Bioart* werden mittels biotechnologischer Methoden lebendige Sys-

Abb. 5: Mary Maggic, *Housewives making Drugs* 2016



teme transformiert und somit der »process of life« manipuliert.⁴² Als eine Kunst der Transformation *in vivo* manipuliert sie »Biomaterial auf Kleinstebene (Zellen, Proteine, Gene, Nukleotide)«⁴³ und schafft Dispositive zur kognitiven wie auch emotionalen Teilhabe. Damit verhandelt die Biokunst im Kern die Veränderlichkeit von »Natur«, die für Mary Maggic zum strategischen und politischen Ausgangspunkt wird. Die »Natur« wird in *Housewives making Drugs* nicht als statisch, sondern als veränderbar konzipiert und zum anderen mit *agency* versehen. Die Hormone als stoffliche Substanz machen *uns* zu geschlechtlichen Körpern. Sie sind physisches und zugleich semiotisches Material und zeugen von der Verschränkung des (geschlechtlichen) Körpers mit der materiellen Welt. Gerade in dieser Logik des »becoming-with« der Hormone, wird die hierarchisch-strukturierte Binarität von Natur und Kultur unterlaufen und eine Verschränkung der Sphären möglich: Wir machen die Hormone und sie machen uns.

Für den Soziologen Andrew Pickering kann Wissen nur in den Köpfen von Wissenschaftler*innen oder in den Dokumenten, Theorien, Papieren, Texten oder anderen Textformen, die sie zur Verbreitung von Wissen produzieren, kodiert werden. Ein »performative image« der Wissenschaft besteht demgegenüber aus einem Feld von »power, capacities and performances, situated in machinic captures of material *agency* (Hervorh. i.O.)«. ⁴⁴ Pickerings performatives Verständnis lokalisiert demnach eine *agency* auch im Material selbst und verweist auf die menschlichen wie nicht-menschlichen Verflechtungen, die er als »dance of agency« bezeichnet. Für ihn sind Wissenschaftler*innen – und so wären es auch die beiden Biohacker*innen Maria und Maria – »human agents in a field of material agency which they struggle to capture with machines [...] reciprocally and emergently intertwined in this struggle«. ⁴⁵ Pickering erkennt damit das relationale, wechselseitige Verhältnis zwischen Wissenschaftler*in, Untersuchungsapparatur und -gegenstand an. Zugleich läuft er mit seiner Theorie jedoch Gefahr, so Karen Barad, den Performativitäts-Begriff politisch zu entleeren. Barads Kritik bezieht sich auf eine Missachtung Pickerings von Fragen nach Bedeutung, Identitätsformation, Stellenwert und Macht. ⁴⁶ Alternativ ließe sich das theoretische Konzept der Trans-Corporeality heranziehen, das auf ein Subjekt verweist, das durch biologische, technologische, wirtschaftliche, soziale, politische und andere Systeme, Prozesse und Ereignisse in sehr unterschiedlichen Größenordnungen generiert wird und mit diesen (machtvoll) verstrickt ist. ⁴⁷ Als posthumanistischer Modus des Neuen Materialismus meint das von Stacy Alaimo entwickelte Konzept der Trans-Corporeality die unüberwindbare Verzahnung aller Kreaturen mit einer dynamischen und materiellen Welt, die

42 Eduardo Kac. »Introduction: Art That Looks You in the Eye. Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transcencics«, Dies. (Hg.). *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge/Mass./London: MIT Press 2007, S. 1-27, S. 18.

43 Jens Hauser. »Bio Kunst. Taxonomie eines Wortmonsters«, Gerfried Stocker (Hg.). *Hybrid: Living in Paradox, Ars Electronica* 2005. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 188-193, S. 190.

44 Andrew Pickering. *The Mangle of Practice: Time, Agency and Science*. Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 7.

45 Ebd., S. 21.

46 Barad 2003, S. 807.

47 Stacy Alaimo. »Trans-Corporeality«, Rosi Braidotti (Hg.). *Posthuman Glossary*. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018, S. 435-438, S. 436. Siehe auch Alaimo 2010.

uns durchzieht, die wir transformieren und von der wir transformiert werden. *Housewives making Drugs* verweist auf vielschichtige Art und Weise auf jene Verschränkung von technologischen, sozialen, biologischen und insbesondere geschlechterpolitischen Dimensionen und stellt nicht nur allein die Frage, was es bedeutet (einen) Trans*-Körper zu haben/zu sein. Aufgrund gesetzlicher Reglementierungen haben die beiden Transfrauen einen erschwerten Zugang zu weiblichen Geschlechtshormonen, die sie zu den Körpern machen, die sie sein wollen bzw. sind. In ihrer ästhetischen Praxis verweisen die als stereotype Hausfrauen inszenierten Biohacker*innen nicht nur auf soziale und geschlechterpolitische Dimensionen der staatlichen Regularien, sondern führen mittels der technischen Apparatur des sogenannten *Estrofeminizer* einen spielerisch-bunten Akt der Selbstermächtigung vor. Das Östrogen wird zum Marker der Diskriminierung transsexueller Menschen, die sich auf vielfältige und miteinander verbundene Weise materialisiert. Mary Maggics Arbeit jongliert mit Geschlechterstereotypen wie ›die glückliche Hausfrau‹ oder der Küche als ›natürlichem‹ Zuständigkeitsbereich der Frau, koppelt sich jedoch auch an biotechnologische Ermächtigungen in Form des Widerstands durch ›Biohacking‹. Biohacking – als wörtliche Übersetzung des ›Eindringens‹ in ›die Natur‹ – wird hier zur Kampfansage gegen eine heteronormative Matrix. Damit ist Biohacking hier auch im Sinne eines Hackings der geschlechtsbezogenen Ideologien zu verstehen, die gekoppelt sind an Östrogen und Testosteron. Wissenschaft, Technologie, Medizin und die US-amerikanische Gesetzgebung in Bezug auf Hormonvergabe sind alle in eine misogyne Geschichte und transphobe Gegenwart verwickelt. So bietet *Housewives making Drugs* einen Reflexionsraum an, in dem Rezipient*innen der Durchzogenheit des Subjekts von biologischen, ökonomischen, technologischen und sozialen Prozessen (Trans-Corporeality) nachspüren können. Maria und Maria provozieren diesen Reflexionsraum, indem sie die weiblich konnotierte Arbeit des Kochens sowie das Biohacking als körperübergreifende (trans-corporeal) Akte performen, in dem sich der materielle Austausch zwischen menschlicher Körperlichkeit und Geschlechtshormonen, misogyner Geschichte und gesellschaftspolitischen Machtkonstellationen vollzieht.

Wie in der zu Beginn knapp skizzierten Videoarbeit *Semiotics of The Kitchen* von Martha Rosler arbeitet Mary Maggic an einer parodistischen Umkehrung. Während Rosler ihre Küchengeräte zweckentfremdet und sie zu Waffen erklärt, wird das Bestimmen über den eigenen Körper und seine Geschlechtlichkeit in *Housewives making Drugs* auf biotechnologischer Ebene humorvoll und ironisch ausgetragen. Die paradigmatische Verkörperung der geschlechterspezifischen Trennung von privat und öffentlich geschieht in der Figur der Hausfrau, die Maria und Maria rein äußerlich annehmen. Gleichzeitig unterlaufen Sie diese Figur in zweifacher Hinsicht: Weder gehen sie eine geschlechtliche Zuschreibung als Frau ein, noch zeugen ihre Handlungen von denen ›klassischer Hausfrauen‹. Für die Künstlerin war die Inszenierung der Küche als politischer Raum ein zentrales Anliegen: »Choosing the kitchen as the appropriate battleground for tackling body/gender politics and institutional access, the cooking show aims to challenge/subvert patriarchal society and speculate on a world with greater body sovereignty for all.«⁴⁸ Der Raum der Küche wird einer Politisierung unterzogen, da ge-

48 Maggic 2017.

rade dort die beiden Transfrauen selbstbestimmt Mixturen bereiten, die ihre äußerliche und innerliche Geschlechtlichkeit beeinflussen.

Während bei Rosler und in einigen anderen feministischen Medienkunstarbeiten der 1970er Jahre der private Raum als Ort der Bedrohung und (Ausbeutungs-)Gefahr präsentiert wurde, greift die junge Künstler*innen-Generation das spielerisch-parodistische Verfahren der Umkehrung auf, um Störungen traditioneller Zuschreibungen zu bewirken und geschlechtliche Möglichkeitsräume zu inszenieren. Ferner arbeitet die junge Künstler*innen-Generation an einem Subjektverständnis, das es als nicht trennbar von Netzwerken intra-agierender materieller *agencies* begreift.⁴⁹ Mit dem Begriff der Trans-Corporeality wurde diese Subjektvorstellung als auf mehreren horizontalen Kreuzungen verlaufend zu greifen versucht.

Gerade die Reproduktionsarbeit – und damit auch das Kochen, als den Frauen vorbehaltenes Tätigkeits- und Pflichtfeld – war Kernpunkt feministischer Kapitalismuskritik, wie sie in den 1970er Jahren laut wurde und sowohl theoretische als auch praktische Auseinandersetzungen mit sich zog. Das kapitalistische Patriachat wurde damit als strukturell frauenausbeutendes System entlarvt und kritisiert. Doch noch heute – so möchte ich nun anhand von Mika Rotenburgs Videoarbeit *NoNoseKnows* zeigen – geht der Feminismus mit einer Kapitalismuskritik eine starke Allianz ein.

3.1.3 Der weibliche Körper in industriell-kapitalistischen Produktionsgefügen in *NoNoseKnows* (Mika Rottenberg: 2015)

»Das Private wurde in dem Moment politisch, in dem sich Frauen über die scheinbar individuellen Erfahrungen im Reproduktions- und Lohnarbeitsbereich austauschten und diese als kollektive Erfahrung struktureller Gewalt erkannten.«⁵⁰

Antje Hagel & Antje Schuhmann

»[Der] in der Kunst praktisch werdende Feminismus ist keine vergangene Mode, sondern ein auch in der Gegenwart noch aktueller Angriff auf die Biologisierung der gesellschaftlichen Gewaltverhältnisse kapitalistischer Produktionsordnungen.«⁵¹

Kerstin Stakemeier

Ausgehend von einer geschlechterspezifischen Zuschreibung des (häuslich) Privaten als »natürlichem« Ort der Reproduktionsarbeit und damit der Haushaltsführung und Kindererziehung, sowie als Ort der weiblichen Ausbeutung, beanspruchten marxistisch geprägte Feministinnen der 1970er Jahre im Kontext feministischer Theoriebildung eine Aufhebung der Grenzziehung zwischen privat und öffentlich. Privatheit wurde damit nicht als Ort der Freiheit verstanden, sondern als Ort der Ausbeutung.

49 Vgl. Barad 2007.

50 Antje Hagel, Antje Schuhmann. »Aufstieg und Fall der Frauenbewegung«, Cornelia Eichhorn, Sabine Grimm (Hg.). *Gender Killer: Texte zur feministischen Politik*. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1995, S. 69-76, S. 71f.

51 Kerstin Stakemeier. »Gegen den Modernismus: Der feministische Dienst der Gegenwartskunst«, Annette Emde, Radek Krolczyk (Hg.). *Ästhetik ohne Widerstand: Texte zu reaktionären Tendenzen in der Kunst*. Mainz: Ventil Verlag 2013, S. 222-248, S. 244.

Angesichts der von Beate Rössler konstatierten Gegenwartsbestimmung einer egalitären »Macht der Verletzungen informationeller Privatheit«⁵² – wobei dem Privaten ein Imperativ des Schutzes entgegengehalten werden müsse (vgl. Kapitel 3), um das individuelle Selbstverständnis der/des Einzelnen als autonomes Subjekt zu gewährleisten – ließe sich mit Birgit Sauer provokant folgende Frage stellen: Entlarvt der wachsende Eingriff in das Private in Form staatlicher Überwachung oder auch die Regulierung weiblicher Körperlichkeit durch Reproduktionstechnologien nicht gerade das feministische Leitmotiv als einen »historische[n] Irrtum«⁵³? Zu einer solchen Einschätzung könnten laut Sauer nur Personen gelangen, die die frauenbewegte Politisierung missverstanden haben.⁵⁴ Sie warnt vor einer Affirmation der Trennungsüberwindung zwischen privat und öffentlich, wie sie von Seiten feministischer Kritik formuliert wurde, vor dem Hintergrund dieses »neuen« Verständnisses von Privatheit als etwas Schützenswertes. Der Blick müsse sich dahingehend verschieben, Privatheit unter dem Vorzeichen neoliberaler und kapitalistischer Restrukturierung zu Öffentlichkeit in Beziehung zu setzen. In diesem Spannungsfeld der Bedeutungsfragen von privat und öffentlich ist eine geschlechtersensible Untersuchung von elementarer Bedeutung. In historischer Retrospektive erläutert Birgit Sauer, wie Frauen in »ambivalenter und kontrollierter Weise«⁵⁵ in die politische Sphäre integriert wurden: »Als Mütter wurden sie für die Reproduktion von Nationalstaaten benutzt, als »Gefühlswesen« sind sie in subalternen Positionen das Schmiermittel des politischen Geschäfts.«⁵⁶ In diesem Zitat äußert sich eine Doppelbödigkeit der einbezogenen-ausgeschlossenen Frau der industriellen Gesellschaft. Nicht zuletzt für einen wachsenden globalen Kapitalismus erweist sich Sauers skizzierte Frau als *produktiv*. Ihr Plädoyer, das Private unter dem Vorzeichen neoliberaler Strukturen und in seiner Bezüglichkeit zum Öffentlichen zu stellen, ergänze ich hier neben der historischen Perspektive durch gegenwärtige Dimensionen der Globalisierung und der Klassenfrage. Vor dem Hintergrund eines komplexen Gefüges globaler, neoliberaler, klassen- und geschlechterspezifischer Dimensionen frage ich nach der Beziehung zwischen privat und öffentlich aus heutiger Sicht.

Die argentinisch-israelische Künstlerin Mika Rottenberg verhandelt in ihren Arbeiten immer wieder die machtdurchzogenen Verstrickungen von geschlechter- und/oder klassenspezifischer Arbeit in einer globalen, kapitalistischen Weltwirtschaft. In ihren Arbeiten stehen meist der weibliche Körper und sein Verhältnis zu kapitalistischen Produktionsabläufen im Mittelpunkt. Ihr Interesse gilt dabei dem Sichtbarmachen der Arbeit von Frauen, die heute weniger in der häuslichen als in der industriellen Sphäre auszumachen sei, wodurch sie ihren feministischen Standpunkt deutlich macht:

If I go back to the idea of labour, feminism and art, the work of women used to be hidden in the domestic sphere. Now it's hidden in the industry. Women in China or South East Asia make so much of the world's crap. There is still need for visibility and

52 Rössler 2001, S. 50.

53 Birgit Sauer. »Öffentlichkeit und Privatheit revisited. Grenzziehungen im Neoliberalismus und die Konsequenzen für die Geschlechterpolitik«, in: *Kurswechsel*, 4, 2001, 5-11, 5.

54 Ebd.

55 Sauer 2001, S. 171.

56 Ebd.

art is a good tool for that. So maybe if the feminism of the 1970s was about showing women's work by exposing the domestic sphere, now it's about exposing women in the industrial sphere.⁵⁷

Häufig bildet ein Video den Kern ihrer raumeinnehmenden Installation, wie auch in *NoNoseKnows* (2015), einer Videoinstallation, die erstmalig auf der 56. Biennale in Venedig 2015 gezeigt wurde (siehe Abb. 6). Durch eine Art Garagentor betreten die Ausstellungsbesucher*innen zunächst einen engen Vorraum, bevor sie in den dunklen Projektionsraum treten, in dem das Video gezeigt wird. Der Vorraum ist bestückt mit zwei Regalen, gefüllt mit Perlensäcken und einem stark und kühl beleuchteten Tresen, auf dem ausgebreitete Perlenketten liegen. Damit spiegelt sich ein materialistischer Ansatz in der Videoinstallation in einer Art und Weise wider, indem bestimmte Artefakte, die im Video gezeigt werden, sich im Vorraum bereits ankündigen. Der videografisch aufgezeichnete und der reale Raum bilden eine Einheit. Somit verschafft Rottenberg einer Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung Geltung, indem sie eine begehbare Kulisse kreiert, die nicht zuletzt das Bewusstsein für die eigene Körperlichkeit der Ausstellungsbesucher*innen schärft. In einem dunklen, kahlen Raum hinter dem Vorraum erscheint mir das Video als Großprojektion, gerahmt durch einen breiten, schwarzen Rahmen am hinteren Raumende.

Zu Beginn des Videos sehe ich eine großgewachsene Frau (gespielt von der knapp 2 Meter großen Bunny Glamazon, einem US-amerikanischen Fetisch-Model) mit zerzausten, blonden Haaren und grauem Hosenanzug, die mit einem roten Elektromobil auf einen Parkplatz vor einem Fabrikgebäude fährt. Die Kamera begleitet die sehr großgewachsene Frau auf ihrem Weg durch die kahlen neon-beleuchteten Flure des Gebäudes bis in ihr Büro. Im engen Raum angekommen, nimmt sie Platz an einem kleinen Schreibtisch, umgeben von eingepackten Blumenbuketts auf Regalbrettern. Neben ihrem Schreibtisch häufen sich Teller, beladen mit Nudelgerichten. Schräg unter ihrem Tisch ist ein mit Perlen gefülltes Plastiksieb zu sehen, aus dem zwei nackte Füße nach oben ragen. Das Interieur und die seltsamen Zusammenhänge in diesem kulissenhaft inszenierten Raum lassen ein gewisses Verlangen nach Verstehen aufkeimen. Dieser merkwürdige Ort mit seinen surrealen und skurrilen Begebenheiten wird sich als einer von zwei Ebenen herausstellen. Die zweite Ebene führt mich in einen schwach beleuchteten Raum, in dem chinesische Arbeiterinnen in dicken Anoraks an einem langen Tisch mit bunten Plastikschalen sitzen. In monotoner und stiller Akkordarbeit präparieren sie Austernmuscheln für deren künstliche Perlenproduktion. Die Kamera dokumentiert die stillen, routinierten Bewegungen der konzentrierten Arbeiterinnen und wechselt von Halbtotalen (Einfangen der Arbeitsatmosphäre) zu Nahaufnahmen (Detailansichten des Präparationsvorgangs). Eine der jungen Chinesinnen am Tisch sitzt vor einer seltsamen Seilkonstruktion; ihr Blick richtet sich erwartungsvoll entlang der Seile nach oben. Im Büro, das filmästhetisch als ›oben‹ markiert wird (vertikale Kamerafahrt entlang des Seilzugs), gibt die blonde Frau durch das Läuten einer Glocke das Signal für

57 Mika Rottenberg. »Down the Rabbit Hole or Through the Looking Glass: Interview between Mika Rottenberg and Daria de Beauvais«, Frédéric Grossi (Hg.). *Mika Rottenberg: Palais de Tokyo*, 23.06-11.09.2016. Dijon: Les presses du réel 2016, S. 84-90, S. 88f.

die junge Chinesin, die Kurbel in Gang zu setzen. Auf der oberen Ebene löst das Kurbeln die Rotation eines Windrades aus, das unmittelbar hinter einem Blumenstrauß befestigt ist. Blütenstaub scheint frei gesetzt zu werden und eine allergische Reaktion bei der Frau im Büro zu *produzieren*; gequält zieht sie die Nase hoch und trocknet sich die Tränen.

Der manuelle Seilzug, der sich als eine Art Rube-Goldberg-Maschine entpuppt, verbindet die blonde Frau mit den Arbeiterinnen: oben und unten, West und Ost, Kapital und Arbeit stehen in einer unmittelbaren Reiz-Reaktions-Kette bzw. einem Ursache-Wirkungs-Zusammenhang. Dokumentarisches verwebt sich mit narrativer Fiktion. Beide Ebenen durchdringt eine Stille, die mich als Betrachter*innen in ein akzeptierendes Schweigen absurder und widersinniger Arbeitsabläufe einbezieht und so auf meine Mitverantwortlichkeit, Teil eines absurden industriekapitalistischen Systems zu sein, anspielt. Lediglich das leise Quietschen der Kurbel ist zu hören; darüber hinaus herrscht konzentrierte Stille unter den Arbeiterinnen im trostlosen Präparierraum. Das sich konstant drehende Windrad korrespondiert mit dem andauernden Schniefen der blonden Kapitalistin in der oberen Etage. Die Kamera fährt im Wechsel vertikal und horizontal über die Berge an Nudelgerichten neben ihr – ein Sinnbild für den grenzenlosen Konsum? Plötzlich fängt ihre gerötete Nase an zu pulsieren. Ein Glockenschlag gibt der Chinesin unten zu verstehen, das Kurbeln zu beenden, als wäre vorerst ausreichend gekurbelt worden. Das plötzliche Niesen der blonden Frau – unterlegt mit einem Cash-Register-Sound – bringt ein dampfendes Nudelgericht hervor, das sogleich zu den unzähligen anderen Nudelgerichten auf einen beistehenden Tisch gelegt wird. Weitere Nieser produzieren weitere Pastagerichte. Im wahrsten Sinne des Wortes wird die blonde Frau zu einer Nutzniesserin der Perlenproduktion für den globalen Markt, indem sie im Überfluss (von Blumen und Nudelgerichten) lebt und die prekären Arbeitsverhältnisse der Perlenarbeiterinnen nicht nur stillschweigend akzeptiert, sondern letztlich befördert. Sie unterliegt einer Reproduktionsschleife, der sie sich (körperlich) nicht entziehen kann. Die Pastagerichte und somit die Produkte ihres wiederholten Niesens starren direkt zurück in die Kamera: Der Kamerablick von oben konfrontiert uns mit einer Absurdität und mit dem sinnbildlich ekligen Geschäft der Massenproduktion und -konsumtion. Es wächst die Vermutung, dass die Nudelgerichte für die Arbeiterinnen bestimmt sind.

Ich bekomme einen weiteren Arbeitsraum zu sehen: In einem dunklen, nass-kalten Raum hockt eine Chinesin – ihr Gesicht verdeckt durch einen asiatischen Kegelhut – und spaltet mit einem großen Messer Muschelhälften auseinander, um die darin befindlichen Perlen zu extrahieren. Auch hier zeichnet die dokumentarische Kamera stillschweigend den routinierten Erntevorgang auf. Im stillen, andauernden Beobachten bleibt Zeit zum Sinnieren: Werde ich gerade Zeugin der Ausbeutung vermeintlich natürlicher Reproduktionsarbeit der ›Muttermuschel? Und wird die Ausbeutung legitim, indem sie sich auf das Nicht-Menschliche (die Auster) verlagert? Auf welcher absurden Weise verschränken sich hier Biologie und Industrie um den Preis der Wertschöpfung?

Schließlich finde ich mich in der Perlensortierstation wieder. An langen Tischen sortieren Reihen von Frauen bergeweise Perlen: ein extrem schneller Prozess, der sich nach den Fähigkeiten der Arbeiterinnen und der unermüdlichen Nachfrage nach der Ware richtet. Lediglich die Kamera bemerkt überraschend eine schlummernde Arbei-

terin am Tisch, die ihren Kopf zum Schlafen in ihre Hände gelegt hatte und ihre nackten Füße in einer mit Perlen gefüllten Plastischale badet – ein Bild, das mich assoziativ zurück zu den nackten Füßen im Büro der allergischen Kapitalistin führt, nur steht dort alles Kopf. Der Assoziation folgt sogleich die Kamera und wir befinden uns wieder im Büro der blonden Frau. Inzwischen wuchs ihre Nase – mittels des Spezialeffekts des Morphings – zu einer meterlangen Pinocchio-Nase heran. So scheint sich hier der imaginative Zustand der Lüge und Fiktion als treibende Kraft des Kapitalismus im Bild durch die meterlange Nase symbolisiert und materialisiert zu haben: eine Verschränkung von realer und zugleich fiktionaler Geschichte, humoristischer und ernster Begebenheiten unserer Welt, die Rottenbergs Videoarbeit durchzieht und sich in dieser Sequenz erneut bestätigt.

Zwischen den einzelnen Sequenzen (Büro, Perlenpräparier-, Ernte- oder Sortierstation) verlagert die Kamera meinen Blick immer wieder hinaus auf die leeren Flure des Verwaltungsgebäudes der Fabrik. Riesige Seifenblasen – teils mit Rauch gefüllt – schweben scheinbar unbemerkt durch die menschenleeren Flure. Die statische Kamera suggeriert eine unbemerkte Beobachter*innenposition und wird Zeugin des merkwürdigen, mysteriösen Geschehens. Ein hochfrequenter Ton und Stimmen aus der Ferne laden die atmosphärischen, stillen Intermezzos soundästhetisch als Räume kurzzeitigen Stillstandes auf, aber nicht im Sinne einer Betriebseinstellung oder einer verdienten Pause der Arbeiterinnen, sondern im Sinne des Stilllegens unserer Beobachter*innenposition. Kurzzeitig darf ich mich erholen; darf ausbrechen aus den nicht enden wollenden surrealen wie prekären Arbeitsabläufen und somit aus der absurden Kapitalismuslogik: kurz vor die Tür treten, um Luft zu holen. Den Arbeiterinnen hingegen wird kein Entkommen zuteil. Vielmehr haben sie sich mit resigniertem Eifer ihrer Arbeit verschrieben. In der Entfremdung der Arbeiterinnen von einem globalen kapitalistischen System identifiziert Mika Rottenberg ein Spannungsverhältnis zwischen privat und öffentlich⁵⁸:

In my videos, the characters or the performers are always very concentrated on what they are doing like if they were alone, but they are actually part of a bigger system which relates to [the] tension between private and public.⁵⁹

Bereits der Titel der Videoarbeit *NoNoseKnow* – das, was niemand weiß – mag gewissermaßen die Dimension des Privaten heraufbeschwören. So ist das Geheime und Unbekannte rein assoziativ dem Privaten zugeordnet. Sobald ein Geheimnis öffentlich gemacht wird, verliert es seinen Wortsinn. Damit verweist Rottenbergs Titel eher auf den

58 Alison Glass stellt Rottenbergs Arbeit in eine Tradition der feministischen Kunst der 1970er Jahre und erkennt gerade in ihrem Schaffen von surrealen Fabrikwelten die Verhandlung der hierarchisch strukturierten Konnotation von künstlerischer und industrieller Arbeit: »As she updates traditions of feminist art practice, Rottenberg uses her factory world to reexamine the nature and value of art objects themselves. Her female labours are, after all, making art; and certainly, in Western culture, artists and artworks are traditionally positioned as the hierarchical opposite of factory workers and their products.« Alison Glass. »New Work: Mika Rottenberg«, in: *Ausstellungsbroschüre*, San Francisco Museum of Modern Art, 9. Juli–3. Oktober 2010, n.p.

59 Rottenberg 2016, S. 85.

Status des Vermeintlichen eines spezifischen Geheimnisses: Obwohl wir um die prekären Produktionsverhältnisse im globalen Süden wissen, kurbeln wir diese, wie Bunny Glamazon im Video, durch unseren unersättlichen Konsum pausenlos und stillschweigend an. Damit verschiebt sich die Frage nach den ›nicht wissenden Nasen‹ eher hin zu einem Blick auf die global-kapitalistische Absurdität der Gegenwart: Keine/r weiß, warum wir diese widersinnige Ausbeutungsmaschinerie in Gang halten. Rottenberg führt uns mit ihren dokumentarischen Bildern von Arbeiterinnen aus den Perlenzuchtfabriken in China nicht aus einer vermeintlichen Unwissenheit über die dort herrschenden Arbeitsverhältnisse – sie macht nicht etwas, was der privaten Sphäre angehört, öffentlich. Vielmehr wirft sie die Betrachtenden auf sich selbst, ihr *Wissen um* jene Verhältnisse und ihr stillschweigendes und energisches Kurbeln zurück – sie stellt die Verschränktheit von privaten und öffentlichen Aspekten in Bezug auf industrie-kapitalistische Produktionsketten nicht nur aus, sondern macht sie für die Betrachtenden in der Installation erfahrbar. Indem Rottenbergs Video zwei Ebenen bzw. zwei Produktionslinien verknüpft, durchkreuzt sie vermeintliche Parallelwelten und bringt sie so in einen Zusammenhang. Ihr Video produziert eine Parallelisierung von surrealer und realer Arbeit, Humor und Ernsthaftigkeit, Warenproduktion und -konsum, Arbeitsausbeutung und globalem Handel.

Abb. 6: Mika Rottenberg, *NoNoseKnows* 2015



Ausgehend von Nancy Tuanas metaphorischer Konzeption der zähflüssigen Durchlässigkeit (›viscous porosity‹) für eine Beschreibung der Verhältnisseigenschaft von privat und öffentlich wurde schlaglichtartig an künstlerischen Arbeiten gezeigt, dass das Private stets durchzogen und verwoben ist mit öffentlichen Diskursen, Praktiken und Institutionen. Während Maria Petschnigs Videoinstallation *The Rooms* ausstellungsarchitektonisch, narrativ und ästhetisch das erotische Begehren und die Schaulust thematisiert, wodurch sich jene Durchlässigkeit konstituiert, wählt Mary Maggic in ihrer Videoarbeit *Housewives making Drugs* einen anderen Ort lokaler Privatheit: den der Küche.

Als medialer Schauplatz wird die Küche in Maggics Arbeit Ort des symbolischen Widerstands, wo sich trans-körperliche Subjekte (vgl. das Konzept der Trans-Corporeality von Stacy Alaimo) zu politischen Akteur*innen erheben.

Abschließend geriet mit Mika Rottenbergs Videoinstallation *NoNoseKnows* und ihrer dortigen Verhandlung des weiblichen Körpers in der industriell-kapitalistischen Sphäre eine weitere Dimension der Durchdrungenheit von privat und öffentlich in den Blick. Vor dem Hintergrund der hier behaupteten relationalen, dynamischen Verhältnisse von privat und öffentlich möchte ich nun in einem zweiten Schritt die Dimensionen Intimität und Nähe näher befragen, die insbesondere mit der feministischen Videokunst der 1970er Jahre, in der Video als »eine Technik des Nahsehens«⁶⁰ genutzt wurde, eine weitreichende Allianz eingingen. Diese Allianz will ich auf ihre Aktualität hin befragen und anhand von Karen Barads Überlegungen zur Berührung zweier Hände erweitern.

3.2 Intimität und Nähe – Berühren und berührt werden

»[Die] Fremdheit des Anderen, von dem die eigenen Intentionen und Handlungen stets durchdrungen sind, wird besonders offensichtlich, wenn wir uns die Berührung, den Vorgang des Tastens vergegenwärtigen.«⁶¹

Barbara Becker

»Eingetaucht in den Berührungsfluss sind wir niemals Herr [sic!] über uns selbst, sondern aufs schönste verrückt und dezentriert und eben darum umso lebendiger.«⁶²

Hartmut Böhme

Mit Blick auf eine lange Problematisierung des Privaten in der feministischen Theorie und Praxis entpuppt sich dieses häufig – auch schlicht assoziativ – als das Intime, das sich an Größen wie Liebe, Sexualität, Begehren, Gefühle und andere Formen von Nähe bindet. Als ein Konstrukt der bürgerlichen Moderne verschleiert das Intime, »wie politisch, historisch geworden und gesellschaftlich umkämpft die Unterscheidung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen ist, und wie leid- (und auch lust-)voll die Erfahrungen und Erlebnisse von minorisierten, veränderten Gruppen und insbesondere von Frauen darin sind.«⁶³

Als affektive Dimension und Qualität von Beziehungen (im Sinne ihrer intersubjektiven Dynamik) ist Intimität nicht zuletzt ein entscheidender Topos feministischer Medienkunst. Bereits frühe Videoarbeiten führten oftmals eine radikale Rhetorik von Intimität vor, die sich insbesondere bei feministisch motivierten Künstlerinnen häufte.

60 Vgl. Adorf 2008.

61 Becker 2000, S. 63.

62 Hartmut Böhme. »Der Tastsinn im Gefüge der Sinne«, Uta Brandes, Claudia Neumann (Hg.). *Tasten: Schriftreihe Forum*. Bd. 7, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen: Steidl 1996.

63 Anna-Katharina Meßmer, Marianne Schmidbaur, Paula-Irene Villa (Hg.). »Einleitung. Intimitäten – Wie politisch ist das Vertraute?«, in: *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Heft 1, Mai 2014, 3-8, 2.

Um sich diesem für feministische Medienkunst zentralen Thema der Intimität zu nähern, soll zunächst geklärt werden, worin die Bedeutung der Intimität und ihrer Formen von Nähe für feministische Politiken liegen. Welches politische Potenzial bergen die haptische Nähe, das Berühren und Berührt-werden im physischem wie im emotionalen Sinne? Und inwiefern lassen sich daran Fragen der Materialität, des Mitfühlens, der Verantwortlichkeit und der Gerechtigkeit anschließen?

In ihrem Aufsatz »On Touching. The Inhuman That Therefore I Am« (2012) problematisiert Karen Barad die Berührung als eine reine und unschuldige Handlungsform und stellt folglich auch die Verortung der Berührung in der Philosophiegeschichte, als einen Akt gegenseitigen Einverständnisses zwischen Individuen, infrage.⁶⁴ Ihr Interesse gilt der *Physik der Berührung* (hinsichtlich ihrer Virtualität, Körperlichkeit, Affektivität und Emotionalität)⁶⁵, der die Vorstellung einer radikalen Verschränkung von affektiven und wissenschaftlichen Dimensionen einer Berührung vorausgeht.⁶⁶ Ausgehend von der Reflexion der Berührung zweier Hände⁶⁷ stellt sich Barad Fragen nach dem Wesen und der Messbarkeit von Nähe:

When two hands touch, there is a sensuality of the flesh, an exchange of warmth, a feeling of pressure, of presence, a proximity of otherness that brings the other nearly as close as oneself. Perhaps closer. And if the two hands belong to one person, might

-
- 64 Damit kann Karen Barad einer feministischen und postkolonialen Theoretisierung des Berührens zugeordnet werden, die sich in den vergangenen Jahren in zahlreichen Publikationen äußerte: Sara Ahmed, Jackie Stacey (Hg.). *Thinking Through the Skin*. London u.a.: Routledge 2001; Erin Manning. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006; Laura Marks. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham u.a.: Duke University Press 2000.
- 65 Karen Barad, »On Touching: The Inhuman That Therefore I Am«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23(3), 2012c, 206-223, 207.
- 66 Barad erläutert, dass für die klassische Physik jegliche Berührung stets in einer elektromagnetischen Interaktion besteht. Berührung ist damit lediglich eine elektromagnetische Abstoßung, die dazu führt, dass wir in einer Berührung stets eine elektromagnetische Kraft, nicht jedoch das *Anderere*, was wir berühren, spüren.
- 67 Edmund Husserl handelt seine Überlegungen zum leiblich-körperlichen Selbstbezug an der Selbstberührung ab – die rechte Hand, welche die linke ergreift – und begreift dies als zirkuläre Denkfigur. Zum einen gründet diese Zirkularität auf der »geschlossene[n] Bewegung des Selbstverweises sowie deren innere Ununterscheidbarkeit«. Zum anderen basiert diese Idee der Zirkularität einer Selbstberührung auf einer Zäsur, da im Augenblick der Selbstberührung »am Körper selbst die Momente von Selbst und Etwas unterschieden werden«. Gottfried Boehm. »Der hundertäugige Argus. Die Haut als Matrix der Sinne«, Tina Zürn, Steffen Haug, Thomas Helbig (Hg.). *Bild, Blick, Berührung: Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*. Paderborn: Fink 2019, S. 207-218, S. 216. Das Gedankenexperiment der Berührung zweier Hände, der eigenen Hände, findet sich auch in Barbara Beckers phänomenologischer Reflexion des Leibes, in der sie eine Philosophie der Leiblichkeit entwickelt. »Der Leib ist fähig, ein Phänomen gleichsam doppelt wahrzunehmen: In der Berührung meiner Hand ertaste ich diese als externes Objekt, als Körperding; gleichzeitig aber spüre ich die Berührung selbst, die Hand ist Teil meines Leibes. Damit deutet sich an, dass mein eigener Leib stets mehr ist als ein bloßes Körperding: Er begleitet in seiner je individuellen Spezifität nämlich alle Wahrnehmungen, alle Qualitätsempfindungen und Bewegungen, und dies gilt selbst für die Erfahrung meiner eigenen Leiblichkeit. Der Körper also offenbart eine Durchmischung von Subjekt und Objekt, weil er beides gleichzeitig ist: erlebender und erlebter Leib.« Becker 2011, S. 61.

this not enliven an uncanny sense of the otherness of the self, a literal holding oneself at a distance in the sensation of contact, the greeting of the stranger within? So much happens in a touch: an infinity of others — other beings, other spaces, other times — are aroused.⁶⁸

Für Barad beinhaltet jede Berührung im Kern demnach eine unendliche Alterität; das Berühren des Anderen ist eine Berührung alles Anderen, das Selbst eingeschlossen. Wobei das Selbst-berühren immer auch bedeutet, das Fremde *in sich*⁶⁹ zu berühren. Jede (Auto)Berührung beinhaltet ein Berührt-Werden. Die Haut ist dabei der entscheidende Ort, das Interface, mit und an dem jemand* berührt und berührt wird. Als solches, so verdeutlicht Sara Ahmed, ist die Haut beides, »the most intimate of experiences and the most public marker of raced, sexed and national histories«.⁷⁰

Während Barad in ihrer quantentheoretisch inspirierten und philosophischen Reflexion über das Berühren und Berührt-Werden keinen Bezug zu Maurice Merleau-Pontys phänomenologischem Konzept der Interkorporalität herstellt, verweist Ahmed dezidiert auf die Bedeutung jenes Konzepts für ihre theoretischen Auseinandersetzungen und für feministische Wissenschaften allgemein.⁷¹ Merleau-Pontys Konzept der Interkorporalität verweist auf die Koppelung der Subjekthaftigkeit an den Körper. Ein Zugang zur Welt geschieht nach Merleau-Ponty primär durch den Körper, der sowohl subjektiv als auch sozial zu begreifen ist. Das Präfix ›inter‹ verweist dabei nicht auf einen Raum zwischen (zwei) Körpern und damit zwei Entitäten, sondern vielmehr auf die genuine Qualität des sozialen und situierten Körpers: Er ist ein relatives Gefüge und damit immer (schon) verwoben mit dem, was ihm als äußerlich erscheint. Der Körper und seine Fähigkeit, zu berühren und berührt zu werden, sind in Merleau-Pontys Augen die Voraussetzung für Handlungen in der Welt: »Durch meinen Leib verstehe ich den Anderen, so wie ich auch durch meinen Leib die Dinge wahrnehme.«⁷² Mit dem Begriff des Chiasmus versucht der Phänomenologe darzulegen, dass jede Berührung letztlich eine konstante Überkreuzung von Eigenem und Fremden ist, die nur bedingt in Sprache und Rationalität eingebunden werden kann. Zwischen dem sich berührenden und berührten Selbst bleibt dennoch etwas Irreduzibles bestehen, das sich jeglicher terminologischen Kategorisierung verwehrt. Im ›Ineinanderbezogensein‹ von Subjekt und Umwelt behält das Selbst stets einen Rest einer Unbestimmtheit (vgl. zu Barads Begriff der *Un/Bestimmtheit* in Kapitel 5.2.1).⁷³

68 Barad 2012c, 206.

69 Allerdings ist auch die Begegnung des ›Fremden im Eigenen‹ nicht eine Erfindung von Barad, sondern wurde in der Philosophie der Leiblichkeit und der Subjektivität immer wieder theoretisch zu fassen versucht. Vgl. dazu Becker 2011, S. 65f.

70 Sara Ahmed. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham u. a.: Duke University Press 2006, S. 8.

71 Ahmed/Stacey 2001, S. 5.

72 Maurice Merleau-Ponty. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt und mit einem Vorwort von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter 1966, S. 220.

73 Maurice Merleau-Ponty (Hg.). *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink 1986; Vgl. auch Sebastian Ostermann, Kristin Wenzel. »Im unaufhörlichen Kontakt mit der Welt«, Sebastian Ostermann (Hg.). *Barbara Becker – Taktile Wahrnehmung: Phänomenologie der Nahsinne*. München: Fink 2011, S. 11-21, S. 13.

Sara Ahmed verzeichnet eine Hinwendung feministischer Theoretiker*innen zu Merleau-Pontys Konzept der Interkorporalität und dem damit verbundenen »desire for an increasingly located and, indeed, fleshy body«. ⁷⁴ Sie erläutert, dass die Erfahrungen, die den Körper zu *meinem Körper* machen, Merleau-Ponty als die Selbstwahrnehmung begreift, dass der eigene Körper der *einzigste Körper einer einzigen Welt* sei. Diese Erfahrung sei die gleiche, die *meinen Körper für andere Körper* öffnet. Voraussetzung dafür ist die gleichzeitige Gegenseitigkeit von Berühren und Berührt-werden, von Sehen und Gesehen-werden. In diesem Sinne, so argumentiert Ahmed weiter mit Husserl und Merleau-Ponty, gehört *mein Körper* nicht mir. ⁷⁵ Die Verkörperung ist es, die meine Intimität gegenüber anderen öffnet. Ahmed führt dies wie folgt weiter aus:

The relationship between bodies is characterised by a ›with‹ that precedes, or is the condition of possibility for, the apartness of ›my body‹. This ›with‹ is the fleshiness of the world which inhabits us and is inhabited by us – flesh, not understood simply as matter, but as the very sensibility of the seen, and the very sight of the sensible. ⁷⁶

An einer anderen Stelle verbindet Ahmed dieses charakteristische ›Mit‹ als »Fleischlichkeit der Welt« mit Emotionen, die damit verbunden sind, wie wir die Welt *mit* anderen bewohnen. Emotionen sind im phänomenologischen Sinne immer auf ein (imaginäres) Objekt gerichtet; »emotions are precisely about the intimacy of the ›with‹; they are about the intimate relationship between selves, objects and others«. ⁷⁷

Die in diesem Unterkapitel vorgestellten künstlerischen Arbeiten führen vor, dass gerade taktile Begegnungen ⁷⁸, die Intimität des ›Mit‹ sowie die Berührung als Resultat leiblicher Affiziertheit eine andere Denkweise des Körpers und der Verkörperung eröffnen können. Ahmed schreibt, die Haut würde unsere Körper gegenüber anderen öffnen:

74 Ahmed/Stacey 2001, S. 5.

75 Gottfried Boehm bezieht sich ebenso auf Husserl und Merleau-Ponty und verdeutlicht, inwiefern die somatische Differenz – zugleich Subjekt wie Objekt in der Berührung zu sein – dazu führt, dass meine Haut/mein Körper nicht mir gehört. Als Grund dafür nennt er die »gestischen Körpervalenzen«. Boehm 2019, S. 216.

76 Ahmed/Stacey 2001, S. 5.

77 Sara Ahmed. »Communities that Feel: Intensity, Difference and Attachment«, Anu Koivunen, Susanna Paasonen (Hg.). *Conference Proceedings for Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*. Turku: Turku University 2001, S. 10–24, S. 12.

78 Auch Stuart Hall analysiert die komplexe Produktion von Bedeutung und Differenz sowie die Rolle von Sexualität, Fetischisierung und den Dichotomisierungen, die sie ausformen. Er argumentiert, dass der Bereich des Visuellen ein Dilemma für die menschliche Existenz birgt, da unsere Körperlichkeit als auch die beiden Schemata »historical-radical« und »epidermal-radical« stark mit unserer Erscheinung zusammenhängen. Weibliche Körper oder farbige Körper wurden gefangen genommen und übermäßig definiert von sexistischen oder rassistischen visuellen Regimen. Die Hinwendung zu einem ›haptischen Regime‹ kann eine Form des zwingend notwendigen Widerstands sein. Stuart Hall. »Spectacle of the Other«, Ders. (Hg.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London u. a.: Sage u. a. 1997b, S. 223–290. Diese Potenzialität der Haptik, der Berührung schildert auch Frantz Fanon im Kontext seiner postkolonialen Auseinandersetzungen in seinem Werk *Black Skin, White Masks*: »Why not the quite simple attempt to touch the other, to feel the other, to explain the other to myself? [...] At the conclusion of my study, I want the world to recognize, with me, the open door of every consciousness.« Frantz Fanon. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press [1952] 2008, S. 206.

»through touch, the separation of self and other is undermined in the very intimacy or proximity of the encounter«. ⁷⁹ Als Affektträgerin und halbdurchlässige Membran ist die Haut der Ort der somatischen Koppelung mit anderen Subjekten, aber auch Tieren, Pflanzen, Dingen, Objekten. Ich werde an einer späteren Stelle (im Kapitel 5.2.4) mit Hilfe des Konzeptes der haptischen und verkörperten Visualität von Laura Marks auf Ahmeds hier angesprochene Begegnung in Bezug auf Bild und Betrachter*in zurückkehren und somit die Haut auch als technologisches Interface der Berührung/des Berührt-Werdens befragen. Letzteres, und damit die Frage der Haut als technologisches Interface, führt mich zwangsläufig zu einer Narzissmusfrage der frühen Videokunst, die in diesem Unterkapitel knapp skizziert werden wird. Inwiefern kann auch die Haut des Bildschirms (Videoleinwand oder Screen im Ausstellungsraum, Smartphone- oder Tabletscreen etc.) Körper zu anderen Körpern hin öffnen bzw. über ein solches Öffnen nachgedacht werden? ⁸⁰ Inwiefern verhandeln jene Kunstarbeiten das emergente Phänomen der Verkörperung als feministisch relevant?

Barad beschließt ihren hier eingangs vorgestellten Aufsatz »On Touching« mit dem Vorschlag, das Nicht-Menschliche [inhuman] als Bedingung der Möglichkeit zu betrachten, mit der/dem *Anderen** in Berührung zu sein; ihr/sein Leiden spüren zu können. Das Nicht-Menschliche wird jedoch gewöhnlich mit der Unmenschlichkeit und damit mit einem fehlenden Mitgefühl assoziiert. Ausgehend von der Frage nach verantwortlichem und gerechtem Handeln ist es paradoxerweise gerade die Existenz des Unmenschlichen, die uns durchzieht und die wir durchleben und die es uns ermöglicht, nach der Andersartigkeit zu streben. Barad schlussfolgert daraus:

The indeterminacy at the heart of being calls out to us to respond. Living compassionately, sharing in the suffering of the other, does not require anything like complete understanding (and might, in fact, necessitate the disruption of this very yearning). Rather, living compassionately requires recognizing and facing our responsibility to the infinitude of the other, welcoming the stranger whose very existence is the possibility of touching and being touched, who gifts us with both the ability to respond and the longing for justice-to-come. ⁸¹

Die Überlegung der ›Willkommensheißung des Fremden‹ innerhalb und außerhalb des Selbst schließt an eine Narzissmusdebatte der frühen Videokunst an, da bereits in ihr die Suche nach der notwendigen Anerkennung des durch den anderen Berührt-werdens eine entscheidende Rolle spielte. Bevor ich mich zeitgenössischen Bestrebungen jener ›Willkommensheißung des Fremden‹ nähern möchte, werde ich mich im Folgenden schlaglichtartig der Narzissmusfrage der frühen Videokunst widmen, wobei in die-

79 Ahmed/Stacey 2001, S. 6.

80 An der Haut als Medium artikuliert sich eine »Berührungsehnsucht« (Karl-Josef Pazzini. »Haut. Berührungsehnsucht und Juckreiz«, Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.). *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 153-173, S. 153) die beispielsweise in den frühen Videokunstwerken von VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem* (1970) oder von Douglas Davis, *The Austrian Tapes* (1974) verhandelt wird.

81 Barad 2012c, S. 220.

sem Kontext die ästhetischen Praktiken der feministisch orientierten Künstlerinnen im Fokus stehen.

3.2.1 Von einem weiblichen Narzissmus zu einer ›Willkommensheißung des Fremden‹ im Selbst in der frühen Videokunst

Video als eine feministische Botschaft der Videokünstlerin der 1970er Jahre zu verstehen bedeutet für Sigrid Adorf, so wurde bereits deutlich gemacht (vgl. Kapitel 2.3.2), einen paradoxen, weiblichen Narzissmus in diesem Kontext anzunehmen.⁸² Ausgehend von einer kritischen Betrachtung der Annahme einer narzisstischen Ästhetik des Mediums Video⁸³, die bei Krauss problematisiert und sehr negativ gefasst wird, liest Adorf zunächst das medientheoretische Paradigma des Narzissmus bei Marshall McLuhan mit psychoanalytischen Körper- und Subjekt-Konzeptionen Sigmund Freuds diffraktiv ›durch-einander-hindurch‹:

Die Idee eines expansiven Körpers [bei McLuhan] hat viel zu tun mit der Frage der Konstitution und den Grenzen des ›Ich‹, was den technischen Diskurs zur Bedeutung der Prothese ebenso zu einem psychischen macht. Freuds Idee des Protoplasmatierchens⁸⁴ visualisiert die Vorstellung einer Verformung der äußeren Gestalt in Abhängigkeit von den Objektbeziehungen, impliziert aber auch die Vorstellung von einer dünnhäutigen Membran, die sich geradezu als Bild für die taktile Beziehung anbietet, die das Subjekt nach McLuhan mit den Bildschirmmedien eingeht.⁸⁵

Zunächst möchte ich kurz innehalten und das Bild der von Adorf angesprochenen ›dünnhäutigen Membran‹ im Rekurs auf Freuds Metapher des Einzellers näher betrachten. Was an dieser Stelle nicht zur Sprache kommt, sich mir jedoch als entscheidende Denkvoraussetzung für eine radikal relationale Körperkonzeption erweist, ist das Charakteristikum der Halbdurchlässigkeit (Semipermeabilität) der zellulären Membran. Sie ist keine scharfe Trennlinie zwischen Innen und Außen, sondern lässt stets Austauschprozesse zu. Eine solche semi-permeable, dünnhäutige Membran kann als materielle Voraussetzung für eine zähe Durchlässigkeit (›viscous porosity‹) zwischen ›Ich‹ und ›Du‹, Innen und Außen fungieren. Ich bevorzuge dabei den Begriff der ›viscous porosity‹ (vgl. Kapitel 3.1.) gegenüber der dünnhäutigen Membran, da er anstelle eines statischen, grenzziehenden *Seins* auf ein *Tun* und ein *Werden* verweist.

82 Sigrid Adorf. »Entspiegelungen. Un/Sichtbare Körper in der Reflexion feministischer Kunst(wissenschaft)«, Kathrin Heinz, Barbara Thiessen (Hg.). *Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche*. Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 277-305.

83 Im Closed-Circuit der Videoinstallation ist das Subjekt laut Krauss ausschließlich mit sich selbst umgeben, ist halt- und orientierungslos. Körper und Psyche fusionieren in der Selbsteinkapselung zu ihrer eigenen Umgebung und finden sich in einem unausweichlichen narzisstischen Zirkel wieder. Krauss 1976, 52.

84 Um einen dynamischen, sich durch Objektbesetzungen erweiternden Körper fassen zu können, bedient sich Freud in »Zur Einführung des Narzissmus« (1914) der Metapher eines Einzellers. Sigmund Freud. »Zur Einführung des Narzissmus« [1914]. In: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 19-42.

85 Adorf 2008, S. 76.

Nichtsdestotrotz lässt dieses Bild der Membran, die ich als halbdurchlässig ergänzend beschreiben möchte, im Zusammenschluss mit Nancy Tuanas Konzept der ›viscous porosity‹ eine interessante Annäherung an ein intra-agierendes Verhältnis von Subjekt- und Objektrelationen im Prozess der Ich-Werdung zu. Erst durch Intra-Aktionen (Freuds Metapher des Einzellens bietet ein sehr passendes Bild für das ›Innen‹, das dem Begriff der Intra-Aktion inhärent ist) von einem ›Ich‹ und der/dem Anderen, (re)konstituiert sich das, was ich als meinen Körper wahrnehme. Darüber hinaus korrespondiert jenes Bild der dünnhäutigen Membran in Bezug auf die Frage nach der Grenze und der Konstitution des ›Ichs‹ mit Ahmeds phänomenologisch inspirierter Überlegung, die Haut als Interface zu betrachten, die uns zu anderen Körpern hin öffnet.

Liest man wie Adorf nun McLuhans und Freuds Metaphern der Körper- und Subjektconstitution diffraktiv, »so erfährt das technikdeterministische Bild von der Expansion des Körpers in dem Moment eine wichtige Verschiebung, wo der Spiegel als Prothese erkannt wird und zur Frage drängt, ob es sich um eine ich- oder eine objektlibidinöse Beziehung handelt – denn das ist die Frage des Narziss«. ⁸⁶

Für McLuhan ist das Bild des jungen Narziss auf der spiegelnden Wasseroberfläche eine Selbstamputation, wobei das Abbild eine Betäubung verursacht, die jegliche Erkenntnis unmöglich macht. So ist es die Ausweitung seiner selbst im Spiegel, die laut McLuhan die Sinne von Narziss betäuben. ⁸⁷ Das Unglück des jungen Liebenden ereignet sich im Niemals-begreifen-können und Durchdringen-können seines Spiegelbildes. Liest man nun das Unglück des Narziss bei McLuhan mit Barads Idee der ›Willkommensheißung des Fremden‹ im Selbst zusammen, eröffnet sich eine ethische Perspektive – oder mit Barad gesprochen: eine ethische-onto-epistemologische Perspektive ⁸⁸: Mitfühlend zu leben (»Living compassionately« i.O.), am Leid der anderen teilzuhaben, erfordert es, die Sehnsucht nach vollständigem Verstehen, Begreifen und Durchdringen zu *stören*. ⁸⁹ Mit Hilfe von Adorfs Überlegungen zur Figur der paradoxen, weiblichen Narziss in der frühen Videokunst wurde bereits dargelegt (vgl. Kapitel 2.3.2), inwiefern diese das »Wasser einer Theorie selbstverliebter Knaben aufwühl[t]e[...]« ⁹⁰, störende Wellen auf die spiegelglatte Wasseroberfläche des Narziss brachte. Ich habe versucht, die Metapher der aufgewühlten Wellen als diffraktives Interferieren durch die frühe Videokünstlerin in einen Narzissmusdiskurs zu lesen, um herauszuarbeiten, dass es den feministischen Videokünstler*innen um eine ästhetische Analyse relationaler Dynamiken zwischen Subjekt und Objekt ging, was die spezifische Technik des Nahsehens und die Medialität des Videos zu ermöglichen vermochte. Das, was als stabil erscheinende Entitäten (Subjekt und Objekt) galt, wurde von den Videokünstlerinnen als Effekt spezifischer performativer Gefüge (im Closed-Circuit) entlarvt. Mit Barad gedacht, haben

86 Ebd.

87 Marshall McLuhan. »Verliebt in seine Apparate. Narzissmus als Narkose«. In: *Die Magischen Kanäle: Understanding Media*. Fundus Bücher, 2., erweiterte Auflage. Titel der Originalausgabe: *Understanding Media*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst [1964] 1995, S. 73–83, S. 75.

88 Auf Barads Konzept der *ethico-onto-epistemology* werde ich im Kapitel 5.2.4 noch näher eingehen.

89 Barad 2012c, S. 220.

90 Adorf 2004, S. 81f.; Dies. 2008, S. 88.

die frühen Videokünstler*innen sich der Verantwortung gegenüber der Unendlichkeit der/des anderen (im (Spiegel-)Bild) gestellt, der/den Fremden willkommen heißen. Es ist diese/r Fremde (im Bild), der zurück in die Augen des jungen Narziss blickt, der uns laut Barad sowohl die Fähigkeit zu antworten⁹¹ als auch die Sehnsucht nach Gerechtigkeit schenkt.⁹² Während sich das Unglück von Narziss durch die Erkenntnis, dass »das eigene Bild als ein anderes zu sehen [ist], über dessen Erscheinen und Verschwinden er nicht verfügt«⁹³, eher potenziert, erweist sich für die feministische Videokünstlerin jene Erkenntnis vor einem ethischen Hintergrund als fundamental. Sie muss nicht wie der antike Narziss die Erkenntnis von sich selbst als Objekt verdrängen, »um das Bild als Bild eines Anderen zu sehen und zu lieben«.⁹⁴ Mitfühlend zu leben (»Living compassionately«⁹⁵) gelingt ihr, indem sie die/den Fremde/n im Selbst begrüßt.

Am Ende ihres Buches *Operation Video* resümiert Adorf über die Figur der Videokünstlerin der 1970er Jahre im Hinblick auf Video und seine besondere Technik des Nahsehens und schließt mit einer differenzierenden Perspektive auf die Narzissmusfrage in der frühen Videokunst: »[D]as Bemühen um den Monitor als einer Art elektronischem Spiegel«⁹⁶ sei nach Adorf zu unterscheiden von der »Frage narzisstischer Selbstspiegelung, da es dem Versuch einer Perspektivumkehr der Fernsehzuschauer [sic!] diene. Um sich *fern* (Hervorh. i. O.) sehen – das heißt distanziert – betrachten zu können, wurde Video seitens feministisch orientierter Künstlerinnen zur Inversion der hegemonialen Optik eingesetzt«.⁹⁷ Anstelle einer Perspektivumkehrung, die eine Aufrechterhaltung der Distanz von Subjekt und Objekt zur Folge hat, schlage ich vor, die ästhetischen Praktiken der frühen Videokünstlerin mit Hilfe des Begriffs des diffraktiven Videos (vgl. Kapitel 2.3.3) als *Beugung* zu verstehen. Statt einer »Inversion der hegemonialen Optik« möchte ich also eine Intervention in eine solche annehmen, die auf Diffraction ausgerichtet war – auf ein *Stören* der spiegelnden Oberflächen, das Adorf selbst im Bild der »aufgewühlten Wasseroberfläche narzisstischer Knaben«⁹⁸ anspricht. Eine solche Blickverschiebung auf ein »*Beugen* von Wellen« lässt keine distanzierende Sicht von *fern*, von einem Außen zu, sondern rekuriert auf eine eingebettete, verschränkte und relationale Natur der Differenz – eine solche Perspektive hält die Welt nicht auf Abstand, sondern erkennt die in ihr stattfindenden intra-agierenden Verhältnisse.⁹⁹

Die hier dargelegte Fähigkeit der frühen Videokünstlerin, die/den Fremde/n im Selbst begrüßen zu können, soll nun in Bezug auf zentrale Überlegungen des postkolonialen Philosophen und Kulturtheoretikers Édouard Glissant weiter ausgearbeitet werden. Von dort aus soll die Videoarbeit *YOU ARE BORING!* (2015) von Vika Kirchen-

91 Siehe zum neo-materialistischen Konzept der *response-ability* im Kapitel 5.2.4.

92 Barad 2012c, S. 220.

93 Adorf 2008, S. 79.

94 Ebd.

95 Barad 2012c, S. 220.

96 Adorf 2008, S. 338.

97 Ebd.

98 Adorf 2004, S. 88.

99 Barad 2007, S. 87.

bauer exemplarisch aufzeigen, inwiefern innerhalb zeitgenössischer Medienkunst an jener Begrüßung der/des Fremden weiter gearbeitet wird.

3.2.2 Intimität als Ort der Erfahrung und das ›Recht auf Opazität‹ in *YOU ARE BORING!* (Vika Kirchenbauer: 2015)

Der Philosoph, Dichter und postkoloniale Kulturtheoretiker Édouard Glissant prägte den Begriff der Opazität im Kontext globaler Weltverhältnisse und seinem Einsatz für Multikulturalität. Als Begriff aus der optischen Theorie, der auf die Eigenschaft der Undurchlässigkeit von Licht verweist, steht Opazität der Transparenz gegenüber. Transparenz versteht Glissant als Motivation des Kategorisierens, der macht- und gewaltvollen Aneignung und des kolonialen Entdeckens des *Fremden* (Menschen, Kulturen, Orte). Der ›westlichen Wut des Verstehens‹¹⁰⁰ und seinen universalistischen Modellen müsse die Opazität entgegengehalten werden. Angesichts undurchdringlicher Geschichten und Epistemologien plädiert Glissant für ein »Recht auf Opazität«.¹⁰¹ Jenes Recht basiert auf einer radikalen Ablehnung einer Logik des Anerkennens und Verstehens, die sich auf Beurteilung und Vergleich stützen und damit vermeiden, Transparenz zu erzeugen. In Glissants Plädoyer für eine Opazität, die sowohl als theoretisches Konzept als auch als Praxis zu verstehen ist, eröffnen sich signifikante Parallelen zu einem rhizomatischen (Deleuze/Guattari) und netzwerkartigen (Haraway, Latour) Denken. Mittels der Opazität ist durch Glissant möglich, ein westliches oppositionelles und hierarchisches Denken (Selbst und ›Andere‹) zu überwinden. Opazitäten sind dabei als Gewebe zu begreifen, deren Verbindungslinien und Textur entscheidender sind als ihre Knotenpunkte oder Entitäten.¹⁰² Opazität bietet einen Raum der Anerkennung für das Nichtverstehen, das Unbekannte und das Undurchleuchtbare. Opazität bedeutet, »hin-zunehmen, dass die Wahrheit von anderswo neben der Wahrheit von hier besteht«.¹⁰³ Als grundlegende Voraussetzung steht die Opazität und damit die Undurchschaubarkeit für die Konstitution des anderen. Mit Glissant wäre das Recht auf Opazität »the real foundation of relation, in freedoms«.¹⁰⁴ Für Glissant steht eine Wissensgenealogie im Fokus, die nicht ausschließlich auf wissenschaftlichen Sprachrepräsentationen beruht, sondern auf der affizierenden und verbindenden Kraft der Poetik fußt.

In den künstlerischen Arbeiten (aber auch Texten) der deutschen Künstlerin Vika Kirchenbauer finden sich immer wieder Bezüge, die ein »Recht auf Opazität« einzu-fordern versuchen und Räume der Opazität auszuloten scheinen.¹⁰⁵ Ansehen und An-

100 Édouard Glissant zitiert in: *Édouard Glissant – Un Monde en Relation*. Ein Film von Manthia Diawara, 2010.

101 Édouard Glissant. »For Opacity«, in: *Poetics of Relation*. Übers. Betsy Wing. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 1997, S. 189-194, S. 190.

102 Ebd.

103 Édouard Glissant. *Kultur und Identität: Ansätze zu einer Poetik der Vielfalt*. 2. Auf., Heidelberg: Wunderhorn 2013, S. 35.

104 Glissant 1997, S. 190.

105 Vgl. Vika Kirchenbauer. »Akte des Zurückblickens | Acts of Looking Back«, in: *Internationales Frauenfilmfestival Dortmund|Köln. Festivalkatalog*. Köln, 2016, S. 78-86; Göksu Kunak. »BODY//Opacity Politics. An Interview with Vika Kirchenbauer«, in: *Berlin Art Link* vom 22.04.2016, URL: <https://www.berlinartlink.com/>

gesehen-werden, Präsentieren und Rezipieren sind durchdrungen von Machtkonstellationen und erweisen sich als wiederkehrende und elementare Themen der Arbeiten von Vika Kirchenbauer. Durch den Einsatz von neuen Medientechnologien thematisiert sie die Intimität als Ort und Modus des Geschlechtlichen und schafft bewusst – ganz im Sinne Glissants – Erfahrungen, die sich einem Durchleuchtet-Werden entziehen.

Auf der Videonale 2017 in Bonn präsentierte Kirchenbauer ihre 3D-Videoinstallation *YOU ARE BORING!* (2015), welche Intimität insbesondere im Zeichen der Erlebnisökonomie verhandelt (siehe Abb. 7). Im abgedunkelten Ausstellungsraum erscheint (vor) mir eine groß dargestellte Person in 3D auf dem Videobild wie eine halluzinatorische Erscheinung. Frontal und mittig vor einem schwarzen Hintergrund positioniert, lädt die ausgeleuchtete Person im Videobild – in pinker Satinbluse und zurechtgelegter Haarlocke – mich dazu ein, in einen Erlebensrausch des *Anderen* einzutauchen: »Here you can experience, here you can be part of us, here you will be truly engaged. Without the inconvenience of being spat upon in the street or the unpleasant smells of the darkroom.« (TC: 00:01:02) Das ausgedrückte Immersionsversprechen, das sich an mich (Kunst)Konsumentin zu richten scheint, lässt bereits über die Frage des Konsumobjekts spekulieren: Geht es etwas um die Lebenswelt und den Glamour queerer Subkulturen? Was die Adressierenden – die Personen im Videobild – miteinander verbindet, ist eine geteilte Erfahrung des steten Angeblickt-werdens, so erläutert Kirchenbauer selbst:

What united these performers though is a shared experience of being looked at on and off stage due to certain social markers that make them other – and also a shared experience of being tokenized, exoticized or fetishized within cultural production exactly because they bear these markers.¹⁰⁶

Eine harte Schwarzblende friert die Zuschauer*innen zunächst in einem dunklen Nichts ein, schafft (einen dunklen) Raum für die rezeptive Erwartungshaltung, bevor eine ruhige Stimme aus dem Off eine Auflistung von Erfahrungen vorträgt: »The driving experience, the pumping experience, the reading experience.«¹⁰⁷ (TC: 00:01:20). Ein erneuter harter Schnitt durchbricht die Aufzählung alltäglicher Erfahrungen und konfrontiert mich mit etwas weniger Alltäglichem: Zwei nackten Performer*innen, ihre

linartlink.com/2016/04/22/body-an-interview-with-vikakirchenbauer/, Stand: 16.06.2020; Vgl. dazu auch Skadi Loist. »Please Relax Now: Vika Kirchenbauers Interventionen in Repräsentations- und Rezeptionsregime«, Tanja Thomas, Lina Brink, Elke Grittmann, Kaya de Wolff (Hg.). *Anerkennung und Sichtbarkeit: Perspektiven für eine kritische Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017. S. 235-252. S. 237.

106 Vika Kirchenbauer im Interview mit Göksu Kunak 2016.

107 All diese Erfahrungen, die Kirchenbauer hier auflistet, entnimmt sie Joseph Pines und James H. Gilmores Buch *The Experience Economy* (2011). Die Autoren führen jene Erfahrungen als Beispiele an, wie der Wert von Waren durch die Erlebniskomponente kostbarer gemacht werden kann. Diese Erlebniskomponenten setzt Kirchenbauer hier also mit der ›Erlebniskomponente otherness‹ in Verbindung. Immer wieder bezieht sich Kirchenbauer in ihren Texten auf den Begriff der Erlebnisökonomie (*Experience Economy*), wie er von Pine und Gilmore Ende der 1990er Jahre entwickelt wurde. Der Begriff bezieht sich auf eine Komodifizierung von Erleben innerhalb einer neoliberalen Ökonomie, worin Güter als Requisiten und Dienstleistungen als Bühne verstanden werden, um einmalige Erlebnisse bzw. Erfahrungen für Kunden zu schaffen. Joseph Pine, James H. Gilmore. *The Experience Economy*. Harvard Business Press 2011.

Hände über Kreuz auf den Brustkorb gelegt, wird von rechts oben im Bild scheinbar ins Gesicht gepinkelt. Bild und Ton bilden eine Art Schere: Die Aufzählung weiterer alltäglicher Situationen der Stimme steht im Kontrast zu dem, was sich auf der visuellen Ebene ereignet. Ein erneutes schwarzes Videobild löst für mich als Rezipientin kurzzeitig die Spannung im Raum. Ein rhythmisches, nicht zu identifizierendes Klatschen aus dem Off wird sich später als Geräusch einer auf einen nackten Hintern schlagenden Hand erklären. Doch zunächst klären mich die drei in Pose gebrachten Personen in direkter Kameraadressierung über das unmittelbare Erleben des Konsums queerer Menschen auf: »A historic moment has been reached where our difference is now right for consumption. [...] Whatever you want darling, because we know, that you have either the economic or the educational capital to consume us, ideally both.« (TC: 00:03:40) Die konsumistische Rezeptionshaltung eines gebildeten und gut situierten Publikums wird spätestens an dieser Stelle radikal herausgefordert. In der konstanten Adressierung als Kunsterlebende und -konsumierende werde ich auf mich selbst und mein Bewegen in einem auf Erlebnis ausgerichteten Kunstbetrieb zurückgeworfen, wovon ich in einem Hier und Jetzt Teil werde.

Welchen ökonomischen Wert und welches wirtschaftliche Interesse an queeren Menschen bzw. ihren Bildern verbirgt sich hinter dem Trend queerer Subkultur? Wie ist die Kommodifizierung von (Queer-)Erleben im Kunstkontext einzuordnen und welche institutionellen Präsentationsweisen mögen dadurch offenkundig werden? Dies sind Fragen, die Kirchenbauers Videoarbeit konsequent begleiten. Jener ökonomische Wert wird in *YOU ARE BORING!* erzeugt, so schildert es die Künstlerin selbst,

by an immersive presentation of a subculture outside its original context: providing safe positions and access ports for exoticising gazes, while at the same time offering the experience and closeness to something that is understood and presented almost as a secret society.¹⁰⁸

In diesem Zitat von Kirchenbauer wird ein induziertes, konstitutives Spannungsfeld im Ausstellungsraum deutlich: Die Personen in den Videos *berühren* mich als Betrachtende auf eigentümliche Weise und entziehen sich in ihrer Opazität zugleich einer *Durchleuchtbarkeit*, einem Verstehen ihrer Handlungen. In ihrer Dreidimensionalität und scheinbar individuellen Adressierung rücken die queeren Menschen im Video gewissermaßen »auf den Leib« und stoßen mich gleichzeitig von sich weg, indem sie sich als das *Anderere*, in Differenz zu mir, dem adressierten »Du«, präsentieren. In diesem Pendelschwung taumelnd, beginne ich, meine eigene Position als Betrachtende zu befragen: Kann ich mich mit der klaren Positionszuweisung des Sprechenden »Wir« identifizieren? Bin ich dieses »you«, das die Arbeit vorwegnimmt? Durch die direkte Adressierung eines »you« scheint es, als würden die Figuren im Bild auch mir als Betrachteterin eine konsumistische Haltung gegenüber queeren Menschen unterstellen, in mir ein Begehren nach Sehen, Konsumieren, Verstehen und Durchdringen von Queer-Sein

108 Vika Kirchenbauer. »*YOU ARE BORING!* Vika Kirchenbauer, 3D video installation«, 2015, URL: http://www.vkoms.com/you_are_boring.html, Stand: 20.06.2020.

festmachen wollen. Im Angeblickt- und Angesprochen-Werden der Subjekte im Bild erignet sich eine affektiv durchdrungene Begegnung, die mich herausfordert und mir ein Gefühl der Notwendigkeit meiner eigenen Standpunktbestimmung vermittelt. Was hier, im Austausch der Blicke vor und hinter dem Bildschirm und in direkter sprachlicher Adressierung im Rahmen der Video-Performance erfahrbar gemacht wird, ist ein besonderes relationales Moment, das auch Sigrid Adorf in der frühen (feministischen) Videokunst¹⁰⁹ und der darin wiederholten Adressierung eines Blicks ›hinter der Kamera‹ erkennt:

Paradoxerweise ist es [...] genau der geschlossene Kreis der Videoszene, der Closed Circuit, der den geschlossenen Kreis der narzisstischen Selbstbespiegelung nicht nur für den Blick von außen öffnet, sondern der zugleich dafür genutzt wird, diese Öffnung und ihre konstitutive Bedeutung für die Verfassung des Subjekts zu thematisieren. Das wiederholt ausgesprochene ›you‹ stellt ein einladendes Angebot an die Identifikationsuche der Betrachtenden dar. Es ist gewissermaßen die niedrig gehaltene Eingangsschwelle, das verführende Moment einer leeren Form, die durch die eigene Anwesenheit scheinbar gefüllt werden kann. Nimmt man die Position jedoch an, die diese Form anbietet, so ist man unweigerlich in ein Dialogfeld eingetreten, das nun auch die Abhängigkeiten der Betrachterposition (sic!) erfahrbar macht.¹¹⁰

In der nächsten Sequenz sehe ich eine geschminkte Person mit blonder Langhaarperücke und lilafarbenem Kleid, die Beine zur Seite hin überschlagen. Auch sie scheint wie ihre Vorgänger*innen das ›Du‹ im Ausstellungsraum, also mich, genau zu kennen und Abhilfe für mein langweiliges Leben, das sie mir unterstellt, zu wissen: »You managed to work your way through the most of life situations considerably well, but you need help for that ›special thing‹. Only with interacting with us, you gain the deepest understanding of certain parts of yourself. [...] For our labor, pure pleasure and satisfaction to us.« (TC:00:05:28) Wenn die Zuschauer*innen als gelangweilt angesprochen werden, mag dies vermutlich eine Diskrepanz erzeugen, wodurch gerade die gegenseitigen Projektionen unterstrichen werden. Es geht darum zu spiegeln, wie Annahmen auf Körper gerichtet werden als ›Akt des Zurückblickens‹. Ebenso verhandelt Kirchenbauer damit die gleichzeitige Exotisierung aber auch ›Selbst-Überhöhung‹ queerer (Selbst-)Inszenierungen.

Der schwarze Hintergrund, der keine Konturen, Tiefe und Räumlichkeit zulässt, unterstreicht auf bildlicher Ebene das Zwiegespräch. Der als intim gerahmte und affektiv erlebte Monolog der Person im Video, scheint meine verborgen geglaubten Begierden als Zuschauer*in aufzurufen, wobei die Frage provoziert wird, von welchem ›special thing‹ eigentlich die Rede ist. Bevor die Möglichkeit besteht, darüber nachzudenken, wird die Auflistung von Alltagserfahrungen mittels einer Off-Stimme erneut aufgenommen: »The community-building-experience, the contact-making-experience, the taste-acquiring-experience, the introducing-experience, [...]« (TC: 00:06:33). Eine erneute Bild-Ton-Schere entsteht: Vier sichtlich gelangweilte, voneinander abgewandte

109 Als Beispiele ließen sich die Videoarbeiten von Lisa Steele, *A Very Personal Story* (1974), Theresa Hak Kyung Cha, *Mouth to Mouth* (1975) oder Vito Acconci, *Centers* (1971) heranziehen.

110 Adorf 2008, S. 324.

Personen rühren schweigend die Eiswürfel in ihren Gläsern. All die aufgezählten Erfahrungen referieren auf soziale Verbindungen und gemeinschaftliche Interaktionen, während das Geschehen auf der visuellen Ebene jene Erfahrungen torpediert. Eine erneute harte Schwarzblende führt über zur nächsten kurzen Sequenz. Zwei Personen, Vika Kirchenbauer selbst leicht im Hintergrund, haben ihre Körper direkt zur Kamera ausgerichtet. Im Monolog der vorderen Person scheint sich nun ein Verdacht zu entfalten, was mit jenem zuvor genannten ›special thing‹ gemeint gewesen sein könnte. Die Beschreibung der Person im Vordergrund der sonderbaren Kombinationen der Geschlechtsmerkmale von Transmenschen folgt die rhetorische Frage, wer sich schon der einmaligen Erfahrung entziehen könne, mit einem »work of conceptual art« – dem queeren Körper – zu schlafen. Er schließt seinen Monolog: »Abstraction become flesh. I mean, wow!« (TC: 00:07:37)

Ein erneutes schwarzes Standbild gönnt mir als Betrachtende einen rehabilitativen Moment des Spannungsabfalls, bevor sogleich das bereits bekannte, rhythmische Klatschen erneut einsetzt und mir unmittelbar das blanke Gesäß wieder ins Gedächtnis ruft.

In der letzten Sequenz ist eine der fünf Personen im Videobild zu sehen, die mir wiederkehrend in den einzelnen Sequenzen begegnete. Sie hält ein Hängebauchschwein im Arm und klatscht rhythmisch auf dessen Hinterteil. Dieses bereits vertraute Klatschen erhält hier statt der nackten menschlichen Haut die eines Tieres, das genüsslich zu grunzen beginnt. Was will mir Kirchenbauer damit sagen? Bildet das Schwein einen Verweis auf ›das Tier in uns‹, auf unsere animalischen Triebe oder obskure sexuelle Begierden? Oder steht das finale Bild schlicht für eine körperliche und emotionale Nähe, die Mensch und Tier gleichermaßen überlebensfähig macht? Vielleicht geht es jedoch genau darum, jene Fragen unbeantwortet zu lassen und vom Recht auf Opazität Gebrauch zu machen, in dem Assoziationen und Affekte gleichermaßen zu strömen beginnen. Das Video entlässt mich mit diesen und weiteren Fragen in einen opaken Raum des Nicht-Verstehens, wenn auch die affektiven Aufladungen mich noch echoartig einholen. Bewusst also verweigert sich das Video einem Verstehen, das auf klar definierte Grenzen rekurriert. Kirchenbauers Videoinstallation bricht gewissermaßen jene Grenzen performativ auf.

In der Videoarbeit *YOU ARE BORING!* durchzieht sich eine konstante Form der Intimität, die durch die direkte Adressierung der sprechenden Personen im Videobild durch die singularisierende Form des ›you‹ hergestellt wird.¹¹¹ Jene Personen in den einzelnen kurzen Videosequenzen binden die Betrachter*innenposition konsequent mit ein und zwar in einer Art und Weise, als wollten sie nicht ein Kollektiv ansprechen, sondern vielmehr mich als Individuum. Daher steht Kirchenbauers Video-Performance

111 In ihrem Aufsatz »Nicht vermitteltbar, sondern bedingt. Zum performativen Verständnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion« erarbeitet Sigrid Adorf anhand ihrer Begegnung mit der Video-Performance *Je suis une bomb* (2006) von Elodie Pong ein spezifisches »Wechselspiel um die Form und Perspektive des ›Ich‹«. Nicht zuletzt aufgrund eines eigentümlichen psychologischen Spiels mit den Personalpronomen ›Ich‹ und ›Du‹ stellt Adorf Pongs Arbeit in die Tradition der frühen feministischen Videokunst. Sigrid Adorf. »Nicht vermitteltbar, sondern bedingt. Zum performativen Verständnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Gender – Bild – Politik*, Heft 44, Dez 2007, 14-22, 20.

Abb. 7: Vika Kirchenbauer, *YOU ARE BORING!* 2015

durchaus in der Tradition der frühen Videokunst, die sich häufig in ein psychologisches Spiel der konkreten Adressierung an einen Blick ›hinter der Kamera‹ begab. Damit ist die im Ausstellungsraum erzeugte Intimität eine Form des ›Verhaftetseins‹ – das, was Lauren Berlant *attachment* nennt¹¹² – der Zuschauer*innen gegenüber den konkreten Subjekten im Bild. Jedoch, so führt uns *YOU ARE BORING!* vor, kann diese Form äußerst flüchtig sein, medial generiert, gestaltet und/oder vermittelt. Durch den Einsatz der narrativen Strategie des Sich-verletzbar-machens entfaltet das Video seine politische Wirkung: Im Dialog der Personen im Video mit mir persönlich werden meine Blicke und möglichen, jedoch auch unterstellten Vorurteile unmittelbar adressiert, wodurch sich ein dynamisches Spannungsverhältnis aus Subjekt/Objekt-Relationen einstellt. Eine Ambiguität kristallisiert sich heraus: Die Ressentiment-Bildung der Personen im Bild führen im Dialog in gewisser Weise zum Bröckeln der starren Ressentiment-Wände der Personen außerhalb des Bildes, der Zuschauer*innen. Das vermeintlich Fremde gewinnt an rezeptivem Vertrauen. *YOU ARE BORING!* führt uns das ›Fremde‹, das ›Unbekannte‹, das ›Abweichende‹, das ›Queere‹ als konstitutive Voraussetzung vor, um zu berühren und berührt zu werden. Es entsteht – mit Barad gedacht – ein ›Halten auf Distanz im Gefühl des Kontakts‹¹¹³. Dieser Kontakt soll jedoch kein Durchdringen, kein Eintauchen, Einnehmen oder (konsumistisches) Ausbeuten sein, so wie es Kirchenbauer provokant und gesellschaftskritisch präsentiert. In Anlehnung an Barad geht es vielmehr darum, in diesem ›Halten auf Distanz im Gefühl des Kontakts‹ unsere Verantwortung für die Unendlichkeit des Anderen anzuerkennen.

112 Lauren Berlant. »Intimacy: A Special Issue«, in: *Critical Inquiry – Intimacy*, Vol. 24, No. 2, 1998, 281-288, 285.

113 Vgl. Barad 2012c, S. 206.

Während Kirchenbauers Videoarbeit insbesondere durch intime Zwiegespräche im Ausstellungskontext die Nähe zu den Betrachtenden sucht und damit eine spezifische Form der affektiven Berührung generiert, soll im Folgenden eine weitere, medienspezifische Berührung durch das extreme Close-Up und dessen politische Wirkung im Fokus stehen. Dabei wird sich auch zeigen, inwiefern auch hier Glissants Recht auf Opazität eine Rolle spielt.

3.2.3 Nahsichten oder ›Warum das Close-Up politisch ist‹: *Surface Glaze* (Lotte Meret Effinger: 2015)

In seiner philosophischen Reflexion über das Filmische unterteilt Gilles Deleuze das Bewegungs-Bild mittels konventioneller Einstellungsgrößen in unterschiedliche Bildtypen: »[D]ie Totale wäre vor allem ein Wahrnehmungsbild, die Halbnahaufnahme ein Aktionsbild und die Großaufnahme ein Affektbild.«¹¹⁴ Letzterem Bildtyp kommt insofern ein besonderer Status zu, als dass er laut Deleuze den narrativen Fortgang der Erzählung durchbricht. Das Affektbild abstrahiert jegliche Raum-Zeit-Koordinaten, indem es das Dargestellte als etwas Figurales vorführt.¹¹⁵ Die Großaufnahme verleiht einem Gesamtbild den Status einer Entität und ist mit Deleuze gesprochen keine »Vergrößerung [...]»; sie ist eine absolute Veränderung.¹¹⁶ Damit *kann* das Close-up keine transformatorische Wirkung erzeugen, sondern *ist* vielmehr diese Transformation. Das Affektbild lenkt die Bewegung des Objekts zurück auf das Subjekt; Subjekt und Objekt fallen zusammen. An einer anderen Stelle in dieser Arbeit wurde jenes Moment der Gleichzeitigkeit von Subjekt und Objekt innerhalb des videografischen Closed-Circuit-Settings bereits diskutiert (Kapitel 2.2.4 und Kapitel 2.3.2). Nun soll hingegen der Blick auf die besondere Bedeutung des Close-Up im Kontext feministischer Videokunst geworfen werden.

In den 1970er Jahren wurde Video als ›Vergrößerungsglas‹ eingesetzt, um ein Close-Up davon zu machen, wovon sich Männer traditionell ein Abbild machen würden.¹¹⁷ Es ging den Videokünstlerinnen darum, durch die Nahaufnahme den weiblichen Körper zu dekonstruieren, zu fragmentieren, um die Vorstellung von einem ganzen, vollkommenen und zu begehrenden Frauenkörper zu unterlaufen. Ziel war es, dem begehrenden männlichen Blick (*male gaze*) durch das extreme Close-Up als Gegenbild zu widerstreben. Sigrid Adorf schlussfolgert in ihrer Reflexion über den Einsatz von »Video als Technik des Nahsehens«¹¹⁸ unter den frühen Videokünstlerinnen, dass »Video als eine Technik erprobt wurde, [um] nahe Dinge aus nächster Nähe zu betrachten und da-

114 Gille Deleuze. *Das Bewegte-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 102.

115 Michaela Ott. *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005, S. 131f.

116 Deleuze 1989, S. 134.

117 Exemplarisch sei hier noch einmal die Videoarbeit Lisa Steele, *Facing South* (1974) herangezogen. Weitere Arbeiten, die mit Extreme-Close-Ups arbeiteten: z.B. Kate Craig, *Delicate Issue* (1979); Sanja Iveković, *Looking At* (1974); Lili Djourie, *Koraal* (1978) oder VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem* (1970).

118 Adorf 2008, S. 333.

mit Abstand zu gewinnen«. ¹¹⁹ Laut Adorf ging es den Künstlerinnen demnach um die »Psychologie des Sehens« ¹²⁰ und dadurch nicht zuletzt um eine »Inversion der hegemonialen Optik« ¹²¹, die ich im Kapitel 3.2.1 als diffraktive Intervention zu umschreiben versucht habe (vgl. die weiterführende Auseinandersetzung dazu im Kapitel 5).

In zeitgenössischen Videoarbeiten findet sich gehäuft und erneut jene entscheidende, ästhetische Strategie der extremen Nahaufnahme beziehungsweise des Affektbildes. ¹²² Mit Deleuze ließe sich danach fragen, inwiefern die extreme Nahaufnahme aus dem Kontext zeitgenössischer feministischer Videokunst Transformation ist. ¹²³ Was zeichnet die Nahaufnahme, die zu einer Berührung – und damit immer auch einem Berührt-Werden – einlädt, aus und inwiefern birgt sie dadurch ein politisches Potenzial (vgl. Édouard Glissant)?

In *Surface Glaze* (2015), einer Videoarbeit der deutschen Künstlerin Lotte Meret Efinger, wird eine konstante Nahsicht auf die Dinge im Videobild und eine körpergebundene Sinnlichkeit eingefordert (siehe Abb. 8). Das Video beginnt mit einem schwarzen Standbild, begleitet von einem metallischen, sphärischen Klang, bevor die Kamera in Nahaufnahme langsam an den Blütenblättern weißer Orchideen entlanggleitet. Mit einem Gongschlag wechselt das Videobild zu einer nackten Körperpartie, die sich durch eine Hautfalte, Schatten und kleinen Härchen als solche zu erkennen gibt, durch die extreme Nahaufnahme jedoch nicht zu identifizieren ist. Es folgen weitere nackte Körperteile in extremer Nahaufnahme, die teilweise lediglich vermuten lassen, dass es sich um ein Knie, eine Bauchpartie oder einen Nacken handelt. Ein zunehmendes Verlangen nach Komplementierung der Körperfragmente stellt sich ein. Die Relation zwischen den Bildern ist der Ort, von dem aus Abstraktionen in eine nicht-repräsentationale, erfahrbare Spannung im ›Zwischenraum‹ der Bilder von den nackten Körperteilen und seinem Außerhalb versetzt zu werden scheinen. Anstelle eines vorsichtigen Abtastens der Kamera oder einer langsamen Kamerafahrt über die Körperteile hinweg, die filmästhetisch erotische Spannung aufbauen würden, erzeugen die reglosen Standaufnahmen und harten Schnitte eine starre Orientierungslosigkeit der Betrachter*innenposition. Die Kamera – in ihrer haptischen Annäherung an die Dinge – nimmt eine Haltung des reinen Schauens ein. Eine Schwarzblende, die nach einer Minute den Fluss

119 Ebd., S. 334.

120 Ebd.

121 Ebd., S. 338. Auch Glissants Begriff der Opazität ist als eine Inversion in eine hegemoniale Optik zu verstehen.

122 Exemplarisch ließen sich hier die Videoarbeiten von Yuehao Jiang, *A Real Body* (2015) oder Yao Cong, *Under Blue* (2015) heranziehen sowie die Ausstellung *Come a little closer* von 2012 in Melbourne, die drei performative Videoarbeiten von Kotoe Ishii, Anna Leaton, Sarah Martinus zeigt. Alle drei Künstlerinnen der Melbournner Ausstellung setzten sich dezidiert mit dem Close-Up auf ihren eigenen nackten Körper als ästhetische Strategie auseinander.

123 Deleuze äußert sich abschätzig gegenüber dem Videobild im Gegensatz zum Filmbild. Dennoch wird der Begriff des Affektbildes aufgrund seines heuristischen Wertes hier verwendet. Deleuze moniert eine gewisse Auswechselbarkeit und fehlende Materialität des Videobildes. Angela Krewani erkennt jedoch, inwiefern Deleuze das Videobild lediglich auf seine technische Genese reduziert, unabhängig von seinen ästhetischen Eigenschaften. Krewani 2016, S. 89; Gille Deleuze. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 339.

aufeinanderfolgender Körperteile unterbricht, wirkt wie eine Atempause, bevor das Video auf akustischer und visueller Ebene an Fahrt aufnimmt: Die Hintergrundmusik, ein rhythmisches Schlagen auf Klangstäbe, gemischt mit dumpfen Glockenklängen, die an eine Begleitmusik eines spirituellen Opferrituals erinnern, gewinnt nun an Tempo. Langsam gleitet die Spitze einer Zunge über ein Blütenblatt einer weißen Orchidee (TC: 00:01:10). Die Schaumblasen einer weißen, milchigen Flüssigkeit beginnen sich zu drehen, bevor eine Hand darin zu versinken scheint. Riechen, Fühlen und Schmecken werden so visualisiert und verbinden sich in einzelnen Bildkadern zu synästhetischen Momenten.¹²⁴ Im Hochglanz fein säuberlich lackierter, rosafarbener (später schwarzer) Fingernägel oder der transparenten Lippenfarbe entstehen helle Lichtpunkte, die keine Spiegelung zulassen. Vielmehr streut sich das Licht von den Punkten aus in alle Richtungen (vgl. im Kapitel 5.2.2 über das Schimmern als Diffraktion und die Ästhetik der Affizierung).

Zähfließende, glänzende Liquide überziehen die abstrakt und objekthaft wirkenden Körpersegmente. Diese an Make-Up und Nagellack erinnernden Flüssigkeiten ummanteln allmählich die Hautoberflächen. Der Moment des Verschwindens der Körperteile unter den Flüssigkeiten ist ein Moment der Objektwerdung und könnte damit als visuelle Metapher für die Kommodifizierung weiblicher Körper durch die Schönheitsindustrie gelesen werden. Die im Titel *Surface Glace* angesprochene Oberfläche [*Surface*] mag auf Oberflächlichkeit oder Unnatürlichkeit rekurrieren, das stark an kritische Stimmen gegen die Ästhetik kommerzieller Werbung anschließt. Effinger thematisiert zwar ökonomische Aspekte in Verschränkung mit weiblichen Schönheitsidealen, geht jedoch weit darüber hinaus, wobei ich insbesondere den Lichtpunkten und dem stetigen Fließen in Effingers Videoarbeit einen besonderen Status zusprechen möchte.¹²⁵ Um eine Art der erotischen Ökonomisierung und auch verobjektivierenden Erotisierung nicht zu reproduzieren, verhandeln hier die glänzenden Oberflächen im Video ein spannungsgeladenes *Dazwischen* von Distanz und Affizierung. Es spritzt, tropft, ergießt sich; es wächst regelrecht eine Unsicherheit darüber, ob es sich um menschliche oder künstlich hergestellte Flüssigkeiten handelt. Gerade diese Ununterscheidbarkeit beschwört jenes *Dazwischen* erneut herauf. Die Bedeutung von (Körper)Flüssigkeiten wie sie das Video vorführt, zieht sich gleichsam wie ein roter Faden durch die feministische Theorie Luce Irigarays. Im Kontext der Beschreibung weiblicher Geschlechtlichkeit entwi-

124 Für die Filmphänomenologin Vivan Sobchack ergibt sich aus der Wechselwirkung zwischen Zuschauer*innen-Körper und Filmkörper eine Affizierung, die sie im Bereich des Synästhetischen verortet: »Our embodied experience of the movies, then, is an experience of seeing, hearing, touching, moving, tasting, smelling.« Vivian Sobchack. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press 2004, S. 76. Im Unterkapitel 5.2.4 werde ich anhand von Laura Marks' Konzept der haptischen Visualität das hier beschriebene synästhetische Erleben noch einmal aufgreifen und näher beleuchten. Für Marks sind Medien wie Film und Video dazu in der Lage, Sinne aufzurufen, die sie technisch nicht repräsentieren können – Sinne wie Berührung, Geruch und Geschmack. Marks 2000, S. 129.

125 Siehe hierzu im Kapitel 5.2 über den Lacan'schen Lichtpunkt, der sich in einem blicktheoretischen Modell wiederfindet und sich einer geometrischen, zentralperspektivischen Ordnung widersetzt. Für Lacan ist es der Lichtpunkt selbst, der zurückzublicken vermag und das Subjekt – vermittelt über eine symbolstiftende Instanz – aus dem Bild zu werfen kann.

ckelt Irigaray ihr Konzept des konstanten Fließens, das sie aus dem weiblichen Körper und dessen Unbestimmtheit heraus erarbeitet; eine Unbestimmtheit, die laut Irigaray als unaufhörliches Fließen zu begreifen ist: »Diese Flüsse ohne beständige Ufer. Diese Körper ohne feste Ränder. Diese rastlose Mobilität. [...] Wir sind der Konturen unseres Körpers genügend gewiß, um das Fließende zu lieben. Unsere Dichte sieht von scheidender Schärfe, von Starrheit ab.«¹²⁶ Die Liquide in *Surface Glace* sind gerade durch ihre Zähheit – weder flüssig noch starr – in einem Stadium des *Dazwischens* und als solches *transformativ*.

Die aneinandergereihten Bildsequenzen – die sich jeglicher narrativer Struktur entziehen – sind reiner Ausdruck und stehen nicht im Schutz der Sprache, sondern operieren im Kontext des Sinnlichen und der affektiven Einbindung. Sie sind im Deleuze'schen Sinne Affektbild, das die Art und Weise darstellt, »in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt«¹²⁷ – oder, mit Astrid Deuber-Mankowsky gesprochen: »Das Affektbild stellt das Subjekt als sich empfindendes dar.«¹²⁸ Die für sich stehenden Bilder, mit ihrer taktilen und intimen Qualität *berühren* mich als Betrachtende unmittelbar und generieren eine Ausdrucksbewegung: Die menschlichen und nicht-menschlichen Oberflächen (Haut, Lack, Blütenblätter) reflektieren das Licht, lassen diffuse Lichtpunkte entstehen und werden so zum Bestandteil der Ausdrucksbewegung des Bildes, entziehen sich jedoch zugleich einer Verschmelzung. Die zähflüssigen Massen in Effingers Videoarbeit verbinden sich nicht mit den festen Oberflächen, die sie umhüllen. Dies sichert dem Affektbild im Deleuze'schen Sinne Leben und Substanz und öffnet dem Subjekt eine Zusammenkunft von Staunen und Denken. Das Affektbild in *Surface Glace* bildet demnach »einzigartige, mehrdeutige und immer wieder neue Kombinationen [...] und zwar so, dass [jene] aufeinander bezogenen [menschlichen und nicht-menschlichen Oberflächen] sich gerade soweit voneinander abwenden, damit sie nicht zerfließen und verschwinden.«¹²⁹ Das Subjekt, das sich als empfindend darstellt (vgl. Deuber-Mankowsky), denkt und fühlt in der Konfrontation mit *Surface Glace* zugleich; es öffnet sich in einem emphatischen Sinne zum Denken. Für Deleuze besteht der Kern eines Affektbildes darin, Begehren und Verwundern in einen Affekt zusammenzubringen.¹³⁰ Im Affektbild »geht es dem Bild um sein Bild«¹³¹, was einen »Ort bloßer Möglichkeiten«¹³² generiert, der stets von einem taktilen Raum bestimmt ist. Das Haptische und Taktile tritt in *Surface Glace* in zweierlei Hinsicht stark in den Vordergrund: einerseits durch die extremen Nahaufnahmen, wodurch das Gezeigte eine haptische Qualität gewinnt und als solches regelrecht zum Fühlen verführt, und andererseits durch die Beziehungen der nackten menschlichen Körperteile (Menschen) mit den Flüssigkeiten (Dinge), die sie umgeben. Effingers Interesse an einer gewissen Abstraktion und Dinghaftigkeit zieht sich durch das gesamte Video, was an Deleuzes

126 Irigaray 1979, S. 221.

127 Deleuze 1989, S. 134.

128 Deuber-Mankowsky 2017, S. 74.

129 Deleuze 1989, S. 141.

130 Ebd., S. 142.

131 Ott 2010, S. 472.

132 Ebd. S. 473.

Überlegungen zum Affektbild unmittelbar anschließt. Für Deleuze entleert das Affektbild von einer Menschlichkeit und betont damit seinen de-subjektiven Charakter.¹³³ Die unaufhörlich aufeinanderfolgenden extremen Close-Ups in Effingers Videoarbeit beziehen die Betrachter*innen eindringlich in eine Destabilisierung der Identität ein. Sie rufen damit eine Destabilisierung der (Geschlechter-)Identität und Identitätspolitik herbei und stellen die somatisch-affektive Erfahrung in den Vordergrund, oder anders ausgedrückt: Sie offenbaren die Kraft des Affekts. Die für sich stehenden Bilder in *Surface Glace* machen jegliche Individuation unmöglich. Deleuze versteht den Affekt und dessen Funktionsweisen nicht als subjektive Erfahrung, die sich auf eine Innerlichkeit eines Selbst bezieht, sondern aufgrund ihrer Intimität als etwas Unheimliches, Fremdes und Gespenstisches.¹³⁴ Diese von Deleuze angesprochene Fremdheit schließt an Barads Überlegungen der ›Willkommensheißung des Fremden‹ innerhalb und außerhalb des Selbst in der Berührung, im Berührt-Werden, an (vgl. Kapitel 3.2). Um Barad noch einmal zu zitieren: »[...] [L]iving compassionately requires [...] welcoming the stranger whose very existence is the possibility of touching and being touched [...].«¹³⁵ Unsere Augen *berühren* (sich) in gewisser Weise (mit der bzw.) die expressive(n) *Nacktheit der Dinge* im Videobild. Der Affekt, der uns berührt, ist das Unheimliche, Fremde und Gespenstische (vgl. Deleuze), dessen Willkommensheißung (Barad) »gifts us with both the ability to respond and the longing for justice-to-come«¹³⁶. Erst die Akzeptanz des Anderen und des Fremden – das stets ein »Recht auf Opazität«¹³⁷ besitzt (Glissant) – befähigt uns demnach zu reagieren und verleiht uns die Fähigkeit, nach Gerechtigkeit zu streben. Dies sind Voraussetzungen des politischen Handelns, was sich im Umkehrschluss, mit Deleuze und Barad gedacht, aus der Berührung mit dem Menschlichen wie Nicht-Menschlichen ergibt.

Videoarbeiten wie die von Lotte Meret Effinger stehen in der Tradition der extremen Close-Up-Aufnahmen früher feministisch motivierter Videokünstlerinnen der 1970er Jahre. Die äußerst starke Annäherung der Videokamera an die Dinge (häufig an die nackten Körperteile der Künstlerin selbst¹³⁸) hin zu einem intimen emotionalen Miterleben wird damit zu einem zentralen Motiv feministischer Videokunst generell. Für Sigrid Adorf, so wurde bereits dargelegt, ermöglichte paradoxerweise die extreme Nahaufnahme einen distanzierten Blick auf das Selbst (im Bild).¹³⁹ Statt einer Distanzaufnahme zum Selbst, schlage ich eine *diffraktive Beugung* im Hinblick auf die Frage nach dem Selbst vor. Die (frühe) Videokünstlerin konnte erst in einer performativen Verschränkung zum Fremden, zum Anderen, zum Objekt als Subjekt begreifen und mittels

133 Deleuze 1989, S. 105. Deleuze bezieht seine Überlegungen zwar zunächst explizit auf die Nahaufnahme eines Gesichts, erweitert jedoch im weiteren Verlauf seiner Ausarbeitungen das Affektbild auf die Nahaufnahme generell.

134 Ebd., S. 145.

135 Barad 2012c, S. 220.

136 Ebd.

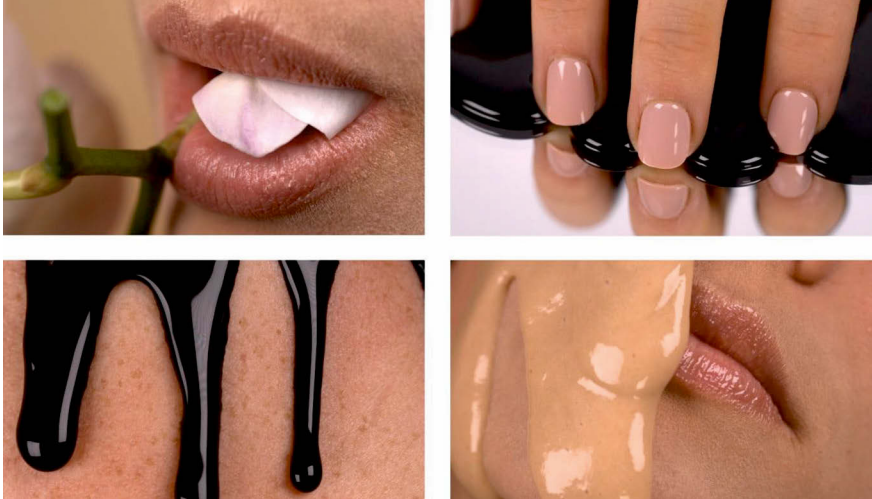
137 Ebd.

138 Wobei an dieser Stelle festzuhalten ist, dass es sich bei Effingers Körperpartien im extremen Close-Up nicht um ihre eigenen handelt. Nichtsdestoweniger ist das Motiv der videografischen Nahaufnahme hier im Hinblick auf ein feministisches Anliegen entscheidend.

139 Adorf 2008, S. 338.

der ästhetischen Verwendung der Video-Nahaufnahme diesem Begreifen ein *Empfinden* verleihen (vgl. Kapitel 2.3.3 und Kapitel 3.2.1).

Abb. 8: Lotte Meret Effinger, *Surface Glaze* 2015



Damalige wie zeitgenössische videografische Close-Ups in den feministisch motivierten Videokunstarbeiten versuchen, den Akt des nahen Sehens zu untersuchen und gleichzeitig zu einer breiteren Diskussion über die Natur des Begehrens beizutragen, die durch Leinwände oder Projektionen vermittelt wird. Diese Praktiken führen uns zu einem ästhetischen Spiel in einem Raum zwischen unserem Begehren, zu schauen, und der Unmöglichkeit, zu sehen. Jene Close-Ups widersetzen sich einer Grenzziehung, oder, um es mit Luce Irigaray zu formulieren: Unser Blick auf das videografische Close-up ist; »a look that is too close to make use of a certain perspective, discrimination, distance or mastery«. ¹⁴⁰ In Anbetracht der Tatsache, dass jene Nahaufnahmen oft als Mittel zur intimen Betrachtung gedacht werden, sind sie mit einer wesentlichen Wahrheit über die Natur der Identität ausgestattet. Im Folgenden wende ich mich einem Konzept von Intimität zu, dass neben dem körperlichen skin-to-skin-Aspekt insbesondere auch den technologischen Aspekt berührt.

3.2.4 Die kodierte Intimität: *Coded* (Maya Magnat: 2016)

Bereits seit den 1990er Jahren ist die Thematisierung der technischen Durchdringung von Subjekt und Gesellschaft keine rein feministische Angelegenheit. Medientechnologien spiegeln Prozesse und Machtstrukturen des alltäglichen Lebens wider und sind Ausgangspunkt der künstlerischen Reflexion vieler zeitgenössischer Künstler*innen. Doch gerade durch die digitale Intensivierung der Nähe zwischen Gerät und User*in,

¹⁴⁰ Irigaray [1984] 1993a, S. 153.

zwischen Technik und Mensch in unserer heutigen Zeit, werden altbekannte feministische Fragen nach dem Ort und Raum des Privaten und dem emanzipatorischen Potenzial in diesem neuen (Un)Möglichkeitsraum erneut relevant. Wenn das Private politisch ist und heute im gewissen Sinne das Private das Digitale ist, zeigt sich eine interessante Konsequenz dieser Formel: Das Digitale ist demnach auch politisch und der digitale Raum keinesfalls herrschaftsfrei. User*innen verlagern Züge Ihrer Persönlichkeiten in soziale Medien und nehmen in digitalen Repräsentationen virtuelle Formen ihrer selbst an. Zudem – und dies wird im Folgenden im Fokus stehen – verändert sich körperbasierte Intimität unter den neuen technologischen Bedingungen, Möglichkeiten und Anforderungen. Inwiefern generieren digitale Medientechnologien Intimität¹⁴¹ und inwieweit fügt sich dadurch der Körper in ein Kontinuum von Mediatisierungen ein? Welche altbekannten Fragen nach der Verfügbarkeit des weiblichen Körpers und der emotionalen Arbeit (*emotional labor*¹⁴²) als weiblich konnotierte werden auch in digitalen Kontexten erneut relevant?

Mit ihrer Game-Performance *Coded* (2016) führt die israelische Künstlerin Maya Magnat vor, inwiefern Intimität als Produkt der Verschaltung durch technische Geräte funktionieren kann und die Grenzen zwischen realer und virtueller (digitaler) Welt brüchig geworden sind. *Coded* ist ein performatives Videospiel zwischen einer/m einzelner/m Spieler*in und der Künstlerin Maya Magnat selbst. Mit einem weißen, uniformähnlichem Kragenkleid bekleidet, das bereits gewisse Assoziationen zur Figur der erotischen Krankenschwester aufrufen mag, sitzt Magnat an einem Tisch, auf dem ein Fachbildschirm – mit dem Screen zum Publikum ausgerichtet – platziert ist. Auf dem Bildschirm ist der Titel der Game-Performance (*Coded*) zu lesen, während im Hintergrund eine grafische Darstellung eines 3D-animierten Herzens eine gleichmäßige Pumpbewegung imitiert. Das medizinisch inspirierte Setting verstärkt sich durch den Blick auf Elektroden, die am Körper der Künstlerin angebracht sind und sie durch ein Kabel mit dem technischen Medium verbinden (siehe Abb. 9). Es stellt sich der Verdacht ein, das animierte Herz auf der Bildschirmoberfläche sei eine Live-Illustration des Herzens der Künstlerin. Das Angeschlossen-Sein an ein Medium ruft Jean Baudrillards »Struktur der Angeschlossenheit«¹⁴³ des Menschen mit seinen Medientechnologien in Erinnerung. Für Baudrillard bildeten bereits in den 1980er Jahren virtuelle Maschinen und neuen Technologien einen »integrale[n] Schaltkreis«¹⁴⁴ zwischen Mensch und Maschine, den Magnat in ihrer Performance inszeniert.

Ein Stuhl – ihr gegenüberstehend – lädt eine Person dazu ein, sich auf das individuelle und intime Performance-Spiel einzulassen und den Raum der Game-Performance zu betreten. Magnat informiert die/den Spieler*in über die Bedienung des Interface, um die Performance starten zu können. Eine Auswahl an Aktivierungsbuttons auf dem

141 Vgl. Christiane Funken, Lutz Ellrich. »Liebeskommunikation in Datenlandschaften«, Marc Ries, Hildgard Fraueneder, Karin Mairitsch (Hg.). *dating.21: Liebesorganisation und Verabredungskulturen*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 67-97; Martin Stempfhuber. »Limited Intimacy? Die mediale Herstellung von Intimität am Beispiel von Grindr«, in: *Feministische Studien*, Band 32, Heft 1, 49-62.

142 Vgl. hierzu Nina Power. *Die Eindimensionale Frau* [org. Titel *One Dimensional Woman*]. Berlin: Merve 2011.

143 Baudrillard 1991a, S. 261.

144 Ebd.

Screen stellt die/den Nutzer*in vor insgesamt 12 Wahlmöglichkeiten: *Küssen, Umarmen, Schmerz, Leidenschaft, Mitleid* etc. Die Aktivierungsbuttons bestehen aus Symbolen, die ein kulturelles Dekodierungsvermögen des/der Spielers*in voraussetzen. Die *coded* Symbole, hinter denen eine intime, darauffolgende körperliche Handlung steckt, hat der/die Spieler*in zunächst zu dekodieren. Nach dem Betätigen der Taste erhält der/die Nutzer*in schriftliche Anweisungen des Computers, um der jeweiligen Aktion nachkommen zu können. Jede Aktion hat ihren Preis. Der/die Spieler*in muss sich entscheiden, ob er/sie diesen Preis zu zahlen bereit ist: Nur wenn er/sie gewillt ist, der computergenerierten Aufforderung nachzukommen, beispielsweise die Performerin zu umarmen, ihr eine traurige Geschichte zu erzählen oder sie zu küssen, folgt eine intime Gegenleistung von Magnat.¹⁴⁵ Im interaktiven Spiel der Aktivierung und des Aktiviert-Werdens positioniert sich das technische Medium als ein scheinbar konstitutives *Dazwischen*, wodurch ein technisch bedingter, intimer Raum entsteht, der theoretische Anschlüsse an die aktuell geführte Debatte um das *Intimate Computing*¹⁴⁶ bietet. Genevieve Bell und Kolleg*innen arbeiten 2003 spezifische Begriffskonnotationen heraus, die mit *Intimate Computing* in Verbindung stehen. Darunter verstehen die Autor*innen unter anderem die physische Nähe eines technischen Geräts am oder im Körper, aber auch die Intimität zwischen Menschen, die durch Technologien vermittelt wird. Magnats Game-Performance greift beide Begriffsnuancen des *Intimate Computing* auf und lässt physische und medial-vermittelte Intimität intra-agieren: Die eine Form tritt durch die andere erst in Kraft und umgekehrt. Doch nicht nur die vermeintliche Dualität von physischer und medial-vermittelter Intimität überführt Maya Magnat in ein sich-konstituierendes, prozesshaftes und spannungsgeladenes Wechselverhältnis. Auch die klaren Grenzen zwischen realer und virtueller Welt, die an das Wechselverhältnis physisch und medial-vermittelt unmittelbar anschließen, scheinen herausgefordert zu werden. Um noch einmal mit Baudrillard zu sprechen: »Das Virtuelle im allgemeinen ist weder real noch unreal, weder immanent noch transzendent, weder innen noch außen; es verwischt all diese Bestimmungen.«¹⁴⁷ Angesichts der Relation von Fiktion und

145 Dieses Moment des radikalen Ausgeliefert-Seins gegenüber dem Performance-Publikum ruft durchaus die bekannten feministischen Performances *Rhythm 0* (1974) von Marina Abramovic oder *Cut in Pieces* (1964) von Yoko Ono in Erinnerung. In der Performance *Rhythm 0*, die erstmals im Studio Morra in Neapel gezeigt wurde, bot sich die entkleidete Künstlerin den Besucher*innen im Ausstellungsraum an, um an ihr Handlungen mit unterschiedlichen zur Verfügung gestellten Gegenständen durchzuführen. Sowohl Abramovic als auch Ono führten in ihren Performances den weiblichen Körper als passives Objekt vor und stellten ein Sich-Vergehen am Frauenkörper aus. Magnat unterläuft jedoch diese Passivität, indem sie vielmehr eine Wechselbeziehung verhandelt, in der Subjekt und Objekt, Spieler*in und Performerin gleichermaßen eine aktive Rolle einnehmen.

146 Vgl. Genevieve Bell, Tim Brooke, Elizabeth Churchill, Eric Paulos. *Intimate (Ubiquitous) Computing*. Workshop Paper 2003, URL: https://www.researchgate.net/publication/228793886_Intimate_ubiquitous_computing, Stand: 27.01.2021; Timo Kaerlein. *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien: Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018.

147 Baudrillard 1991a, S. 261. Auch für Deleuze steht das Reale nicht im Kontrast zum Virtuellen. Das Virtuelle »possesses a full reality by itself. The process it undergoes is actualisation. It would be wrong to see only a verbal dispute here: it is a question of existence itself«. Deleuze [1968] 1994, S. 211.

Realität und ihrem kontingenten Verhältnis, wie es die Performance-Künstlerin vorzuführen scheint, sind Elena Espositos systemtheoretisch informierte Überlegungen im Folgenden relevant, um Magnats Operieren an der Brüchigkeit der scharfen Trennung zwischen Fiktion und Realem näher zu kommen.

Vor dem Hintergrund einer historisch reflektierten Auseinandersetzung erläutert Esposito die Unterscheidung von Virtualität und Realität, wobei sie die Virtualität als einen durch Kontingenz sich auszeichnenden Möglichkeitsraum theoretisch in den Blick nimmt, was Magnat auf künstlerischer Ebene erfahrbar macht. Nach Esposito fußt die Unterscheidung von Virtuellem und Realem auf einer historischen Entwicklung, wobei die Durchsetzung der Medien der Fernkommunikation (Massenmedien) im 16./17. Jahrhundert einen entscheidenden Wandel der Kultur vollzog¹⁴⁸, was laut der Autorin eine Trennung von ›Realität‹ und ›Fiktion‹ zur Folge hatte. Das kulturelle Gedächtnis externalisierte sich im Zuge der Etablierung der Massenmedien in die Schrift; Erinnerungen wurden aus den Köpfen der Menschen in Archive verschoben.¹⁴⁹ Diese Verlagerung von Informationen nach ›außen‹, in Archive, betrachtet Esposito als Voraussetzung für eine neuartige Distanzierung, die den Beobachtenden zuteil wurde und zu einer fortan geltenden Differenzierung zwischen dem ›realen‹ Wahren/Falschen und dem ›fiktiven‹ Wahren/Falschen führte.¹⁵⁰ Erst in der Neuzeit erlangt demnach das Mögliche (zusammen mit dem Imaginären) einen veränderten Status. Im Anschluss pointiert Esposito diesen Wandel wie folgt: »Das Mögliche wird zum Horizont des Realen, ihm kommt keine unabhängige ›Realität‹ noch autonome Existenz zu: Ideen, Fiktionen und Imaginationen existieren nirgendwo, sondern wurden in den Köpfen der Subjekte konstruiert.«¹⁵¹ Diese Verschiebungen des kulturellen Gedächtnisses, die Distanzierung gegenüber Informationen und die daraus resultierende Komplexität und Kontingenz brachten und bringen neue Herausforderungen mit sich, wie beispielsweise die Trennung zwischen ›Realität‹ und ›Fiktion‹. Da diese Trennung zu einer Entweder-oder-Entscheidung zwingt¹⁵², plädiert Esposito dafür, sich dieser Logik zu widersetzen und stattdessen nach Wechselbeziehungen und Verschränkungen zu fragen. Dabei gewinnt der Begriff der Virtualität eine zentrale Bedeutung in der Bestimmung des Verhältnisses von Realität/Fiktion. Das Virtuelle verortet sich quer zur Differenzierung Realität-Fiktion¹⁵³ und bildet einen Raum aktualisierter und »nicht-aktualisierter Möglichkeiten«¹⁵⁴. Jennifer Eickelmann verleiht Espositos Konzeption des Virtuellen eine neu-materialistische Lesart und stellt jene Konzeption insofern als gewinnbringende

148 Elena Esposito. »Fiktion und Virtualität«, Sybille Krämer (Hg.). *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 269–296, S. 282.

149 Ebd., S. 283.

150 Ebd., S. 284.

151 Ebd., S. 281.

152 Jennifer Eickelmann. »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter: *Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 64.

153 Esposito 1998, S. 269f.; Elena Esposito. »Algorithmische Kontingenz. Der Umgang mit Unsicherheiten Web«, Alberto Cevolini (Hg.). *Die Ordnung des Kontingenten: Beiträge zur zahlenmäßigen Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 233–249, S. 245.

154 Esposito 2014, S. 269.

heraus, als dass sie das Virtuelle weder mit der Realität noch mit der Fiktion gleichsetzt. Vielmehr hebt Eickelmann mit Esposito gedacht das Virtuelle als durchlässigen Bereich (vgl. das Konzept der ›viscous porosity‹ im Kapitel 3.1) hervor, der durch ein spezifisches Wechselverhältnis von Realität und Fiktion gekennzeichnet ist.

Esposito versteht das Virtuelle also nicht als ein Abbild von Realem oder Fiktivem, sondern als Diffraktionseffekt, der sich aus der unauflösbaren Interferenz von Realität und Fiktion speist. Wenn sich Diffraktion immer von dem unterscheiden muss, was sie vermeintlich darstellt, dann eignet sich der Begriff sehr gut, um das kontingente Ineinandergreifen und Changieren im Grenzbereich von Realität und Fiktion beschreiben zu können.¹⁵⁵

Als Art und Weise des Bezugs zur Realität ist die Virtualität dadurch charakterisiert – so schlussfolgert Eickelmann – »dass sie die Fiktion ihres autonomen Bereiches beraubt und somit das Mögliche potenziell in den Bereich des Realen überführt bzw. überführen kann«. ¹⁵⁶

Maya Magnat referiert in ihrer Game-Performance auf eine digitale Kommunikation, die eigentlich durch eine Ordnung der unterschiedlichen und voneinander getrennten Stadien oder Phasen gekennzeichnet ist: die virtuelle und die reale. *Coded* unterläuft diese Ordnung und stellt in ihrer Inszenierung das wechselseitige und performative Verhältnis von Maschine und Subjekt, Fiktionalität und Realität aus. In dieser Konstituierung von Intimität durch eine Gleichzeitigkeit – sowohl virtuell als auch real, sowohl privat als auch öffentlich – überlagern sich während der Game-Performance Intimitätsräume. Das Virtuelle entfaltet in Magnats Performance seine Wirkmacht also gerade durch die Intra-Aktionen von Realität und Fiktion, wodurch Interferenzen von Medium und Subjekt realitätswirksam werden. Die bewusst kommunizierte Einladung zu einem (Performance-)Spiel durch die Künstlerin impliziert einen Rahmen des ›Nicht-Wirklichen‹ und damit der Fiktion.¹⁵⁷ Jenes Überschreiten der Fiktionalität des/der Spieler*in hin zur Realität verweilt in Magnats Performance aber nicht auf der Ebene der Potenzialität (wie das im rein digitalen Raum der Fall wäre). Die Fiktionalität wird in der Performance insofern unaufhörlich überschritten, als dass der Körper des/der Spieler*in permanent in seiner Realität als physischer Körper einbezogen wird: Der/die Spieler*in umarmt die Künstlerin, küsst sie oder sieht sich konfrontiert mit individuellen Gefühlen. Dies torpediert zudem die intimitätssoziologische Auffassung von Eva Illouz, derzufolge durch neue Medientechnologien zwischenmenschliche (Liebes)Beziehungen an Kontingenz und dadurch an ›Zauber‹ verlieren würden.¹⁵⁸ Die entscheidende Ursache für diesen Verlust sieht Illouz im Fehlen des Körpers, dessen Unmittelbarkeit für Unverfügbarkeit und Unerwartetes sorgt und der seinen unverzichtbaren Beitrag für das Entstehen eines Raumes der Intimität leistet. Die Game-Performance *Coded* führt jedoch vor, dass die medial verschalteten ko-präsenten Körper sich in ein Kontinuum von Mediatisierungen einfügen; die körperbasierte Intimität

155 Eickelmann 2018, S. 64.

156 Ebd.

157 Esposito 1998, S. 271.

158 Eva Illouz. *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011, S. 319.

ist der Effekt einer (spielerisch inszenierten) Verschaltung durch den Fachbildschirm. Dadurch unterstreicht Magnats Game-Performance ein Medienverständnis, dass sich einem statischen, substantiellen und ahistorischen Medienbegriff widersetzt und stattdessen ein prozesshaftes *Medium-Werden*¹⁵⁹ reflektiert (vgl. auch Kapitel 2.1.2 und Kapitel 2.3.1).

Die emotionale Arbeit, die insbesondere Frauen – traditionell und empirisch betrachtet nach wie vor – zu leisten haben und die entweder virtuell (im Internet) oder unmittelbar körperlich stattfindet, schlägt sich auf unterschiedliche Weise physisch auf die Emotionsempfänger*innen nieder, materialisiert sich und wird somit *real*. Maya Magnats Performance zeigt uns überdies, dass die mit dieser emotionalen Arbeit einhergehenden Empfindungen in unserer heutigen Zeit zunehmend technologisch-körperliche Effekte sind, welche die Baudrillard'sche Voraussetzung des an Medientechnologien angeschlossenen Menschen erneut in Erinnerung ruft.

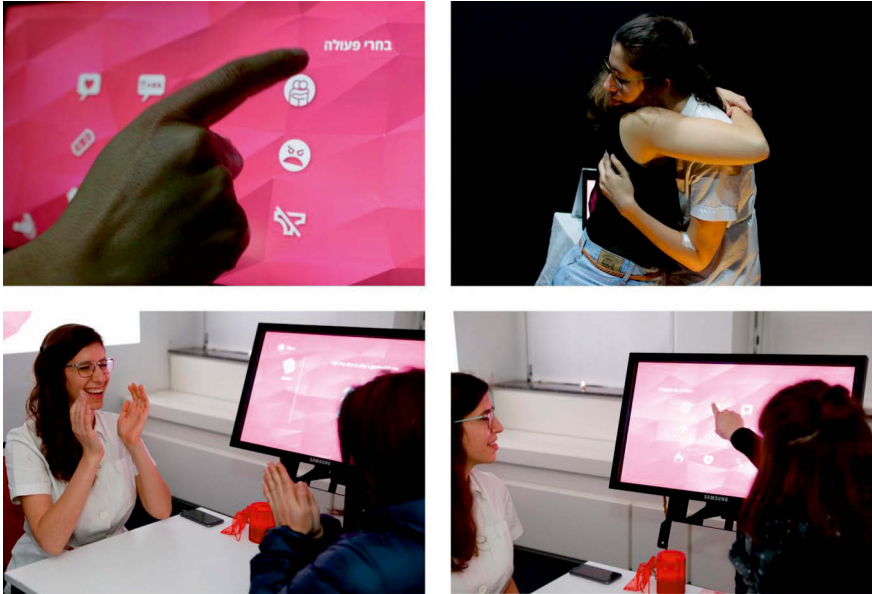
Jenseits der Idee körperloser Information und des Sterbens der Intimität durch neue Technologien handelt *Coded* von kreativen und spielerischen Möglichkeiten des Körpers, Grenzen von Technologie und Mensch verschwimmen zu lassen, von Erfahrungen der Verkörperung, die sich stets transformieren, von Konnektivitäten mit Technologien, welche ein relationales Verhältnis zwischen Mensch und Maschine inszenieren.

Magnats Game-Performance schreibt sich durch die Thematisierung der emotionalen Arbeit als weiblich konnotierte Arbeit und im Anschluss daran mit Fragen der kapitalistischen Ausbeutung dieser Arbeitsform durchaus in eine feministische Künstlerinnen-tradition ein. In den 1970er Jahren ging es in der Thematisierung dieser emotionalen Arbeit als weiblich konnotierte sowie grundsätzlich in der Auseinandersetzung mit dem privaten Raum stark um eine Visualisierung der »reality of woman's conditions«¹⁶⁰, wie Miriam Schapiro, neben Judy Chicago Mitgründerin des *Womanhouse* (Februar 1974), bemerkt. Diese Thematisierung hat sich im Laufe der Zeit hin zu einer Realität der Bedingungen marginalisierter Personengruppen und damit zu einer intersektionalen Perspektive ausgeweitet.

Dieses Kapitel, das sich den relationalen Momenten zwischen privat und öffentlich auf unterschiedliche, wenn auch nicht erschöpfende Weise zu nähern versuchte, möchte ich nun schließen mit einer spezifischen Betrachtung der Politisierung des Privaten. So soll es abschließend um eine politische Perspektivierung auf vermeintlich private, negative Gefühle gehen.

159 Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel betonen, dass es keine Medien *an sich* gibt, sondern Medien stets in einem Werden zu begreifen sind. Sie sprechen von einem Medium-Werden. Dies. *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Düsseldorf: DVA 1999; vgl. auch in Kapitel 2.1.2 die Auseinandersetzung von Sybille Krämer und Kathrin Peters über das Werden von Medien und Geschlecht.

160 Miriam Schapiro. »The Education of Women as Artists. Project Womanhouse«, Peggy Phelan, Helena Reckitt (Hg.). *Art and Feminism*. London/New York: Phaidon [1973] 2001, S. 208f.

Abb. 9: *Maya Magnat, Coded 2016*

3.2.5 Politik negativer Gefühle: *The Alphabet of Feeling Bad* (Karin Michalski: 2012)

2012 realisierte die deutsche Filmemacherin und Kuratorin Karin Michalski ihre dreizehnminütige Videoarbeit *The Alphabet of Feeling Bad*, ein experimentelles Interview mit der US-amerikanischen Aktivistin und Queer-Theoretikerin Ann Cvetkovich. Als intime Performance inszeniert, setzt sich die Videoarbeit mit Begriffen vermeintlich privat konnotierter, negativer Gefühle auseinander, die im Verlauf des Videos zu (Denk-)Werkzeugen avancieren und in Anlehnung an einige Theorieansätze aus den Queer Affect Studies¹⁶¹ als transformativ und politisch konzipiert werden. Der politische Stellenwert von negativen Gefühlen wie Scham, Wut, Melancholie, Hoffnungslosigkeit und Niedergeschlagenheit, so zeigt sich im Laufe der Arbeit, erweist sich als bedeutsamer Zugang, um ein kollektives Verlustgefühl politisch fassen zu können. Die Protagonistin, Ann Cvetkovich, hat sich insbesondere in ihrem Buch *Depression. A Public Feeling* (2012), das als Schlüsselwerk im Kontext affektiver Politiken gilt, einer klinisch-pathologischen Betrachtungsweise der Depression widersetzt und stattdessen eine politische Perspek-

161 Im Kontext der Queer Affect Studies kristallisierte sich ein Ansatz heraus, der gerade negative Gefühle als transformativ für politische Praxen in ihrer Negativität versteht. Dabei sind diese Gefühle in diesen Ansätzen nicht sozial vermittelt. Vgl. Douglas Crimo. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, MA: MIT Press 2002; Heather Love. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2007; Judith Jack Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham/New York/London: Duke University Press 2011.

tivierung vorgeschlagen, die in der Videoarbeit *The Alphabet of Feeling Bad* performativ und affektiv erlebbar gemacht wird.

Zu Beginn des Videos nähert sich die Kamera sehr langsam und ausgesprochen ruhig einem unordentlichen Bett, das von Spuren des Alltagslebens übersät ist und zum Zeichen des Durchlebens einer persönlichen Krise wird. Umherliegende Gegenstände wie Medikamente, benutzte Taschentücher, Kleidungsstücke, Fotos, Bücher, Kuscheltiere etc. zeugen stillschweigend von Einsamkeit, Isolation oder Krankheit. Auf semiotischer Ebene dekodieren wir diese Objekte als Spuren einer individuellen Krise. Sie weisen das Bett als Ort der Zerrüttung einer anonymen Person aus. Zudem – so wird an einer späteren Stelle eingehender erläutert (Kapitel 4.2.2) – offenbart sich in jenen Dingen auch eine gewisse ›lebendige Qualität‹: So ›sprechen‹ die Gegenstände nicht nur über ihre Beteiligung an menschlichen Aktivitäten, sondern affizieren uns, laut der Philosophin Jane Bennett, auf besondere Weise. Diese Fähigkeit, zu affizieren, ist letztlich die Grundlage dessen, was Bennett als ›thing-power‹ bezeichnet: »The curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.«¹⁶²

Im nächsten Moment betritt Ann Cvetkovich das bühnenhafte Setting, das durch das exponiert präsentierte Bett im kargen Raum als Kulisse erst erscheint. Durch ihr körperliches Auftreten hebt sie sich deutlich von ihrem Setting ab: Ihre ›casual‹ Kleidung (Jeans und T-Shirt) und ihre zugewandte Körpersprache betten sich nicht in ein durch das Setting vorgegebenes Narrativ einer individuellen Krise ein. Die Folge ist ein unerwarteter Übergang von einem durch die Kulisse und Kamerafahrt angekündigten fiktional-narrativen Rahmen hin zu einem dokumentarischen. Cvetkovich lädt uns mit ihrer distanzierten Haltung im Gefühl des Kontakts zu ihr – um noch einmal Barad zu zitieren: »holding oneself at a distance in the sensation of contact«¹⁶³ – dazu ein, über die (sozialen) Voraussetzungen unserer vermeintlich privaten Gefühle zu reflektieren. Sie setzt sich auf die Bettkante und erwidert ein paar Sekunden die Stille im Raum, bevor sie in direkter Kameraadressierung damit beginnt, Begriffe von A bis Z zu erläutern, die mit alltäglichen, scheinbar individuellen und negativen Gefühlen in Verbindung stehen (siehe Abb. 10). Insbesondere greift sie zentrale Terminologien und Begriffe aus dem Kontext der queer-feministischen Affektstudien auf, wie Lauren Berlants ›slow death‹, Heather Loves ›feeling backward‹ und Sara Ahmeds ›happiness‹ und ›killjoy‹¹⁶⁴. Umgekehrt verleiht die Videoinstallation im Ausstellungskontext den theoretischen Begriffen eine kreative und materielle Form, wie beispielsweise im Rahmen der Ausstellung *An Unhappy Archive* im Badischen Kunstverein in Karlsruhe 2014,

162 Bennett 2010, S. 6.

163 Barad 2012c, S. 206.

164 So nennt Cvetkovich an einer Stelle (TC: 00:04:50) beispielsweise die ›den ›killjoy‹ (dt. Spielverderber*in), die/der durch Sara Ahmed als rhetorische Figur in feministischen Kontexten an Bedeutung gewann und deren politisches Potenzial von Ahmed versucht wird, nutzbar zu machen. Die Figur der ›killjoy‹ beschreibt, wie Feminist*innen in die (rhetorische) Isolation gedrängt werden, dadurch, dass sie andere immer wieder in ihrem Streben nach Harmonie stören würden. Ahmed erarbeitet ihre Figur der ›feminist killjoy‹ insbesondere in ihrem Buch *Living a Feminist Life*. Durham/London: Duke University Press 2017. Ebenso betreibt Ahmed einen Blog mit dem Namen *Feminist Killjoys*.

in der das Video *The Alphabet of Feeling Bad* zusammen mit Büchern von Ann Cvetkovich, Heather Love, Lauren Berlant und Sara Ahmed gezeigt wurde, um explizit auch die intellektuellen Quellen des Films in materieller Form deutlich zu machen. Darüber hinaus verweist die Videoarbeit auf feministische Kunstwerke der Vergangenheit, wie Jenny Holzers *Truisms* (1978 bis 1987), die unterschiedliche Trägermedien wie Papier, Stoff oder Großbildanzeigetafeln fanden. Bei den *Truisms* handelt es sich um eine alphabetisch geordnete Abfolge von individuellen wie ›common-sense‹ Statements, die ein breites thematisches Spektrum wie Feminismus, Geschlecht, Umwelt, Klasse und Familienstrukturen umfassen. Zudem mag *The Alphabet of Feeling Bad* auch Assoziationen zu Martha Roslers Videoarbeit *Semiotics of the Kitchen* (1975) hervorrufen, in der Rosler das Alphabet und die Lektion als Form der negativen Pädagogik erforscht (vgl. Kapitel 3.1.2). Insbesondere erinnert das von Michalski entworfene Bett an Tracey Emins ikonische Installation *The Bed*: das eigene Bett der Künstlerin, übersät mit Spuren ihres Privatlebens, wie Kondomen, Zigarettenkippen, Tampons und leeren Wodkaflaschen. Die Installation entstand 1998 in der heruntergekommenen Londoner Wohnung der Künstlerin und bietet einen scheinbar unverfälschten, intimen Einblick in Emins Leben nach einem traumatischen Beziehungsdrama.

Abb. 10: Karin Michalski, *The Alphabet of Feeling Bad* 2012



Karin Michalski schreibt sich mit ihrer Videoarbeit also nicht nur in queer- und affekt-theoretische Debatten der Gegenwart¹⁶⁵ ein und knüpft an eine feministische Kunsttradition der Vergangenheit an. Sie schließt auch an ein zentrales Anliegen feministischer Politiken an, über Gefühle im Zusammenhang mit Fragen von sozialem

165 Wie Baier et al. betonen, zielen die theoretischen Schnittstellen zwischen Cultural und Affect Studies mit feministischen und queeren Studien letztlich auf eine Neuformulierung des Verhältnisses zwischen privat und öffentlich ab. Baier et al. 2014, S. 28.

Wandel und Politik zu reflektieren, »galt es doch der Privilegierung männlich konnotierter Rationalität etwas entgegenzusetzen und darüber hinaus eben die Dichotomie von Vernunft und Gefühl als eine zentrale Grundlage androzentrischer Machtverhältnisse zu unterlaufen.«¹⁶⁶ Insbesondere jedoch politisiert Karin Michalski in ihrer Videoarbeit auch in bekannter feministischer Manier das vermeintlich Private (hier private Gefühle). Ausgehend von Konzepten der Verfehlung, Verwerfung und Perversion werden in der Videoarbeit subversive Impulse und kritische Konzeptionen für Zukünftiges entworfen, die negativ geltende Gefühle wie Melancholie, Hoffnungslosigkeit, Scham, Ernüchterung usw. mit einer vermeintlichen Systematik integrieren. Basis dieser Unternehmung bildet die konsequente Verweigerung einer strikten Trennung zwischen privat und öffentlich in doppelter Hinsicht: Zum einen werden negative Gefühle als keine reine Privatsache angesehen, sondern ihre intersubjektiv verhandelbare Bedeutung wird durch Cvetkovich herausgestellt. Zum anderen bricht auch das Setting der Videoarbeit die Trennung zwischen öffentlich-privat: Cvetkovich sitzt auf einem Bett, das wir als höchst privates und intimes Umfeld verstehen, und lässt sich dort für eine öffentlich zu präsentierende Videoarbeit filmen. Sie spricht im Video nicht nur als Wissenschaftlerin oder Aktivistin, sondern als jemand, deren Wissen über negative Gefühle auf körperlichen Erfahrungen zu beruhen scheinen und deren Vokabeln um Überlebensstrategien kreisen.¹⁶⁷ Das Sprechen *über* negative Gefühle und damit die sprachlich-semiotische Ebene ist in vielerlei Hinsicht direkt mit der materiell-affektiven Ebene verbunden. Als Betrachter*innen des Videos können wir Cvetkovichs (weibliche) Stimme hören. Als Sprachmedium enthüllt ihre Stimme möglicherweise mehr oder andere Dinge über sie als das, worüber sie spricht. Aus dieser Sicht stimmen Bedeutung und Selbstaussdruck in einer Art von »Lautmaterie«¹⁶⁸ überein, denn die Stimme ist an Cvetkovichs Körper und deren Präsenz im Moment des Filmens (und für die Betrachter*innen im Moment der Videopräsentation) gebunden. Die von Sybille Krämer beschriebene »Lautmaterie« lässt die Stimme stets körperlich angehen und damit fühlbar machen. In Anlehnung an die Medienphilosophin spricht Dieter Mersch von einer haptischen Qualität der Stimme: Die/der Hörende hört nicht nur die Stimme und vernimmt ihr Gesagtes, sondern würde diese/r sie auch *spüren*.¹⁶⁹ Das heißt auch, dass die/der Hörende nicht nur das Gesprochene im Sinne der Hermeneutik versteht – »vielmehr tritt er durch die Aufnahme und Entgegennahme der Stimme – anders als durch die Schrift – in Berüh-

166 Degener/Zimmermann 2014, S. 8.

167 Heather Houser erkennt im Kontext der Queer Affect Studies, zu denen sie Lauren Berlant, Ann Cvetkovich, José Esteban Muñoz und Kathleen Stewart zählt, ein wiederkehrendes Schreiben aus der Perspektive des verkörperten ›Ichs‹, was eine performative Dimension birgt: »These and generically similar studies substantiate [...] that the affective turn has a performative dimension...that emphasizes the personal experience of the theorist and thus preserves a kernel of humanism at the core of its endeavor«. Heather Houser. »Affective Turn«, Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.). *Posthuman Glossary*. London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic 2018, S. 15-17, S. 16.

168 Sybille Krämer. *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 229.

169 Dieter Mersch. »Präsenz und Ethizität der Stimme«, Sybille Krämer, Doris Kolesch (Hg.). *Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 211-236.

rung«. ¹⁷⁰ Mit Mersch gedacht, leistet Cvetkovichs Stimme als »leibliche Spur« ¹⁷¹ ein affektives Anrühren und Einbeziehen der/des Hörenden und folgt einem beständigen Modus des ›Sowohl-als-auch‹: »Atemgeben und Selbstausssetzung, körperliche Präsenz und Hinwendung an eine Alterität. Beides ist nicht voneinander zu trennen.« ¹⁷²

Im Laufe der Videoarbeit stellt sich schnell heraus, dass eine systematische Ordnung von Gefühlen und Affekten, wie es das Alphabet und so bereits der Titel suggeriert, nicht erreicht werden kann und dies sogar bewusst nicht geleistet werden soll. ¹⁷³ Wie Affekte selbst, die nicht als statische Einheiten festgeschrieben werden können, sondern zwischen den Körpern zirkulieren (vgl. Sara Ahmed) und strömen (vgl. Gilles Deleuze), schafft das Video einen assoziativen Rahmen, in dem eigene Gefühle und Erfahrungen der Betrachter*innen ohne vorgegebene Richtung eingeladen sind, zu zirkulieren. Affekte gehen über Körpergrenzen hinaus und erzeugen, mit Eric Shouse gesprochen, »moment[s] of unformed and unstructured potential« ¹⁷⁴, die sich den Absichten des Subjekts entziehen. Vor dem Hintergrund von Momenten der reinen Hingabe des Körpers, in denen keine Kontrolle über den Körper möglich zu sein scheint, gewinnt auch das Konzept der ›Stimmung« ¹⁷⁵ an Relevanz, das Mieke Bal im Anschluss an ihre Aussprache für das Potenzial des Affektbegriffs für kunst- und kulturwissenschaftliche Untersuchungen stark macht. Wie der Affekt birgt auch die ›Stimmung‹ etwas Unabgeschlossenes und Prozesshaftes. Für die Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin ist das Konzept der ›Stimmung‹, als eine Form von Affekt, so etwas wie eine ›Sprache‹, »durch welche sich ein Kunstwerk mitteilt.« ¹⁷⁶ In Bezug auf die Videoinstallation *The House* der finnischen Künstlerin Eija-Liisa Ahtila schreibt Bal: »Die Stimmung ist hier das *Medium*, nicht der Gegenstand der Repräsentation, weil Stimmung aus der Vielzahl von Affekten der offenste Begriff ist, zugleich der am stärksten verbreitete und eindringlichste.« ¹⁷⁷ So nutzt auch *The Alphabet of Feeling Bad* ¹⁷⁸ den Diskurs über negative Gefühle, obgleich es nicht zwangsläufig eine solche ›negative‹ Stimmung produziert: Das Videobild repräsentiert zwar durch die Komposition der Gegenstände im Bild eine Stimmung, die zu diesem Diskurs passt, scheint sich aber gleichzeitig von einem Hervorbringen solch einer Stimmung zu distanzieren. Um eine Stimmung zu erzeugen, die dabei hilft, auszuloten, wie auf negative Gefühle zu antworten ist, und diese

170 Ebd., S. 211.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 212.

173 Degener/Zimmermann 2014, S. 5.

174 Eric Shouse. »Feeling, Emotion, Affect«, in: *M/C Journal*, Vol. 8, No. 6, 2005, URL: <http://www.journal.mediaculture.org/0512/03-shouse.php>, Stand: 24.10.2020.

175 Rudolf Eisler definiert den Begriff Stimmung im *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* wie folgt: Sie ist »die besondere, von äußeren und inneren Umständen anhängige Gemütslage, Gemütsverfassung, gemüthliche Resonanz eines Individuums, die Gefühlsdisposition zu einer bestimmten Zeit im Gefolge von Organempfindungen, Vorstellungen, Reflexionen, Erlebnissen heiterer oder trauriger Art«. Rudolf Eisler. »Stimmung«, Ders. (Hg.). *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Band 3, Berlin 1910, S. 1429.

176 Bal 2006b, S. 14.

177 Ebd., S. 17.

178 Diese Überlegungen beziehen sich auf die Videoinstallation *The Alphabet of Feeling Bad*.

Gefühle als transformierende und mobilisierende Kräfte zu verstehen, braucht die Videoinstallation *The Alphabet of Feeling Bad* beides: die Repräsentation *und* die Inszenierung einer Stimmung, die nicht zwangsläufig zu dem entsprechenden Diskurs passen müssen, stets von einem individuellen Betrachter*innen-Körper abhängen und daher höchst offen und unvorhergesehen sind.

Karen Barads Überlegungen zur (Auto)Berührung (Kapitel 3.2) und Édouard Glisants Konzept der Opazität (Kapitel 3.2.2) hallen in Mieke Bals Plädoyer für die Wirkmacht der Stimmung dezidiert nach und koinzidieren mit einer politischen Komponente, die Bal der Stimmung zuspricht: »Stimmung ist [...] für unser Potential andere in Sorge zu umfassen, ohne sie zu vereinnahmen, indem wir ihnen ihr Anderssein absprechen, [essentiell].«¹⁷⁹ In Bezug auf die Stimmung, die *The Alphabet of Feeling Bad* bei den Betrachter*innen erzeugt, kommt gerade Cvetkovich eine besondere Verantwortung zu; dies nicht aus dem Grund, weil sie Mitgefühl oder eine Anteilnahme am Leiden negativer Gefühle queerer Menschen einfordern würde, sondern weil sie die einzelnen Begriffe und negativen, alltäglichen Gefühle als Mittel der Einbindung entwirft, um emotionale Triebkräfte für ein (Queer-)Überleben bereitzuhalten und Möglichkeiten des Zukünftigen zu entwickeln.

In diesem Kapitel wurde versucht, ausgehend von einer diffraktiv gedachten Relationalität von privat und öffentlich deren wechselseitige Durchdringung anhand ausgewählter feministisch orientierter Medienkunstarbeiten zu befragen. Es wurde aufgezeigt, wie jene künstlerischen Arbeiten Durchquerungen von privaten/intimen und öffentlichen Kontexten und Räumen ästhetisch vornehmen und/oder als solches affektiv erlebbar machen und wie sie sich dadurch in eine Tradition feministischer (Video)Kunst einschreiben. Aufbauend auf jenen Durchquerungsbestrebungen von privat/öffentlich, soll es im folgenden Kapitel um eine diffraktive Perspektivierung auf die vermeintlichen Dualismen Körper-Geist sowie Natur-Kultur gehen. Vor einem neo-materialistischen Hintergrund werde ich mich also der Frage zuwenden, wie performative Verschränkungen von Körper/Geist sowie Natur/Kultur theoretisch wie künstlerisch gedacht und vorgenommen werden.

179 Bal 2006b, S. 16.

KÖRPER/GEIST, NATUR/KULTUR: Durch den Körper hindurch denken. Von verkörperten und situierten Akteur*innen im Gefüge von naturecultures

»Matter is also at the heart of our bodies. We are matter. We are bodies that need care and that give care, helping themselves and those of others to endure. Bodies are matter that exists in time and will fade away on its wings. The realization that matter is not durable inspires ideas of something else that lasts longer and is temporarily housed in the body. But mortality is evidence of our materiality, not of its opposite.«¹

Mieke Bal

Der (weibliche) Körper war in den 1960er und 1970er Jahren stets Ausgangspunkt und Zentrum für theoretische² wie auch künstlerische Auseinandersetzungen in Bezug auf patriarchale Machtrelationen. Insbesondere im Kontext feministischer Theorien der sexuellen Differenz erfolgte eine neue Betonung der verkörperten weiblichen Subjektivität, innerhalb derer der Körper de-essentialisiert wurde. Anstatt also den Körper entweder zur ›reinen Natur‹ (als Frau *geboren* zu werden) oder zur bloßen sozialen Konstruktion (zur Frau *gemacht* zu werden) zu reduzieren, lokalisierten feministische Theoretikerinnen den Körper an der Schnittstelle von Natur und Kultur.³ Diese Zone des Übergangs beschreibt Teresa de Lauretis als eine »of high turbulence of power«. ⁴ Der Körper war demnach stets zentraler Ort feministischer Intervention und künstlerischer Praxis gerade aus dem Grund, so führt Rosemary Betterton aus, »[because] it represented

1 Bal 2009, S. 4.

2 Shulamith Firestone. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: William Morrow and Company 1970. Firestone erklärte, dass die reproduktive Biologie der Frau Ursprung für die anhaltende Unterdrückung der Frau sei, während Luce Irigaray den weiblichen Körper und dessen Sexualität feierte.

3 Vgl. Braidotti 2003, S. 205.

4 Teresa de Lauretis. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1987.

all that was perceived to be degrading [...] and at the same time it offered a means of articulating a specific female experience«. ⁵

Feministische Theorie und Praxis verfolgten dabei das Ziel, durch den Körper hindurch zu denken ⁶ und demnach den Körper nicht als Objekt zu verstehen, sondern als situiert in der Welt und als Subjekt von Wissen, was die Bedeutung der Verkörperung ins Zentrum rückt. ⁷ Jane Gallops Monografie *Thinking through the Body* (1988) stellt einen zentralen feministischen Beitrag der Theoretisierung der Verkörperung dar. In Gallops Buchtitel klingt bereits ihre Intervention in ein traditionelles, philosophisches Körperverständnis an, das den Körper als rohe Materie begreift. Durch den Körper hindurch zu denken, setzt nicht voraus, dass ein Körper in die Welt gesetzt wird. Vielmehr ist der Körper »locus of thinking – the site from which thinking takes place – and as the object of thought – as being already subject to interpretation and conceptualisation«. ⁸ Damit ist auch das Denken in dieser Konzeption nicht von einem Körper getrennt, sondern Emotionen, Leidenschaften, Begehren und Materialitäten sind mit den gelebten Verkörperungen verbunden. Sara Ahmeds und Jackie Staceys Sammelband *Thinking through the Skin* (2001) ist in Anlehnung an Jane Gallop einer Fortsetzung des feministischen Projekts geschuldet, den situierten Körper als Subjekt und Objekt des Denkens ernst zu nehmen. ⁹

5 Rosemary Betterton. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London/New York: Routledge 1996, S. 9.

6 Adrienne Rich. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. London: Virago 1976, S. 284.

7 Eine prominente Unterscheidung zwischen Körper und Verkörperung stellt Katherine Hayles in ihrer einschlägigen Monografie *How We Became Posthuman* (1999) an. Hayles betont dabei zunächst ein komplexes materielles Eingebunden-Sein der menschlichen Spezies in eine Welt, die sie mit vielen verschiedenen Agenten teilen würde. Auf Bruno Latour bezugnehmend, stellt Hayles weiterhin seine Erkenntnis heraus, dass das Projekt der Moderne gescheitert sei, die Kategorien Mensch und Nicht-Mensch rein und getrennt zu halten. Hayles schlägt im Anschluss an Latour ein verkörpertes Modell von Handlungsfähigkeit und Subjektivität vor, das als feministisches Projekt zu beschreiben ist. Während für Hayles der Körper als idealisierte Form und abstrakte Struktur zu verstehen ist, tritt die Verkörperung, die stets von innen erfahren wird, aus dem Fluss der Differenzen hervor; aus einem komplexen Gefüge von Raum, Zeit, Physiologie und Kultur. In ihrem Aufsatz »Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments« (2002) geht Hayles über ihre Position in *How We Became Posthuman* hinaus, indem sie nicht von einer dualistischen Opposition von Körper und Verkörperung ausgeht, sondern ihren Fokus auf das Relationale der beiden Konzepte legt und deren dynamischen Fluss betont. Sie schreibt den Phänomenen Körper und Verkörperung emergente Qualitäten zu, »die aus dem dynamischen Fluss entstehen, welchen wir analytisch zu verstehen suchen, in dem wir ihn in Konzepte wie Biologie und Kultur, Evolution und Technologie aufschlüsseln.« Dies. »Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments«, Jörg Huber (Hg.). *Singularitäten: Allianzen, Interventionen* 11. Zürich/Wien/New York 2002, S. 289-304, S. 289; Katherine Hayles. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press 1999.

8 Ahmed/Stacey 2001, S. 3.

9 Den Körper als situiert sowie als Subjekt und Objekt des Denkens zu konzeptualisieren, unterscheidet sich grundlegend von der klassischen Phänomenologie, die in ihrer neutralisierenden und verallgemeinernden Rede vom Körper dessen Historizität leugnet.

Die gegenwärtige Fokussierung in den Kulturwissenschaften auf Affekt und Emotionen kann im Kontext älterer feministischer Studien betrachtet werden, die eine Neubewertung des Denkens als verkörperte Praxis verfolgten, in der Kognition und Emotion in einer offenen, anti-hierarchischen Beziehung zusammentreffen. Schon in diesem Kontext sollte der Körper nicht als rein biologischer oder natürlicher verstanden werden, der zu Lasten einer patriarchalen Kultur verschwunden sei. Vielmehr konstituiert der Körper einen Ort, um es noch einmal zu akzentuieren, an dem sich Kultur und Natur treffen und in einem stetigen Werden körperliche Bedingungen schaffen. Elizabeth Grosz bringt ihr Körperkonzept der Unbeständigkeit [*Volatile*] wie folgt auf den Punkt:

The body provides a point of mediation between what is perceived as purely internal and accessible only to the subject and what is external and publicly observable, a point from which to rethink the opposition between the inside and the outside, the private and the public, the self and other, and all the other binary pairs associated with the mind/body opposition.¹⁰

Das Äußere und das Innere des Körpers gehen ein möbiusbandartiges Verhältnis¹¹ ein: »interior aspects of the subject lead inextricably to the exterior surfaces of the body«. ¹² Groszs Körperkonzeption als ein *Dazwischen* lehnt sich an Rosi Braidottis nomadisches Körperverständnis an. Inspiriert von der rhizomatischen Philosophie von Deleuze und Guattari, beschreiben die beiden feministischen Philosophinnen Grosz und Braidotti den multifunktionalen Körper als diskontinuierliche Reihe an Prozessen, Flüssen, Energien, Affekten, Begierden, Vorstellungen, körperlichen Substanzen und nicht-körperlichen Ereignissen.¹³ Der nomadische Körper von Braidotti ist weder eine biologische noch eine soziale Kategorie, sondern vielmehr ein Ort, an dem sich Physikalisches, Symbolisches und Soziales einander überlappen. Er ist eine Schwelle der Transformation; er ist postmodern, postkolonial und postindustriell. Grosz und Braidotti arbeiten an einer Vorstellung des Körpers als veränderliche Membran zwischen dem Selbst und der sozialen Welt, zwischen Innen und Außen, die den Menschen letztlich als affektives Subjekt konstituiert. Im Umkehrschluss zirkulieren Emotionen stets innerhalb eines dynamischen Geflechts, sind zwischen verschiedenen Körpern, Objekten und Umwelten anzutreffen. Dies schließt an Iris van der Tuins prägnante Formulierung eines Anliegens an,

10 Elizabeth Grosz. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press 1994, S. 20f.

11 Die Metapher des Möbiusbandes gewinnt auch bei Jean Baudrillard (»Video und das fraktale Subjekt« 1991a) an Bedeutung. Allerdings bezieht Baudrillard sich, anders als Grosz, auf das technische Verwoben-Sein von elektronischer Datenverarbeitung und Kommunikation. Er schreibt: »Der Bildschirm des Computers und der mentale Bildschirm meines eigenen Gehirns stehen in einem Möbius'schen Verhältnis, sie sind verflochten wie in einer Möbius'schen Schlaufe. Daher fallen Elektronische Datenverarbeitung und Kommunikation in einer Art inzestuöser Windung immer wieder auf sich selbst zurück; weil sie sich stetig auf einer oberflächlichen Kontiguität von Subjekt und Objekt, von Innen und Außen (von Ereignis und Bild usw.) bewegen, können sie nur eine Kreislinie beschreiben, die gleichsam das mathematische Zeichen für das ›Unendliche‹ darstellt.« Baudrillard 1991a, S. 258.

12 Grosz 1994, S. 109.

13 Braidotti zitiert in Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 33; Elizabeth Grosz. »A Thousand tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics«, in: *Topoi*, Vol. 12, Nr. 2, 1993, 167-179.

das der Neue feministische Materialismus verfolgt: »[Feminist] New Materialism does not merely affirm the biological or the cultural body, but rather confirms that bodies are constituted in affective encounters.«¹⁴

Groszs und Braidottis philosophische Körperkonzeptionen korrespondieren mit dem feministischen Projekt, durch den Körper *hindurch zu denken*. Dieses Unterfangen unterliegt der grundlegenden Herausforderung der Vorstellung eines rationalen und universellen Subjekts. Donna Haraway entwickelte 1988 mit ihrem Konzept des situierten Wissens eine Denk voraussetzung, die ein *Durchqueren* des Körpers und die Infragestellung eines souveränen Subjekts vereinigt. In der Konzeption einer feministischen Objektivität entwirft Haraway jenen einschlägigen Begriff des situierten Wissens, womit sie für eine Verortung und Verkörperung von Wissen und gegen nicht lokalisierbare und verantwortungslose Erkenntnisansprüche plädiert.¹⁵ Mona Singer fasst das Konzept des ›situated knowledge‹ wie folgt zusammen:

Wir nehmen ›wahr‹ aus einer bestimmten Denksozialisation heraus, mit bestimmten Interessen und Weltbildern im Hintergrund, mit einer bestimmten körperlichen Verfasstheit, mit wahrnehmungsverlängernden und -verändernden technologischen Mitteln, beschränkt und geprägt durch materielle Bedingungen, soziale und natürliche Umwelten.¹⁶

Jede*r kann demzufolge stets nur von einer bestimmten zeitlichen, lokalen als auch sozial-kulturell verankerten Position sprechen und schreiben. Diese Position beinhaltet jedoch auch eine körperlich verankerte. Diese Idee steht der Vorstellung eines universell gültigen, abstrakt rationalen Denkens radikal gegenüber. Haraway spricht dem Körper und der Natur eine Grundlage zu, die sie als nicht-diskursiv fasst.¹⁷ Prozesse der Wissensproduktion und der Materialisierung erheben den Körper für Haraway zum ›situierten Akteur‹.¹⁸ Diskurse, Körper und Techniken interagieren in diesem Verständnis unaufhörlich und bringen letztlich jene Materialisierungen hervor. Barad – so wurde an anderer Stelle bereits beschrieben – verschiebt Haraways Perspektive der Interaktion auf eine stärkere Betonung der ›inneren‹ Wechselseitigkeit und entwickelt den Begriff der Intra-Aktion (vgl. Kapitel 2.1.1).

Auch Butler hat in ihrer radikalkonstruktivistischen Theorie bekanntlich darauf hingewiesen, dass sich Körper stets performativ konstituieren. Yvonne Bauer erkennt, inwiefern Haraway einen Schritt weiter geht als Butler und zentrale Fragen bezüglich nicht-diskursiver Aspekte der Materialisierung und der Eingebundenheit des Körpers in Wissensproduktionen, die bei Butler lediglich angeschnitten werden, zu beantworten versucht. Haraway untersucht sowohl die Diskursbeteiligung bei Materialisierungen

14 Iris van der Tuin. »Deflationary Logic. Response to Sarah Ahmed's Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the New Materialism«, in: *European Journal of Woman's Studies*, Vol. 15, Nr. 4, 2008, 411-416, 415.

15 Haraway [1988] 1995b, S. 83.

16 Mona Singer. »Feministische Wissenschaftskritik und Epistemologie: Voraussetzungen, Positionen, Perspektiven«, Ruth Beck, Beate Kortendiek (Hg.). *Handbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, S. 285-293, S. 286.

17 Haraway 1997, S. 246.

18 Haraway [1988] 1995b, S. 93.

gen, die technologischen Praktiken sowie die machtvollen Effekte bereits entstandener Körper.¹⁹

Ausgehend von Groszs, Braidottis, Haraways und Barads Körperkonzeptionen, die sich der *agency* des Körpers nähern, ohne einem Determinismus oder Essentialismus zu verfallen, steht dieses Kapitel im Zeichen der Durchquerung von Körper und Geist sowie Natur und Kultur. Es zeigt zunächst auf, inwiefern sich Künstler*innen an dem feministischen Unternehmen beteiligen, den Körper nicht als ahistorisches, biologisch gegebenes, aktives Objekt zu verstehen.²⁰ Vielmehr geht es um den gelebten, erfahrenen Körper und um eine Tilgung der dualistischen Gender-Sex-Dichotomie. Der Körper wird so zu einer sozial- diskursiven/materiellen Kategorie; »the site of contestation, in a series of economic, political, sexual, and intellectual struggles«. ²¹ Vor dem Hintergrund der Durchquerung von Körper und Geist aus feministischer Perspektive geht dieses Kapitel den Körperverhandlungen zeitgenössischer Medienkünstler*innen nach, die den Körper als »Apparat körperlicher Produktion« (Haraway) begreifen, seine Relationalitäten zu menschlicher wie nicht-menschlicher Materie ins Licht rücken und ihn als *Assemblage* (Deleuze und Guattari) verstehen. Im Angesicht neu-materialistischer Ansätze und ihres ergänzenden Fokus' auf materielle Prozesse, Dinge, Affekte und Gefühle gerät der Körper demnach auf eine andere Weise ins Spiel als über die reine Perspektive der Repräsentation und Diskursivität. Die ontologische Neuausrichtung des Neuen Materialismus, die im posthumanistischen Sinne Materie als generativ versteht, ruft durchaus Reminiszenzen an ökofeministische Ansätze der 1970er und 1980er Jahre hervor. Daher soll in einem zweiten Teil dieses Kapitels (4.2) gezeigt werden, inwiefern ökofeministische Überlegungen der 1970er und 1980er Jahre heute unter einem anderen Vorzeichen eine gewisse Resonanz erfahren und ein entsprechender ästhetischer Resonanzraum in der feministischen Kunst zu verzeichnen ist. Damit fußen die in diesem zweiten Teil angestellten Überlegungen auf der neu-materialistischen Idee, feministische Theorien unterschiedlicher Generationen – für die hier Göttin (Ökofeminismus) und Cyborg (Haraway) exemplarisch und stellvertretend stehen – nicht nach einer konfliktbestimmten (patriarchalen) Logik der Kluft und Eroberung zwischen alt und jung fortzuschreiben, sondern stattdessen einen generativen, cross-generationalen Ansatz zu verfolgen, der die feministischen Zukunftsvisionen der Vergangenheit und Gegenwart in einen Dialog überführt.²² Anhand von ausgewählten medienkünstlerischen Arbeiten möchte ich zeigen, dass auch sie uns mit ihren hybriden Kreaturen und spekulativen Figurationen mit komplexen Verschränkungen und dynamischen Relationalitäten zwischen Öko-, Kapitalismus-, Kolonialismus- und feministischer Kritik konfrontieren. Wie auch Grosz, Braidotti, Haraway und Barad geht es den behandelten Künstlerinnen um eine Komplexitätssteigerung von scheinbar klar zu trennenden Bereichen und um ein Unterlaufen monoepistemologischer Entwürfe.

19 Yvonne Bauer. *Sexualität – Körper – Geschlecht: Befreiungsdiskurse und neue Technologien*. Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 235.

20 Vgl. Grosz 1994, S. 18.

21 Ebd., S. 19.

22 vgl. van der Tuin 2015.

4.1 Der Körper als instabile Assemblage und ›Apparat körperlicher Produktion‹

»The body-mind dualism has historically functioned as a shortcut through the complexities of this in-between contested zone. Artists have crowded into this in-between area, offering a number of interconnections.«²³

Rosi Braidotti

In der bildenden Kunst bezeichnet die Assemblage eine aus verschiedensten Materialien und Farben gestaltete Collage, wodurch das Kunstwerk, bestehend aus verschiedenen plastischen Objekten, eine reliefartige Oberflächenstruktur gewinnt.²⁴ Unabhängig davon gewinnt der Begriff im philosophischen Kontext eine ganz andere Bedeutung.²⁵ In *Tausend Plateaus* (1980) erarbeiten Deleuze und Guattari das zentrale Konzept der Assemblage²⁶, um ein instabiles Gefüge sich stetig bildender Verbindungslinien begrifflich fassen zu können. Trotz seiner Vagheit besitzt der Assemblage-Begriff eine durchaus heuristische Kraft, indem er Bereiche des Semiotischen, des Materiellen und des Sozialen zusammendenkt, wodurch eine theoretische Nähe zu Braidotti, Grosz, Haraway und Barad augenscheinlich wird. Deleuze und Guattari zufolge agiert die Assemblage »in its multiplicity necessarily [...] on semiotic flows, material flows, and social flows simultaneously«.²⁷ Grundlage und Ausdruck der Assemblage ist die Leitidee einer ›relationalen‹ Ontologie, die dem Materiellen und dem Symbolischen einen gleichwertigen, nicht-hierarchischen ontologischen Status verleiht. Sie schafft Verbindungen zwischen zuvor separaten Entitäten und vereint jene Entitäten zu einem komplexen, netzwerkhaften Gefüge. Verändern sich die einzelnen Elemente des Gefüges, so verändert sich auch der Bereich der Praxis und der Erfahrung.²⁸ Das Begehren gewinnt nach Deleuze und Guattari im Konzept der Assemblage einen zentralen Stellenwert (vgl. Kapitel 5.3.3); es konstituiert die Assemblage letztlich als ein dynami-

23 Braidotti 2003, S. 210.

24 William C. Seitz (Hg.). *The Art of Assemblage*. New York: Katalog Museum of Modern Art 1961, S. 62.

25 Manuel De Landa gibt einen detaillierten Überblick über die Assemblage-Theorie nach Deleuze und Guattari. Manuel De Landa. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum 2006. Aus dem Kontext Medienkunst sei an dieser Stelle exemplarisch auf die Videoinstallation *Assemblage* von Angela Melitopoulos und Maurizio Lazzarato (2010) verwiesen. Als audiovisuelles Forschungsprojekt über Félix Guattari angelegt, inszenierte die Installation insbesondere die animistisch orientierte, dezentrierte Psychologie Guattaris.

26 Die beiden Philosophen sprechen allerdings in der französischen Originalsprache von *agencement*. Während sich die Assemblage (im Engl. und Franz.) auf Kombinationen, Sammlungen und Zusammenstellungen bezieht, verweist Deleuzes und Guattaris Begriff der *agencement* auf Organisationen, Arrangements und insbesondere Beziehungen.

27 Gilles Deleuze, Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minnesota: University of Minnesota Press [1980] 1987, S. 22.

28 Reckwitz 2014, S. 22ff.

ches Gefüge.²⁹ Als »Wunschmaschine«³⁰ stiftet die Assemblage Begehren, das sich als konstitutive Kraft im Gesellschaftlichen entfaltet. Margrit Shildrick schreibt in diesem Kontext: »Instead [desire] comes into being through what Deleuze and Guattari call ›desiring machines‹, assemblages that cannot be said to exist outside of their linkages and interconnection.«³¹

Diesem relationalen Begriffsverständnis folgend, widmen sich die für mich hier zugrundeliegenden Assemblage-Ansätze³² den Fragen, was eine Assemblage tut und wie sie sich materialisiert – und nicht nur, was sie bedeutet. Assemblage-Theorien erlauben es, kritische Erläuterungen sozial-kultureller Wirklichkeiten um die Dimension des Materiellen zu erweitern. Assemblagen konstituieren sich in diskursiven wie auch materiellen Praktiken und werden von ihrem Tätig-Sein her verstanden (vgl. Kapitel 2.1.2). Das heißt, die Assemblage ist nicht ein *Gefüge* an sich, sondern ein *Prozess*, der einen Zusammenhalt diskursiver wie materieller Relata bewirkt und aufrechterhält. Ausgehend von diesem radikal relationalen (Braidotti) und performativen Verständnis versteht beispielsweise die Medientheoretikerin Luciana Parisi den (menschlichen und nicht-menschlichen) Körper als Assemblage. Sie geht von materiellen Kräften aus; von abstrakten Kräften, die sich dem menschlichen Sensorium entziehen. Gleichzeitig sind diese Kräfte in konkreten organischen Verkörperungen zu finden. Der Körper ist laut Parisi demnach eine Assemblage von biophysischen, biokulturellen und biotechnischen Kräften.³³ In ihrem Aufsatz »The Nanoengineering of Desire« bezieht sich Parisi auf Barads *Agentiellen Realismus* und verdeutlicht, dass damit ein Körper-Konzept bereitgestellt wird, das einen empirischen Materialisierungsprozess in den Blick nimmt, der die atomaren, unsichtbaren Mikro-Welten der Materie einschließt.³⁴ Im weiteren Verlauf greift Parisi in ihrem Aufsatz auf Deleuzes und Guattaris Assemblage-Konzept zurück:

-
- 29 In theoretischer Nähe zu Deleuzes und Guattaris Assemblage-Konzept setzt der Kunsthistoriker David Joselit an die Stelle des künstlerischen Mediums das Konzept des Formats. Für Joselit sind künstlerische Formate, wie er sie beispielsweise bei Pierre Huyghe beobachtet, »ihrem Wesen nach verknüpfte Netze und differenzielle Felder, die ein unberechenbares Gemisch von ephemeren Strömen und Ladungen mit sich tragen«. Weiter schreibt er, dass es sich bei Formaten um »Beziehungsgefüge von Kräften« handelt und nicht um distinkt voneinander zu unterscheidende Objekte, die stets Verbindungsmuster und Links erzeugen. David Joselit. *Nach Kunst*. Berlin: August Verlag 2016, S. 73.
- 30 Wunschmaschinen sind konzeptuelle Vorgänger*innen des jeweiligen Begehrengefüges. Deleuze/Guattari beschreiben mit dem Begriff des Maschinischen eine produktive Kraft des Wunsches. In späteren Schriften der beiden wird der Begriff der Wunschmaschine ersetzt durch den Begriff der Assemblage.
- 31 Margrit Shildrick. »Prosthetic Performativity: Deleuzian Connections and Queer Corporealities«, Chrysanthi Nigianni, Merl Storr (Hg.). *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh 2009, S. 115-133, S. 124.
- 32 Vgl. De Landa 2006; John Philipps. »Agencement/Assemblage«, in: *Theory Culture & Society*, Nr. 2-3, 2006, 108-109.
- 33 Luciana Parisi. *Abstract Sex: Philosophy, Bio-Technology and the Mutations of Desire*. London/New York: Continuum 2004, S. 11f.
- 34 Luciana Parisi. »The Nanoengineering of Desire«, Noreen Giffney, Myra Hird (Hg.). *Queering the Non/Human*. Burlington: Ashgate Publishing 2008, S. 283-311, S. 286. Auch Myra Hird stellt heraus, dass Körper auf zellulärer Mikroebene, sowohl morphologisch als auch genetisch, in einem steten intra-aktiven Austausch stehen. Dies. *The Origins of Sociable Life: Evolution After Science Studies*. New York: Basingstoke 2009.

Für die beiden Philosophen bringen laut Parisi Assemblages (des Begehrens³⁵) kontinuierlich neue Lebensweisen des Körpers oder neue Modifikationen der Natur/Kultur hervor. Und weiter schreibt sie:

Yet it is clear that these assemblages are not determinable by objects, aims or sources, identity or subjective essence. Desire here is to be defined in terms of collective bodies, turbulent networks, viral transmutations relinquishing all logic of lack, scarcity, survival, alterity, and the repressed unconscious. Assemblages of desire are directed not by intentionality but by the fluctuating movements of particle-forces implicated in ecologies of layered relations between their internal external and associated milieus of composition connecting one phase to another.³⁶

Der Begriff der Assemblage erlaubt es also, den menschlichen Körper als abgeschlossene, stabile organische Entität zu dekonstruieren. So hinterlässt der Körper überall DNA-Spuren, lebt mit Mikroben, Bakterien, Organismen, Pflanzen, Tieren, mit anderen Körpern, in und mit uns und setzt sich aus Informationen zusammen.³⁷ Der Körper als Assemblage kann unterschiedliche Artikulationen von Geschlecht (aber auch Ethnie, Nationalität, Alter etc.) verkörpern oder materialisieren. In zwischenmenschlichen Begegnungen bündeln sich sichtbare Unterschiede (durch Sprache, Kleidung, Objekte, das räumliche Umfeld etc.) und unsichtbare Differenzen (Affekte, Gedanken, kulturell geprägte Vorstellungen etc.) zu einem geschlechtlichen oder rassifizierten Körper. Mit Hilfe der Idee des Körpers als instabile Assemblage, die materielle Prozesse durchziehen, lässt sich demnach untersuchen, wie jene Differenzen intra-agieren und sich damit in einer wechselseitigen Dynamik entweder aufheben oder auch (ver)stärken können. Insbesondere Haraway arbeitet an einem solchen Körperverständnis und somit entlang einer Lesart des Körpers als Assemblage.

Im Kontext ihrer Ausarbeitung eines situierten Wissens, theoretisiert Haraway den Körper als »apparatus of bodily production«.³⁸ Der Begriff geht auf die feministische Literaturtheoretikerin Katie King zurück, die mit ihrem Konzept des »apparatus of literary production« der Frage nachgeht, wie Literatur am Knotenpunkt von globalem Kapitalismus, Kunst und Technik hervortritt.³⁹ Haraway adaptiert Kings Begriff und ersetzt »literarisch« mit dem Begriff »körperlich«, um den Körper als Objekt von Wissen zu begreifen, der sich aktiv und performativ an einer Erkenntnisproduktion beteiligt. Kings Konzept dient Haraway für die Entwicklung eines Körperverständnisses, das sich zum einen dem biologischen Determinismus widersetzt und zum anderen die Möglichkeiten offen lässt, den Körper als Ort sozialer Einschreibungen zu verstehen.⁴⁰

35 Im Kapitel 5.3.3 werde ich eingehender auf den Begehrens-Begriff von Deleuze und Guattari eingehen.

36 Parisi 2008, S. 303.

37 Jasbir Puar. »Ich wäre lieber eine Cyborg als eine Göttin: Intersektionalität, Assemblage und Affektpolitik«, übersetzt von Monika Mokre, transversal text, 2011, URL: <https://transversal.at/transversal/0811/puar/de>, Stand: 12.02.2021.

38 Haraway [1988] 1995b.

39 Katie King. »Bibliography and a Feminist Apparatus of Literary Production«, TEXT 5 – Transactions of the Society for Textual Scholarship, 1991, S. 91-103, S. 92.

40 Haraway [1988] 1991, S. 197f.

»Apparatus of bodily production« steht für eine unauflösbare Mixtur von Diskurs, Ko-Konstruktion und menschlichen wie nicht-menschlichen Akteuren*, »trickster[s]« oder »witty agent[s]«⁴¹, die sich jeweils dem Einfluss menschlicher Kontrolle entziehen.⁴² Eine genauere Erläuterung dieser Matrix bietet die Geschlechterforscherin Nina Lykke, laut derer sich drei voneinander zu differenzierende Ansätze im Begriff des ›Apparats körperlicher Produktion‹ verbinden. Erstens umschließt Haraways Konzept ein Wissenschaftsverständnis – von Foucault inspiriert – als eine »diskursive Konstruktion von Wissensobjekten«.⁴³ In diesem Verständnis werden Wissensobjekte ununterbrochen durch und in Diskursen (re)konstituiert. Zweitens referiert das Konzept – und damit geht Haraway über Foucaults Ansatz hinaus – auf eine »Theoretisierung des Körpers als technologisch rekonfigurierte Materialität«.⁴⁴ Als Techno-Körper ist der menschliche Körper sein Leben lang Teil eines sozio-technischen Netzwerks, in dem er sich durch permanente Intra-Aktionen menschlicher wie nicht-menschlicher Materie immer aufs Neue (re)konfiguriert. Und drittens beinhaltet Haraways Matrix des ›Apparats körperlicher Produktion‹ ein Verständnis von Materie als aktivem »trickster« [dt. Trickbetrüger].⁴⁵ Als mythologische Figur amerikanischer Ureinwohner*innen spielt der »trickster« den Menschen unentwegt Streiche und entzieht ihnen ihre Kontrollierbarkeit. Gerade in diesem »trickster«-Charakter der Materialität des Körpers (vgl. auch Affekte) lokalisiert Lykke Haraways radikale Überschreitung eines philosophischen Paradigmas, »das auf dem Cartesianischen Verständnis des Körpers als passivem Rohmaterial kultureller Einschreibung basiert«.⁴⁶

Haraways Konzept eines »apparatus of bodily production« verweist auf Körper als instabile Assemblages und so auf ›Orte‹, wo soziale, technische, ökonomische und politische, spannungsgeladene Verschränkungen eines Phänomens in Kraft gesetzt werden oder, mit Barad gesprochen, intra-agieren. Jene Verschränkungen möchte ich im Folgenden an der Roboter-Performance *Roomba Rumba* der Medienkünstlerin Katherine Behar verdeutlichen und mittels Nina Lykkes Dreiteilung des ›Apparats körperlicher Produktion‹ nachgehen.

4.1.1 Von einem Mit-der-Materie-Werden: *Roomba Rumba* (Katherine Behar: 2015)

In Behars 2015 erstmals realisierter Performance tanzen zwei Roboter, beladen mit jeweils einem eingetopften Gummibaum, staubsaugend über einen grünen Teppich (siehe Abb. 11). Scheinbar im Takt und mit einstudierter Choreografie bewegen sich die Staubsaugerroboter der Firma *iRobot* zum Kinderlied *High Hopes*, das durch Frank Sinatra Ende der 1940er Jahre bekannt wurde. Die Zuschauer*innen, die sich um den Teppich und damit um die Roboter-Performance formiert haben, werden selbst ins Gesche-

41 Ebd., S. 199.

42 Nina Lykke. »Feministischer Postkonstruktivismus«, Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines neuen Materialismus*. Münster: Ed. Assemblage 2013, S. 36-48, S. 42.

43 Ebd., S. 41.

44 Ebd.

45 Haraway [1988] 1991, S. 199.

46 Lykke 2013, S. 42.

hen mit einbezogen. Die Gummibäume bewegen sich auf einzelne Betrachter*innen zu und scheinen mit ihnen in Interaktion zu treten; schmiegen sich an sie, flirten mit ihnen und fordern sie zum Mittanzen auf. Die Performance basiert auf einem Wechselspiel zwischen Humor und ernsthaftem Spiel, was für Haraway den Kern jeder Ironie bedeutet.⁴⁷ Auch wenn die beschwingte Hintergrundmusik sowie die sich scheinbar sozial verhaltenden Gummibäume eine vergnügte Atmosphäre schaffen mögen, verfolgt die Performance ein kritisches Hintergrundrauschen, womit sie ihr ironisches Potenzial behauptet. Behars feministisches Anliegen äußert sich in der Verlinkung zwischen der unsichtbaren black-box-Arbeit von Maschinen und der im hegemonialen Diskurs weiblich codierten Hausarbeit (hier des Staubsaugens), die ebenso unbeachtet und damit unsichtbar blieb und bis heute bleibt. Das Kinderlied erzählt von einer Ameise, die nur hart genug arbeiten müsse, um den individuellen *American Dream* wahrwerden zu lassen. In der Performance wird die Ameise, als Symbol für harte Arbeit, von einer Maschine ersetzt. Die Künstlerin verweist kritisch auf eine zunehmende Humanisierung der Technologie und schreibt:

Our sense that the cute, leafy Roombas are anthropomorphic betrays that we humans see ourselves in these machines. [...]. This pas de deux aims to upset distinctions between natural and artificial, biological and machinic, behind-the-scenes service work and performative display, and to prompt solidarities across these categories.⁴⁸

Haraways Matrix des ›Apparats körperlicher Produktion‹ ist in Behars Performance-Arbeit auf komplexe Weise anzutreffen. Aus diskursiver Perspektive und mittels eines Foucault'schen und Butler'schen Wissenschaftsverständnisses konstituieren sich die mit Gummibäumen beladenen Roboter in und durch ihre Diskurse. Es geht also um ein Sprechen über die tropischen Pflanzen der Gummibäume (Natur) sowie Algorithmen und künstliche Intelligenz im Kontext von Roboter-Diskursen (Kultur). Die zeichenhaft-materiellen Querverweise wie auch das Netzwerk an inhaltlichen Bezügen sind in *Roomba Rumba* breit angelegt: Der Rumba mag in fröhlich-markierter Setzung eines Tanzes kubanischer Herkunft auf das politische Spannungsverhältnis des kommunistischen Kubas zu den USA verweisen, während die Gummibäume als tropische Pflanzen, aus denen Kautschuk hergestellt wird, eine kapitalistische Arbeitsausbeutung des globalen Südens aufzugreifen scheinen. Zudem schlägt die Performance den Bogen zu unter- oder unbezahlten Reinigungsarbeiten, die traditionell und empirisch betrachtet nach wie vor von *people of color* und Frauen sozialer Unterschichten geleistet werden.⁴⁹ Auf akustischer Ebene besingt das Hintergrundlied *starke Hoffnungen* auf den amerikanischen Traum; *high Hopes*, die dem Ankurbeln des Kapitalismus durch die

47 Haraway [1985] 1995c, S. 33. Erstmals erschienen unter: Donna Haraway. »Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's«, in: *Socialist Review*, 80, 1985, 65-108.

48 Katherine Behar. »Art: High Hopes (Deux)« (Homepage der Künstlerin), *Statement*, 2015, URL: <http://www.katherinebehar.com/art/high-hopes-deux/index.html>, Stand: 13.02.2021.

49 Françoise Vergès macht auf die neuen Dimensionen rassifizierter und sexualisierter Arbeiterschaften mit immer mehr Frauen in der globalisierten ›Reinigungsindustrie‹ aufmerksam und argumentiert, dass Reinigungsarbeit ein Terrain des Kampfes für den dekolonialen Feminismus sei, weil es Arbeit, Race, Geschlecht, Migration, Umweltverschmutzung, Gesundheit und eine Race-/Klassenkluft zwischen Sauberkeit und Schmutz zusammenbringt, die Programme der städtischen Gentry

US-amerikanischen Bürger*innen der 1940er und 1950er Jahren unterliegen. Und so scheint es, als hätten Roboter bereits das prekäre Feld der Reinigungsarbeit übernommen, bevor sich die *high Hopes* von weiblichen und/oder farbigen Reinigungskräften erfüllen konnten.

Gerade diese Koppelung von Technischem und Organischem in den tanzenden Robotern und in Verbindung mit den Performance-Zuschauer*innen führt zur zweiten Dimension des ›Apparats körperlicher Produktion‹: Die (menschlichen) Körper der zum Mittanzen aufgeforderten Betrachter*innen konstituieren sich in der Performance in einem entstehenden sozio-technischen Netzwerk menschlicher und nicht-menschlicher, das heißt hier menschlicher, pflanzlicher und technischer Akteure*. Der menschliche Körper wird erst zum tanzenden Körper *durch* den technischen/pflanzlichen Körper und *vice versa* wird der technische/pflanzliche Körper zum inszenierenden Akteur und anstiftenden Tänzer durch seine Betrachter*innen und Mittänzer*innen im Raum.

Der dritte Ansatz, der nach Haraway den Körper als materiell-semiotischen Akteur* kennzeichnet und in der Performance erlebbar gemacht wird, materialisiert sich in der Inszenierung der Gummibäume/Roboter als jenseits von menschlicher Kontrolle agierende Agenten. In dieser Anschauung der aktiven Materialität äußert sich Barads Vorstellung von einer ›zurückschlagenden Materie‹⁵⁰, die bei Haraway an der Figur des ›trickster‹ deutlich wird. Die Einsicht, dass Mensch (Performance-Besucher*innen), Maschine (hier die Roboter) und sogar Pflanzen (Gummibäume) ein Erleben teilen, ebnet den Weg für ein Bewusstsein für die Lebendigkeit auch nicht-menschlicher Wesen. Die Performance-Besucher*innen werden von den Gummibäumen an die Wände der Ausstellungsräume gedrängt oder auch in den Tanz involviert; sie werden zu Mit-Bestimmenden ihrer (Körper)Bewegungen im Raum. Die Bewegungen der Protagonist*innen (Roboter) sind unvorhersehbar und ihre Kontrolle/Steuerung durch die menschlichen Akteure* scheint unmöglich.

Durch die Stiftung vielfältiger Querverweise evoziert die Roboter-Performance nicht nur eine Eigendynamik, sondern auch eine affektive Kraft der Roboter bzw. der sich bewegenden Pflanzen. Die Matrix ›apparatus of bodily production‹ verweist auf materiell-diskursive Intra-Aktionen, die in *Roomba Rumba* in einer Vielfältigkeit zum Ausdruck kommen.

Katherine Behar, Medienkünstlerin und Professorin für Neue Medien am Baruch College in New York, koppelt ihr künstlerisches Arbeiten stets an eine Theoriearbeit, die insbesondere in Themenbereichen wie Technologie, Feminismus und Materialismus zu verorten ist. Mit ihrem 2016 herausgegebenen Sammelband *Object-Oriented Feminism* prägte sie den gleichnamigen Begriff des objektorientierten Feminismus, der

fizierung unterstützen. Vergès zitiert in Elke Krasny. »Care«, in: *AA Files* 76, hg. von Maria Shéhérazade Giudici, London, 2019, 38-39, 39.

50 Timothy Morton, der an der Schnittstelle von Philosophie und Ökologie arbeitet, betont in seinen Werken stets die Verteilung von Handlungsmacht und Lebensweisen, die Effekte und Konsequenzen haben. Ähnlich wie für Haraway sind für Morton Entitäten verbunden und Kräfte sowie Materialitäten verschwinden nicht einfach vom Erdboden. Vielmehr würden die Objekte stets ›zurückschlagen‹. Timothy Morton. »Zero Landscapes in Zeiten der Hyperobjekte«, in: *GAM.07. Grazer Architektur Magazin*, hg. von Urs L. Hirschberg, Anselm Wagner, Daniel Gethmann, Ingrid Böck, Klaus K. Loenhart. Wien: Springer 2011, S. 83.

Abb. 11: Katherine Behar, *Roomba Rumba* 2015

eine Intervention in dominante philosophische Diskurse umfasst, »that take objects, things, stuff, and matter as primary«.⁵¹ Im Zeichen eines neuen, objektorientierten Feminismus⁵² erforschen jene Interventionen die ökologischen Auswirkungen der zweckmäßigen Objektivation der Erde als menschlichen Lebensraum und sie befragen die Vernetzung menschlicher wie nicht-menschlicher Akteur*innen innerhalb eines fluiden Datennetzwerks in einer digital durchdrungenen Welt.⁵³ Nach Behar bewegt der *Object-Oriented Feminism* »its operational agencies from a ›politics of recognition‹ of a standing out to a politics of immersion, of being with«.⁵⁴ Den hier deutlich werdenden relationalen Ansatz des OOF formuliert Behar an einer Stelle auch in Bezug auf Öko- und Cyberfeminismus:

Drawing on work by Haraway, Sandra Harding, and others, Puig de la Bellacasa defines care, practiced through ›thinking-with, dissenting-within, and thinking-for‹ as

51 Katherine Behar (Hg.). *Object-Oriented Feminism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2016, S. 3.

52 Behars Begriff des *Object-Oriented Feminism* lehnt sich an Theorien aus dem Kontext der Objekt-orientierten Philosophie und deren Hauptvertreter Graham Harman an. Eine Objekt-orientierte Ontologie wird jedoch von einigen Vertreter*innen des Neuen Materialismus kritisiert und abgelehnt. Beispielsweise wirft Stacy Alaimo der OOO vor, nicht posthumanistisch genug zu sein (in: Dies. *Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2016). Oder Cecilia Åsberg, Kathrin Thiele und Iris van der Tuin in »Speculative Before the Turn« (2015) unterstellen der OOO zudem, neue Trennungen zwischen Subjekt und Objekt zu schaffen. Darüber hinaus sei der OOO nicht immanent, sondern führe zu einer neuen Transzendenz und berücksichtige weder die verkörperte und eingebettete Orientierung noch die menschlichen Machtrelationen in irgendeinem Prozess der Machtproduktion.

53 Behar 2016, S. 4.

54 Ebd., S. 9.

a central function in relational ontology. In keeping with eco-feminisms and cyber-feminisms, these transfers from subject to object welcome absurd coalitions and hospitably accommodate a sociality.⁵⁵

Gerade diese, von Behar hier angedeutete, relationale Beziehung von Öko- und Cyberfeminismus bzw. Cyborg-Feminismus soll im weiteren Verlauf im Fokus stehen (Kapitel 4.2). Zuvor soll an einem weiteren Beispiel, der Videoinstallation *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) von Sondra Perry, jenes skizzierte Körper-Verständnis einer instabilen Assemblage und Überlappungsfläche semiotischer, materieller und sozialer Prozesse (Deleuze), verdeutlicht werden. Perrys assemblageartiger Körper ist dabei nicht nur eine konkrete Artikulation eines geschlechtlichen und rassifizierten Körpers, sondern als Techno-Körper (Haraway) eine technologische (re)konfigurierte Materialität.⁵⁶

4.1.2 Zwischen gelebter Erfahrung und digitaler Repräsentation: *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (Sondra Perry: 2016)

Vor dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen richtet die afroamerikanische Künstlerin Sondra Perry in ihren Videoinstallationen und -skulpturen den Fokus auf ein Beziehungsgeflecht von schwarzen Körpern und digitalen Technologien. Perrys Installationen laden häufig die Betrachter*innen dazu ein, physisch, gedanklich und affektiv einen Zwischenraum von körperlicher und digitaler Realität zu betreten. Mensch und Technologie, Natur und Kultur fließen in diesen Zwischenraum von digitaler Repräsentation und gelebter Erfahrung zusammen. Wie prägen Kategorien wie Geschlecht und ›race‹ einen theoretisch organlosen Raum digitaler Online-Kulturen? Wie operieren ausbeuterische und diskriminierende Praktiken in diesen Räumen? Wie werden schwarze Körper klassifiziert, rassifiziert, vermessen und gelesen? Diese und weitere Fragen kreisen um Perrys Arbeiten, die oftmals die körperliche Aktivität der Betrachtenden voraussetzen – so auch ihre Videoskulptur *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) (siehe Abb. 12), der ich mich im Folgenden zuwende.

Ein skulptural anmutender, ummodellierter Hometrainer⁵⁷ im Vorraum des Museum Ludwig in Köln lädt mich dazu ein, darauf Platz zu nehmen und in die Pedale zu treten. Drei als Triptychon angeordnete Bildschirme, die äußeren beiden leicht nach innen geneigt, nehmen mein Sichtfeld, auf der ›Arbeitsmaschine‹ sitzend, komplett ein. Über Kopfhörer vernehme ich Musik und fange an zu strampeln. Ein Bluescreen erscheint auf den drei Bildschirmen, akustisch untermalt von Meeresrauschen und sphärischen

55 Ebd., S. 8.

56 Über die Kunstarbeit *Roomba Rumba* habe ich bereits in den beiden folgenden veröffentlichten Artikeln geschrieben: Alisa Kronberger. »Alles fließt: Von einem künstlerischen Widerhall des Ökofeminismus im Neuen Materialismus«, in: *FFK Journal*, Nr. 4, Hamburg: Avinus 2019b, 114-127 und Alisa Kronberger, Lisa Krall. »Agential realism meets feminist art. A diffractive dialogue between writers, theories and art.«. In: *Matter: Journal of New Materialist Research*, Vol. 2, No. 2, 25-49.

57 Perry gestaltete den Hometrainer nach dem Vorbild von Trainingsmaschinen für Büroangestellte, sogenannte »deskercise«-Geräte. Diese Trainingsmaschinen ermöglichen es ihren Nutzer*innen, während der Arbeit am Schreibtisch körperlich aktiv zu sein und Kalorien zu verbrennen.

Klängen, die zur Kontemplation einladen. Langsam erscheint zentral und in Nahaufnahme ein kahlrasierter Kopf eines 3D-modellierten Avatars einer schwarzen Frau, der Künstlerin Sondra Perry selbst. Während ihr Kopf sich langsam hin und her bewegt, lässt mich ihr direkter Blick nicht los. Sogleich fragt sie mich mit computergenerierter Frauenstimme, ob mir ihre (sie spricht von einem ›Wir‹⁵⁸) ausgewählten Klänge gefallen würden – sie hätte bei YouTube nach Klängen für ›wahrhaftige Entspannung‹ (›real relaxation« i.O.) gesucht und die im Hintergrund hörbare Melodie gefunden und speziell für mich Betrachtende ausgewählt. Der Bluescreen wechselt zu einem Bewegtbild: Ein Teppich aus animierten, scheinbar zusammengelöteten Schleimhäuten bewegt sich wie eine Meeresoberfläche im seichten Wind; ähnlich einer endoskopischen Kamerafahrt durch Darmschlingen, wobei der Darm flächig-wabernd erscheint – als seien schwarze Haut und schwarzes Fleisch das eigentliche ›Bindegewebe‹ der Technologie und nicht nur ihre Repräsentationsfläche⁵⁹; als ob die Schnittstelle, durch die unsere Begegnungen mit der Technologie stattfinden, plötzlich mit Fleisch gefüllt⁶⁰ und die fleischige Materialität und Arbeit, die sie tragen, offengelegt werden.⁶¹ Perrys Haut wird zu einer emulsionsartigen Substanz, die ihre eigene Materialität kreiert, als ob sie auf die verfügbaren materiellen Repräsentationsmedien verzichten würde. Um weiße Normativität zu vermeiden, so erläutert Perry selbst, zieht sie es vor, ihren eigenen Körper zu zerlegen und in flüssigen Wellen wieder zu beleben.⁶²

Die animierte Frau im Videobild stellt sich vor: Sie sei die zweite Version ihrer selbst (zumindest die Version, die ihr bekannt sei). Hergestellt wurden sie und weitere Avatare von Perry mit einer Sony RX100-Kamera, so erklärt sie. Der Künstlerin war es jedoch nicht möglich, die Avatare nach ihrem Ebenbild zu gestalten, da es die Rendering-Software nicht zuließ, die »Fatness« der Künstlerin abzubilden.⁶³ Die Software stellte

58 Ich stelle die Vermutung an, dass sich jenes ungeklärte ›Wir‹ auf den Avatar und die reale Persona Sondra Perry bezieht, als würden sie beide in der konzeptuellen Vorbereitung auf das Video nach einer passenden akustischen Untermalung gesucht haben.

59 Vgl. Sondra Perry. »Sondra Perry interviewed von Hans Ulrich Obrist in den Serpentine Galleries«, YouTube, 2018a, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qunkb4piXGw>, Stand: 02.09.2020.

60 Hinsichtlich der Videotechnologie und ihres Bezugs zu Erfahrungen des Taktilen, der Nähe und Unmittelbarkeit (vgl. Kapitel 3.2.2) schlägt Perrys Videoinstallation durchaus eine Brücke zur frühen Videokunst der 1970er Jahre. In *Operation Video* konstatiert Sigrid Adorf bezüglich einer »Inversion der Medienperspektive« ein ähnliches Anliegen zwischen der Performance *Tapp- und Tastkino* (1968) von VALIE EXPORT und dem Horror-Film *Videodrome* von David Cronenberg (1983). »Bei Cronenberg erlebt der Protagonist eine *Inkarnation* pornografischer Videobilder. Als »neues Fleisch« gebärden sie sich wahrhaft grenzüberschreitend: Ein begehrter, nackter Frauenkörper scheint mit dem Monitor zu amalgamieren und diesen körperlich auszudehnen, so dass Haut- und Bildschirmoberfläche zu einem gemeinsamen Körper verschmelzen.« Adorf 2008, S. 140. Auch Perrys Videoarbeit macht sich jene Inversion, die ›Fleischwerdung‹ der Bildschirmoberfläche, zu eigen und rekurriert damit auf eine »begehrliche [...] Beziehung zwischen Bildschirm und BetrachterIn.« Ebd.

61 Vgl. Daniela Agostinho. »Chroma key dreams: Algorithmic visibility, fleshy images and scenes of recognition«, in: *Philosophy of Photography*, 9(2), 2018, 131-155, 145.

62 Dean Daderko. »Ill Suns: Arthur Jafa and Sondra Perry«, *Mousse*, 57, 2017, URL: <http://mousemagazine.it/arthur-jafa-sondra-perry-dean-daderko-2017/>, Stand: 02.09.2020.

63 »In the software that you create these avatars with, it really shows you not just the biases but also what the beliefs of programmers are«, erklärt Sondra Perry. »For example there are not options for a fat body and there are all of these templates for certain phenotypes, Asian phenotypes, African,

keine Vorlage für Sondras Körperumfang zur Verfügung. Die Rendering-Vorlagen für digitale Körperdarstellung sind also begrenzt und unterliegen einem auf Schönheitsidealen basierenden Modellkatalog, der den Technologien eingeschrieben ist. Haraway hat bereits in ihrem Cyborg-Manifest darauf hingewiesen, dass neue Technologien niemals unschuldig sind und von einem »Mythos der Unschuld« bewohnt werden.⁶⁴ Jenen Mythos greift Perry hier auf, indem sie kritisch die software-basierten Werkzeuge, Funktionsweisen und Repräsentationsmechanismen digitaler Technologien befragt.⁶⁵

Im Video erläutert der Avatar nun den eigentlichen funktionalen Hintergrund der Erschaffung virtueller Wesen und künstlicher Intelligenzen und somit ihrer selbst. Sie stünden konventionellerweise im Dienst der Menschen; ausgebeutet von deren Erfolgs- und Optimierungshunger. (vgl. Thematisierung der unsichtbaren Arbeitsausbeutung von Maschinen anhand der Roboter-Performance *Roomba Rumba* im Kapitel 4.1.1). Doch nicht nur der »technische Körper«, sondern vor allem auch der schwarze Körper erlebt seit der historischen Vergangenheit der Sklaverei in den USA stete soziale Ausbeutung. Durch hartes und produktives Arbeiten, so wird es laut dem Avatar den schwarzen Menschen versprochen, könnten sie einem Ausbeutungskreislauf entkommen und ihr volles Potenzial entfalten. Für Perry geht der technische Körper eine immanente Verschränkung mit dem schwarzen Körper ein. »Blackness« ist in den USA durch die Geschichte der Sklaverei an die Frage der Technologie unmittelbar gekoppelt: »We were machinery. We were chattel. We were production spaces«⁶⁶, erklärt Perry. Ähnlich wie Perry plädieren Beth Coleman und Wendy H. K. Chun dafür, »blackness« selbst als Technologie zu verstehen.⁶⁷ Während Coleman »race as technology« als ästhetische Kategorie versteht, um damit einem affektiven Verständnis von »race« näherzukommen, fasst Wendy H. K. Chun »race als Technologie« als Erkenntnismodus. Laut Chun würde die Gleichsetzung von »race« und Technologie den Fokus von einem »what of race to the how of race« verlagern; von einem *Wissen über* »race« hin zu einem *Tun* von »race«.⁶⁸ Chun lädt dazu ein, den Fokus von »race« als Repräsentation hin zu »race« als eine Kategorie zu verlagern,

Caucasian etc. The software already allows you to change all of the parameters needed to make a realistic avatar, so is it really necessary to have a phenotype of an African that looks a specific way, that has a certain nose?«, Laura Snoad. »Artist Sondra Perry uses Avatars and Animation to Challenge Representations of Blackness«, 2018, URL: <https://www.itsnicethat.com/articles/artist-sondra-perry-uses-avatars-and-animation-to-challenge-representations-of-blackness-120318/>, Stand: 32.08.2020.

64 Haraway [1985] 1995c, S. 64.

65 Technologie, erklärt Perry, wurde seit langem als Unterdrückungsinstrument eingesetzt, das speziell auf Farbige abzielt. Beispielsweise verlangte das sogenannte »Laternen-Gesetz« von 1713 in den USA von schwarzen und indigenen Sklav*innen, dass sie nach Einbruch der Dunkelheit Laternen bei sich tragen mussten, um ihre Sichtbarkeit zu gewährleisten. Perry zitiert in Snoad 2018.

66 Sondra Perry. »A drift in the chroma key blues: A chat with Sondra Perry on black radicality + things that are yet to happen in Typhoon coming on,« Interview von Tamar Clarke-Brown, AQNB, Mai 1, 2018b, URL: <https://www.aqnb.com/2018/05/01/adrift-in-the-chroma-key-blues-a-chat-with-sondra-perry-on-black-radicality-things-that-are-yet-to-happen-in-typhoon-coming-on/>, Stand 32.08.2020.

67 Snoad 2018.

68 Wendy Chun. »Race and/as Technology; or How to do Things to Race«, in: *Camera Obscura*, 24(1), 2009, 7-34, 8; Beth Coleman. »Race as Technology«, in: *Camera Obscura*, 24(1), 2009, 177-206.

die die Wahrnehmung organisiert, und die Diskussion um Ethik statt um Ontologie zu führen. Chun geht es darum, ›race‹ als eine Frage der Beziehung, einer Begegnung, einer Anerkennung – einer assemblageartigen Verwobenheit – zu sehen, die bestimmte Handlungen ermöglicht und andere verhindert.⁶⁹

Was sich anfänglich im Video als kontemplatives und zugleich aktivierendes Wohlfühl-Setting für mich als Betrachtende entfaltete, kippt nun in eine unbehagliche Stimmung: Die Mimik des Avatars verfinstert sich. Sie spricht von einem unermesslichen Gefühl der Erschöpfung, das ›sie‹ – die technologischen/schwarzen Körper – allesamt teilen (vgl. Kapitel 3.2.5). Ihre überdauernden Anstrengungen der Anerkennung, ihr steter Aktivismus und ihr Kampf um Gleichberechtigung haben für schwarze Körper zu einem körperlichen Zustand fehlender Kräfte geführt, den ich physisch auf einer anderen Ebene nach einigen Minuten des ununterbrochenen schwergängigen Tretens der Pedale ebenso empfinde. Eine physische Beziehung zwischen dem materiellen Kunstwerk (unbequemer und schlecht eingestellter Sattel, unentwegtes Pedaltreten), dem Ausstellungsraum (von dem ich durch die Bildschirme abgeschirmt werde) und dem im Video Gesagten (Thematisierung einer konsequenten Ausbeutung und das Gefühl von Erschöpfung schwarzer Menschen) stellt sich ein.

Das Bild stockt, bevor es in ein schwarzes Standbild abreißt. In einem kleinen Bildausschnitt in der Mitte vor einem Bluescreen sehe ich überbelichtetes, schwer zu erkennendes Footage-Material einer unbekanntenen, amateurhaften TV-Dokumentation, das einen Mann in exorzistischen Austreibungspraktiken an schwarzen Menschen zeigt. Ein dunkler, hallender und monotoner Klang schafft eine bedrohliche Atmosphäre. »This huge woman you see begins to manifest«, spricht eine Männerstimme aus dem Off und fährt fort: »Let's see how her deliverance took place.« (TC: 00:03:25). Statt einen exorzistischen Befreiungsakt einer Frau zu sehen, erscheint ein blanker Bluescreen und ich höre eine verbale Auseinandersetzung zwischen einem Mann und einer Frau, die sich um die Frage der Berechtigung der individuellen Existenz zu drehen scheint. Der Streit bricht ab; flirrende, düstere und mystisch anmutende Klänge durchdringen meine Ohren. In der Mitte des Bildes erscheint ein 3D-modelliertes Gitter. Darüber kreist, einem rotierenden Planeten gleich, eine animierte unförmige Kugel aus Haut – wie eine beunruhigende Vision eines rassifizierten Körpers. Die fiktionale Kamera nähert sich dem merkwürdigen grafischen Gebilde. Eine Mädchenstimme aus dem Off informiert darüber, weder einen Vater noch eine Mutter zu besitzen; sie sei »nobody« (TC: 00:04:20). Erneut reißt das Bild ab, wird schwarz und ich gelange auf rein akustischer Ebene zurück zu einer exorzistischen Befreiungsrede eines Mannes, was sich durch eine Art unsichtbare verbale Aggression ins Unerträgliche zuspitzt. »Fire, fire, fire on the holy ground« wiederholt er im ekstatischen Geschrei, während eine Frauenstimme

69 Chun 2009, 23.

anfängt zu stöhnen und zu schreien.⁷⁰ Die Unsichtbarkeit der rassistischen Gewalt an schwarzen Körpern wird hier an einem Fehlen entsprechender Bilder thematisiert.

Der mir bereits bekannte Avatar unterbricht die Rede. Sie fragt mich, ob mir bekannt sei, dass sich laut einer Studie die Zuschreibung von Erfolg auf persönliche Eigenschaften statt auf voreingenommene strukturelle Systeme negativ auf die Gesundheit von *people of color* auswirke. Weiter kommentiert sie die gesundheitlichen Folgen für schwarze Menschen, die an den Mythos der Leistungsgesellschaft in den USA glauben und daran festhalten. Erneut erklingt die anfängliche Entspannungsmusik und der mir bereits bekannte Hautteppich wabert hinter dem zentral positionierten Gesicht des Avatars.

Das Video schließt mit einem Bluescreen-Hintergrund, vor dem sich noch einmal der Avatar an mich wendet: »How is your body? How is your body inside of us?« (TC: 00:08:11) Die bereits angesprochene persönliche Adressierung durch den Avatar zieht sich durch das gesamte Video und mündet am Ende in der Aufforderung zu einer Reflexion über das Empfinden des eigenen Körpers, der als ein rassifizierter, weiblicher Techno-Körper verkörpert, angesprochen wird. Der Avatar blickt mich schweigend und fragend an und fährt fort: »We were told we should live up to our potential. But productivity is painful and we haven't been feeling well.« (TC: 00:08:24). Langsam verschwimmt sie in den sphärischen Klängen und löst sich im monochromen Blau auf.⁷¹

Im Laufe der narrativ angelegten Videoarbeit wird deutlich, dass sich *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* die Frage nach der Form des schwarzen Körpers und seinem möglichen physischen Zuhause stellt. Doch es zeigt sich: Der Körper ist formlos. Er erweist sich nicht als verankert in einem physischen Selbst, sondern zusammengesetzt

70 Das Audiomaterial der exorzistischen Reden bezieht Sondra Perry aus einigen YouTube-Videos von sogenannten »deliverance ministries«, die im Dienst des Heiligen Geistes »betroffene« Menschen von Dämonen und bösen Geistern befreien. Auffallend dabei ist, dass häufig Männer als »deliverance ministries« auftreten und ihre »Arbeit der Reinigung von bösen Mächten« insbesondere an schwarzen Frauen austragen.

71 Wie ein roter – oder eher blauer – Faden zieht sich der Bluescreen und dessen spezifischer Farbton des Chroma-Blue durch diese und andere künstlerische Arbeiten Perrys. Üblicherweise wird dieser Farbton in der Post-Produktion von Video und Film verwendet, um Figuren »freizustellen« und vor virtuellen Kulissen zu montieren oder auch um temporäre Hintergründe zu schaffen. Bluescreens sind also Bildschirme ohne Bilder; Bildschirme, die auf Bilder warten, sie verstecken. Perrys konsequenter Einsatz des Bluescreens verweist zum einen darauf, wie sich das spezifische Blau in den rassifizierten technologischen Praktiken materialisiert, aber auch auf ein offenes Feld der Imagination. Für die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Daniela Agostinho funktioniert das wiederkehrende Chroma-Blau in Perrys Werken »as a space where the tensions inherent to visibility are generatively embraced«. Agostinho 2018, S. 145. Jener von Agostinho angesprochene »space« steht einem Wunsch der Rezipient*innen nach Sichtbarkeit und dem Bewusstsein der Gewalt, die dieser Wunsch mit sich bringt, gegenüber. Perry selbst stellt kritisch die Frage: »If we are already unrooted, dropped against blue and green screens to be deployed through systems, how might embracing the blue screen, embracing being nomadic, code switching to survive, gain us space to write our own source code«. In: Sondra Perry. *Typhoon Coming On*. Herausgegeben von Amira Gad. Köln: Walther König 2018c, S. 25. Auch andere Medienkünstlerinnen wie Hito Steyerl in *How not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .mov File* (2013) und Candice Breitz in *Love Story* (2016) haben den Bluescreen nicht als temporären Hintergrund verwendet, sondern durch ihn ein offenes Feld der Imagination geschaffen.

aus Diskursen über ›blackness‹, Konvergenzen von Bilderzeugungspraktiken und Rassendiskriminierung, Erinnerungen an rassistische Gewalt, technologisch (re)konfigurierten Materialitäten und zirkulierenden Affekten. Mit Braidotti gesprochen, handelt Perrys schwarzer Techno-Körper (Haraway) von einem Körper »that is an assemblage of forces or flows, intensities, and passions«. ⁷²

Abb. 12: Sondra Perry, *Graft and Ash for A Three Monitor Workstation* 2016, Installationsansicht, Museum Ludwig Köln, 2019



Nachdem nun mithilfe der Begriffsdimension Assemblage (Deleuze/Guattari) und dem Konzept des ›Apparats körperlicher Produktion‹ (Haraway) in den beiden Arbeiten *Roomba Rumba* (2015) von Katherine Behar und *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) von Sondra Perry ein neu-materialistisches Körper-Verständnis ausfindig

72 Braidotti 2006, S. 238.

gemacht wurde, widme ich mich im zweiten Teil des 4. Kapitels nun einer untrennbaren Verwobenheit zwischen Natur und Kultur, die bereits in Haraways Begriff der *natureculture* (vgl. Kapitel 2.1.3) anklang. Ausgehend von den beiden für die feministische Theorie so zentralen Denkfiguren der Cyborg und der Göttin werde ich, einer Haraway-Lektüre folgend, jene Verwobenheit in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst beleuchten.

4.2 Hin zu einer tanzenden Cyborg/Göttin

Als wichtiger Strang in der zweiten Frauenbewegung galten Visionen der Emanzipation durch moderne Technologien, in denen Arbeit und Kindergebären von Technologien übernommen werden sollten. Die US-amerikanische Radikalfeministin Shulamith Firestone verdeutlichte in ihrem Manifest *The Dialectic of Sex* (1970), dass die Frau nicht frei sein werde, bis sie nicht von der Biologie wie auch von der Arbeit losgelöst sei. Firestone lokalisierte das Problem innerhalb des weiblichen Körpers selbst und prophezeite, dass Technologien (Reproduktionstechnologien) diesem Problem und damit der Mutterschaft ein Ende setzten würden. Auch die ähnlich wie Firestones Ansätze funktionierenden Romane der US-amerikanischen Schriftstellerin Marge Piercy prägten entschieden das techno-feministische Bewusstsein jener Zeit. Piercys Roman *Woman on the Edge of Time* (1976) wurde von William Gibson als Geburtsstätte des Cyberpunkts beschrieben. Wissenschaft und Technologie wurden damit sowohl Potenziale als auch Gefahren⁷³ für das Begreifen der Frau zugesprochen. Im Zentrum ›technophiler‹ wie auch ›technophober‹ Tendenzen im Zeitalter wachsender Gen- und Informationstechnologie und im Kontext der zweiten Frauenbewegung stand stets der weibliche Körper. Dieser wurde als Reproduktionsmaschine problematisiert, aber oftmals wurde auch an seiner Essentialität, Natürlich- und Ursprünglichkeit festgehalten. Was sich an diesen Tendenzen retrospektiv häufig nachzeichnen lässt, ist eine feministische Praxis, die modernistische Dualismen reproduzierte. Der ›negative‹ Pol – Natur gegenüber Kultur, Körper gegenüber Geist, Frau gegenüber Mann – wurde jeweils hartnäckig aufgewertet, wodurch ein hierarchisch strukturiertes Denkmodell adaptiert und emanzipatorische Arbeit im Sinne einer Umkehrung der Pole geleistet wurde. Dies hatte zur Folge, dass Seins-Werdungen wie Organismus, Reproduktion und Sexualität in dieser Praxis naturalisiert wurden.

Insbesondere den spirituellen Ökofeministinnen⁷⁴ der 1970er und 1980er Jahre wurde ein ›technophober‹ Grundton unterstellt und an sie jene Kritik der Naturalisierung

73 Vgl. beispielsweise den Roman *Wanderground* (1979) von Sally Miller Gearhart, der zwei Welten beschreibt: eine dystopische, von Männern dominierte Gemeinschaft in einer urbanen, High-Tech-Umgebung und eine Gemeinschaft von Frauen, die in grenzenloser Harmonie mit der Natur und ihren Körpern leben, fern von jeglichen Technologieinnovationen.

74 Das wiederkehrende Motiv der Verbindung von Spiritualität und Technik (Techno-Spiritualität) findet sich beispielsweise in den Arbeiten der Medienkünstlerin Tabita Rezaire wieder sowie in den theoretischen Auseinandersetzungen von Braidotti. Vgl. Rosi Braidotti. *Posthumanismus: Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt a.M.: Campus 2014, S. 52f.

von ›Weiblichkeit‹, der Romantisierung der Natur, der Aufwertung der Natur gegenüber der Kultur, gerichtet. Als zentrale Leitfigur des Ökofeminismus sollte die Göttin⁷⁵ einen radikalen Kontrapunkt zum ausbeuterischen Umgang mit der Natur der westlichen industrie-kapitalistischen Gesellschaften verkörpern.⁷⁶ Die ökofeministische Kritik richtete sich gegen eine patriarchale Kultur, die sich durch dualistisch-hierarchische Denksysteme strukturierte⁷⁷ und auf einer mechanischen Weltsicht⁷⁸ basierte. Die Göttin stand hingegen für eine organische Weltsicht, die eine immanente Geistigkeit menschlicher und nicht-menschlicher Natur umfasse. Daran entzündete sich die Kritik Donna Haraways an einigen Ökofeministinnen, die aus ihrer Sicht auf dem Organischen beharrten und es in eine Opposition zum Technischen stellten. Von den öko-spirituellen Tendenzen der zweiten Frauenbewegung fürchtete Haraway eine »Entpolitisierung des Feminismus«⁷⁹ insbesondere in Bezug auf »kritische Analysen von Kapitalismus, Patriarchat und Technologieentwicklung«.⁸⁰ In ihrem prominenten Cyborg-Manifest⁸¹ führte Haraway die Cyborg als Metapher für die Lebensrealität im späten 20. Jahrhundert ein, welche durch die Verschränkung von Technologie und Organismen charakterisiert sei.⁸² Als Mischwesen verkörpere die Cyborg eine radikale Durchdringung von Natur und Technik und bewohne eine »Post-Gender Welt«⁸³, in der starre Dualismen (Kultur-Natur, Mann-Frau) nicht mehr reproduziert werden (sollten).

Mit Haraways Cyborg-Manifest trat Mitte der 1980er Jahre eine profunde zeitdiagnostische Kapitalismus-, Technologie- und Patriarchatsanalyse aus der Perspektive sich entwickelnder Natur- und Geschlechterverhältnisse auf den Plan. Ein polymorphes Informationssystem löste eine ›organische‹ Industriegesellschaft ab, wobei sich im Zuge dieser Entwicklung technologisch-informationelle Weltverhältnisse herauskristallisierten, die neue sexistische, rassistische und klassenbezogene Diskriminierungen mit sich zogen. Ihr Manifest gilt als Gründungstext für eine feministische Perspektive auf

75 Vgl. skulptural-künstlerische Auseinandersetzungen mit der Figur der Göttin in der feministischen Kunst der 1960er und 1970er von Louise Bourgeois, *Fail Goddess* (1975), Linda Peer, *Small Goddesses* (1977), oder auch Eva Hesses Umsetzung einer Statue der Fruchtbarkeits- und Weiblichkeits-Göttin *Ishtar* (1965).

76 Dieses Kapitel ist in Teilen bereits publiziert worden. Vgl. Alisa Kronberger. »Bound in a Spiral Dance. Der Tanz von Cyborg und Göttin als Diffraction«, in: *Open Gender Journal*, Nr. 3, 2019a.

77 Val Plumwood. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge 1993, S. 43.

78 Carolyn Merchant. *Radical Ecology: The Search for a Livable World*. New York/London: Routledge 1992, S. 43f.

79 Barbara Holland-Cunz. *Die Natur der Neuzeit: Eine feministische Einführung*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2014, S. 126.

80 Ebd.

81 Dazu Beispiel aus dem Kunstkontext: Twitter-Account *EveryLetterCyborg* der Künstlerin Xuan Ye, das durch Jackson Mac Lows Algorithmus (US-amerikanischer Künstler, der für viele seiner poetischen Sprachexperimente seit den 1960er Jahren Algorithmen entwickelte) immer wieder neue Wort- und Satzkombinationen aus Haraways Cyborg-Manifest entwirft. In interaktiven Installationen und auch online kann das Publikum den Computer selbst füttern, wobei die eingegangenen Wörter sofort verwandelt werden.

82 Haraway [1985] 1995c, S. 34.

83 Ebd. S. 35.

Technologieverhältnisse und eine daran anschließende Wissenschaftskritik, die Technik nicht ausschließlich dämonisiert. Mit der Wahl der Cyborg als ikonische Leitfigur des Textes bietet Haraway dem Feminismus die Möglichkeit, seine politische und intellektuelle Beziehung zu Technologie und Wissenschaft zu überdenken. Die zentrale Funktion der Cyborg besteht in der Destabilisierung essentialistischer Kategorien wie Natur, Technik, Körper und insbesondere Geschlecht. Die Figur der Cyborg verkörpert das paradoxe Verhältnis von Fiktion und gelebter sozialer Realität, in dem Haraway das zentrale kollektive Objekt internationaler Frauenbewegungen, die ›Erfahrung der Frauen‹, verortet.⁸⁴ Auch die Cyborg ist sowohl Fiktion als auch Tatsache, imaginäre Figur und gelebte Erfahrung zugleich. Als Anhängerin von Partikularität, Ironie und Perversität mobilisierte die Cyborg prognostische Kräfte und avancierte zum ›Maskottchen‹ für interdisziplinäre feministische Forschung und Wissenschaftskritik. Rosi Braidotti beschreibt die Cyborg, in Anlehnung an das Konzept des Frau-Werdens von Deleuze und Guattari⁸⁵, als eine »feminist becoming-woman«.⁸⁶

Für Haraway schien das Cyborg-Modell vielversprechender für die feministische Gegenwart und Zukunft als die Umwertung des Göttinnen-Mythos. Die Göttin stand in ihren Augen für einen rückwärtsgewandten Feminismus, für ein nostalgisches Narrativ der Rückeroberung einer matriarchalen, prähistorischen Zeit. Dies kommt in ihrem technologieaffinen Schlusssatz »[Ich wäre] lieber eine Cyborg als eine Göttin«⁸⁷ zum Ausdruck.

Das Problem der Cyborg als Abkömmling des Militarismus und des patriarchalen Kapitalismus⁸⁸ wird bei Haraway zur Voraussetzung einer bewusst eingesetzten, stra-

84 Vgl. Ebd.

85 Das Schlüsselkonzept Frau-Werden von Deleuze und Guattari steht für eine Heterogenese als Verkettung von Differenzen. Die Verkettung wird durch Bündnisse und Verknotungen gestiftet. Dieses Werden kennt keinen Endzustand, ist utopisch und wird jenseits von Subjekt und Identität begriffen. Frau-Werden bedeutet dabei nicht, sich mit dem weiblichen Geschlecht zu identifizieren, sondern vielmehr »Atome von Weiblichkeit [auszusenden], die fähig sind, einen ganzen gesellschaftlichen Bereich zu durchlaufen und zu erfüllen, die Männer anzustecken und sie in dieses Werden hineinzuziehen«. Deleuze/Guattari 1992b, S. 376. Deleuze und Guattari gehen von unterschiedlichen Formen des Werdens aus. Singen, komponieren, schreiben, malen haben alle das Ziel, jenes Werden freizusetzen. Als Prozess des Begehrens ist das Werden stets ein materieller Prozess des Austausches von Praktiken. Dabei beginnen »alle Arten des Werdens [...] mit dem Frau-Werden«. Ebd., S. 378. Frau-Werden ist eine Praxis der Verkörperung weiblicher Vielheit und Instabilität und ein Akt des Widerstands gegen den als männlich definierten Status der Repräsentation und des Festen. Vgl. Braidotti zitiert in Dolphijn/Iris van der Tuin 2012, S. 33.

86 Braidotti 1994, S. 241.

87 Haraway [1985] 1995c, S. 72.

88 Die Wissenschaft der Kybernetik entstand zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, als Ingenieur*innen und Mathematiker*innen im Dienst des Militärs an der Berechnung von gegnerischen Flugbahnen arbeiteten, am sogenannten »Anti-Aircraft-Problem«. Norbert Wiener, der als Begründer der Kybernetik gilt, wurde vom Militär beauftragt, mathematische Feedback-Theorien zu entwickeln, um das Verhalten der gegnerischen Piloten mit hoher Wahrscheinlichkeit vorhersagen zu können. Nach dem Zweiten Weltkrieg nutzte Wiener seine Berechnungen, um ein neues Mensch-Maschine-Verhältnistheoretisch zu entwickeln. Die kybernetischen Organismen, sogenannte Cyborgs, sollten erst ein gutes Jahrzehnt später eingeführt werden. Manfred Clynes und Nathan Kline erwähnten den Begriff Cyborg 1960 erstmals in ihrem Aufsatz »Cyborgs and Space«, in dem es

tegischen ›Umkehrung‹: Haraway löst die Cyborg aus ihrem einstigen militärischen Kontext, in dem sie als Instrument von Krieg und Imperialismus imaginiert wurde, und verkehrt sie in eine emanzipatorische Figur zukunftsgerichteten feministischen Bewusstseins und Handelns. Diese Strategie der Aneignung und Umarbeitung verfolgten – so meine These – auch zahlreiche Texte im Kontext des spirituellen Ökofeminismus der 1970er und 1980er Jahre in der Imagination einer weiblichen ›Erlöserfigur‹. Ihr Ziel ist es, ein Bewusstsein für spezifisch religiös-kulturell gewachsene Machtverhältnisse in westlichen Kontexten zu schaffen, um sie daraufhin zu »de-normalisieren« und »ent-hierarchisieren«⁸⁹. So heißt es in der 1978 erschienenen fünften Ausgabe der feministischen Zeitschrift *HERESIES*, die bereits einen bezeichnenden Namen trägt:

The supremacy of the ›Father in Heaven‹ is a mere reflection of the supremacy of ›Father on Earth‹. [...] Goddess spirituality offers us the immediate and inherent refutation of the institutionalized ›religious‹ values that have for too long been used as weapons of oppression. From this [...] aspect of Goddess spirituality grows the consciousness of, and the direct challenge to, these ›religious‹ laws and attitudes that have played such a large part in formulating the roles of women in contemporary society.⁹⁰

Die Göttin wird hier nicht als Gottes weiblicher Ersatz, Umkehrung oder Counterpart imaginiert, sondern jenseits des ›Vaters im Himmel‹ verortet. Es ging also nicht darum, ein religiöses Kontra-Glaubenssystem zu etablieren, sondern um eine Ablehnung der von der jüdisch-christlichen Ideologie geerbten Vorstellung, Natur und Kultur transzendieren und dominieren zu müssen.

In der gleichnamigen *HERESIES*-Ausgabe von 1978 verweist der Beitrag von Gloria Feman Orenstein auf eine ökofeministische Ausrichtung zahlreicher künstlerischer Positionen zu dieser Zeit. Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, Mary Beth Edelson, Judy Chicago, Ana Mendieta, Hannah Wilke und andere bezogen sich in ihren künstlerischen Auseinandersetzungen mit Göttinnen als Transformationsfiguren und/oder praktizierten in ihren (teils ritualhaften) Performances eine spirituell getränkte Naturnähe.⁹¹

Mitte der 1970er Jahre avancierte die Naturfrage zu einem zentralen feministischen Thema. In diesem Kontext sind einschlägige ökofeministische Texte entstanden. Im

um die Imagination eines zukünftigen Menschen ging, der im Stande sein sollte, im Weltraum zu überleben, vgl. Manfred E. Clynes, Nathan S. Kline. »Cyborgs and Space«, in: *Astronautics* 26/27, September 1960, 74-75.

89 Die beiden Begriffe sind von Antke Engel entliehen. Dies., »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit: Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, Cilja Harders, Heike Kahlert, Delia Schindler (Hg.). *Forschungsfeld Politik: Geschlechterkategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 259-282, S. 260.

90 Merlin Stone. »The Tree Faces of Goddess Spirituality. The Great Goddess«, in: *Heresis* 2(1), 1979, 2-4, 4.

91 Als ökofeministisch lassen sich exemplarisch folgende Arbeiten verorten: die Performances *Homerunmuse* (im Brooklyn Museum, New York 1977) von Carolee Schneemann, *Siluetta del Laberinto* (1974) von Ana Mendieta, *Goddess Head/Calling Series* (1975) von Mary Beth Edelson, oder die Performance/Fotografie-Serie *Super T-Art* (1974) von Hannah Wilke.

pathetischen Sprachstil sakralisierten einige dieser Texte geradezu die feministische Weltrettung vor dem tödlichen System des Patriachats.⁹² Susan Griffin hingegen verfolgte mit *Woman and Nature. The Roaring Inside Her* (1978) einen weitaus weniger feindseligen Sprachstil. Griffin legte eine umfassende naturtheoretische Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte der Neuzeit vor, in der sie für neue Formen des Wissens und des Weltumgangs plädierte, die auf Emotionalität und einem intuitiv-spirituellen Naturbezug basieren sollten. Für die Politikwissenschaftlerin Barbara Holland-Cunz birgt Susan Griffins Werk die wesentlichen Komponenten ökofeministischen Denkens zu jener Zeit: eine ›schwesterlich gedachte‹ Relation zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Natur, die nie hierarchisch oder herrschaftlich gedacht, sondern als unmittelbare Begegnung zwischen ursprünglich Gleichem konzipiert wird.⁹³

Häufig wurden ökofeministische Texte dafür kritisiert, eine phantasmatische Vorstellung des ursprünglich paradiesischen Zustands des Matriarchats zu produzieren, das durch äußere Einflüsse zu Fall gebracht wurde und das es zurückzugewinnen gelte. Mit der Figur der Göttin antizipieren ökofeministische Texte jedoch keine Zukunft, in der ein Matriarchat – im Sinne der Herrschaft und Dominanz der Frau über den Mann – zu erwarten wäre. Vielmehr steht die Göttin für den Versuch einer Repräsentation von Zukunft, in der ein Leben im Einklang mit der Natur möglich ist. Viele Frauen der 1970er und 1980er Jahre glaubten, durch die Neuentdeckung weiblicher Urbilder könne das individuelle und soziale Leben verändert werden.⁹⁴ So erläutert Christine Downing: »We hoped that the discovery of a prepatriarchal world might help us imagine forward to a postpatriarchal one.«⁹⁵

Gerade diese Konstruktion des guten, wenn auch phantasmatischen Ursprungs, wurde zum Ausgangspunkt von Haraways Kritik an der Göttinnen-Verehrung spiritueller Ökofeministinnen. Die Idee einer ›weiblichen Schöpferin‹ lässt sich durchaus als Form der Selbsterhöhung interpretieren, die in Folge eines starken kollektiven Bedürfnisses nach Anerkennung gediehen war. In der Figur der Göttin spiegelt sich das Verlangen und die spirituelle Sehnsucht nach einer weiblichen Heilsbringerin und einem gemeinsamen ›schwesterlichen‹ Identitätsraum (vgl. Kapitel 2.2.3) wider. Sie steht damit symptomatisch für ein Begehren nach einem weiblichen Kollektiv in einer stark durch den Ökofeminismus geprägten Zeit der zweiten Frauenbewegung.

Die Cyborg steht dem entgegen: Sie begehrt geschlechtliche Uneindeutigkeit und gleichzeitig ein weibliches Kollektiv, das durch die Tätigkeit des Vernetzens hergestellt werden muss. Das Begehren der Cyborg ist bestimmt durch ein Verknöten von Materiellem und Diskursiven.⁹⁶ Ihr Begehren ist, anders als das der Göttin, nicht gerichtet.

92 Vgl. die Monografien *Le Féminisme ou la mort* (1974) von Françoise d'Eaubonne oder *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism* (1978) von Mary Daly.

93 Holland-Cunz 2014, S. 116.

94 Kathryn Rountree. *Embracing the Witch and the Goddess: Feminist Ritual Makers in New Zealand*. London/New York: Routledge 2004, S. 50ff.

95 Christine Downing. *The Long Journey Home: Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*. Boston: Shambhala 1994, S. 104.

96 Der Körper ist für Haraway als materiell-semiotischer Akteur zu begreifen, das heißt Körper und Bedeutung sind unwiederbringlich miteinander verknüpft. Es gibt demnach keine natürlichen Bedingungen außerhalb materiell-semiotischer Grundlagen. Auf der Suche nach utopischen Welten

Die Netzwerk-Körper der Cyborgs beanspruchen nicht-identitäre Subjektpositionen, womit ihre Werdensprozesse nicht auf einen Ursprung zurückzuführen sind, sondern alternative Mythen eröffnen.⁹⁷

4.2.1 Cyborg/Göttin als theoretische und ästhetische Figur: *The End of Eating Everything* (Wangechi Mutu: 2013)

»Die Cyborg klingt heutzutage sicherlich sexier als die Göttin. Aber warum sollte man Cyborg und Göttin voneinander trennen, wenn es doch sicherlich Cyborg-Göttinnen unter uns gibt. Hier ist eine intersektionale Assemblage im Entstehen, die ich tatsächlich schätzen würde.«⁹⁸

Jasbir Puar

Mithilfe einer dialogischen, diffraktiven Lesart der Göttin und der Cyborg als Denkfiguren ergeben sich Diffractionsmuster, die eine »Geschichte von Interaktionen, Überlagerungen, Verschränkungen und Differenzen«⁹⁹ der beiden Grenzfiguren aufzeichnen. Beide eröffnen feministische Versprechen, sind Metaphern der Grenze und des Übergangs, Agentinnen der Veränderung und utopischer Vorstellungsräume sowie (emanzipative) Begehrens- und Affizierungsfiguren. Beide operieren in einem Modus des ›Sowohl-als-auch‹: So stand die Göttin für Leben und Tod, Natur und Kultur, das individuelle und das gemeinschaftliche Leben und sogar Fiktion und Realität; oder, wie es die US-amerikanische Ökofeministin Starhawk formuliert: »She exists; and we create her.«¹⁰⁰ Auch Haraways Cyborg ist Fiktion und Tatsache zugleich; ist immer schon dies und zugleich jenes: Mensch und Nicht-Mensch, Körper und Imagination. Es ist diese Logik des *Dazwischens*, die Idee der Relationen und des Anders-Werdens¹⁰¹, welche die Grenzen zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem zu durchkreuzen vermag.

In der Kunst liegt das Potenzial der Verbindung von Politik und Ästhetik dort, wo eine kritische Identifikation kultureller und sozialer Machtrelationen möglich wird, durch die Ein- und Ausschlussmechanismen gezeigt und die vielen Dimensionen von Differenz verhandelt werden können. Im Folgenden möchte ich das Animationsvideo

verbinden sich der denaturierte ›Netzwerk-Körper‹ der Cyborg zu Netzwerken aufgrund von Affektivität und leidenschaftlichem Engagement. Die Metapher der Cyborg erlaubt eine Konfrontation mit unserer eigenen Rolle als Produzent*innen von Bedeutung und verkörperten Erfahrungen.

97 Haraway 1995d, S. 33.

98 Puar 2011. Jasbir Puar geht hier allerdings nicht einem gewissen Widerhall des Ökofeminismus nach, sondern versucht eine Diskussion über die Potenziale und Schwierigkeiten der Begriffe Intersektionalität und Assemblage entlang der Begriffe Cyborg und Göttin zu führen, was sich m.E. allerdings als ein sperriger Kurzschluss erweist.

99 Deuber-Mankowsky 2011, S. 91.

100 Starhawk. *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. New York: Harper & Row 1979, S. 95.

101 Vgl. Deleuze/Guattari [1980] 1992b.

The End of Eating Everything (2013) der kenianischen Künstlerin Wangechi Mutu heranziehen, um die Idee des *Dazwischens* und der Durchkreuzung zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem, Kultur und Natur, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft deutlich zu machen.

Das achtminütige Animationsvideo beginnt mit der Einblendung des Titels, der vor einem trüben, giftig grau-grünen Himmel erscheint, während Aschepartikel umherschweben und ferne Schreie und industrielle Geräusche zu hören sind.¹⁰² Eine Schar ominöser, kreischender Raben platzt in das Bild und zerschmettert den Titel: Mit einem lauten Geräusch von zerbrechendem Glas fallen die Buchstabensplitter aus dem Bildrahmen. Dann erscheint die Profilansicht der afroamerikanischen Sängerin Santigold, dargestellt mit den Augen einer ägyptischen Göttin und Medusa-ähnlichen schwarzen Dreadlocks, die wie Oktopus-Tentakel unter Wasser sich um sie schlängeln (siehe Abb. 13). Begleitet wird die Figur von einem kurzen, aporetischen Gedicht, das in dunklen Buchstaben am unteren Bildrand eingeblendet wird. Das unbekannte, monströse ›Es‹ in der Gestalt von Santigold, scheint mit dem Gedicht stimmlos über Flucht, Migration, Orientierungs- und Zeitlosigkeit zu sprechen. Langsam zoomt die imaginäre Kamera heraus und zeigt den amöbenartigen, amorphen Körper dieses ›Es‹, der sich nach und nach als eine pulsierende Wucherung aus Fleisch, Haaren, Haut, dampfenden Kaminen, sich drehenden Rädern und industriellen Artefakten entpuppt. Für Mutu ist die Erde ein »living being«¹⁰³; ein krankes und geschändetes »living being«. Ein blutiger Husten und die aufplatzenden Wunden des Schiffskörpers stehen für das Ende eines kapitalistischen, kolonialistischen und naturzerstörerischen Narrativs der Beherrschung und Eroberung. Die Auswirkungen von »eating everything« konkretisieren sich in der Totalansicht, in der ein gigantischer Körper sichtbar wird: ein kontaminiertes Organ der Erinnerung als lebendiges Archiv von Effekten und Abfällen, die sich durch Sklaverei, koloniale Gewalt und den globalen und post-industriellen Kapitalismus angesammelt haben. Der Schiffskörper, auf dessen Oberfläche Mutu Wandel und Transformation verhandelt, vereinigt demnach zahlreiche soziale und politische Implikationen. Trotz des kranken und geschändeten Zustandes ist dieser Körper in seiner Monströsität und Bedrohlichkeit ein widerständiger; »a body in revolt«.¹⁰⁴ Seine Revolte richtet sich gegen die gnadenlose Ausbeutung und Gier von und nach natürlichen, spirituellen und ökologischen Ressourcen. Dass dieser Schiffskörper eine weibliche Verkörperung erfährt, erklärt sich für Mutu aus der Verletzlichkeit des weiblichen Körpers:

There is this tiny percentage of people who live like emperors because elsewhere blood is being shed. Women's bodies are particularly vulnerable to the whims of

102 Der Soundtrack des Films, der organische und industrielle Klänge verknüpft, stammt von Mutu selbst.

103 Wangechi Mutu. »On The End of Eating Everything – Interview von Kaspar Bech Dyg mit Wangechi Mutu«, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, URL: <http://channel.louisiana.dk/video/wangechi-mutu-end-eating-everything>, Stand: 09.03.2021.

104 Elizabeth Grosz. *Sexual Subversions: The French Feminists*. Sydney: Allen and Unwin 1989, S. 74.

changing movements, governments, and social norms. They're like sensitive charts – they indicate how a society feels about itself.¹⁰⁵

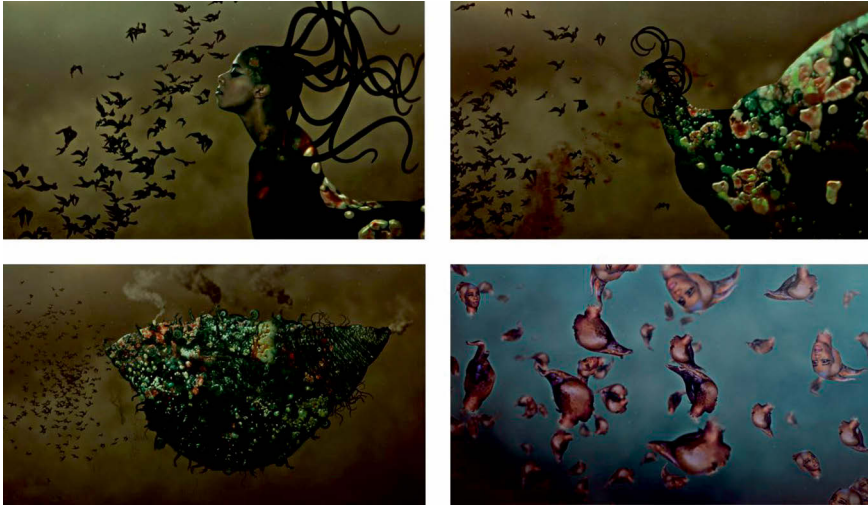
Mutus göttinnenähnliche Gestalt wird zur Verkörperung der unzusammenhängenden Facetten des gegenwärtigen Kontinents Afrika, gefangen im Fluss westlicher Vorurteile, innerer Unruhen, alter Traditionen und einer offenen Zukunft; zur Verkörperung postkolonialer Diskurse afrikanischer Diaspora, der westlichen Konsumkultur und einer blutigen, kolonialen Geschichte, die sich hier in einen schwarzen, weiblichen Körper einschreibt. Ihr Cyborg-Charakter konkretisiert sich, mit Haraway gedacht, insbesondere am Ende des Animationsvideos. Die Größe der pulsierenden Kreatur erstreckt sich nun über die gesamte Bildfläche, was schließlich beinahe zwangsläufig in einem Knall enden muss. Der Schiffkörper implodiert und Nebel zieht sich in Folge über das Bild. Donna Haraway bringt in ihrer jüngsten Monografie *Staying With The Trouble* noch einmal auf den Punkt, was sie unter Cyborgs versteht: »[I]mploded entities, dense material semiotic ›things‹ [...]«. ¹⁰⁶ Mutus materiell-semiotische Kreatur wächst unentwegt, bis sie schließlich hinter Rauchkreisen implodiert. Der Rauch lichtet sich und gibt den Blick auf den blau gewordenen Himmel frei. Kaulquappen-ähnliche, körperlose Wesen, die jeweils Santigolds Gesicht zu erkennen geben, erscheinen aus dem Nichts und ergießen sich ins Leere. Die weltbildende Metamorphose der düsteren Einheit in eine strahlende Vielheit an körperlosen Wiedergeburten nach der Apokalypse mag als hoffnungsvoller Kommentar der Künstlerin – wenn auch als solcher ambivalent – auf eine rassistische, misogynen und ökologische Vergangenheit und Gegenwart der Ausbeutung, der Gewalt und des Missbrauchs zu lesen sein: Die vielen Köpfe haben ihre Körper verloren, schweben desorientiert, entfremdet und dennoch vorurteilslos-kindlich umher. Mutu entlässt uns mit diesem symbolgeladenen Bild eines multiperspektivischen Kosmos der Entfremdung, wobei der (schwarze) Frauenkörper als im Multipel-Werden und Agent* des Wandels begriffen wird, der nicht nur für das Überleben nach der Katastrophe entscheidend ist, sondern auch für das (Über)Leben in der Zukunft.

Wangechi Mutu ist durch ihre Collagen auf Papier bekannt geworden, auf denen sie häufig deformierte, verstümmelte und dennoch meist verführerische Frauenkörper mit fehlenden oder vervielfachten Gliedmaßen, verwachsen mit Insekten, Pflanzen oder menschenähnlichen Anhängen zu sehen gab; weibliche Mischwesen inspiriert von einem breitem Repertoire aus der Botanik, der Zoologie, der modernen Technik und der Science Fiction. Ihre spinnenbeinigen, tentakligen Kreaturen, die beständig zwischen Schönheit und Schrecken pendeln, sind in permanenter Verwandlung begriffen. In ihrer Animation *The End of Eating Everything* (2013) werden die collagenartigen Arbeiten von Mutu schließlich lebendig. Eine Animation beginnt in der Regel dort, wo starre

105 Mutu zitiert in Lauri Firstenberg. »Perverse Anthropology: The Photomontage of Wangechi Mutu«, in: *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora*. New York: Museum African Art 2003, S. 142.

106 Haraway 2016, S. 104. Weiter schreibt Haraway, Cyborgs seien »articulated string figures of ontologically heterogeneous, historically situated, materially rich, virally proliferating relatings of particular sorts, not all the time everywhere, but here, there, and in between, with consequences.« Ebd.

Abb. 13: Wangechi Mutu, *The End of Eating Everything* 2013



Ordnungen der Objektivierung und des Wissens ins Wanken geraten; eine Grenze überschritten wird hin zu einer Welt des Monströsen, des Horrors oder der magischen Verwandlung. Jene Grenze definiert sich auf der Basis bestimmter Ordnungsvorstellungen, wobei im Falle der kolonialen Moderne ein universell gültiges Realitätsprinzip proklamiert wurde. Mutus Video scheint das Imaginäre dieses universellen Prinzips durch die Animation zu durchqueren und symptomatisch aufzuzeigen – ein Anliegen, das Mutu mit Göttinnen-Feministinnen der 1970er und 1980er Jahre verbindet. Es ging den spirituellen Ökofeministinnen darum, sich auf animistische Vorstellungen einzulassen¹⁰⁷, eine Allbeseeltheit der Dinge zu denken und mit der Objektivierung menschlicher Naturbeziehungen zu brechen.

Ich möchte noch einmal auf Haraways Schlusssatz des Cyborg-Manifests eingehen – diesmal jedoch auf den vollständigen Satz: »Wenn auch beide in einem rituellen Tanz verbunden sind, wäre ich Lieber eine Cyborg als seine Göttin.«¹⁰⁸ Für Haraway sind also Cyborg und Göttin in einen rituellen Tanz – einer spirituellen Praktik – miteinander verbunden. Den Essentialismus, Determinismus- und Eskapismusvorwürfen gegen einzelne spirituell-öko-feministische Ansätze trotzend, möchte ich hier die Göttin wieder ins Spiel bringen, oder anders formuliert: zeigen, dass sie gegenwärtig wieder zum Tanzen aufgefordert wird. Damit verschiebt sich die Bedeutung von der Cyborg auf den rituellen Tanz der beiden, der gleichsam als Diffraktion zu verstehen ist. Haraways

107 Isabelle Stengers erläuterte in ihrem Vortrag *Reclaiming Animism* im Rahmen der Animismus-Ausstellung 2012 in Berlin, dass Rückgewinnung bedeuten würde, einzufordern, wovon wir getrennt wurden. Es geht ihr um die Vorstellung einer Genesung im Zuge einer Trennung und darum, das zu regenerieren, was ebene Trennung vergiftet hat. Vgl. Isabelle Stengers. »Reclaiming Animism«, in: *e-flux Journal*, 36, Juli 2012.

108 Haraway 1995c, S. 72.

Kritik am Ökofeminismus war bereits Mitte der 1980er Jahre äußerst sympathiegeleitet. Ohne sich von ihrer ›Cyborg-Innovation‹ für einen feministischen Ansatz abzuwenden, näherte sie sich seitdem zunehmend ökofeministischem Denken. In ihrem *Companion Species Manifesto* (2003), in dem sie die Biosozialität von Mensch und Hund thematisiert, ist sie bereits sehr nahe am Denken der Ökofeministinnen der 1970er und 1980er Jahre. In ihrem neuesten Werk *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016) schreibt sie sich gezielt in jenes Denken ein. Sie arbeitet mit tentakligen Wesen aus unterschiedlichen Mythologien und Science-Fiction-Erzählungen, um für ein sogenanntes Chthuluzän zu plädieren, das ein »snaky ongoingness of earthly worlding«¹⁰⁹ umfasst.

I am calling all this the Chthulucene – past, present, and to come. These real and possible timespaces are not named after SF writer H.P. Lovecraft misogynist radical-nightmare monster Cthulhu (note spelling difference), but rather after the diverse earthwide tentacular powers and forces and collected things with names like Naga, Gaia, Tangaroa [...], Terra, Haniyasuhime, Spider Woman, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi, and many more.¹¹⁰

Was nennt sie hier für tentakuläre Mächte und Kräfte? Naga ist eine indische Schlangengottheit; Gaia und Haniyasuhime sind in der griechischen beziehungsweise japanischen Mythologie die Mutter Erde; Pachamama ist die Erdmutter der indigenen Völker Südamerikas; Oyá ist in der Religion der Yoruba, einem indigenen Volk in Nigeria, die Göttin der Winde, Stürme und des Flusses; A'akuluujjusi ist die Mutter des Kosmos der Volksgruppe der Inuit. Und Mutus ›living being‹ ließe sich hier hinzufügen.

Wie in diesem Zitat zu erkennen ist, lud Haraway jüngst auch Göttinnen in ihre »Menagerie der Figurationen«¹¹¹ ein. Diese Gestalten machen für Haraway das sogenannte SF möglich, das für spekulatives Fabulieren, spekulativen Feminismus, Science-Fiction und *science facts* steht.

Es ist also nicht die eine Göttin, die Haraway erneut zum Tanz bittet, sondern es sind die vielen, global verstrickten Göttinnen unterschiedlicher, als primitiv marginalisierter Kulturen, deren Tentakel und spinnenartige Arme fortwährend weit in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hinaus- und hineinreichen. Sie erstrecken sich auch – so möchte ich argumentieren – bis hin zur Göttin der spirituellen Ökofeministinnen. Haraways Göttinnen sind Kreaturen des fortdauernden Chthuluzän, eines Erdzeitalters, in dem wir verstehen (werden), dass nur eine menschliche Koalition mit nicht-menschlichen Ökologien Überleben auf der Welt möglich macht. Haraway verschiebt mit ihrem Neologismus Chthuluzän den Blick von linearen Logiken des Wachstums und Fortschritts hin zu einem partialen, tentakulären Denken, das uns unser diffraktives Verschränkt-Sein mit einer Welt vor Augen führt, die wir niemals von außen

109 Donna Haraway. »Interview von Juliana Fausto mit Donna Haraway im Rahmen des Kolloquiums *The Thousand Names of Gaia*«, August 2014a, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1x0oxUHOIA8>, Stand: 09.02.2021.

110 Haraway 2016, S. 101.

111 Donna Haraway. *How Like a Leaf: An Interview With Thyrza Nichols Goodeve*. London/New York: Routledge 2000, S. 135.

begreifen können, weil wir stets Teil von ihr sind. Gerade Haraways fortwährendes Engagement für heterogene Geschichten, für eine diffraktive Weltsicht und die Situiertheit von Wissen macht sie zu einer entscheidenden Wegbereiterin des Neuen feministischen Materialismus. Wie oben knapp dargestellt, erinnern einige Ansätze aus dem Kontext des Neuen feministischen Materialismus an den Ökofeminismus der 1970er und 1980er Jahre, dessen zentrale Figur und Metapher der Göttin für ein Aufbrechen der dualistischen Konzeption von Mensch und Umwelt und damit für ein ökologisch-feministisches Umdenken stand.

Wenn ich behaupte, dass die Göttin – oder vielmehr Göttinnen aus unterschiedlichen Mythologien wie in Haraways Chthuluzän – wieder zum Mittanzan aufgefördert wird bzw. werden, meine ich damit, dass vieles – aber keineswegs alles – aus dem Kontext spiritueller-ökofeministischer Denksysteme heute im Lichte des Neuen feministischen Materialismus wiederkehrt. Oder, wie die neuseeländische Anthropologin Kathryn Rountree ausführt: »[The] ideas [of Goddess feminists] about the body fit more comfortably with [...] feminist theorists [of] [...] Elizabeth Grosz [and] Vicky Kirby [...] who have been rethinking essentialism, difference, feminine specificity and the body.«¹¹² Einige Ökofeministinnen der 1970er und 1980er Jahre problematisierten bereits die (materiellen) Effekte von Grenzziehungen und die sich darin einschreibenden Hierarchisierungen (Kultur-Natur, Geist-Körper, Produktion-Reproduktion etc.)¹¹³, wie sie aktuell im Kontext des Neuen feministischen Materialismus erneut an Relevanz gewinnen. Auch die ökofeministische Konzeption von mit einer energetischen Kraft versehenen organischen und anorganischen Dingen¹¹⁴ lässt sich an Vorstellungen von Materie als vital¹¹⁵ oder *agentiell*¹¹⁶ anschließen.

Ein zentrales Augenmerk neu-materialistischen Denkens liegt auf den »materiell-diskursive[n] Verschränkungen«¹¹⁷ von Körpern, Materie, Menschen, Diskursen, Apparaten etc. Damit wird ein Denken in binären Kategorien und dichotomen Anordnungen grundlegend unterlaufen. Aus der Sicht einer (ontologischen) Untrennbarkeit von Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Ontologie und Epistemologie werden Phänomene in der Intra-Aktion von Apparaten und *Raumzeitmaterialisierungen* (vgl. Kapitel 5.3.1) hergestellt und wahrnehmbar. Um die materiell-diskursive Verschränkung intra-agierender Phänomene fassen zu können, greift Barad das physikalische Phänomen der Diffraction auf, welches sie – wie eingangs erläutert – als Methode einführt, um »the indefinite nature of boundaries«¹¹⁸ beleuchten zu können (vgl. Kapitel 2.1.1). Die Einführung der Doppelfigur der Cyborg/Göttin akzentuiert im Spezifischen die Verschränkung von Technologie und Ökologie, die sich in der gegenwärtigen Diskurslandschaft der Technosphäre oder Techno-Ökologie¹¹⁹ niederschlägt. Die im Kontext der Medienwissen-

112 Rountree 2004, S. 65.

113 Vgl. Plumwood 1993, S. 43.

114 Maria Mies, Vandana Shiva. *Ecofeminism*. Halifax: Fernwood Publications 1993, S. 38.

115 Bennett 2010.

116 Barad 2007.

117 Barad 2015, S. 130.

118 Barad 2003, S. 803.

119 Der Begriff der Techno-Ökologie wurde im Kontext der Medienwissenschaft im deutschsprachigen Raum insbesondere von Erich Hörl und im englischsprachigen Raum von Luciana Parisi ge-

schaft geführte Debatte über Medien als technische Umwelt(en) (vgl. Francesco Casetti im Kapitel 2.3.1) dockt wiederum augenscheinlich an ein neu-materialistisches Denken an. Begriffe wie Technosphäre und Techno-Ökologie versuchen, einer voranschreitenden (medien-)technischen Infrastruktur gerecht zu werden, um ein dichtes intra-agierendes Gefüge von Sozialem, Umwelt, Technologien und Machtfragen zu beschreiben. Letzteres und damit die Dimension der Macht schließt dezidiert an feministische und postkoloniale Dimensionen an. Susan Hekman folgt Barads Plädoyer für ein diffraktives Denken und spricht sich für eine komplexere feministische Theoriebildung aus, »that incorporates language, materiality, and technology into the equation«. ¹²⁰ Haraway arbeitet dezidiert an einer solchen Theoriebildung, indem sie Geschichten erzählt, ironische, politische Mythen entwickelt und sich dafür ausspricht, dies als Form diskursiver Praxis und Materialisierung zu verstehen. Die Kreation von Wesen, die in ihren Konzeptionen spezifische Begriffe, Theorien und gesellschaftliche Phänomene verkörpern – hier sei noch einmal an Wangechi Mutus Animationsvideo *The End of Eating Everything* erinnert – können Bühnen des feministischen Spekulierens, Imaginierens und Fabulierens bereiten. Mutus Animationsfilm verweist auf kapitalistische, ökologische und koloniale Verschränkungen und bietet affektive Anschlüsse. Ihre ästhetische Praxis ruft dazu auf, Öko-, Kapitalismus-, Kolonialismus- und feministische Kritik als ein verschränktes Phänomen und gemeinschaftliches Unterfangen zu begreifen. *The End of Eating Everything* schafft Momente der Konfrontation mit dem Verschränkt-Sein und der Ko-Existenz mit den Körpern und Diskursen, die sie umgeben. Die im Folgenden herangezogenen Beispiele aus dem Kontext feministischer Kunst zeugen ebenso von einem Wahr- und Ernstnehmen der Verschränkung von Öko-, Kapitalismus-, Kolonialismus- und feministischer Kritik.

prägt. Techno-Ökologie steht prinzipiell für ein Modell medialer Vermittlung, das ein menschliches Verschränkt-Sein mit und Eingebettet-Sein in technische Umwelten bedeutet. Jene *environments* sind durchkreuzt von intra-agierenden und eigenständigen (sogenannten smarten) Dingen und bilden als solche, komplexe Infrastrukturen. Ähnlich verweist auch der Begriff der Technosphäre auf das Produktive, Allumfassende, und vor allem auf die ökologische Dimension des Technologischen. Vgl. Hörl 2011; Luciana Parisi. »Technoecologies of Sensation«, Bernd Herzogenrath (Hg.). *Deleuze/Guattari & Ecology*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 182-199.

120 Susan Hekman. »Constructing the Ballast: An Ontology for Feminism«, Stacy Alaimo, Susan Hekman (Hg.). *Material Feminisms*. Bloomington, IN: Indiana University Press 2008, S. 85-119, S. 92.

4.2.2 Lebendige Materie im ewigen Fluss – Ein Wiederhall des Ökofeminismus in *Panta Rei: Everything Flows* (Silvia Rigon: 2012/2017)

»Art forms have to tell us something about the environment, because they can make us question reality.«¹²¹

Timothy Morton

»Matter is an unfolding movement; it is intensive.«¹²²

Olga Goriunova

Ein unaufhörlicher Strom an Farben ergießt sich entlang einer Wand der Ausstellungsräume. Die scheinbar endlose Anhäufung von Müll bahnt sich kaskadenartig ihren Weg auf einer imaginierten Wasseroberfläche (siehe Abb. 14). Doch die behagliche und kontemplative Wirkung der Videoprojektion enthüllt unmittelbar ihre Ernsthaftigkeit. Die italienische Künstlerin Silvia Rigon verweist in ihrer Arbeit *Everything Flows* von 2012/2017 auf eine der größten ökologischen Katastrophen: eine durch Meeresströmungen zusammengehaltene, gigantisch große Müllinsel im Pazifik. Rigons Arbeit war Teil der Ausstellung *Feminist Climate Change: Beyond the Binary* innerhalb des Ars Electronica Festivals 2017 in Linz. In der Hoffnung, den so lange unbeachteten Ökofeminismus dieser 1970er und 1980er Jahre wiederzubeleben, wendeten sich die Künstler*innen der Ausstellung den Fragen eines internationalen Feminismus in Konvergenz mit der globalen Frage des Klimawandels zu. Fragen der Ökologie, der Nachhaltigkeit und des Umweltschutzes sind bereits seit den 1970er Jahren an feministische, ökonomiekritische Analysen gekoppelt und gehen heute – wie es scheint – wieder eine verstärkte Allianz ein.¹²³ Mary Mellor definierte 1997 den Ökofeminismus wie folgt:

Ecofeminism is a movement that sees a connection between the exploitation and degradation of the natural world and the subordination and oppression of women. [...] Ecofeminism brings together elements of the feminist and green movements, while at the same time offering a challenge to both. It takes from the green movement a concern about the impact of human activities on the non-human world and from feminism the view of humanity as gendered in ways that subordinate, exploit and oppress women.¹²⁴

121 Timothy Morton. *The Ecological Thought*. Cambridge Mass./London: Harvard University Press 2010.

122 Olga Goriunova. »Technological Macrobiome. Media Art and Technology as Matter«, Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka, Elvia Wilk (Hg.). *Across & Beyond: A transmediale Reader on Post-digital Practice, Concepts, and Institutions*. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 334-348, S. 346.

123 Christine Bauhardt. »Feministische Ökonomie, Ökofeminismus und Queer Ecologies – feministisch-materialistische Perspektiven auf gesellschaftliche Naturverhältnisse«, in: *gender...politik...online*, 2012, URL: https://www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenoessische_ansaetze/Bauhardt_femoekonomie/Bauhardt.pdf, Stand: 12.01.2021.

124 Mary Mellor. *Feminism and Ecology*. New York: New York University Press 1997, S. 1.

Der Ökofeminismus verweist damit auf strukturelle Zusammenhänge zwischen der Frauenunterdrückung in einer männerdominierten Gesellschaft und der Ausbeutung der Umwelt, als deren Folge sich der gegenwärtige Klimawandel zeigt.¹²⁵ Er macht auf die verheerenden Konsequenzen der Tatsache aufmerksam, dass in einem kapitalistischen und geschlechterhierarchischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem unentgeltlich geleistete Sorge- und Reproduktionsarbeit – Stichwort ›private Versorgung und Fürsorge‹ – von Frauen sowie die Selbstregulierung der Umwelt gleichermaßen als quasi natürliche Voraussetzungen betrachtet werden.¹²⁶ Als würde alles unendlich fließen, ignoriert der Industriekapitalismus die Knappheit von Umweltressourcen und die Quasi-Natürlichkeit sozialer Reproduktionsarbeit, so lautet die ökofeministische Kritik. Mithilfe einer neu-materialistischen Perspektive würden laut Christine Bauhardt »ökologische Fragen nach den Austauschprozessen zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Natur« erneut an Relevanz gewinnen können.¹²⁷

Silvia Rigons 3D-Animation *Panta Rei: Everything Flows* wird in einem Dauerloop auf eine wandhohe Leinwand in den Ausstellungsräumen der Ars Electronica projiziert. Cartoonhaft erscheinende Plastikbecher, Autoreifen, Flaschen und nicht zu definierende bunte Objekte treiben abwärts auf einer grauen Oberfläche, deren Textur an Wasser erinnert. Die symbolische und metaphorische Bedeutung des Wassers bahnt sich unterschiedliche Zugänge hin zu den Rezipient*innen. So steht das Wasser für Zeit, für Bewegung oder den Übergang zu etwas Neuem und verweist hier zugleich in seiner virtuellen, digitalen Beschaffenheit auf eine fluide Gesellschaft angesichts permanenter Datenströme in einem unermesslichen ›Ozean‹ des Internets. Von realen Medienberichten inspiriert, positioniert das Animationsvideo *Panta Rei: Everything Flows* sich als ein »gesellschaftspolitischer Kommentar zu einer medieninduzierten Betäubung«.¹²⁸ Marshall McLuhan beschrieb Medientechnologien bereits in den 1960er Jahren als Erweiterungen des menschlichen Körpers, in dessen Folge der Mensch bestimmte Konsequenzen zu tragen habe: die Amputation bzw. die narkotische Betäubung der Sinne durch Überreizung (vgl. Kapitel 3.2.1).¹²⁹ Wie McLuhan interessieren Silvia Rigon die Effekte massenmedialer Produkte auf den menschlichen Körper, wobei sie einen dezidiert feministischen Blick auf diese Zusammenhänge wirft. Ihre Arbeit reflektiert die betäubende Wirkung von Bildern einer zerstörten Umwelt, die unerbittlich und loopartig in Film, Fernsehen und dem Internet wiederkehren. Dennoch zeigt die Videoanimation weniger passive Gegenstände einer zerstörten Umwelt, so möchte ich im weiteren Verlauf argumentieren, als vielmehr eine zerstörerische Umwelt im Prozess, deren Objekte eine Eigenmächtigkeit entwickelt zu haben scheinen.¹³⁰

125 Uta von Winterfeld. *Naturpatriarchen: Geburt und Dilemma der Naturbeherrschung bei geistigen Vätern der Neuzeit*. München: Oekom 2006.

126 Mies/Shivas 1995.

127 Christine Bauhardt. »Living in a Material World. Entwurf einer queer-feministischen Ökonomie«, in: *Gender*, 9(1), 2017, 99-114, 106.

128 Ars Electronica. »Feminist Climate Change. Beyond the Binary« (Webseite). Ars Electronica Festival 2017, URL: <https://ars.electronica.art/ai/de/feminist-climate-change/>, Stand: 12.05.2020.

129 McLuhan [1964] 2008.

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

Der Titel des Animationsvideos *Panta Rei: Everything Flows* ist auf den griechischen Philosophen Heraklit (544 – 483) zurückzuführen, der in seiner gleichnamigen Formel – *Panta Rhei* (dt. alles fließt) – das Prinzip und den Ursprung aller natürlichen Dinge und Vorgänge fasste. In diesem Aphorismus kommt demnach eine Vorstellung von Natur und ihrer Gesetzmäßigkeiten zum Tragen, die auf einem unentwegten, natürlichen Fließen und stetigen Werden beruht. Heraklit sah die Herausforderung der Philosophie zu seiner Zeit darin, den Sinn in der Vergänglichkeit und Veränderung zu erkennen.¹³¹ Auch Alfred North Whitehead bedient sich in seinem Werk *Process and Reality* (1929), in dem er eine Prozesstheorie entwirft, die die neu-materialistische Theorien maßgeblich beeinflusste, Heraklits *Panta Rhei*-Prinzip¹³², das er als »flux of things«¹³³ beschreibt. Für Whitehead, wie auch später für Deleuze, ist die Realität keine Konstellation fixer, stabiler Entitäten. Vielmehr unterliege sie einer Prozesshaftigkeit im Sinne eines permanenten Fließens, Werdens und Vergehens. Isabelle Stengers denkt in ihrer Monografie *Spekulativer Konstruktivismus* die beiden Philosophen Whitehead und Deleuze zusammen, die sich beide radikal der westlichen Metaphysik widersetzen. Vor diesem Hintergrund schlägt sie vor: »Let's forget the distinction between facts, objects and bodies.«¹³⁴ Stattdessen sei eine Relationalität zwischen Realität und Prozess zu etablieren. Für Deleuze und Whitehead sind vermeintlich stabile Entitäten und Strukturen als Effekte von Prozessen zu begreifen, die Silvia Rigons Animationsvideo nicht nur mit ihrer expliziten Bezugnahme auf Heraklits prozessphilosophisches Prinzip des ewigen Fließens zu fassen sucht. Das Animationsvideo *Panta Rei: Everything Flows* führt darüber hinaus eine Assemblage vor Augen – nicht im konventionell kunstwissenschaftlichen Sinne, sondern vielmehr im prozessphilosophischen Sinne.

Die Philosophin Jane Bennett greift in ihrer Monografie *Vibrant Matter* (2010) auf das philosophische Konzept der Assemblage zurück. Mit diesem Begriff meint Deleuze und Guattari (vgl. Kapitel 4.1), dass die Dinge in der Welt »ein kontingentes Ensemble von unterschiedlichen Praktiken und Gegenständen«¹³⁵ umfassen, die nicht zwangsläufig menschlicher Natur sind. Die Assemblage beschreibt also ein dynamisches Gefüge aus komplexen, einzelnen Verbindungslinien, Verweisungen und Zuständen. Sie ist ein fließender, dynamischer Prozess, der eine Kohäsion von Materie betreibt und auf Mikro- und Makroebenen auszumachen ist (in Atomen, in Zellen, in Organismen,

131 Deuber-Mankowsky 2013, S. 324.

132 Whitehead versucht, in seiner Prozessphilosophie konsequent Zeit als etwas zu verstehen, dass wir in den Prozessen selbst finden und das nicht unabhängig von diesen Prozessen zu begreifen ist. Ebenso bezieht sich der Prozessphilosoph Nicholas Rescher in seiner Theorie explizit auf Heraklits Formel: »The progenitor of the rival metaphysical tradition was Heraclitus. For him reality is not a constellation of things at all, but one of processes. The fundamental ›stuff‹ of the world is not material substance but volatile flux, namely ›fire‹, and all things are versions thereof (*puros tropai*). Process is fundamental: the river is not an *object*, but a continuing flow; the sun is not a thing, but an enduring fire. Everything is a matter of process, of activity, of change (*panta rhei*). Not stable things, but fundamental forces and the varies and fluctuating activities they manifest constitute the world. We must at all cost avoid the fallacy of materializing nature«. Nicholas Rescher. *Process Philosophy: A Survey of Basic Issues*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2000, S. 5.

133 Alfred North Whitehead. *Process and Reality*. New York: free Press [1929] 1978, S. 208.

134 Isabelle Stengers. *Spekulativer Konstruktivismus*. Berlin: Merve 2008, S. 40.

135 Gilles Deleuze, Claire Parnet. *Dialogue*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 139.

in Ökosystemen, in Galaxien und nicht zuletzt in der Gesellschaft).¹³⁶ Jane Bennett veranschaulicht das Konzept der Assemblage am Beispiel eines Müllhaufens am Straßenrand: Sie macht deutlich, dass den Dingen selbst eine gewisse Eigenmächtigkeit innewohnt und sie ihre Vitalität jenseits menschlicher Intentionen und Ausführungen entfalten.¹³⁷ So beschreibt sie eine Assemblage, welche aus Dingen wie »glove, pollen, rat, cap, stick«¹³⁸ besteht. Bennett schildert ihre Begegnung mit dem Müllhaufen und ihre daran anschließenden affektiven Bewegungen wie folgt:

As I encountered these items they shimmied back and forth between debris and thing – between, on the one hand, stuff to ignore except insofar, as it betokened human activity (the workman's efforts, the litterer's toss, the rat-poisoner's success), and, on the other hand, stuff that commanded attention in its own right, as existents in excess of their association with human meanings, habits, or projects. In the second moment, stuff exhibited its thing-power: it issued a call, even if I did not quite understand what it was saying. At the very least, it provoked affects in me: I was repelled by the dead (or was it merely sleeping?) rat and dismayed by the litter, but I also felt something else: a nameless awareness of the impossible singularity of that rat, that configuration of pollen, that otherwise utterly banal, massproduced plastic water-bottle cap.¹³⁹

Als ich Rigons projiziertem Animationsvideo auf einer großen, weißen Wand der Ausstellungsräume der Ars Electronica begegnete, lösten die schimmernden und abwärts fließenden Gegenstände im Bild eine ähnliche Erfahrung in mir aus. Jene Dinge, die ich im alltäglichen Leben als nutzlos gewordene Objekte wahrnehme, fügten sich zu einer Assemblage zusammen. Ich nahm sie in den Zusammenhängen wahr, in denen sie mit menschlichen Subjekten gesetzt werden: das Tragen von Lebensmitteln mittels der Plastiktüte, das Trinken aus einem Pappbecher, das Überwinden weiter Strecken mit der Hilfe des Autoreifens usw. Doch die Dinge sprachen nicht nur zu mir über deren Eingebunden-Sein in menschliche Aktivitäten, sondern berührten mich auch auf eigentümliche Weise: Ich bereute es, meinen Kaffee in einem Pappbecher gekauft zu haben, den ich in diesem Moment in der Hand hielt. Ich fühlte mich bedroht von diesem kontinuierlichen, unaufhaltsamen Strom aus Müll. Auf jenem Vermögen, uns zu affizieren, so möchte ich noch einmal mit Jane Bennett verdeutlichen (vgl. Kapitel 3.2.5), basiert das, was Bennett als die »Macht der Dinge« beschreibt: »the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.«¹⁴⁰

Bennetts radikaler Vorschlag, die »power of things« ernst zu nehmen und eine Vitalität der Dinge zu denken, schließt an ökofeministische Fragen konstitutiver Wech-

136 Vgl. Tim Ingold, Petra Löffler, Florian Sprenger. »Eine Ökologie der Materialien. Ein E-Mail-Interview über Korrespondenz, Resonanz und Besessenheit sowie über den Nutzen, Gelehrsamkeit und Handwerk zu verbinden«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 14, 2016, 87-94, 88.

137 Vgl. auch Jane Bennett. »Powers of the Hoard. Further Notes on Material Agency«, Jeffrey Jerome Cohen (Hg.). *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington DC: Oliphant 2012, S. 237-269.

138 Bennett 2010, S. 4.

139 Ebd.

140 Ebd., S. 6.

Abb. 14: Silvia Rigon, *Panta Rei: Everything Flows* 2012/2017



selverhältnisse zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Natur unmittelbar an. Rigons Animationsvideo visualisiert und repräsentiert nicht nur in Bewegung versetzte Gegenstände, die wir als Müll definieren. Durch den Einsatz spezifischer Medienästhetiken (Dauerloop und 3D-Animation) erzeugt die Begegnung mit dem Animationsvideo überdies in mir Gefühle der Reue aber auch der Bedrohung. Der Ausstellungsraum wurde gleichermaßen zum Ort der Symbolisierung wie auch der Materialisierung.

Die neu-materialistische Vorstellung von Materie als lebhaft (Jane Bennett) erfährt in Bezug auf die rezeptive Wirkungsweise von Rigons Arbeit einen künstlerisch-ästhetischen Widerhall. Jene Vorstellung knüpft wiederum an ökofeministische Debatten der 1970er Jahre an, deren Revitalisierung sich auch mit Blick auf den Ausstellungstitel *Feminist Climate Change: Beyond the Binary* abzeichnen scheint. Doch was unterscheidet den Ökofeminismus der 1970er Jahre von der aktuellen Debatte um den Neuen (feministischen) Materialismus? Und inwiefern geht letzterer über den Ökofeminismus hinaus?

4.2.3 Von magischen Verzauberungen durch Pflanzen in *Night Soil: Fake Paradise* (Melanie Bonajo: 2014)

»Art allows you to imbue the truth with a sort of magic... so it can infiltrate the psyches of more people, including those who don't believe the same thing as you.«¹⁴¹

Wangechi Mutu

Ökofeministische Debatten der 1970er Jahre – so habe ich bereits erläutert – verwiesen auf Wechselverhältnisse zwischen der Unterdrückung von Frauen und der Natur und gelten heute als wegbereitend für das Aufblühen des aktuellen Neuen Materialismus.¹⁴² Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich ein materialistisch, marxistisch geprägter Feminismus der 1970er Jahre deutlich von einem aktuellen, materiellen Feminismus unterscheidet. Während sich in den 1970er Jahren die Fragen in erster Linie um die materiellen Grundlagen der Ausbeutung von Frauen und damit verbunden um Fragen des Klassenkampfes um Ressourcen, Macht und Wissen drehten, fokussieren neu-materialistische Ansätze die »affektive Physikalität der Begrenzungen zwischen Menschen und Nicht-Menschen«.¹⁴³ Jene materialistischen, differenz-feministischen Debatten der 1970er Jahre wurden jedoch Anfang der 1990er Jahre im Zuge des *linguistic turn* und eines aufstrebenden postmodernen Konstruktivismus – insbesondere geprägt durch die Schriften von Judith Butlers – häufig als ideologisch und essentialistisch regelrecht entwertet. Barbara Holland-Cunz zufolge begründet sich die postmoderne Wende mit dem Argument, dass der Ökofeminismus der patriarchalen Ideologie einer Nähe zwischen Frau und Natur folge. Aus der Perspektive postmoderner Kritik hätten die Ökofeministinnen daher eher zu einer Stabilisierung des Patriarchats beigetragen. Holland-Cunz drehte das Argument in Foucault'scher Manier jünger wie folgt um:

Vielleicht ist die Patriarchats-Phobie postmoderner Theoretikerinnen sehr viel stärker ins patriarchale Denken verstrickt als die provokant-selbstbewusste Aufnahme und politische Umkehrung patriarchaler Klischees. Die herrschaftlich zugeschriebene Nähe zwischen Frau und Natur wurde in den ökofeministischen Jahren der Neuen Frauenbewegung mit revolutionärem Elan und Widerständigkeit aufgeladen.¹⁴⁴

Die Kritik der postmodernen Konstruktivist*innen an Ökofeministinnen der 1970er Jahre richtete sich also vornehmlich auf Essentialisierungs- und Biologisierungsversuche von Geschlecht sowie gegen die Annahme, die Frau würde »von Natur aus« der Na-

141 Wangechi Mutu zitiert in Claire O. Garcia. »African American Women Artists' Magical Truth«, Heidi R. Lewis, Roland Mitchell (Hg.). *Beyond Mammy, Jezebel and Sapphire: Reclaiming Images of Black Women*. Portland, Or.: Jordan Schnitzer Family Foundation 2016, S. 57-58, S. 57.

142 Vgl. Löw et al. 2017, S. 69-94.

143 Lykke 2013, S. 36.

144 Barbara Holland-Cunz. »Dominanz und Marginalisierung: Diskursstrukturen der feministischen (scientific) community zu Frau und Natur«, Christine Löw, Katharina Volk, Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich 2017, S. 118-132, S. 127.

tur näher stehen. Letzteres habe die dichotome Trennung zwischen Mann-Kultur und Frau-Natur regelrecht befeuert. Ähnlich kritische Stimmen wurden gegen den Neuen Materialismus laut, wie bereits im Kapitel 2.1.2 umrissen wurde.

Theoretische Querverbindungen zwischen Ökofeminismus und Neuem Materialismus lassen sich damit durchaus nachzeichnen und finden sich in einigen künstlerischen Arbeiten wieder – darunter, wie oben beschrieben, in der von Silvia Rigon oder Wangechi Mutu. Auch die Arbeiten der niederländischen Künstlerin Melanie Bonajo durchziehen ein Erkennen und ästhetisches Befragen der ›power of things‹ (Jane Bennett) und des ›Agentiellen‹ der Materie (Karen Barad). Immer wieder schafft Bonajo Plädoyers für eine Überwindung der Dualismen Mensch und Nicht-Mensch, Subjekt und Objekt, Mann und Frau und letztlich Natur und Kultur.¹⁴⁵ Letzteres – und damit die Überwindung des antagonistischen Verhältnisses zwischen Natur und Kultur – schließt an jenen ökofeministischen Ansatz an, der den Menschen als ein mit seiner Umwelt, seiner Natur, verbundenes und von ihr abhängiges Wesen betrachtet. Er ist jenes Wesen, das innerhalb eines dynamischen, heterogenen Netzwerkes – einer Assemblage – von humans und non-humans als Akteur*in und Effekt zugleich agiert und (fort)besteht.¹⁴⁶

Ein holistisches, ganzheitliches Verständnis von einem Miteinander menschlicher wie nicht-menschlicher Entitäten, das Verhältnis von Natur und Gesellschaft sowie ein alternativer Umgang mit Körperlichkeit ziehen sich als roter Faden durch die Video-Trilogie *Night Soil* (2014/2016) von Melanie Bonajo. Die Videoarbeit *Night Soil: Fake Paradise* ist Teil der Triologie und ist insbesondere vor dem Hintergrund einer Reaktualisierung ökofeministischen Wissens und Handelns und eines neu-materialistischen Verständnisses von Materie interessant (siehe Abb. 15). Anders als bei Katherine Behars Roboter-Performance *Roomba Rumba* erhalten die Pflanzen in Bonajos *Night Soil: Fake Paradise* eine Handlungsfähigkeit, die auf eine Art magischer Verzauberung beruht. In ihrer Videoarbeit führt Bonajo die Magie als reale, widerständige Praxis vor, die das Alltägliche durchbricht und als solches an spiritistisch-okkulte Praktiken von Hexen und Magier*innen anschließt.¹⁴⁷

145 Jene Bemühungen der Durchkreuzung von Unterteilungen in Mensch versus Tier oder auch Mensch versus Pflanze durchziehen auch die Studien naturnaher Bewegungsformen *Solo No. 1* (1974) der US-amerikanisch-italienischen Performancekünstlerin und Choreographin Simone Forti.

146 Auch die Akteur-Netzwerk-Theorie geht davon aus, dass Interaktionen zwischen menschlichen wie auch nicht-menschlichen Entitäten das Soziale hervorbringen. Ein neu-materialistisches Verständnis geht jedoch insofern darüber hinaus, als dass Relata eines Verhältnisses (bspw. Subjekt und Objekt) grundsätzlich nicht vorausgesetzt werden können, sondern erst durch und in Relation in Kraft gesetzt werden. Insbesondere der von Karen Barad eingeführte Begriff der Intra-Aktion verdeutlicht jene ontologische Verschränkung. Die Realität und stoffliche Materialität sind für Barad nicht nur performativ, sondern darüber hinaus auch als tätig bzw. *agentiell* zu begreifen. Vgl. Barad 2007.

147 Auch im Kontext der feministischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre finden sich einige Beispiele spiritistischer und ritueller Performances, wie beispielsweise die Performance *7000 Year Old Woman* (1977) von Betsy Damon, die Performance-Arbeiten *Siluetta de Laberinto* (1974) oder *Untitled: Silueta Series* (1978) von Ana Mendieta sowie Mary Beath Edelsons magische Rituale der *Woman Rising*-Serie (1973-74). Insbesondere die *Woman Rising*-Serie bezog sich auf die für den damali-

Die zweiunddreißigminütige experimentelle Videodokumentation beginnt mit einer verschwommenen Nahaufnahme von Bonajos mit Erde beschmierten Gesicht. Sichtlich konzentriert, um das Gleichgewicht zu halten, und scheinbar orientierungslos bewegt sich Bonajo mit heruntergekommener Kleidung und einem mit Perlen bestickten Tuch, das ihre Augen verdeckt, durch einen halbdunklen, dichten Laubwald. Die wackelige Kamera nimmt die hilflos umherwandelnde und nach Halt suchende Künstlerin distanziert und stumm auf. Dass der Entzug des Sehsinns einen experimentellen Hintergrund hat, klärt sich nach einigen Minuten durch Bonajos gesprochenen Text aus dem Off, worin sie über ihre persönliche Konsumerfahrung der psychodelisch wirkenden Pflanze Ayahuasca während eines spirituellen Rituals reflektiert. Ihr Bericht über das Erleben eines veränderten Bewusstseinszustands korrespondiert mit dem Videobild, in dem sie blind umherirrt und somit eine andere Form der Bewusstseinsveränderung erlebt. Die Wahrnehmung und Erschließung ihrer räumlichen Umgebung geschehen lediglich über Tast-, Hör- und Geruchssinn.

Es folgen weitere Sequenzen, in denen Personen – vornehmlich Frauen – von ihren physischen und psychischen Erfahrungen mit Ayahuasca im Kontext spiritueller Zeremonien erzählen. Ayahuasca wird als Heilkraut von indigenen Völkern im Kulturraum des Amazonasgebietes genutzt und von Schamanen in okkulten Praktiken eingesetzt. Im Glauben der indigenen Völker liegt der transformatorisch-magische Charakter der Pflanze darin, als Mensch in Korrespondenz mit Tieren und Pflanzen treten zu können.

In der nächsten Sequenz ist das Gesicht eines jungen, weiß geschminkten Mannes mit geschlossenen Augen in Nahaufnahme zu sehen, bevor eine Großaufnahme seine Nacktheit und den umliegenden Wald ins Bild nimmt. Vor sich hält er einen Spiegel, auf dessen Oberfläche sich das grelle Sonnenlicht spiegelt. Über seine Schulter gefilmt, blicken wir direkt in das Spiegelbild seines Gesichts. Auch er berichtet über seine Trip-Erfahrung mit Ayahuasca. Es folgt eine weitere kurze Sequenz, die sich auf visueller Ebene wie ein unzusammenhängendes Bruchstück in die Abfolge des Videos einfügt. Eine statische Kamera zeigt einen überdachten Swimmingpool in symmetrischer Einstellung, während eine Frauenstimme über ihr Ritual-Erlebnis mit dem psychedelisch wirkenden Heilkraut erzählt. In der nächsten Einstellung steht sie nackt auf einem Sprungbrett am Pool und präsentiert in direkter Zuwendung zur Kamera eine holzgerahmte Leinwand, die ihren Körper größtenteils verdeckt. Auf der Leinwand ist ein Foto eines Palmenstands mit Meer zu sehen, das der Werbebrochure eines Karibikreiseunternehmens entnommen sein könnte. Durch die Kontrastierung des »echten« Swimmingpools rechts im Videobild und dem Karibikbild *im Bild* mag sich eine Verknüpfung zum Titel ergeben: als befände sich die Frau lediglich in einem »fake paradise«, während

gen Ökofeminismus so zentrale Figur der Göttin, die für Edelson eine entscheidende politische und emanzipatorische Metapher darstellte: »Goddess was always a metaphor for me for radical change and change of consciousness and for challenging the daily experience of what is thought of as acceptable social codes while opening other realms of experience. This spirituality invaded an area which in western culture was previously a male territory, and therefore, this action was, in and of itself, a profoundly political act against the patriarchy and for spiritual liberation—the ramifications of which are still unfolding.« Mary Beth Edelson. *Shape Shifter: Seven Mediums*. New York: Mary Beth Edelson 1990, S. 45.

sie uns das Bild eines ›wirklichen‹, ›real paradise‹ demonstrativ entgegenhält. Dann verbinden sich fake und real; gehen ineinander über: Die Frau hält unter Wasser an der Leinwand fest und geht mit ihrem Bild des ›real paradise‹ auf Tauchgang. Es folgt ein neuer Schauplatz, der uns zu Zeug*innen eines spirituellen Rituals macht. Eine blasse Frau mit rot geschminkten Lippen liegt regungslos und nackt mit geschlossenen Augen auf einem erdigen Boden. Eine andere Person beginnt, eine eigentümliche Zeremonie an der Frau durchzuführen, indem er sie mit weiß-transparenten Papiertüchern bedeckt. Verwackelte extreme Nahaufnahmen ihrer nackten, mit Gänsehaut versehenen Hautpartien, auf Mund und Augen ihrer regungslosen Gestalt, erzeugen auf visueller Ebene Orientierungslosigkeit und eine latent bedrohliche Stimmung, die jedoch von einer nüchternen Erzählstimme aus dem Off unterlaufen wird und so dem Gezeigten einen dokumentarischen Charakter verleiht. Die Frauenstimme erzählt von einem neuen Leben, das für sie nach dem ersten Ritualerlebnis anbrach. Die Kamera gleitet über den mit Tüchern und Gras bedeckten Körper; weiße Männerhände greifen nach den Hüften der Frau und bringen Wunderkerzen an. Der Mann massiert mit seinem Kinn ihre Stirn, streichelt sie am Kopf, bepudert sie mit Mehl, kämmt mit seinen Händen ihre Haare, besprüht sie mit Wasser, bis er ihre Augen wieder freilegt. Es folgt ein harter Schnitt zur nächsten Sequenz. Eine bunt geschminkte Frau sitzt in Meditationspose im Dunkeln an einem offenen Feuer. Das Licht des Feuers lässt den Glitzerstaub auf ihrem Hals funkeln. Lediglich mit Unterwäsche bekleidet, verharrt sie mit Blick auf das Feuer in ihrer Meditation; die statische Kamera wird dieser Ruhe mit langer Einstellungsdauer gerecht. Auch die Stimme der Frau aus dem Off passt sich der entstehenden Ruhe an; sie berichtet über die Neuentdeckung ihrer Sexualität und weiblichen Kraft nach ihrem ersten spirituellen Ritual. Nach dieser Aneinanderkettung von unterschiedlichen, individuellen Berichten über Trip-Erfahrungen mit der psychedelisch wirkenden Pflanze Ayahuasca im Kontext spirituell-ritueller Zeremonien folgt die Integration des Reflektierens über die Bedeutung moderner Medientechnologien in ein spirituelles Denken. Eine Frauenstimme aus dem Off spricht von zwei parallel existierenden Realitäten, die unsere Gegenwart bestimmen würden. So ist der Körper einerseits eingebettet in eine digitale, künstliche und vom Internet bestimmte Realität und andererseits zunehmend in eine spirituelle, ›natürliche‹ Realität, welche eine anthropozentrische Realität torpediert. Die Suche nach letzterer deutet die Frau als Reaktion auf ein Eingebettet- und Verschränkt-Sein in und mit einer allumfassenden künstlichen, technologisierten Welt. Sie resümiert, dass es eine Lüge wäre, zu behaupten, sie lebe in der einen oder der anderen Realität, oder, dass sie die eine gegenüber der anderen bevorzugen würde. »Because they are both my life and I love to be in both rounds.« (TC:00:17:37). Sie gibt sich damit als Cyborg/Göttin zu erkennen, deren Lebensrealität aus interferierenden Allianzen künstlich-natürlicher, technologisierter-spirituelle Elemente eine Assemblage bildet. Sie möchte sich nicht entscheiden, lieber Cyborg als Göttin oder umgekehrt zu sein. Vielmehr – mit Haraway gedacht – sieht sie beide Grenzfiguren in einem ›magischen Werden‹, einer spirituell-rituellen Praktik, verwoben. Die Videoarbeit versucht dieser Verschränkung Bilder zu verleihen: Die Frau am Lagerfeuer hält nun ein Tablet in der Hand, um damit knapp über dem Waldboden entlang zu gleiten und ihn zu filmen. Dann wechselt sie die Tablet-Kameraeinstellung von einer Aufnahme des Waldbodens in eine Selfie-Perspektive und richtet die Kameralinse auf sich selbst. Die

wacklige Videokamera nähert sich dem Display, um einen konkreteren Blick von oben auf das digitale Spiegelbild und damit auf die geschminkte, einer indigenen Kriegerin ähnelnde Frau zu erhalten. Sie ist Cyborg und Göttin zugleich; ihr Körper ist in Gleichzeitigkeit *innerhalb* und *außerhalb* des digitalen Bildes im Rahmen des Videobildes; Teil einer virtuellen, künstlichen Realität und Teil einer sie umgebenden Natur, in der sie sich einer magischen Verwandlung durch eine Pflanze hingibt. Die Doppelrealität zeitgenössischer Cyborg/Göttinnen wird in der Folgesequenz verhandelt. Wir treffen drei bunt-kostümierte Frauen in einem Fotostudio-Setting an. Teils mit Perücken, Kappen oder Bananen auf dem Kopf, die Stirn mit Augenstickern beklebt und mit Blättern und Holzstöckchen bekleidet, begeben sie sich vor ihren Handykameras in eingeübte, weiblich konnotierte Selfie-Posen. Bild- und Tonebene steigern kontinuierlich ihre Dynamik und generieren eine irritierende Hektik: Im blitzlichtartigen Jump-Cut sehen wir die drei Frauen aus allen Perspektiven, als wäre die Videokamera selbst zur Kamera einer/eines Modefotograf*in mutiert. Kurze Gesprächsfetzen, Kamera-Klick-Sounds, Smartphone-Klingeltöne, Enten-Geräusche und das Zirpen von Grillen verweben sich zu einem dichten, chaotischen Soundteppich. Die von Internetnutzung und Smartphone-Kommunikation bestimmte Alltagsrealität der posierenden Cyborg/Göttinnen durchzieht ein rasendes Dröhnen, das im Kontrast zu den vorherigen stillen Bildern und ruhigen Erzählungen der naturverbundenen Cyborg/Göttinnen steht.

Es folgen weitere, teils unzusammenhängende Sequenzen, die bereits eine narrative Eigendynamik entwickelt haben und uns zurück in bekannte Settings wie das Schwimmbad oder den Wald führen. Laut Melanie Bonajo wurden die Orte und Szenen so ausgewählt, »to reveal a confused world, in which the protagonist struggles between the confrontation with the humble utopia of the plant spirit [...] and after which you return to a world of junk [...]«. ¹⁴⁸

Am Ende des Videos verdichten sich die Erzählungen von individuellen Erfahrungen des Schamanismus und Konsums und der technologisierten Realität in einem finalen Ritual, indem die einzelnen Individuen zusammentreffen. Eine Waldlichtung wird zum geeigneten Ort der Zeremonie. Zwei Männer und eine Frau mit bunt angemalten Gesichtern finden sich in einem arrangierten Kreis aus Stroh und Holz wieder. Zwei Ziegen und Hühner laufen umher. Langsam bewegt eine der Personen ein Tablet über die im Kreiszentrum platzierte Ziege, als würde sie den Rücken des Tieres abscannen. Das technische Gerät wird zum integralen Bestandteil des spirituellen Rituals und nicht in feindliche Opposition zu dieser naturnahen Zeremonie gestellt. Auch die Opposition zwischen den Tieren und Menschen scheint mittels der konsumierten Pflanze zu bröckeln. Das psychedelische Heilkraut wird zum Mittler zwischen Mensch und Tier. Formen psychedelischer Spiritualität betrachtet Bonajo als

conversation with the knowledgeable presence of the planet at the frontier of our awareness where the dimension of the self performs as a direct interface of nature,

148 Melanie Bonajo. »Night Soil/Fake Paradise. Ein Interview mit Melanie Bonajo geführt von Natasha Ginwala«, in: *Vdrome*, 2014, URL: <http://www.vdrome.org/melanie-bonajo-night-soil-fake-paradise>, Stand: 14.03.2021.

and if we may apply this notion through rituals in urban planning, communal ethics, and future technology in alignment with nature we would be closer to a dynamic equilibrium between human and planetary life.¹⁴⁹

In *Night Soil: Fake Paradise* verbinden sich persönliche, ökologische, ökonomische und feministische Zusammenhänge zu einem Muster; Verbindungsstränge zwischen Tieren, Pflanzen und Menschen werden geknüpft. Diese Topologie der Beziehungen wird narrativ und ästhetisch durch eine diffraktive Strategie freigesetzt: Die Videoarbeit produziert eine interferierende Mehrdeutigkeit, die konstitutiv für die Umrisse des Relationsgeflechts von Natur/Kultur und Körper/Geist ist, welche sich in der Videoarbeit zusammensetzen. *Night Soil: Fake Paradise* arbeitet mit mehrdeutigen Konstellationen und Wechselwirkungen, die sich teils unserem Verstehen entziehen. Die außerkörperliche Erfahrung der psychedelisch wirkenden Droge Ayahuasca wird parallel gesetzt zu einer transzendierenden Wirkung des Cyberspace. Überdies durchzieht die Videoarbeit eine bewusst von Bonajo eingesetzte Offenheit und Mehrdeutigkeit, hervorgerufen durch assoziative Bilder und diffuse Kontexte und Beziehungen. Gerade diese Strategie der Offenheit stellt Karen Barad in einen Zusammenhang mit einer nicht-anthropozentrischen Weltsicht. Für Barad bilden »[o]ntologische Unbestimmtheit, radikale Offenheit [und] unendlich viele Möglichkeiten«¹⁵⁰ den Kern der Materialisierung. In ihrer Konzeption eines *Agentiellen Realismus* stellt sie den Essentialismus mit seinem Ausgehen von feststehenden Identitäten in Frage, wie auch die Konzeption eines souveränen Subjekts. Barads Ansatz einer nicht-anthropozentrischen Weltsicht, einer Queerness im Kern der Materie und ihr Plädoyer für die Öffnung unzähliger Möglichkeitsräume verbinden sich in Bonajos Videoarbeit *Night Soil: Fake Paradise* mit körperlichen und spielerischen Erfahrungen des Schamanismus und Formen psychedelischer Spiritualität.

Diese spirituellen Praktiken hatten nicht nur im Ökofeminismus der 1970er und 1980er Jahre eine zentrale Bedeutung, sondern lassen sich historisch weiter in feministische Kontexte zurückverfolgen.

In Europe in particular we've assisted to hundreds of years of holocaust against female herbalists, exterminating a relation that united a sacred body of knowledge between women, plants and a non-Christian spirituality. This film is a humble attempt towards the restoration of this connection.¹⁵¹

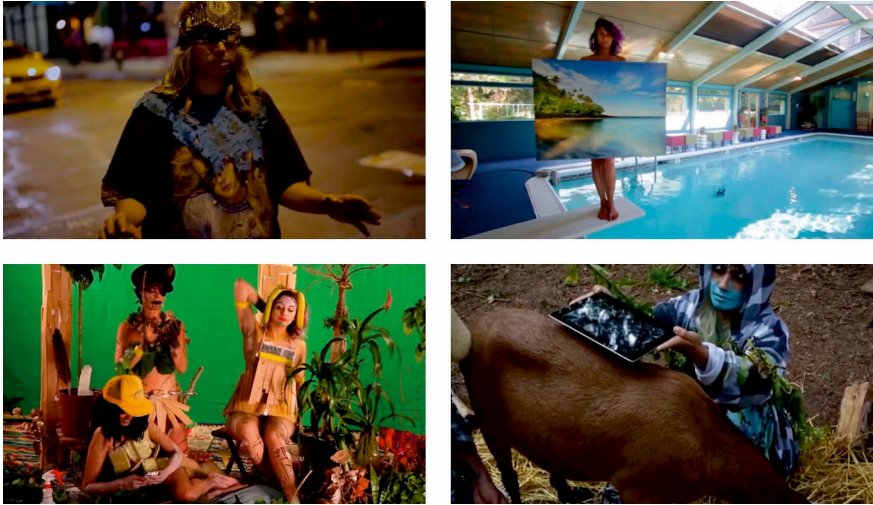
Bonajos Idee der Wiederherstellung einer Verbindung zwischen Frauen, Pflanzen und nicht-christlicher Spiritualität ist dabei weder als Re-Essentialisierungsaufwurf von Weiblichkeit zu verstehen noch als Romantisierung einer »natürlichen Verbindung« dieser Dimensionen. Vielmehr geht es darum, magisch-spirituelle Praktiken als Widerstandsform gegen den Kapitalismus zu verstehen, der auf einer destruktiven Logik des linearen Fortschritts (vgl. Walter Benjamins Begriff der Historizität im Kapitel 5.3.1) und auf Ausbeutung und Dauerkonsum beruht.¹⁵² In der Monografie *Capitalist*

149 Ebd.

150 Karen Barad. »Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit«, Band 99 aus der Reihe *100 Notizen – 100 Gedanken*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012d, S. 32.

151 Bonajo 2014, n.p.

152 Ebd.

Abb. 15: Melanie Bonajo, *Night Soil: Fake Paradise* 2014

Sorcery: Breaking the Spell (2011) theoretisierten Isabell Stengers und Philippe Pignarre spirituelle Praktiken als Widerstandsformen, die uns von den Fesseln der gesellschaftlichen hypnotischen Okkupation und einer unbewussten Unterwerfung gegenüber dem Kapitalismus befreien würden. Im Bann des kapitalistischen Systems stehe die Gesellschaft jeglichen Alternativen blind gegenüber. Stengers und Pignarre zufolge könne man von den spirituellen Praktiken neuheidnischer Hexen¹⁵³ lernen, da sie mit dem »Unbekannten der Moderne«¹⁵⁴ – alternative Lösungen und Möglichkeitsräume – in Verbindung stünden. »In der Komfortzone des modernen kritischen Urteils« verharren wir in einer dichotomen Logik zwischen dem »Guten (Vernünftigen, Objektiven, Fortschrittlichen) und dem Schlechten (Irritationen, Subjektiven, Rückwärtsgewandten)«. ¹⁵⁵ Den Hexenpraktiken¹⁵⁶ pflichten Stengers und Pignarre die Fähigkeit bei,

153 Vgl. dazu auch den Sammelband *Magic Circle* (2018) von Katharina Brandl, Daniele Brugger und Christiane Krejs, der künstlerische Arbeiten in den Blick nimmt, die auf feministische Aneignungen des Hexenbegriffs in den 1970er Jahren zurückgreifen und auch ein erneutes Aufkommen der Hexenkraft in zeitgenössischen feministischen und künstlerischen Bewegungen feststellt.

154 Isabelle Stengers, Philippe Pignarre. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. London: Palgrave Macmillan 2011, S. XVIII.

155 Ebd.

156 Aktuell erfährt die Hexe eine Konjunktur im Kontext feministischer Bewegungen und ist als Widerstandsfigur nicht ahistorisch zu begreifen. In ihrem Aufsatz »The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature« (1978) geht Silvia Bovenschen dem Interesse der Second-Wave-Feministinnen an den Hexen nach. Dies. »The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature«, in: *New German Critique*, 15, Herbst 1978, 82-119. Gegenwärtiges Interesse an Hexen mag einem ähnlichen Impetus entwachsen wie zur Zeit der zweiten Frauenbewegung. So gilt die Hexe als Figuration einer mächtigen, widerständigen Frau und repräsentiert eine Ermächtigungs- und Unterdrückungsge-

als widerständige Praktiken alternatives Denken, das jenseits dieser binären Einordnung funktioniert, zu aktivieren.¹⁵⁷ In Bonajos Videoarbeit *Night Soil: Fake Paradise* wird die spirituelle Praxis zum Gegenzauber einer kapitalistischen und kolonialistischen Vereinnahmungslogik vorgeführt, was Stengers und Pignarre herausstellen. Die Heilpflanze Ayahuasca, die auf indigene Glaubenswelten verweist, wird dabei zur »antikapitalistischen Medikation«¹⁵⁸ ernannt, deren transformatorisch-magische Fähigkeit ein alternatives Weltbewusstsein initiieren könne. *Night Soil: Fake Paradise* stellt den Versuch an, psychedelische Spiritualität als Alternative vorzuschlagen, um auf akute Krisen unserer Zeit wie Umweltzerstörung, Klimawandel und sexuelle sowie postkoloniale Unterdrückung antworten zu können; oder, mit Haraway gedacht: »to stay with these troubles.«¹⁵⁹

Wie Melanie Bonajo plädiert auch die Medienkünstlerin Morehshin Allahyari in ihrer künstlerischen Praxis für ein *unruhig bleiben* (so der deutsche Titel von Haraways *Staying with the Trouble*) und sieht sich getrieben von der Suche nach weiblichen Vorbildern in der Geschichte.¹⁶⁰ Auch Allahyari – um deren Kunstprojekt *She Who Sees the Unknown* (2016-2018) es nun gehen wird – erschafft magische Widerstandsfiguren, tentaklige Cyborg/Göttinnen, die raum-, kultur- und geschlechtsübergreifend die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft besiedeln.

schichte sowie das Hervorbringen dissidenter Wissensformen. Siehe auch Verbindung zwischen der Hexenverfolgung und der Entstehung des Kapitalismus in der frühen Neuzeit in Silvia Federici. *Caliban and the Witch. Woman, The Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia 2004. Federici erachtet die Hexe als Schlüsselfigur für das Verständnis des Ineinandergreifens von patriarchaler Unterdrückung und Hexenverfolgung im Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus in Europa. Laut Katharina Brandl, Daniele Brugger und Christiane Krejs eignet sich die Hexe für die feministische Praxis, »um intersektionale Unterdrückungsmechanismen zu denken: Als Hexe diffamiert wurden jene Personen, die die Gemeinschaft loswerden wollte – oft ältere Frauen, Obdachlose und mittellose Menschen, queere Subjekte. Aber auch wohlhabende und einflussreiche Frauen fielen der Hexenverfolgung zum Opfer, bspw. bei den Salemer Hexenprozessen, bei denen alleinstehende und gut situierte Witwen systematisch als Hexen angeklagt wurden.« Brandl/Brugger/Krejs 2018, S. 13.

157 Stengers/Pignarre 2011, S. 138ff.

158 Melanie Bonajo. »Wie Pflanzen uns mit einem Zauber belegen«, Susanne Witzgall (Hg.). *Reale Magie*. Zürich: Diaphanes 2017, S. 123-131, S. 125. An einer anderen Stelle schreibt Bonajo weiter: »Ayahuasca activates the body, which becomes accessible again as a device of correspondence with plant-animal beings rather than a database sealed off from nature's exuberance.« Dies. 2014, n.p.

159 Ich beziehe mich hier auf den Titel von Donna Haraways Monografie *Staying with the Trouble* (2016).

160 Bonajo 2014.

4.2.4 Re-Figuration gegen digitalen Kolonialismus in *She Who sees the Unknown* (Morehshin Allahyari: 2016-2018)

»Figures collect up hopes and fears and show possibilities and dangers. Both imaginary and material, figures root peoples in stories and link them to histories.«¹⁶¹

Donna Haraway

Zwischen 2016 und 2018 arbeitete die aus dem Iran stammende Künstlerin Morehshin Allahyari an ihrem forschungsbasierten Kunstprojekt *She Who sees the Unknown*, das 3D-Print-Skulpturen, Videokunst und Archivmaterialien miteinander in Dialog setzt. Allahyari beschwört mit ihrem Projekt mythische Vergangenheiten herauf und spekuliert über utopische Potenziale der Re-Figuration von mythischen Wesen, sogenannten Dschinns, um eine feministische und postkoloniale Gegenwart denken zu können. Zwei Jahre sammelte Allahyari in Archiven diese weiblichen, vor- und nachislamischen Wesen aus Mythen und Geschichten ihres Heimatlandes. Ihr Kunstprojekt sucht nach den symbolischen Bedeutungen der monströsen Wesen und spekuliert gleichzeitig über die Konsequenzen eines digitalen Kolonialismus, was Allahyari als einen Akt des »poetic-speculative storytelling[s]«¹⁶² beschreibt.

Ihr Projekt durchzieht das Bewusstsein über ein Vermächtnis kolonialer Macht- und Wissenssysteme in unserer heutigen, von digitalen Technologien geprägten Kultur; ein Bewusstsein darüber, dass westliche Ethnolog*innen im Nahen Osten ihre sozialanthropologische Forschung betreiben, indem sie Artefakte und Kulturgegenstände persischen und arabischen Ursprungs scannen, um die gesammelten Daten dann in ihre Heimatländer zu verfrachten, wo jene Forscher*innen letztlich aus den Daten Gewinn schöpfen. Lediglich ausgewählte Institute erhalten in Folge Zugang zu diesem digitalen Besitz. Wie 3D-Scans demnach als technologische Instrumente der Kolonialisierung versandt werden können, ist nur eine Teilfrage, der sich das Kunstprojekt stellt. Allahyaris feministische, dekolonisierende Praxis äußert sich in der Re-Figuration weiblicher Dschinns, übernatürlicher Kreaturen und dunkler Göttinnen wie der Huma, der Aisha Qandisha oder Ya'jooj Ma'jooj aus der (vor)islamischen Kultur. In der islamischen Glaubensvorstellung sind Dschinns aus Feuer geschaffene, vor dem Menschen meist verborgene, übernatürliche Geisterwesen und Teil der Schöpfung; weder Engel noch Dämonen und daher Zwischenwesen.

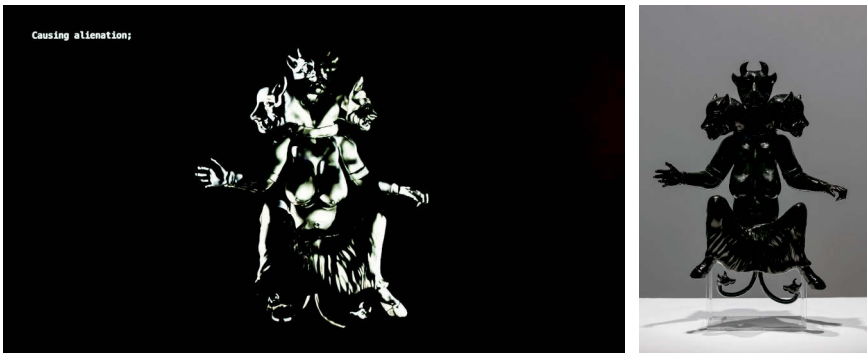
In zahlreichen nahöstlichen Erzählungen ist beispielsweise Huma ein dreiköpfiger, gehörnter Dschinn mit spitzen Zähnen, schlangenähnlichem Schwanz und großen menschengleichen Brüsten, der den Menschen glühende Wärme, das große Fieber, bringt (siehe Abb. 16a und 16b). In einem Video als Kernstück der Installation erzählt

161 Donna Haraway. »Introduction. A Kinship of Feminist Figurations«, Dies. *Haraway Reader*. New York/London: Routledge 2004, S. 1-6, S. 1.

162 Unbekannt. »Morehshin Allahyari«, in: *refresh*, 2019, URL: <https://refreshart.tech/morehshin-allahyari>, Stand: 14.03.2021.

Allahyari Humas dämonische Geschichte neu und verknüpft sie mit der zentralen Katastrophe unserer Gegenwart: der globalen Erderwärmung. Das sechsinütige Video beginnt mit einem tiefschwarzen Hintergrund, der akustisch von einer ruhigen, hallenden Frauenstimme aus dem Off unterbrochen wird: »She who had seen what there was and had embraced the ›otherness‹.« In weißen Lettern wird das gesprochene Wort simultan als Schriftzug auf die Leinwand gebracht. Begleitet von einem vibrierenden, schwirrenden Geräusch erwachsen im Zentrum des Bildes bruchstückhaft Schatten und Konturen jener mysteriösen, geschlechtlich als ›She‹ definierten Figur, von der die Rede zu sein scheint; sogleich wird ihr Name genannt: »Her name is Huma. She who is of flame and blaze.« Undefinierbare Konturen ihres Körpers erscheinen, um gleich darauf wieder im Dunkeln zu verschwinden. Ermahnend legt die Stimme Humas gefürchtete Macht und unerbittliche Bedrohung für die Menschen dar, bis schließlich ihre ganze Gestalt in der Bildmitte erscheint und der Antrieb ihres Wütens eine Erklärung findet: »All to give birth to a parallel world between the ill and the healthy flesh.« Das düstere, mysteriöse Video korrespondiert atmosphärisch mit dem dunklen Ausstellungsraum. Dort thront erhaben auf einem Sockel eine 3D-Skulptur der Huma – umkreist von gläsernen Talismanen, die von der Decke hängen und durch Luftbewegungen im dunklen Ausstellungsraum in Bewegung geraten.

Abb. 16a: Morehshin Allahyari, *She Who sees the Unknown* (2016-2018), *Huma*, Installationsansicht und Abb. 16b: Morehshin Allahyari, *She Who sees the Unknown* (2016-2018), *Huma*, 3D-Print-Skulptur



Die künstlerische Praxis der Re-Figuration versteht Allahyari als einen Akt des Zurückgehens und der Wiederherstellung einer kolonialen Vergangenheit, die sie von dort aus neu erzählt. In der Begegnung von Vergangenheit und Gegenwart entstehen neue Verbindungen, die Interferenzmuster mit sich ziehen; ein Spektrum spekulativer feministischer, postkolonialer Zukunftsskizzen entsteht, welches sich im prozesshaften Akt der Beugung aus der Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart ergibt. Das Nachbilden und Wiederaneignen der mythischen Figuren, wie der der Huma, folgt der Idee der Machtgewinnung schwarzer Frauenkörper, deren Monströsität die Künstlerin herausstellen und in ihren Geschichten *beugen* möchte. Das ent-hierarchisierende, queere Potenzial der Monströsität bzw. des monströsen ›Anderen‹, das Allahyari auf-

zusuchen scheint, affirmiert auch Rosi Braidotti: »[T]he monstrous as a borderline figure blurs the boundaries between hierarchically established distinctions (between human and non-human, Western and non-Western etc.) and also between horizontal or adjacent difference«. ¹⁶³ Braidotti schlägt weiter vor, dem anomalen und monströsen ›Anderen‹ zu begegnen ›as an unfolding of virtual possibilities that point to positive developments and alternatives«. ¹⁶⁴ Neben ihrer theoretischen Nähe zu Rosi Braidotti, bezieht sich Allahyari auch immer wieder – implizit wie explizit – auf Theorien von Donna Haraway.

Haraway, so wurde bereits deutlich gemacht, rekurriert auf die optische Metapher der Diffraction, um daraus das Wechselspiel zwischen figuraler und literaler Bedeutung für das Entstehen-Lassen von neuen Geschichten fruchtbar zu machen. ¹⁶⁵ Allahyaris Arbeit korrespondiert mit Haraways Verständnis von Diffraction insofern, als dass die 3D-Skulpturen die Betrachter*innen dazu einladen, Differenzen nicht als das Andere des Einen zu verstehen, sondern vielmehr als einen Effekt relationaler Gefüge. In Folge können alte ›kolonialisierte‹ Geschichten auf neue Weise entworfen und erzählt werden. Allahyaris kolonialisierte, mystische Wesen operieren diffraktiv, indem sie andere (feministische, postkoloniale) Geschichten bereithalten. Somit handelt ihr Kunstprojekt nicht nur von der Geschichtlichkeit jener Wesen und bricht mit einem Modell linearer Geschichtsschreibung (vgl. Kapitel 5.3.1 über Walter Benjamins Begriff der Geschichte), sondern eröffnet zudem neue Möglichkeiten der Darstellung iranischer und persischer Mythologien.

Doch Allahyaris diffraktiver Ansatz äußert sich auch auf weiteren Ebenen: Ihr geht es nicht um ein *Sprechen-über* monströse Göttinnen-Gestalten aus vergangener Zeit, als vielmehr um ein *Denken-mit* und *Denken-in* den mythischen, übernatürlichen Wesen – ein (Re-)Figurieren. Folgt man Braidotti und Haraway, erweist sich das Denken *mit* und *als* (Re-)Figuration als entscheidende feministisch-spekulative Praxis und kritisches Werkzeug:

Figurieren, d.h. Denken in und mit Figuren, hat, laut Braidotti, das Vermögen, uns aus mimetischen Beziehungen herauszuholen [...]. Anstatt anzunehmen, dass Wissen lediglich eine gegebene Welt widerspiegelt (Logik der Repräsentation), ist Figurieren kreativ, d.h. Figuren erschaffen selbst etwas. Sie sind, wie Braidotti schreibt, ›materialistic mappings‹ [...] und müssen daher als Praktiken des *worlding* (Hervorh. i.O.) (Haraway) verstanden werden. Die Figuration des *Denken-mit* (Hervorh. i.O.) oder das, was Figuren erfahrbar machen, kann aber Haraway zufolge Möglichkeiten als auch Gefahren bedeuten [...]. Figuren sind nicht per se gut. Sie sind viel eher dafür gedacht, ein konkretes Problem affektiv aufzuzeigen: sie sind materiell-semiotische

163 Rosi Braidotti. »Teratologies«, Ian Buchanan, Claire Colebrook (Hg.). *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000, S. 156-172, S. 167.

164 Ebd.

165 Haraway 1992, S. 299.

Verbindungen, die helfen können, die Welt oder zumindest einen Teil davon, anders wahrzunehmen.¹⁶⁶

Allahyaris re-figurative Praxis und das Denken *in* und *mit* den übernatürlichen Wesen wie der Huma steht im Sinne des *worlding* (vgl. Kapitel 2.1.4) unter einem säkularisierenden Vorzeichen. Während beispielsweise in der Videoarbeit *Panta Rei: Everything Flows* von Silvia Rigon (vgl. Kapitel 4.2.2) oder auch in Mika Rottenbergs Videoarbeit *NoNoseKnows* (vgl. Kapitel 3.1.3) die Artefakte einer westlichen Konsumwelt im Mittelpunkt stehen – wie der Müll in Rigons oder die Austerperlen in Rottenbergs Arbeit – bemühen die (vor-)islamischen Kulturartefakte/Figuren in Allahyaris Arbeit nicht-westliche Narrative eines anderen Welt Denkens. Die Arbeiten changieren zwischen diesen materiell-semiotischen Dimensionen und lassen die Bereitstellung antikapitalistischer und post-westlicher Denkwürfe als ihr politisches Programm erkennen.

Schließlich erweist sich Allahyaris Installation auf einer dritten Ebene als diffraktiv. Diffraktionsmuster sind heterogene Muster aus Licht und Schatten¹⁶⁷ (vgl. dazu Kapitel 5.2 über Lacans Blick-Theoretisierung eines Spiels von Licht und Undurchdringlichkeit) und treten auf, wenn Wellen von ihrer Normalbewegung durch Hindernisse abgebracht werden. Jene Erscheinungen stellen spiegelbildliche Zusammenhänge von Subjekt und Objekt, Original und Kopie in Frage. *She Who sees the Unknown* handelt dezidiert von einer Infragestellung des westlichen, ethnologischen, *weißen* Forscher*innen-Subjekts und seiner kolonialistischen Praxis gegenüber seinem Forschungsobjekt, dem mythischen, *braunen* Frauenkörper fernöstlicher Vergangenheit, aber auch von einem herrschenden musealen Blick auf das auratisch inszenierte ethnografische Objekt aus der Ferne in einer spiegelnden Glasvitrine. Die Objekte – in diesem Falle jene weiblichen Kreaturen und dunklen Göttinnen – werden konventionell als das Andere untersucht, klassifiziert, nummeriert und damit kontrolliert. Die Künstlerin *beugt* diese Praxis insofern, als dass sie sich zwar bewusst dieser sorgfältigen konservatorischen Praxis bedient, um jedoch gleichzeitig das traditionsreiche Einverleiben der Artefakte durch die Kulturinstitution Museum zu durchkreuzen. Sie *beugt* jene kolonialistische Praxis, indem sie ihre ausgegrabenen und (im)materiell aufbereiteten Wesen in eine phänomenologisch begriffene Verbindung von Körper und Wahrnehmung überführt. In der materiellen und medialen Praxis scheinen die Grenzen zwischen bedeutungsverleihendem Objekt und bedeutungsverleihendem Subjekt zu verschwimmen – oder, anders formuliert, scheint ein heterogenes Muster aus Licht und Schatten hervorzutreten, das Eindeutigkeiten untergräbt. Dieses Bild eines Interferenzmusters rekuriert auf die

166 Thiele 2020, S. 45. Thiele gelingt es in ihrem Aufsatz, das Konzept der Figuration anhand des Barad'schen Konzepts der Diffraction zu entwickeln, um »systematische Verschiebungen in einem grundlegenden Sinne hervorzubringen.« Ebd., S. 55.

167 Dieses Denkbild von einem Muster aus Licht und Schatten ließe sich auch in Bezug auf Allahyaris Gegenüberstellung weißer (westliche Ausstellungsbesucher*innen) versus farbiger (weibliche Dschinnis) Körper weiter durchspielen – als würde uns Allahyari auf die heterogenen, gewaltsamen Muster (im Sinne des steten Wiederkehrens) von Interferenzen der weißen Perspektive auf die schwarze Geschichte hinweisen. Vgl. dazu auch die Auseinandersetzung mit Sondra Perrys Arbeit *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) im Kapitel 4.1.2.

Re-Figuration als einen relational-diffraktiven Modus, der nicht auf Aneignungsverhältnissen in der Wissensproduktion basiert. Allahyaris Figuren und Re-Figurationen sind vielmehr selbst Teil der Entstehung von Wissen und des Prozesses des *worlding* (vgl. Kapitel 2.1.4); sie sind verschränkt und impliziert in die Geschichte, die sie erzählen wollen. Sie erschaffen selbst etwas und sind, mit Braidotti gedacht, »materialistic mapping[s] of situated, embedded and embodied, social positions«. ¹⁶⁸

Die stets vorzufindende Nähe von Allahyaris künstlerischer Praxis zu Haraways theoretischen Ansätzen ergibt sich schließlich auch mit Haraways zuvor erläuterten »tentakulärem Denken« (vgl. Kapitel 4.2.1). Mit ihren zahlreichen 3D-Print-Skulpturen weiblicher Tentakel-Wesen verleiht Allahyari den von Haraway genannten Göttinnen unterschiedlicher Mythologien eine materielle Form. Als immaterielle Wissensträger*innen gewinnen die Figuren als 3D-Print-Skulpturen eine materielle Gestalt und verschmelzen in ihrer ikonografischen Darstellung Reflexionen über Geschlecht, rassifizierte Identität und digitale Technologie. Allahyaris Anliegen gründet in ihrem Vorhaben, über Haraways Cyborg-Konzept hinauszugehen:

When thinking about technology, potential futures and new worlds, it is perhaps time to think outside of Donna Haraway's concept of the »cyborg« in order to stretch our imagination to a new set of figures that do not come from white/western knowledge structures. If Haraway claimed to be »a cyborg rather than a motherly/earthly goddess«, I claim to be a jinn rather than a cyborg. ¹⁶⁹

Da Haraway jüngst »earthwide tentacular powers and forces« ¹⁷⁰, nicht-westliche, indigene Göttinnen und übernatürliche Wesen in ihre »Menagerie der Figurationen« ¹⁷¹ einlud, müsste Allahyari sich vielleicht gar nicht vor die Wahl »Dschinn-oder-Cyborg« stellen, sondern könnte sich im diffraktiven Sinne für eine Cyborg/Dschinn entscheiden – eine verwandte Komplizin der Cyborg/Göttin.

Allahyaris Selbst-Situierung als Dschinn und damit als Zwischenwesen korrespondiert mit Greta Louws Einschätzung, die künstlerische Praxis Allahyaris als in Zwischenzonen operierend einzustufen und als emanzipatorische Praxis zu begreifen:

In Allahyaris Praxis wird der Zustand des Dazwischen, des Dazwischenseins zur wirksamen Waffe gegen jegliche Form der Unterdrückung – sei es patriarchalisch, politisch, kolonial oder technologisch bedingt. Indem sie sich ständig einer Kategorisierung verweigert und gegen die Festlegung der Person oder ihrer Werke ankämpft, wird Allahyaris Arbeit durch dieses Dazwischensein nicht ab-, sondern aufgewertet. Es transzendiert die gängigen Machtstrukturen, die in der Politik, Gesellschaft und sogar der Kunst verankert sind. ¹⁷²

168 Braidotti 1994, S. 4.

169 Morehshin Allahyari. »She Who Sees The Unknown«, Webseite der Künstlerin, URL: <http://shewhoseestheunknown.com/>, Stand: 06.10.2020.

170 Haraway 2016, S. 101.

171 Haraway 2000, S. 135.

172 Greta Louw. »Die Macht, zwischen Machtpositionen zu sein«, Marta Herford (Hg.). *Zwischen Zonen: Künstlerinnen aus dem arabisch-persischen Raum*. Dortmund: Kettler 2017, S. 58-62, S. 58.

Erneut zeigt sich hier das Operieren im *Dazwischen* als konstitutives Handeln, um Eindeutigkeiten zu unterwandern. Wie bereits an einigen Stellen dieser Arbeit verdeutlicht wurde, ergibt sich aus diesem Ort der Unbestimmtheit die Möglichkeit, den Blick auf Relationalitäten zu lenken. Auch den Körper als ein *Dazwischen* von Kultur und Natur, Außen und Innen zu verstehen (vgl. Kapitel 4), bringt sein Eingebunden-Sein in Prozesse, Affekte, Begierden und Vorstellungen ins Visier.¹⁷³

Mit der in diesem Kapitel begonnenen Frage nach den Durchkreuzungen von Körper/Geist und Natur/Kultur in der zeitgenössischen Medienkunst, die sich über Potenziale der Denkfiguren wie die der Assemblage (Deleuze), den ›Apparat körperlicher Produktion‹ (Haraway) und der Cyborg/Göttin erstreckte, gelange ich schließlich zu einem letzten Schritt. In diesem werde ich künstlerischen und theoretischen Momenten des relationalen, dynamischen *Dazwischens* von Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt nachgehen, die zwangsläufig Brücken schlagen zu vorangegangenen Kapiteln und die andererseits rahmengebend an drei Begriffen untersucht werden: Maskerade, Blick und Bild. Jenseits des Anspruchs, Definitionsbestimmungen für diese für die feministische Theorie und Praxis so zentralen Begriffe liefern zu wollen, soll das Ermitteln jener Momente des *Dazwischens* von Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt zu geeigneten Konzepten von Maskerade, Blick und Bild für ein neu-materialistisches Denken führen, woran sich weitere theoretische Auseinandersetzungen anschließen können und sollen.

173 Diese Analyse von Allahyaris Arbeit *She Who sees the Unknown* ist in Teilen bereits publiziert worden in Kronberger/Krall 2021.

REPRÄSENTATION/AFFEKT, SUBJEKT/OBJEKT: Von affizierenden Maskeraden, glänzend-tastenden Blicken sowie aufblitzenden und strömenden Bildern

Wie das Private, so hat auch das Sehen eine Geschichtlichkeit. Kritische Stimmen gegen die Privilegierung des Sehens haben eine lange Tradition in der feministischen Philosophie, wobei der Sehsinn mit dominanten, patriarchalen und westlichen Wissensweisen verbunden ist.¹ Das Geschlecht – und damit auch Weiblichkeit – wird durch einen wesentlichen Teil dadurch konstituiert, was sich *im, mit dem* und *durch den* Blick ereignet. Als prominente Vertreterin der feministischen, psychoanalytisch geprägten Filmtheorie, verwies erstmals Laura Mulvey auf die in der dominanten patriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung herrschende Trennung, welche die Frau als Objekt des Blicks (Frau als Bild) einer männlichen Subjektposition (der Mann als Träger des Blicks) gegenüberstellt. Trotz der Bedeutsamkeit von Mulveys Theorie des *male gaze* schreibt sich dort eine dualistische Logik ein, die das Cartesianische Subjekt als ein distanzhaltendes, aus der Ferne (über-)blickendes konstituiert.²

-
- 1 Die Kritik an einem Okularzentrismus hat in der feministischen Theorie ein beträchtliches Erbe. Zahlreiche Theoretiker*innen verbinden das Sehen mit der Distanzierung vom Körper und mit der Objektivierung und Kontrolle von sich selbst und anderen: Luce Irigaray. *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1974] 1980; Laura Mulvey. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, Dies. (Hg.). *Visual and other Pleasures*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan [1975] 2009, S. 14-30; Mieke Bal. *Reading ›Rembrandt‹: Beyond the Word-Image Opposition*. New York/Cambridge: Cambridge University Press 1991; Kaja Silverman. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992.
 - 2 Es waren die Verdienste der feministischen Filmwissenschaftler*innen, aber auch (Video)Künstler*innen der 1970er und 1980er Jahre, einen objektivierenden Blick bzw. ideologische und patriarchale Blickstrukturen kritisch zu hinterfragen. Dabei ging es den feministischen Filmwissenschaftler*innen insbesondere darum, ein distanzierendes Verhältnis zu ihrem Gegenstand, konkreten Filmen, einzunehmen. Die Filmwissenschaftlerin Laura Marks plädierte in ihrer 2000 erschienenen Monografie *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* hingegen für ein gegenteiliges Verhältnis. Mit ihrem Konzept der »haptischen Visualität«, das im weiteren Verlauf der Arbeit noch eine zentrale Rolle einnehmen wird (vgl. Kapitel 5.2.4), spricht sich Marks für eine größtmögliche Nähe zwischen ihr als Zuschauerin und dem Filmkörper aus, wobei jene Nähe

Sowohl in Baudrillards Videostadium als auch in Krauss' Beobachtung der Einkapselung des ›Ichs‹ in der frühen Videokunst wurde theoretisch eine Subjekt/Objekt-Verschränkung in Bezug auf das damals neue Medium Video problematisiert, die jenes distanzierende Verhältnis von Subjekt und Objekt unterwandert (vgl. Kapitel 2.3.2). Gerade die feministischen Videokünstler*innen der 1970er Jahre sahen in der von Baudrillard und Krauss ausgerufenen Krise der Differenz ein emanzipatorisches Potenzial.³ Sie verhandelten kritisch ein männlich-dominierendes, voyeuristisches und fetischisierendes Blickregime⁴, unterwanderten Sichtweisen/Repräsentationen des weiblichen Körpers und experimentierten mit einer Bandbreite von ästhetischen Mitteln, um der Dominanz des Sehsinns entgegenzuwirken, indem sie insbesondere den Tastsinn miteinbezogen (vgl. Kapitel 3.2 und die Bedeutung der Berührung/des Berührt-werdens für die Videokunst).

Vor dem Hintergrund der Frage nach dem Umgang mit der langwierigen Dominanz des Sehsinns stellt sich Jacqueline Millner die Frage, wie zeitgenössische feministische Künstlerinnen mit diesem Erbe umzugehen und zementierte Sehgewohnheiten umzustrukturieren hätten. Sie beobachtet in den zeitgenössischen feministischen Praktiken – meist medienkünstlerischen – ein erneutes Interesse an einem ›führenden Sehen‹ [›feeling seeing« i.O.], was die Dimension der Haptik erneut ins Spiel bringt,⁵ die aus meiner Sicht bereits in der frühen Videokunst eine entscheidende Rolle spielte.⁶ Die Voraussetzung für ein ›führendes Sehen‹ ist ein verkörpertes, situiertes Sehen⁷, wofür Luce Irigaray, aber auch Donna Haraway bereits in den 1980er Jahren eintraten. Für Irigaray wird in einem patriarchalen System ein besitzergreifender, entkörperter Blick privilegiert. Und Haraways Forderung nach einem verkörperten Sehen fußt auf

als ein progressives, körperliches Erleben verstanden werden kann, das nicht in einer repräsentationalen Analyse aufgehen kann.

3 Adorf 2008, S. 84.

4 Vgl. Lili Dujourie, *Hommage à ... IV und V* (1972) oder Joan Jonas, *Vertical Roll* (1972). Silvia Eiblmayr erkennt aus heutiger Perspektive eine Ambivalenz damaliger künstlerischer Auseinandersetzungen in Bezug auf ›die Frau als Bild‹ und den Mann als ›Träger des Blicks‹: »Es lässt sich zeigen, dass dem von feministischer Kunsttheorie und Selbstinterpretation oftmals emphatisch behaupteten Anspruch auf weibliche Authentizität – die sich jenseits der männlich bestimmten Ordnung manifestierte – vom Kunstwerk her widersprochen wird. Eine Darstellung des weiblichen Körpers entscheidet zwangsläufig immer im Kontext der vom herrschenden System vorgesehenen Perspektive. Es ist jedoch gerade die – bewusst oder unbewusst – thematisierte Ambiguität der weiblichen Position gegenüber dem eigenen Bild, die meines Erachtens diesen Kunstwerken den innovativen und für die Erkenntnis der Konstituierung weiblicher Subjektivität bedeutsamen Ausdruck verleiht.« Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 1993, S. 11.

5 Jacqueline Millner. »Feeling Seeing. Image, Sound and Touch in the Video Installation of Angelica Mesiti«, Dies., Catriona Moore (Hg.). *Feminist Perspectives on Art: Contemporary Outtakes*. London/New York: Routledge 2018, S. 133-143, S. 133.

6 Vgl. Adorf 2008.

7 Einen der ersten Aufsätze, der Performativität und Kultur- und Medienwissenschaft miteinander verbindet und für ein verkörpertes Sehen von Film(Bildern) plädiert, veröffentlichte Gertrud Koch 1997 mit dem Titel »Netzhautsex«. Gertrud Koch. »Netzhautsex – sehen als Akt«, Barbara Vinken (Hg.). *Die nackte Wahrheit: Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1997, S. 114-128.

der Zusammenführung materieller und technischer Welten. All diese unterschiedlichen Bemühungen der Neuausrichtung einer dominanten und vornehmlich westlichen Blickkonstitution basieren auf dem feministischen Streben nach der Anerkennung einer verkörperten, situierten und eingebetteten Natur menschlicher Existenz.

Ganz im Sinne Haraways weist Braidotti in ihrer Theoretisierung einer posthumanen Subjektivität auf eine situierte und verkörperte Stellung des Subjekts hin. In ihrer Vision einer posthumanen Subjektivität ist diese »materialistisch und vitalistisch, verleiblicht und eingebettet«⁸. Nach Braidotti ist es unabdingbar, nach einer posthumanistischen Subjektivität zu streben, um der »Komplexität und Widersprüchlichkeit unserer Zeit zu entsprechen.«⁹ Braidottis Vorschlag einer radikalen Relationalität der Welt verlangt nach einer ethischen Haltung, die stets körperlich, affektiv und damit materiell ist. Braidotti grenzt ihre affirmative Ethik dezidiert von Ansätzen ab, die von einem getrennten Subjekt-Objekt-Verhältnis oder einer gespaltenen Subjektivität (vgl. Judith Butler, Jacques Derrida) ausgehen. In diesem Kapitel wird Braidottis Ansatz einer Ethik der Verwobenheit anhand des neo-materialistischen Konzeptes der *responsability* eingehender beleuchtet (vgl. Kapitel 5.2.4).

Das letzte Kapitel versucht nun vor dem Hintergrund des vorausgegangenen Spektrums (oder besser Interferenzmusters) an Verschränkungen (privat/öffentlich, Körper/Geist, Natur/Kultur), eine relationale Verfasstheit von vermeintlichen Gegensätzen zu bündeln und gleichzeitig anhand der Verschränkungen von Repräsentation/Affekt sowie Subjekt/Objekt die Frage nach performativen Verwobenheiten, die zentral sind für einen zeitgenössischen feministischen Diskurs, in einen breiteren Kontext zu stellen. In drei Schritten werden jene Verschränkungen anhand der Begriffe Maskerade, Blick und Bild untersucht. Das Sehen zurück in den Körper zu verlagern, wird dabei in diesem Kapitel als posthumanistisches und neo-materialistisches Unterfangen begriffen, das ein körperloses Sehen grundsätzlich verneint.¹⁰ Dabei interessiert mich, wie zeitgenössische Medienkünstlerinnen das Sehen als verkörperte Praxis, was immer ein »führendes Sehen« miteinschließt, thematisieren und wie sie die medialen Bedingungen eines solchen Sehens befragen. Ein analytischer Blick auf den Blick *als solches*, wie er im Kapitel 5.2 angestellt wird, ermöglicht es, Relationen zur Andersartigkeit des *Anderen* herzustellen. Um diese Verhältnisse beschreiben zu können, möchte ich epistemologische Implikationen von Sehen und Subjekt darlegen, wie sie ein neu-materialistisches Denken favorisiert.

Doch zunächst wird das relationale Verhältnis zwischen Repräsentation und Affekt (vgl. auch Kapitel 2.3.5) am für die feministische Theorie so zentrale Motiv der Maskerade bearbeitet. Es soll gezeigt werden, dass jenes Motiv der Maskerade, das sich aus theoriehistorischer Sicht an Fragen der Repräsentation koppelt, um die Dimension des Affekts gewinnbringend erweitert werden kann bzw. von Medienkünstlerinnen

8 Braidotti 2014, S. 56.

9 Ebd.

10 Auch in der kritischen Auseinandersetzung mit neuen Medientechnologien und insbesondere computergenerierten digitalen Bildgebungsverfahren gewann die Thematisierung der Entkörperlichungen neue Dimensionen. Vgl. William J. T. Mitchell. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1994.

erweitert wird. Im Zeichen einer tarnenden und affizierenden Maskerade kann ein subversives Potenzial freigesetzt werden, das allerdings die Einsicht voraussetzt, dass es hinter der Maske kein ›wahres Gesicht‹ beziehungsweise kein ›wahres Geschlecht‹ auszumachen gibt.

Ausgehend von dieser Verwobenheit und einem in Kapitel 4 erarbeiteten Körperverständnis nimmt das darauffolgende Unterkapitel 5.2 filmtheoretische Ansätze (von Vivian Sobchack und Laura Marks) in den Blick, die anders als repräsentationale Analysen insbesondere eine affektive Durchlässigkeit zwischen Zuschauer*innen und Filmkörper betonen. Um im Hinblick auf prozessuale Verhältnismäßigkeiten sich ereignende Relationsmomente zwischen dem Medialen und dem Subjektiven beschreiben zu können, wende ich mich Walter Benjamins Aura-Begriff und affekttheoretischen (Deleuze) sowie somatisch-filmtheoretischen (Sobchack, Marks) Auseinandersetzungen zu, die zentrale Impulse für einen neu-materialistischen Zugang zu einem spezifischen Blick-Begriff bereithalten. Barads Konzept des ›agentiellen Schnittes‹ wird sich als geeigneter konzeptueller Zugang zu einem angestrebten Blick-Begriff erweisen, um einer posthumanistischen Idee des *worlding* (vgl. Kapitel 2.1.4), als kontinuierlich diffraktivem Prozess, gerecht zu werden. Nachdem also die Produktivität des ›agentiellen Schnittes‹ im Hinblick auf eine performative Subjekt/Objekt-Verschränkung erläutert wird, möchte ich daran eine spezifische Konzeptualisierung des Blicks als *Objekt a* durch Jacques Lacan anknüpfen, um daraus ein Blickkonzept zu entwickeln, das ein verkörpertes, fühlendes Sehen privilegiert und im Sinne der Diffraction offenlegt, wo *Effekte* von Differenzen zwischen Subjekt und Objekt entstehen.

Das Kapitel schließt mit einem neu-materialistisch verträglichen Bildbegriff¹¹, der sich aus vorangegangenen Überlegungen zu Subjekt/Objekt-Verschränkungen angesichts des Blicks als ›Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit‹ speist. Anschlussfähig an Theoretisierungs-versuche des Blicks als glänzend oder haptisch, denen ein diffraktiver Ansatz inhärent ist, und an ein verkörpertes, fühlendes Sehen als Strategie, leisten die kunstphilosophischen und bildtheoretischen Überlegungen von Gilles Deleuze sowie sein Konzept der Assemblage des Begehrens entscheidende Impulse für eine abschließende Konturierung eines Bildbegriffs. Das Bild erweist sich dieser Deleuze'schen

11 Eine andere Perspektive auf die Frage nach einem neu-materialistisch verträglichen Bildbegriff bietet die Medienwissenschaftlerin Olga Moskatova in ihrem jüngst erschienenen Beitrag »Apparate des Sichtbaren. Neumaterialistische Zugänge zur Agentialität der Bilder«. Im Anschluss an Barads *Agentiellen Realismus* beschreibt Moskatova eine posthumanistische Bildauffassung als nicht-repräsentationalistische, nicht-anthropozentrische und materialistische Herangehensweise. »Sie untersucht, inwiefern Bilder in verteilter Autor*innenschaft zwischen menschlichen und nicht-menschlichen materiellen Akteur*innen produziert werden, inwiefern sie nicht nur für menschliche Rezipient*innen gemacht und an sie adressiert sind und schließlich, inwiefern Bilder ihre eigene, nicht auf menschliche Leistungen und Repräsentation reduzierbare Agentialität haben können« (S. 149). Mein Ansatz teilt Moskatovas Argument einer Agentialität von Bildern, die ich jedoch anders als Moskatova (medien)philosophisch mit Walter Benjamin, Laura Marks, Gilles Deleuze und Mieke Bal befragen möchte. Olga Moskatova. »Apparate des Sichtbaren. Neumaterialistische Zugänge zur Agentialität der Bilder«, Berenike Jung, Klaus Sachs-Hombach, Lukas R.A. Wilde (Hg.). *Agency Postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Köln: Herbert von Halem 2021, S. 145-177.

Betrachtung folgend – und insbesondere auch im Anschluss an Mieke Bal – als affizierendes *Ereignis-im-Werden* und als dynamischer Teil der Bild/Betrachtung. Vorangestellt wird den Annäherungen an die Bild/Betrachtung als Diffraktionsergebnis eine kurze Begegnung zwischen Karen Barad und Walter Benjamin. Dabei gilt es mittels Benjamins quantentheoretisch verträglichen Einsichten über die Materie der Zeit einem signifikanten raumzeitlichen Diffraktionsergebnis näher zu kommen: dem der ›Dialektik im Stillstand‹ als Bild. Mit Walter Benjamin greife ich auf einen ›alten Materialisten‹ zurück, der bereits in den 1930er und 1940er Jahren mit seinem Konzept der Aura und der ›Dialektik im Stillstand‹ gewisse Agentialitäten von Bildern und Spannungsverhältnisse von Nähe/Ferne, Gewesenem/Jetzt adressierte, die mir im ›Durch-einander-hindurch-Denken‹ mit neo-materialistischen Ansätzen produktiv erscheinen. Ein gewinnbringendes Resultat dieses ›Durch-einander-hindurch-Denkens‹ sehe ich darin, eine *agency* der Bilder an bildkonstitutive Operationen koppeln zu können, ohne dabei in einen Widerspruch zu repräsentationstheoretischen Analysen verfallen zu müssen.

Gerade diese grundlegende Frage nach Momenten des spannungsgesättigten ›Sowohl-als-auch‹ von Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt, die sich Theoretiker*innen und Künstler*innen gleichermaßen stellen, zieht sich durch dieses abschließende Kapitel. Dabei werden bewusst unterschiedliche Referenzsysteme aufgesucht, innerhalb derer diese Frage gestellt wird. Die nun herangezogenen künstlerischen Arbeiten und theoretischen Positionen eröffnen dabei jeweils eigene ästhetische sowie theoretische und methodische Horizonte, innerhalb derer Intra-Aktions-Momente von Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt erprobt und thematisiert werden. Einer transversalen Bewegung folgend, geht es mir nun darum, cross-generationale, dialogische Begegnungen von theoretischen Konzepten mit neo-materialistischen Ansätzen zu inszenieren, um produktive Anschlüsse und graduelle Verschiebungen hinsichtlich der hier gestellten Frage herausarbeiten zu können.

5.1 Maskeraden zwischen Repräsentation und Affekt

»Die Maskerade ist, meiner Meinung nach, zu verstehen als das, was die Frauen machen [...], um am Wunsch des Mannes teilzuhaben, aber zum Preis des Verzichts auf den eigenen.«¹²

Luce Irigaray

Zunächst wird es in diesem Unterkapitel um den Körper und seine Bedeutung im Hinblick auf Dimensionen der Maskerade gehen, die sich aus einer feministischen Theorie und Kunsttradition an psychoanalytische, philosophische und gender-theoretische Fragen des ›Weiblichen‹ als das ›Uneigentliche‹ binden. Die oben beschriebene möbius-

12 Irigaray 1979, S. 139.

bandartige Konstitution des Körpers nach Grosz (vgl. Kapitel 4) könnte dabei ebenso auf die Maske¹³ als Denkfigur eines *Dazwischen* diskutiert werden.¹⁴

Aktuelle medienkünstlerische Arbeiten werden im weiteren Verlauf auf ihren Stellenwert der Maskerade als zentrales feministisches Motiv hin befragt. Dabei folgt dieses Unterkapitel grundsätzlich Sigrid Schades Einschätzung, dass Darstellungen von (geschlechtlichen) Körpern im Anschluss an feministische Theorien als Symptome zu begreifen sind. Für die Kunsthistorikerin ist der (maskierte) Körper »Schauplatz der Macht«¹⁵ und zeigt als solcher symptomatisch soziale und politische Krisen auf. Schade zufolge wird dabei der Kunst die Aufgabe zuteil, an jenem »Symptom die Zeichen der Krisen zu deuten«.¹⁶ Leiten lassen möchte ich mich, im Anschluss an Schade, von einem Verständnis von Macht als einer Eigenschaft der Wahrnehmung. Dieser von Hito Steyerl übernommene Machtbegriff erlaubt es, Macht als Affekt zu denken. In ihrer Reflexion über eine konstatierte »Krise der Repräsentation« – so ein Teil des Titels ihres Aufsatzes – schreibt Steyerl:

Die Verschiebung von Zeichen zu Sinn vollzieht die Bewegung von Macht als einen diskursiven Apparat hin zu Macht als einer Eigenschaft der Wahrnehmung, eine Transformation von Macht als Repräsentation zu Macht als Gefühl oder Affekt.¹⁷

Von diesem Macht-Begriff als »Eigenschaft der Wahrnehmung« ausgehend, folgt dieses Unterkapitel der Annahme einer performativen Verschränkung von Repräsentation und Affekt. Durchgespielt wird ein postuliertes intra-aktives Verhältnis von Repräsentation und Affekt in einem ersten Teil des Unterkapitels an dem zentralen feministischen Motiv der Maskerade. Nach einigen grundlegenden theoretischen, insbesondere

-
- 13 Stephanie Bremerich verweist darauf, dass trotz der etymologischen Verwandtschaft der Begriff der Maskerade im wissenschaftlichen Diskurs von einem »Begriff der Maske (entlehnt aus dem französischen *masque* für Gesichtslarve, Kostüm, Verkleideter; vgl. auch mittellateinisch *masca* für Hexe sowie arabisch *maskharat* für Possenreißer) zu unterscheiden [ist], welcher in anthropologischen und theaterwissenschaftlichen Kontexten vor allem die Verkleidung des Gesichts in volkstümlich-rituellen Kontexten (antikes Theater, Commedia dell'arte, traditioneller Karneval) bezeichnet«. Dies. »Maskerade«, *Gender-Glossar*, URL: <https://gender-glossar.de/m/item/28-maske>, Stand: 16.10.2020.
- 14 Dreht man eine Maske um die eigene Achse, dann erscheint der Negativraum als Positiv; Vorder- und Rückseite werden ununterscheidbar. Die Maske ist eine paradoxe Form, weil sie zugleich Innen und Außen darstellt und doch beide Seiten miteinander verbindet. Sie liegt wie ein Medium zwischen Maskenträger*in und Beobachter*in und bildet das komplexe Modell eines *Dazwischen*. Als *Dazwischen* kann die Maske jedoch nur wirken, wenn man nicht nur die Vorderseite betrachtet, sondern sich bisweilen auch – zumindest gedanklich – auf ihre Innenseite begibt und dem eigenen Blick aussetzt. Die Maske als Denkfigur eines *Dazwischens* anzunehmen, soll in diesem Unterkapitel nicht weiter ausgearbeitet werden, sondern weitere Überlegungen hinsichtlich einer angenommenen performativen Verschränktheit von Subjekt und Objekt begleiten.
- 15 Sigrid Schade. »Andere Körper. Kunst, Politik und Repräsentation in den 80er und 90er Jahren«, Dies. (Hg.). *Ausstellungskatalog: Andere Körper/Different Bodies*. Linz/Wien: Passagen 1994, S. 10-24, S. 11.
- 16 Ebd.
- 17 Hito Steyerl. »Das Reich der Sinne. Polizei-Kunst und die Krise der Repräsentation«, Dies., Marius Babias (Hg.). *Jenseits der Repräsentation: Essays 1999-2009 n.b.k.* Köln: Walther König 2016, S. 47-53, S. 48.

psychoanalytischen, Überlegungen zur Maskerade in Verbindung mit der Geschlechterfrage widme ich mich anhand einiger künstlerischer Arbeiten und Positionen der Durchdringung von Repräsentation und Affekt vor der Folie jenes Motivs, das sich auch an Fragen der Inszenierung und der Uneigentlichkeit bindet.

Die prominenteste Auseinandersetzung mit Weiblichkeit und Maskerade oder vielmehr Weiblichkeit *als* Maskerade findet sich bei der Psychoanalytikerin Joan Rivière. In ihrem 1925 erschienenen gleichnamigen Aufsatz »Weiblichkeit als Maskerade« schildert sie in einigen Fallstudien, wie erfolgreiche Frauen versuchen, durch die Form der Maskerade die »Übernahme des Phallus« zurücknehmen würden.¹⁸ Für Rivière besteht keine Unterscheidung zwischen Weiblichkeit und Maskerade. Sie verweist damit auf die kulturelle Konstruktion von Geschlecht, wie sie sechs Jahrzehnte später Judith Butler prominent ausarbeiten wird. Rivière charakterisiert das Verkleiden als weibliche Defensivstrategie, um in eine männliche Subjektposition zu gelangen, und analysiert Weiblichkeit als Maske, die be- und verdeckt sowie weibliches Rollenverhalten produziert. Ihr Aufsatz wurde zum zentralen Referenztext für anschließende theoretische Ausarbeitungen insbesondere in der feministischen Film- und Kunsttheorie der 1980er Jahre, die die einst psychoanalytisch gesetzte Verbindung zwischen Weiblichkeit und Maskerade wieder aufgriffen.¹⁹ In Bezug auf die historischen Ursprünge der Thematisierung der Weiblichkeit als Maskerade wird deutlich, dass sich das Motiv in erster Linie als Zugeständnis an eine repräsentative Logik als Tarnung verhielt. Es ging demnach darum – mit Kaja Silverman gesprochen – dem Blickregime zu begegnen, wobei Momente der Repräsentation und Sexualität darin eine zentrale Rolle für die Maskerade-Thematisierung spielten. Im weiteren Verlauf möchte ich das feministische Motiv der Maskerade aufgreifen und es, jene eingeschriebene repräsentative Logik ernstnehmend, um sein affizierendes Potenzial erweitern (vgl. Kapitel 2.3.4 und 2.3.5)

Es waren Jacques Lacans Weiterführungen und Modifizierungen von Rivières Theorie der Weiblichkeit als Maskerade, die insbesondere in den 1990er Jahren die Bühnen für kontroverse Debatten bereiteten. Nach Lacan bestimmt sich die Beziehung von Frau und Mann durch zwei Pole: *Eins* (männliche Seite) und *Nicht-alle(s)* (weibliche Seite). Um ihre sexuelle Wahrheit unendlich genießen zu können, bedient sich die weibliche Seite, also das *Nicht-alle(s)*, der Strategie der Maskerade.²⁰ Während das *Nicht-alle(s)* seine sexuelle Wahrheit damit verschleiert, gibt die männliche Seite lediglich vor, dass sie alles – also der *Eine* – ist. Nach Lacan zeigt sich diese differente Geschlechterstruktur darin, dass Männer eine Frau nach der anderen suchen, jedoch nie finden wür-

18 Joan Rivière. »Weiblichkeit als Maskerade«, Liliane Weissberg (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: Fischer [1929] 1994, S. 38-47.

19 Mit demselben Titel, *Weiblichkeit als Maskerade*, gab Liliane Weissberg 1994 einen Sammelband mit Aufsätzen heraus, die sich unter film- und kunsttheoretischer Perspektive mit der Verschränkung von Weiblichkeit und Maskerade befassen. Laut Weissberg wird das Konzept der Maskerade in dem der Performativität weitergetragen. Beide Konzepte erzeugen und schaffen durch ein Handeln Bedeutung. Mit Weissberg gedacht, ergibt sich aus der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Maskerade die Erkenntnis, dass Weiblichkeit konstruiert ist. Andererseits gibt Weissberg auch zu bedenken, ob die Frau ihre weibliche Identität verschleiern muss, um in einem von Männern dominierten Wertesystem bestehen zu können. Weissberg 1994.

20 Jacques Lacan. *Encore: Das Seminar, Buch XX*. Weimar/Berlin: Quadriga [1972-73] 1986.

den, während Frauen unaufhörlich auf den *Einen* warten. Marie-Luise Angerer macht in ihrer Analyse deutlich, dass es in diesen psychisch bedingten Festschreibungen der Geschlechter für Lacan das Konzept ›Frau‹ nicht gibt, »sehr wohl aber die konkreten Frauen, während es auf der männlichen Seite das Konzept ›Mann‹ gibt, jedoch um den Preis des konkreten Mannes«. ²¹

An einer anderen Stelle beschreibt Lacan die Position der Frauen, die durch einen Mangel gekennzeichnet ist: »Dies geschieht über das Dazwischentreten eines Scheins, der an die Stelle des [Phallus-]Habens rückt, um es auf der einen Seite zu schützen, auf der anderen den Mangel im anderen zu markieren.« ²² Laut Lacan inszenieren sich die mit einem Mangel versehenen Frauen demnach aus Gründen des (Selbst-)Schutzes so, als *sein* sie der Phallus, während die Männer jenen *haben*. ²³ Judith Butlers Kritik an Lacans Maskerade-Begriff als »Schein, der Phallus zu *sein*« ²⁴, liegt in seiner Bedeutungswidersprüchlichkeit. Butler schreibt:

Wenn einerseits das ›Sein‹, die ontologische Bestimmung des Phallus, eine Maskerade ist, müsste sich scheinbar alles Sein auf eine Form des Erscheinens, des Anscheins von Sein reduzieren, so daß sich die Geschlechter-Ontologie auf das Spiel der Erscheinungen reduzieren ließe. Andererseits suggeriert der Begriff ›Maskerade‹, daß es ein ›Sein‹ oder eine ontologische Bestimmung der Weiblichkeit *vor* der Maskerade gibt; d.h. ein weibliches Begehren oder einen Anspruch, der zwar maskiert ist, aber wieder enthüllt werden kann und einen möglichen Bruch bzw. eine Verschiebung der phallogozentischen Bedeutungs-Ökonomie verspricht. ²⁵

Damit könne laut Butler im Sinne Lacans die Maskerade zum einen als »performativ Hervorbringung einer sexuellen Ontologie« ²⁶ und zum anderen als »Verleugnung eines weiblichen Begehrens« ²⁷ verstanden werden. Ersteres und damit Butlers angesprochenes Sein als Maskerade spiegelt sich insbesondere in den prominenten Arbeiten der Künstlerin Cindy Sherman wider, die sich in ihren scheinbar unstillbar wiederkehrenden Inszenierungen von Wirklichkeiten immer wieder mit Fragen des »Anscheins von Sein« ²⁸ in Verbindung mit Weiblichkeitsvorstellungen befasste. Insbesondere mit ihren Filmstill-Fotografien inszenierte Sherman Filmwirklichkeiten, die immer schon

21 Marie-Luise Angerer. »DSK und die Krise der Währung(en)«, in: *Texte zur Kunst, Feminismus!* 2011, S. 87-97, S. 93.

22 Jacques Lacan. »Die Bedeutung des Phallus«, Norbert Haas (Hg.). *Schriften II – Jacques Lacan*. Freiburg i.Br./Paris Walter-Verlag 1975, S. 130.

23 Andrea B. Braidts Kritik an psychoanalytischen Konzepten des Begehrens und des Subjekts in Anschluss an Freud und Lacan richtet sich an deren Auffassung, das Geschlecht über das Haben oder Nicht-Haben des Phallus zu definieren und daher eine rigide binäre Geschlechtlichkeit zu bekräftigen, die letztlich Weiblichkeit ex negativo fasse. Andrea B. Braidt. »Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma«, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder (Hg.). *Das Geschlecht das sich(un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*. Innsbruck/Wien/München: Studien-Verlag 1999, S. 163-173.

24 Butler 1991, S. 79.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 80.

28 Ebd., S. 79.

Abbildungen der Abbildungen sind. In ihren filmischen Standbildern stellt Sherman das Erscheinen von Weiblichkeit als Anschein von Frau-Sein in beinahe ermüdender performativer Wiederholung aus. Die inszenierte und maskierte Frau, deren Sein sich nach Lacan in der Maskierung konstituiert, wird zur Voraussetzung von Shermans kritischer Reflexion. Sie wählt das Mittel der Verkleidung und das Medium der Fotografie, wodurch eine Distanz zu ihrer eigenen Person hergestellt wird. Für Isabell Graw ist Sherman selbst das Medium ihrer Aneignung: »Man könnte also sagen, dass Sherman in ihren Filmstills die Tradition der Performance Art weiterführt, um sich zugleich der mit diesem Format verbundenen Probleme (Vergänglichkeit, Reduktion auf den Körper) zu entledigen.«²⁹ Cindy Shermans Arbeiten enthüllen immer wieder aufs Neue den instabilen Charakter von Geschlechterrollen. Sie hinterfragen die Annahme, weibliche Sexualität sei angeboren und unvermittelt. In Ihren Arbeiten wird deutlich: Es existiert eine Fiktion von Weiblichkeit im Bild und keine »echte« Frau hinter dem Bild. Oder, um noch einmal mit Butler zu sprechen: Shermans Arbeiten unterlaufen die Vorstellung einer »ontologische[n] Bestimmung der Weiblichkeit vor der Maskerade«.³⁰ Sie lassen sich und damit auch uns auf das Spiel mit den psychoanalytischen Vorstellungen von Weiblichkeit als Maskerade (vgl. Joan Rivière und Jacques Lacan) ein und speisen sich aus kulturellen Codes. Es ist die westliche Film- und Werbeindustrie – so sprechen Shermans Fotografien zu uns – die uns diese immer gleichen (Vorstellungs)Bilder (von Weiblichkeit als Maskerade) bereitgestellt hat.

In einer Lacan'schen Dichotomie aus Phallus-Haben/*Eins* (Mann) und Phallus-Sein/*Nicht-alle(s)* (Frau), die einen problematische Maskerade-Begriff mit sich zieht, mag sich die Frage aufdrängen, ob Frauen wie Männer sein wollen. Diese Frage stellen sich Künstlerinnen wie Cindy Sherman nicht. Im Zentrum steht das Performen einer Rolle als Frau, wobei die Maskerade zu einer spezifischen Form der Aneignung wird.³¹

Während Sherman die bestimmenden medialen Bildwelten der 1970er und 1980er Jahre, die der Werbung und des Films, zum Ausgangspunkt ihrer prominenten Fotografieserie *Untitled Film Stills* (1977-1980) nahm, speisen sich die Arbeiten vieler zeitgenössischer Künstler*innen aus den zirkulierenden Bildern im Netz. Künstler*innen arbeiten Bildrhetoriken und Handlungsmacht, Gebrauchsweisen und Semantiken der Bilder heraus, die über Social-Media-Plattformen wie Facebook, Instagram oder YouTube distribuiert werden. Damit wird in den künstlerischen Arbeiten wie bereits in den 1960er und 1970er Jahren ein medienimmanentes Machtpotenzial reflektiert und/oder unterwandert. Jeweils eine medienkünstlerische Arbeit von Signe Pierce und Amalia Ulman

29 Graw 2003, S. 68f.

30 Butler 1991, S. 79.

31 Die Maskerade lässt sich als wiederkehrendes Motiv in der feministischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre ausmachen. Häufig ging es in den performancebasierten Arbeiten um eine projizierte Fantasie, Frauen würden Macht über Männer gewinnen und/oder im Sinne Butlers parodistischer Praktiken, zu einer Entnaturalisierung von Identität und Geschlechterkategorien beitragen. Exemplarisch für künstlerische Arbeiten, die eine Selbstbeobachtung durch die Maskierung verfolgten, wären folgende zu nennen: Joan Jonas, *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972), Lynn Hershman Leeson, *Roberta Breitmore* (1974-78), Eleanor Antin, *The King* (1972) oder Adrian Piper's *The Mythic Being* (1973-75).

wird im Folgenden als exemplarisch für ein zeitgenössisches Befragen digitaler Bilderwelten herangezogen. Beide Arbeiten greifen das Motiv der Maskerade auf unterschiedliche Weise auf und verbinden es mit Fragen nach dem Affekt. Daran anschließend werden Renate Lorenz' Figur der ansteckenden Drag und Pipilotti Rists künstlerische Rolle der Hysterikerin auf ihre affektiven und affizierenden Qualitäten hin diskutiert.

5.1.1 Ein Schutzraum für wen? *American Reflexxx* (Signe Pierce: 2013)

Die US-amerikanische Multi-Media Künstlerin Signe Pierce erkundet in ihren künstlerischen Auseinandersetzungen das weibliche Selbst gegenüber einer virtuellen Massenzuschauerschaft und lotet wiederkehrend die narzisstische Beziehung der *digital Natives** mit ihren Smartphones und Tablets kritisch aus. Ihr 2013 entstandenes und sich viral verbreitendes sechzehnminütiges Video *American Reflexxx* erweitert (siehe Abb. 17) und verhandelt nicht zuletzt die Lacan'sche Vorstellung der Maskerade der Frau als (Selbst)Schutz.

Die ersten Bilder des Videos zeigen die schlanke, platinblonde Künstlerin mit einem enganliegenden, blauen Minikleid und neongelben High-Heels. Sie trägt eine silberglänzende Maske, die ihr Gesicht vollständig verdeckt und in der sich die bunten Neonlichter ihrer Umgebung widerspiegeln. Sie rekelte sich lasziv und zur Kamera ausgerichtet an einer Palme, während uns ein eingeblendeter Schriftzug, bunt und mittig im Videobild, geografisch verortet: *Myrtle Beach, South Carolina*, eine belebte Party-Meile und beliebter Tourist*innen-Spot. Rhythmische Beats aus dem Off untermalen die kurze Tanzeinlage der maskierten Künstlerin. Ein permanentes Stocken und Verzerren auf Bild- und Tonebene unterlaufen konsequent ästhetische Konventionen der Linearität, Kohärenz und (Ab-)Geschlossenheit. Die Musik bricht ab; »Will u do me in that later?« (TC: 00:00:38) wird sie von einem passierenden, muskulösen Mann mit nacktem Oberkörper angesprochen, der sie offenbar als Prostituierte identifiziert. Das verdeckte Gesicht der Künstlerin lässt über ihre Bewertung der Aufforderung des Mannes lediglich spekulieren.

Erneut erscheint das Videobild im Shutter-Effekt; kurze Zeitlupen stören den natürlichen Fluss des Gefilmten und bringen die Betrachtenden auf visueller Ebene in einen Zustand der Trunkenheit und des Strudeln, in der kein Halt mehr möglich ist. Die Handkamera – von der Künstlerin Alli Coates getragen – nimmt an Geschwindigkeit auf, folgt Signe Pierce durch die nächtlichen Straßen der vielbesuchten Unterhaltungsmeyle. Die Menschen filmen die maskierte Künstlerin mit ihren Smartphones, weichen ihr irritiert aus oder beleidigen sie: »You nasty!« (TC: 00:01:52), »ohhhh, she is creepy« (TC: 00:04:07); sie bespritzen sie mit Wasser, werfen Plastikflaschen nach ihr oder versuchen ihr ein Bein zu stellen. Alli Coates wird zu einer unter vielen Neugierigen; wird als Filmende einer Kunst-Performance stellenweise unsichtbar. In anderen Momenten adressiert Pierce ihre lasziven Tanzbewegungen direkt an Coates' Kameralinse. Die Rufe eines Straßenpredigers auf einer unscharfen Bühne im Hintergrund lassen uns im Unklaren darüber, ob sie sich an alle Passant*innen oder nur an die tanzende Künstlerin richten. »He who sins is of the devvvviiiiiiii« (TC: 00:04:49), verkündet der nicht sichtbar bleibende Priester. Ekstatisch beginnt sich Signe Pierce regelrecht in der

umhüllenden Verdammungsrede zu baden und ihrer sündhaften geschlechtlichen Un-
 eindeutigkeit zu stellen: Sie fällt auf die Knie, kreist ihren Oberkörper und rekelte ihre
 Arme in die Luft. Mit buchstäblich »aufgedrücktem Stempel« der Gottesverspottung –
 »They [sinners] mock agains god« (TC: 00:05:18) – rückt die Künstlerin hinter einen
 mittig positionierten Satz, einem Ruf des Priesters: »God will laugh at your calamity!«
 (TC: 00:05:23)

Die von Schaulust, Beleidigungen und Handykameras gejjagte Künstlerin lässt Fra-
 gen nach dem Grund ihrer Maskierung und die Aufforderungen der Passant*innen nach
 Demaskierung unkommentiert, bis sich die ekstatisch aufgeladene affektive Spannung
 letztlich in einem aggressiven Akt zu entladen scheint: Mit einem kräftigen Stoß in den
 Rücken stößt eine vorbeigehende Frau die maskierte Künstlerin zu Boden. Einige Per-
 sonen bilden distanziert einen Kreis um den regungslosen Körper; manche mutmaßen
 sogar unbekümmert über ihren Tod. Ein Mann bewegt sich aus der Menge auf den un-
 bewegten Körper zu: »This is the wrong place to die« (TC: 00:11:14). Ein paar Sekunden
 vergehen, bis sich Signe Pierce auf dem Boden zu rekeln beginnt, aufsteht und den
 Platz des Geschehens mit einer Gefolgschaft an filmenden Smartphones verlässt.

Abb. 17: Signe Pierce, *American Reflexxx* 2013



Demütigungen, Herablassungen und physische Angriffe als Formen der Gewalt
 ziehen sich wie ein roter Faden, der am Ende blutig über das Knie der Künstlerin
 läuft, durch die Video-Performance. In der letzten Videoeinstellung ist Ruhe einge-
 kehrt. Langsam tastet die Kamera den Körper der Künstlerin von unten nach oben
 ab. Ihr Knie blutet, ihre Haare sind zerzaust und ihr Körper lehnt sich – sichtlich
 erschöpft, aber dennoch aufrecht – gegen eine Wand in einem Tattoostudio, in dem
 sie Schutz gefunden zu haben scheint. Dass Gewalt untrennbar mit der Frage nach

dem Geschlecht verbunden ist, dass eine wechselseitige Kodierung von Gewalt- und Geschlechterverhältnissen besteht³², stellt das Video in affektiv-geladener Weise aus.

Die wackeligen Bilder der Handkamera, die sich wiederholenden Shutter-Effekte des Bildmaterials und Kurzzeitlupen werden zur Metapher für das Unbehagen, das während der Betrachtung beinahe körperlich spürbar wird. Es erscheint mir unmöglich, durch das Gefühl von Ohnmacht und Hilflosigkeit der Protagonist*in nicht affektiv von den Videobildern heimgesucht zu werden. Eine Materialisierung scheint sich an meinem Körper zu ereignen, die ich nicht nur aufgrund jener Gefühle festzumachen vermag, sondern auch an den ästhetischen Momenten des Glanzes auf der Maske, der sich durch die Arbeit zieht und dem ich ein affizierendes Potenzial beimessen möchte (vgl. Kapitel 5.2.3).

Auf der glänzenden Maske der Künstlerin fließen letztlich die Ursachen des Gelingens des Videos zusammen, das konzeptuell darin besteht, wie der Titel *American Reflexxx* bereits andeutet, eine transphobe und misogynie US-amerikanische Gesellschaft zu *demaskieren*. Die spiegelnde Maske über dem Gesicht der Künstlerin dient hier nicht als Schutz vor physischen und psychischen Kränkungen und Verletzungen, sondern vielmehr als Entindividualisierung der Performerin, deren für die Passant*innen unbeantwortet gebliebene Frage der Geschlechterzugehörigkeit einen Möglichkeitsraum für transphobe Herablassungen und sexistische Beleidigungen schuf: »I don't know what your face looks like, but your body's alright« (TC: 00:03:44). Einen Schutz(raum) finden hingegen die Passant*innen in der stillen, gegenseitigen Bestätigung des Handelns der Anderen* durch deren Zustimmung in ausbleibenden Einschreitungen. Das Misslingen einer eindeutigen Geschlechterdistinktion verbindet sich zudem mit dem anrühenden, hyper-sexualisierten Auftreten der Künstlerin, das von Einigen als sittliche Grenzüberschreitung, sexuelle Provokation oder Sündhaftigkeit erlebt wird. Jenes scheinbar kollektiv-geteilte Erleben formiert sich zu einer legitimierenden Grundlage der Beleidigungen und Herablassungen. Die gesichts- und stimmlose Blondine, als zentrales Motiv der Videoarbeit, bleibt durch die glänzende Maske demnach durch das gesamte Video hindurch anonym; ihr Körper direkt konsumier- und angreifbar.³³ Zugleich wird der verbergende Charakter in der öffentlichen Performance unmittelbar negiert. So erläutert Signe Pierce selbst:

In regards to the character, I'd been inspired by portraying the hyper-sexualized ›ideal girls‹ you see on TV/online/in porn: blonde, sexy, and silent without any signified sense of purpose or identity, other than the inherent condition of being observed. I'm interested in what happens when you take that girl out of the screen and drop her into reality.³⁴

32 Michael Meuser. »Geschlecht«, Dies., Christian Gudehus (Hg.). *Gewalt: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 209-214, S. 211.

33 Die Konsumierbarkeit des Körpers als Ware ist ein bekanntes Motiv feministisch orientierter Kunst und verweist auch in diesem Kontext auf die Verflechtung der Diskurse von Feminismus und Marxismus.

34 (Kati) Unbekannt. »The Lush-Noir of Signe Pierce's Cyber-Feminism. The art of reality in a ›pics or it didn't happen‹ world«, in: *Girls Are Awesome*, 22.08.2016, URL: <https://girlsareawesome.com/people/lush-noir-signe-pierces-cyber-feminism/Stand: 30.06.2020>.

Die Videoaufzeichnung war nur ein Teil der künstlerisch-konzeptuellen Arbeit. Der zweite konzeptuelle Teil bestand in der Online-Bereitstellung des Videos auf YouTube, wo es von Nutzer*innen kommentiert werden und *Likes* oder *Dislikes* erhalten konnte. Zudem fand eine weitere Verbreitung auf Social-Media-Plattformen mittels des Hash-tags #americanreflexxx statt. Somit wurden die Distribution des Videos und die darüber stattfindende netzbasierte Kommunikation über Soziale Medien zum zentralen Bestandteil der künstlerisch-konzeptuellen Arbeit. Die am eigenen Körper der Künstlerin erlebte Homophobie wurde so in die Gesellschaft zurückgeworfen, um einen anderen, virtuellen öffentlichen Raum zu öffnen, in dem eine Debatte über Homophobie und Sexismus entstehen kann. Der zweite konzeptuelle Teil der Performance war demnach einer dokumentarischen Demaskierung von Transphobie und Misogynie gewidmet.

Was Judith Butler als die »souveräne Individualität des Subjekts«³⁵ beschreibt, wird in Pierces Performance als radikales Nicht-Gelingen demonstriert. Butler spricht von der zentralen Bedeutung von Formen der Freiheitsausübung, die in *American Reflexxx* thematisiert werden.

Auch wenn eine Person das Gefühl hat, sie habe sich ihre Sexualität oder ihr Gender nicht ausgesucht, sondern dass diese Bestandteil einer festgelegten oder hartnäckigen Veranlagung sind, ist es wichtig, diese Position öffentlich zu äußern, die Straße zu betreten, wie man sie eben betritt, [...] und im Leben vor Gewalt geschützt zu sein. In solchen Momenten sind öffentliche Darstellungen und Handlungen Formen der Freiheitsausübung, die implizit oder explizit Gleichbehandlung fordern. Mit anderen Worten, egal wie singulär unsere Handlung ist, sie muss als eine Handlung anerkannt werden, die Gleichbehandlung verdient und den gleichen Wert hat wie jede andere Darstellung von Gender oder Sexualität in der Welt.³⁶

Als potenzieller User*innen-Kommentar unter dem Video *American Reflexxx* auf YouTube könnte Butlers Zitat für weitere Debatten über öffentliche Freiheitsausübungen von und Gewaltformen gegen Personen anstoßen, deren non-konformes Gender oder nicht-normative sexuelle Orientierung (un)eindeutig oder (un)maskiert bleibt. Grundsätzlich birgt die Maskerade als politisch-ästhetische Strategie eine Doppelfunktion, die viele andere zeitgenössische feministische Künstlerinnen neben Signe Pierce thematisieren. Die Maskerade kann Interessen, Unrecht und Begierden verbergen. Gleichzeitig kann sie jedoch auch das Freisetzen von kulturell eingeübten Vorstellungen oder vergrabenen Fantasien ermöglichen.³⁷ Die argentinische Künstlerin Amalia Ulman bedient sich dieser Doppelfunktion der Maskerade im Kontext Sozialer Medien und behandelt in ihrer Instagram-Performance *Excellences & Perfections* (2014), die im Folgenden

35 Judith Butler. »Von der Performativität zur Prekarität«, Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich: Diaphanes [2013] 2016, S. 573-589, S. 583.

36 Ebd., S. 582f.

37 Ein prominentes zeitgenössisches Beispiel für das konsequente Spiel mit der Maskerade findet sich bei der stets anonym agierenden US-amerikanischen Künstlerin und Aktivistin *Narcissister*. Immer wieder schlüpft die ausgebildete Tänzerin in Körperprothesen und üppige Kostümierungen schillernder, hybrider Gestalten. Ihre queeren Performance-Arbeiten, wiederholt garniert mit einer Portion weiblicher Erotik, entziehen sich jeglicher geschlechtlichen oder ethnischen Eindeutigkeit.

näher erläutert wird, Bildphänomene der vermeintlichen Produktion einer ›authentischen Weiblichkeit‹, die sie als einem steten Modus des ›Als-Ob‹ unterliegend entlarvt.

5.1.2 Die immer schon imaginierte Weiblichkeit – Die affektive Strategie des Als-Ob in *Excellences & Perfections* (Amalia Ulman: 2014)

In Jacques Derridas Nietzsche-Lektüre *Sporen – Die Stile Nietzsches*³⁸ stellt der französische Philosoph den Versuch an, die abendländische Zweiteiligkeit von Wahrheit und Lüge zu dekonstruieren. In Anschluss an Nietzsche versteht Derrida die Frau als Schauspielerin. Sie entzieht sich der Divergenz zwischen Wahrheit und Lüge, denn »es gibt kein Wesen der Frau [...]. Es gibt keine Wahrheit der Frau [...]. Frau ist ein Name dieser Nicht-Wahrheit der Wahrheit.«³⁹ Statt einer Ontologisierung der Kategorie ›Frau‹ plädiert er für die *Wirkung* der Frauen. Nietzsche und Derrida stimmen dahingehend überein, Frauen in vielen Gestalten zu sehen; sie *sind* die Maskeraden. Franziska Schößler weist in ihrer kritischen Lektüre darauf hin, dass die Ausschließung der Frau aus dem ›Diskurs der Eigentlichkeit‹ bei Derrida regelrecht affirmiert und »dazu genutzt [wird], eine statische männliche Ordnung im Namen der Differenz und einer nichtmetaphysischen Wahrheit zu unterlaufen.«⁴⁰

Ebenso sprechen Adorno und Horkheimer in ihrer »Dialektik der Aufklärung« der Frau einen rätselhaften, uneindeutigen Status zu. Im »Kern aller zivilisatorischen Rationalität«⁴¹ liegt laut den Kulturkritikern die »Verleugnung der Natur im Menschen.«⁴² Für sie trägt das mythologisierte Frauenbild der Sirenen als »Repräsentation der Natur« und »Rätselbild von Unwiderstehlichkeit (...) und Ohnmacht«⁴³ zur Stabilisierung (männlicher) Herrschaftlichkeit bei, denn über die Verlagerung des menschlichen Natur-Seins in einen unterworfenen Teil der Gattung gelingt die Verleugnung umso besser.

Nietzsche, Derrida, Adorno und Horkheimer stimmen demnach dahingehend überein, die Frau in vielen Verkörperungen, Gestalten und Maskeraden zu situieren. Diese stete Uneigentlichkeit und Uneindeutigkeit der Frau zielt insbesondere bei Derrida auf eine Nicht-Essentialisierung der Kategorie Frau ab. Entgegen der kritischen Bemerkung von Franziska Schößler möchte ich jene Situierung der Frau im *Dazwischen* und damit Rätselhaften und Uneindeutigen bewusst affirmativ lesen; wenn ich auch ihrer äußerst kritischen Bewertung der Situierung ›der Frau‹ durch einflussreiche, männliche Philosophen des 20. Jahrhunderts zustimme. Mit den Philosophen gedacht, entzieht sich die Frau einer Festschreibung und damit einer Zementierung in eine Kategorie. Gerade im Zwischenraum der Ambivalenz entwickelt sie ihr Potenzial der Unab-

38 Jacques Derrida. »Sporen. Die Stile Nietzsches«, Werner Hamacher, Maurice Blanchot (Hg.). *Nietzsche aus Frankreich: Essays*. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1986, S. 129-168.

39 Ebd., S. 136f.

40 Franziska Schößler. »Gender Studies in der Literaturwissenschaft«, in: *Freiburger FrauenStudien*, Nr. 12, 2003, 187-206, 191.

41 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer. »Dialektik der Aufklärung«, Max Horkheimer (Hg.). *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, Frankfurt a.M.: S. Fischer [1947] 1987, S. 78.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 95.

geschlossenheit und ihr *Tätig-Sein*, anstelle eines statischen *Seins* (vgl. Kapitel 2.1.4). Ich möchte damit dem Modus der Kategorie Frau als ein ›Als-Ob‹ affirmativ gegenüber-treten, da er als Kritikform unserer digital durchdrungenen Gegenwart ein Potenzial birgt. Anhand der Social-Media-Performance *Excellences & Perfections* der argentinischen Künstlerin Amalia Ulman soll nun exemplarisch aufgezeigt werden, inwiefern jener Modus des ›Als-Ob‹ als Instrument der Gegenwartsanalyse eingesetzt wird.

In einem gegenwärtigen Regime sozialer Netzwerke und Zeitalter des ›Postfaktischen‹ – einer Zeit, in der Wahrheit und Faktizität scheinbar einer Welt von leeren Versprechungen und reinen Affekten gewichen sind – wird die Frage nach jenem Modus des ›Als-Ob‹ durchaus virulent. Das Postfaktische lebt von dem Vertrauen in die Menschen, die sich nicht auf bedeutsame Positionen und Wahrheiten stützt, sondern vielmehr auf starke Affekte. So wurde gezeigt, dass vor allem die visuelle Kultur entscheidend mit Affekten verbunden ist. Die Social-Media-Plattform Instagram, die von einer rein visuellen Sprache lebt, gerät hier besonders ins Blickfeld. Die Künstlerin Amalia Ulman verbindet in Ihrer Instagram-Performance *Excellences & Perfections* die Strategie des ›Als-Ob‹ mit Weiblichkeitsstereotypen und der Macht von Social Media und deren affektiven Bildpolitiken. Der Titel der Performance verweist auf die Ausrichtung der Inszenierung insbesondere weiblicher Social-Media-Nutzerinnen: Stets gilt es Exzellenz und Perfektion zu zeigen. Am 19. April 2014 lud Ulman ein Bild mit den Worten »Part I« in schwarzer Serifenschrift auf weißem Hintergrund auf ihrem Instagram-Konto hoch. Die Bildunterschrift lautete kryptisch *Excellences & Perfections*. In einem Zeitraum von knapp fünf Monaten postete Amalia Ulman insgesamt über 180 Posts auf Instagram und Facebook: halb-fiktionale Geschichten ihrer Verwandlung; die einer konsumorientierten, jungen Frau, deren schillernder Lebensstil stets einer Logik der Selbstvermarktung und -optimierung folgt (siehe Abb. 18). Ihre Selfies sind dabei zugeschnitten auf die in der Anonymität lauernden Blicke der insgesamt rund 90.000 Follower*innen⁴⁴ der Künstlerin. Sie gab beispielsweise vor, sich einer Brustvergrößerung unterzogen zu haben, indem sie Bilder von sich mit bandagierten Brüsten in einer Krankenhauskutte veröffentlichte. Andere Elemente der Verwandlung ihrer Online-Persönlichkeit wurden nicht vorgetäuscht, wie zum Beispiel die strenge Einhaltung einer Zao-Dha-Diät oder der Besuch von Pole-Dance-Unterrichtsstunden. Stets waren ihre Modifikationen auf den Körper ausgerichtet, den sie als Authentizitätsgaranten und Einschreibungs- und Verwandlungsoberfläche in weichgetönten Selfies dokumentierte. In teils aufwendigen Bildarrangements und -settings zitierte und reproduzierte Ulman eingeübte Social-Media-Erzähl- und Bildkonventionen wie Selfies vor dem Spiegel, Modelposen und Schollmünder. Intime und vermeintlich emotionale Inhalte verschränkten sich mit assoziativen, weiblich konnotierten Posen und Klischees wie dem ›einsamen Mädchen‹, der klassischen ›jeune fille‹ oder dem aufstrebenden – später abstürzenden – ›It-Girl‹, das schließlich ihre Seins- und Lebenserfüllung in einer heterosexuellen Beziehung mit einem männlichen Versorger findet: »Isn't it nice to be taken

44 Bei zahlreichen Profilen dieser 90.000 Follower*innen handelte es sich jedoch um gefälschte Profile, die der Künstler Constant Dullaart im Rahmen eines Projekts zur Erzeugung künstlicher User*innen generierte. Monica Steinberg. »(Im)Personal Matters: Intimate Strangers and Affective Market Economies«, in: *Oxford Art Journal*, Vol. 42(1), 2019, 45-67, 54.

care of«, postet sie unter ein Selfie von sich und ihrem neuen Lebenspartner. Wenige Tage später, am 14. September 2014, endete Ulmans Performance mit einer Schwarz-Weiß-Fotografie einer Rose mit der Bildunterschrift »The End – Excellences and Perfections«, wofür sie 129 Likes erhielt. Mit diesem medial inszenierten Abschluss einer Geschichte, eines Märchens, folgte Ulman einer Kino- bzw. Märchenbuch-Konvention, die das Ende kurz vor dem Abspann bzw. der letzten Seite auf Textebene markiert. Der Einsatz dieser transmedialen Konvention der Endemarkierung verrät schließlich, dass es sich bei Ulmans Instagram-Leben lediglich um eine frei erfundene *Story* handelt.⁴⁵ Ulmans Follower*innen waren erbost über die Täuschung, in deren Fänge sie sich geraten sahen und verurteilten Ulmans *Fake* meist auf das Schärfste.

Vor dem Hintergrund eines postfaktischen Zeitalters, das sich eher auf Affekte als auf Fakten und bedeutsame Positionen stützt, scheint im Kern dennoch ein gewisser normativer Wahrheits- und Authentizitätsimperativ auf Seiten der Instagram-Nutzer*innen zu wohnen, der ein ›wahres Gesicht‹ hinter einem Social-Media-Profil einfordert. Ulman agiert in ihrer Performance im Modus des ›Als-Ob‹ nicht nur, um am Ende der digitalen Gemeinschaft einen Spiegel vorzuhalten (reflektieren), sondern um affektive Mechanismen und fetischisierende Verhaltenscodes von Social-Media-Plattformen sowie ihre Ausdrucksweisen mit passenden Hashtags und entsprechender Bildsprache zu hinterfragen, die reelle und damit materielle Auswirkungen auf (insbesondere weibliche) Körper haben. Dies setzt sowohl ein relationales, kontingentes Verhältnis zwischen Fiktion und Realität voraus (vgl. Kapitel 3.2.4), als auch ein Körperverständnis, das den Körper als Überlappungsfläche von Physischem, Symbolischem und Sozialem situiert (vgl. Kapitel 4).

Einem Selbstvermarktungs-Imperativ folgend, geht es dem ›Insta-Girl‹ um Inszenierungen der körperlichen Disziplinierung durch Diäten und das Durchstehen physischer Schmerzen durch plastisch-chirurgische Eingriffe und sportliche Tätigkeiten. Der Körper setzt sich hier also als ein instabiles Gefüge, als Assemblage, zusammen – bestehend aus ökonomischen Imperativen, intersubjektiven Prozessen und zirkulierenden Affekten.

Mit ihrer Langzeit-Performance zeigte die Künstlerin ein wirkungsvolles Authentizitätsphantasma im Kontext von Social-Media-Präsenz nicht nur anhand ihres eigenen weiblichen Körpers auf, sondern insbesondere anhand von Sozialen Medien selbst und

45 Tancredi Gusman macht deutlich, dass Ulmans Intention jedoch nicht nur darin lag, ihre Follower*innen hinter das Licht zu führen, als vielmehr um ein kritisches Befragen der Ideologien und Machtstrukturen des zeitgenössischen Kunstsystems: »she did not simply intend to deceive her Instagram audience to betray their manipulability but rather meant to ›troll‹ the gatekeepers of contemporary art and, in so doing, investigate the rules and regulatory mechanisms that govern the art field and its gender representations. [...] The artist therefore seems to have intended to produce a persona not acceptable in the art world, to disturb its regime of visibility and to bring out its misogynistic undertone. Seen from this angle, Ulman's performance thus acquires a political and critical dimension that closely resembles that of numerous works of (feminist) performance and body art.« Tancredi Gusman. »What the Images of the Self Reveal: Gender and Role Play in Amalia Ulman's Excellences & Perfections and in Early Performance-based Art«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Feministische Strategien in der Performance Kunst: Disobedient Bodies*, Heft 67, 2020, 48-62, 58.

Abb. 18: Amalia Ulman, *Excellences & Perfections* 2014

der dort wiederkehrenden Bildpraktiken. *Excellences & Perfections* setzt an der verwundbaren Stelle der Sozialen Medien an: ihrem Authentizitätsversprechen. Dies knüpft an die seit der Entstehung der Fotografie geführten Debatte um den Wahrheitsanspruch von fotografischen Bildern. Dass fotografische Bilder nie eine Realität repräsentieren, ist heute insbesondere vor dem Hintergrund der digitalen Bildmanipulationstechniken erneut virulent. Ulmans Performance ist demnach nicht nur ein Kommentar auf Regeln und Zwänge körperlicher und weiblicher Identität, eine kritische Befragung der Rezeption einer Social-Media-Bildkultur, sondern vor allem auch ein Verzerrspiel des Dualismus Wahrheit und Lüge, das sie innerhalb der Social-Media-Plattform Instagram ausgestaltet. Um noch einmal Derrida heranzuziehen: In ihrer Performance *Excellences & Perfections* bewegt sich Ulman unentwegt zwischen Wahrheit und Lüge und wird selbst zur »Nicht-Wahrheit der Wahrheit«⁴⁶. Sie schuf eine fiktionale Geschichte einer jungen Frau, die im Rahmen von Social-Media-Praktiken und -Konventionen einem für sich geltenden Wahrheitsanspruch gerecht wird. Die von der Künstlerin entworfene Instagram-Persona erhält ihre Wahrhaftigkeit aus dem Glauben ihrer Follower*innen, der wiederum auf der Ähnlichkeit und Erkennbarkeit eines scheinbar erprobten weiblichen Modells beruht.

Insbesondere scheint mir Ulmans Performance im Kern eine Auseinandersetzung der zu Beginn geschilderten (weiblichen) Uneindeutigkeit in unserer digitalen Gegenwart zu sein. Was ist *das Weibliche* in unserer heutigen Zeit (noch)? Wie sehen Bilder, Geschichten und Lebensweisen gegenwärtiger *Weiblichkeiten* aus? Spätestens seit Judith Butler wissen wir, dass Geschlecht permanent performativ hervorgebracht wird. Mit Karen Barad können wir daran anschließend festhalten, dass bestimmte (geschlechtliche) Grenzen (Frau oder Mann, aber auch Lüge oder Wahrheit) innerhalb von Phänomenen gezogen werden. Das heißt durch Intra-Aktionen werden spezifische Bedeutungen in Kraft gesetzt. Weiblichkeit, Wahrheit und Lüge, Tatsache und Schein, Virtualität und

46 Derrida 1986, S. 136f.

Realität (vgl. Kapitel 3.2.4) verweigern sich in Ulmans Performance der Kategorisierung als starre Entitäten, sondern sie interferieren; zeigen sich in ihrer performativen Verworfenheit mit sozialen, symbolischen, digitalen, affektiven und physischen Komponenten. Im Zeichen der Maskerade und des Rollenspiels besteht in Ulmans Performance ein subversives Potenzial darin, dass ihre Follower*innen anerkennen müssen, dass es hinter der Maske kein ›wahres Gesicht‹, kein wahres ›Girl‹ zu entdecken gibt. Vielmehr zeigt sich dort, ›hinter der Maske‹, ein stereotypes ›Insta-Girl‹, das sich vor der Folie einer Konsum- und Werbeindustrie und den Social-Media-Konventionen stets diskursiv herstellt und zugleich Einschreibungen in den Körper (Materialisierungen) erfährt; sich also materiell-diskursiv herstellt. Indem die Künstlerin eine Maske dieses stereotypen ›Insta-Girls‹ im Rahmen ihrer Performance trägt, durchkreuzt sie eine weiblich konnotierte Rolle; macht selbst die Erfahrung von Geschlecht als Konstruktion. »I wanted to prove that femininity is a construction, and not something biological or inherent to any woman«⁴⁷, erklärt Ulman. Sie lässt uns als Follower*in an einem Rollenspiel teilhaben, das Geschlecht als Maskerade zu erkennen gibt. Dieses künstlerische Bemühen der Aufdeckung des Konstruktionscharakters von Geschlecht verbindet Ulmans Arbeit mit feministischen Performance- und Videokünstlerinnen der 1970er Jahre. Auch Tancredi Gusman konstatiert eine thematische und ästhetische Nähe zwischen Ulmans Performance und einigen Arbeiten aus den 1970er Jahren wie die von Eleanor Antin, Lynn Hershman Leeson, Adrian Piper, Cindy Sherman oder Martha Wilson. Dabei sei jene Nähe laut Gusman nicht im Sinne einer direkten Genealogie oder einer klaren Linie von Einflüssen oder direkten Bezügen zu identifizieren.⁴⁸ *Excellences & Perfections* mit frühen künstlerischen Arbeiten in Beziehung zu setzen, bedeutet vielmehr zu untersuchen, wie bestimmte Strategien der Befragung von Geschlecht und Identitätsbildung »are dislocated in different historical contexts and how the processes that they set in motion address both the wide societal and the specific artistic frameworks in which they operate«. ⁴⁹ Gusman zufolge besteht der ›stärkste Kontakt‹ (»strongest contact«⁵⁰ i.O.) zwischen der feministischen Performancekunst-Tradition und Amalia Ulman in dem,

47 Alastair Sooke. »Is this the First Instagram Masterpiece?«, in: *The Telegraph*, 2016, URL: <https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/>, Stand: 26.08.2020.

48 Siehe dazu auch die Mieke Bals Analyse der Videoarbeit *Hommage à ...* (1972) von Lili Dujourie, auf die Sigrid Adorf in *Operation Video* (S. 199f.) verweist. Dujouries Posen im Video rufen laut Bal »Erinnerung hervor, wenn auch ohne originäres Vorbild« (Mieke Bal. »Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis: Begegnungen mit Lili Dujourie«, erschienen zur Ausstellung im Kunstverein München. München: Wilhelm Fink 1998, S. 67). Und weiter zitiert Adorf Bal: »Die Vorstellung einer Vermischung von Stereotype und Maskerade drängt sich auf [...]. Mit anderen Worten: Dujouries Posen bieten uns die ›Frau‹ als Konstrukt, zusammengesetzt durch männliche Begierde, Furcht und Phantasie; und zur gleichen Zeit zeigen sie ›die Frau‹ als durch sich selbst konstruiert, als jemand, der das Spiel spielt, wenn auch innerhalb von Zwängen, auf die sie nicht so einfach einwirken kann. [...] Es gibt keine brutalere Dekonstruktion der ›Natürlichkeit‹ von Posen – jeder Art von Posen – als diese sich bewegenden Abbilder von etwas, das wir gewohnt sind auf unbeweglichen Gemälden zu sehen.« Bal zitiert in Adorf 2008, S. 200.

49 Gusman 2020, S. 51.

50 Ebd., S. 54.

was Judith Butler parodistische Praxis nennt.⁵¹ Performative, parodistische Praktiken wie die Stilisierung von geschlechtlichen Stereotypen, cross-dressing und drag würden laut Butler zu einer Entnaturalisierung von Geschlechterkategorien und Identität beitragen.⁵² Die von Gusman konstatierte Nähe zwischen den feministischen Positionen der 1970er Jahre und Ulmans Position verweist mit dem Heranziehen der gendertheoretischen Argumentationen Butlers auf Dimensionen der Repräsentation. Der ›stärkste Kontakt‹ wird von Gusman demnach erkannt durch vorangestellte Fragen wie: Was stellen die Instagram-Bilder von Ulman dar? Was repräsentieren sie? Welche Vorstellungen von Geschlecht (als diskursives Produkt) transportieren die Bilder? Doch dass Ulmans Bilder und ihr digitales Spiel der Maskerade auch affizierend auf Kunstrezipient*en und insbesondere ihre Follower*innen wirkten, wurde bereits oben ausgeführt. Affektive Dynamiken, Gefühle von Zugehörigkeit und Abgrenzung, von Bewunderung, Neid und Mitgefühl zirkulieren während Ulmans Performance, bestimmen maßgeblich den Status der Bilder im digitalen Raum und lassen sich nicht in repräsentative Logiken auflösen. Jene Dynamiken verbinden sich mit konkreten Materialisierungen, die den Körper der Follower*innen und den der Künstlerin selbst betreffen.

Im Folgenden werde ich Judith Butlers Überlegungen zum Potenzial der parodistischen Maskerade, die einer repräsentativen Logik folgen, noch einmal aufgreifen. Anhand der Figur der ansteckenden Drag von Renate Lorenz möchte ich dabei das Motiv der Maskerade um einen affekttheoretischen Ansatz erweitern.

5.1.3 Die ansteckende Drag bei Renate Lorenz und Pauline Boudry

Spätestens seit den 1990er Jahren wurde Drag vielfach in theoretischen wie auch künstlerischen Queer- und Transgender-Kontexten thematisiert, in Szene gesetzt und situiert. Zurückverfolgen lässt sich die Figur der Drag bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie geht zurück auf den Bereich der Travestie, der 1910 vom Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld eingeführt wurde.⁵³ In ihrer Installation/ihrem Film *N.O.BODY* (2008) beziehen sich die Künstler*innen Pauline Boudry und Renate Lorenz explizit auf Magnus Hirschfeld und sein Buch *Geschlechtskunde, Bilderteil* von 1930 – ein ›Bilderatlas der Anomalie‹. Darin ist neben zahlreichen Fotografien und Zeichnungen von Personen in drag, SM-Szenarien, Fetischist*innen, gleichgeschlechtlichen Paaren und Zwitterwesen die Portrait-Fotografie von Annie Jones-Elliot (1865-1902) aufzufinden, die dort als ›bärtige Lady‹ betitelt wird und die die beiden Künstler*innen Lorenz und Boudry durch die Performance-Künstler*in Werner Hirsch in das Zentrum rücken. Hirsch trägt in der Performance ein feminines bürgerlich-viktorianisches Kleid, einen kräftigen Bart und lange schwarze Haare und schlüpft damit in die Rolle seines historischen Vorbildes Annie Jones-Elliot (siehe Abb. 19a). Vor den als Slide-Show projizierten Bildern aus dem

51 Ebd.

52 Butler zitiert in Ebd.

53 Magnus Hirschfeld. Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb – mit umfangreichem casuistischen und historischen Material. Berlin: Medicinischer Verlag 2010.

Bilderatlas *Geschlechtskunde*, *Bilderteil* performt Hirsch eine Begegnung mit den auffälligen Körpern, deren Darstellungen und Biografien von einer Geschichte der Abwertung der Differenz erzählt. Als ›Wunder‹ im Kontext von Freak-Shows Ende des 19. Jahrhunderts bestaunt oder im medizinischen Diskurs als pathologische Körper untersucht, verkörpern die gezeigten Subjekte auf den Bildern eine erklärte Differenz zu einer heteronormativen Ordnung. In der Gestalt Annie Jones-Elliots – und mit ihr auch in Werner Hirsch – treffen Männlichkeit und Weiblichkeit auf eine überzeichnete Art und Weise zusammen. Ihr betont feminines Kleid, ihre langen Haare und ihr maskuliner, langer Bart stehen im Dienst der Konnotation des weiblichen und männlichen Geschlechts und in der Verbindung mit einer dezidierten Geschlechterverwirrung.

Geschlechter-Nonkonformität und Übertreibung zeichnen die Figur der Drag seit jeher aus. Nicht zuletzt durch Butlers einschlägige Analyse der Drag ist sie zum zentralen Symbol der Queer Studies avanciert. In *Das Unbehagen der Geschlechter* hinterfragt Butler mithilfe der Drag-Figur, die sich stets durch Performance und Performativität konstituiert, die ›Echtheit‹ bzw. ›Originalität‹ von Geschlecht-Sein: »Indem die Travestie die Geschlechteridentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechteridentität als solcher wie auch ihre Kontingenz«. ⁵⁴ Mittels Wiederholung und Re-Inszenierung von Weiblichkeit und Männlichkeit deckt die Drag die performative Herstellung und das Funktionieren von Geschlecht auf. Demzufolge hinterfragt die Drag durch Subversion und Parodie hegemoniale Normvorstellungen von Geschlecht und destabilisiert dadurch ein Zweigeschlechtermodell. Viele Arbeiten aus dem Kontext der feministischen Kunst der 1970er Jahre präfigurieren auf eine ästhetische Art und Weise Butlers Theorie bereits zwanzig Jahre zuvor. ⁵⁵

In späteren Interpretationen Butlers wird die Drag – im Freud'schen Sinne – zur Stellvertreterin einer heterosexuellen Melancholie. Ihre Identifikation mit einem verlorengegangenen Objekt der Begierde würde in der Drag-Performance in hyperbolischer Übertreibung ausagiert. Dazu schreibt Butler:

What [drag] does suggest is that gender performance allegorizes a loss it cannot grieve, allegorizes the incorporative fantasy of melancholia whereby an object is phantasmatically taken in or on as a way of refusing to let it go. ⁵⁶

Die Figur der Drag wird bei Butler als geschlechtertheoretische Denkfigur eingeführt, wo sie in Verbindung mit Performativität und Praktiken der Drag Queens und Kings queerer Subkulturen steht. Inszenierungen der Drag Queens (seltener auch Drag Kings) orientieren sich an einem spezifischen Humor und einer konsequenten Form der Übertreibung hinsichtlich ihrer geschlechtlich kodierten Posen, Kostümierung und ihres

54 Butler 1991, S. 202.

55 Aus dem Kontext feministischer Kunst der 1970er Jahre ließen sich an dieser Stelle exemplarisch die fotografischen Arbeiten *Posturing Drag* (1972), *Posturing: Male Impersonator* (1973) oder *I make up the image of my perfection/I make up the image of my deformity* (1974) von Martha Wilson heranziehen. In diesen konzeptuellen Fotoperformances verkörpert Wilson einen Mann in Frauenkleidern, parodiert weibliche Stereotype oder manipuliert ihre Erscheinung durch starkes Make-up.

56 Judith Butler. »Critically Queer«, Donald E. Hell, Annemarie Jagose (Hg.). *The Routledge Queer Studies Reader*. London/New York: Routledge 2013, S. 18-31, S. 25.

Make-Ups und werden daher nicht selten als *Camp*⁵⁷ beschrieben.⁵⁸ Ihre Inszenierungen finden meist im queeren Milieu der urbanen Subkulturen und im Kontext von Bühnenperformances oder Workshops statt. Mittels theatraler und körperlicher Performanz macht die Drag-Figur sichtbar, wie Geschlechterkörper konstruiert sind, indem sie meist hyperfeminine Weiblichkeit (Drag Queen) oder auch hypermaskuline Männlichkeit (Drag King) imitiert. Sie verkörpert so ein konsequentes Verweigern der Übereinstimmung von Identität, Körper und Begehren eines Geschlechts. Anders als Butlers Argument, die im Drag vollzogene Imitation von Geschlecht ginge mit Performativität einher, schlägt Renate Lorenz, die sich nicht nur künstlerisch, sondern auch theoretisch immer wieder der Drag-Figur widmet, die *ansteckende* Drag als künstlerische Strategie vor.⁵⁹ Durch Ansteckung der zugleich begehrten und gefürchteten Drag, die nicht auf Wiederholung, sondern auf Vielfältigkeit basiert – mit Donna Haraway gedacht, auf Partialisierung⁶⁰ – gelinge laut Lorenz eine Flucht aus der Norm. Diese Strategie der Ansteckung verschiebt die Aufmerksamkeit darauf, wie mit scheinbar deutlichen Konventionen und Bedeutungen gebrochen wird. Inwiefern verfolgt indessen das Konzept der Ansteckung von Lorenz eine andere Logik des Bruchs mit dem Normativen als Butlers Performativitätskonzept?

Lorenz entwickelt ihre Figur der ansteckenden Drag anhand des Konzepts der Ansteckung bei Deleuze und Guattari. Ausgehend von einer grundsätzlichen Infragestellung des herkömmlichen Verständnisses von Evolution unternehmen die beiden Philosophen in *Tausend Plateaus* eine Verschiebung von einem Baum-Modell der Evolution, einem Schema der Progression, hin zu einem Rhizom-Modell des Werdens. Statt genealogischer Abstammungslinien und Ähnlichkeiten geht es um multiple Allianzen, ungerichtete Mutationen und anti-genealogische Bündnisse, die sich im transversalen Modus stetig verknüpfen. Im Rekurs auf epidemiologische Erkenntnisse, die davon ausgehen, dass Genfragmente durch Viren von einer Art auf andere Arten übertragen werden können, konzipieren Deleuze/Guattari eine Art assemblageartige Ansteckungsevolution, die in Gesellschaftssystemen wirkt. Auch Jean Baudrillard bringt Anfang der 1990er Jahre virale Prozesse mit Entgrenzungen von Systemen in Verbindung. Zeitdiagnostisch beschreibt Baudrillard einen steten, unkontrollierbaren Prozess der Selbst-

-
- 57 Camp bezeichnet eine bestimmte Ästhetik bzw. ein kulturelles Sinnsystem, das sich durch exzessive Theatralik, eine Vorliebe für Übertreibung und Betonung von ›Künstlichkeit‹ auszeichnet. Vgl. Richard Dyer. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Basingstoke u.a.: Macmillan Education 1987; Susan Sontag. »Notes on Camp«, Fabio Cleto (Hg.). *Camp: Quees Aesthetics and the Performing Subject – a Reader*. Michigan: Michigan University Press 1999, S. 53-65; Esther Newton. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1972. Insbesondere die Figur der Drag Queen kann als ›Camp‹ par excellence gesehen werden, da sie eine Camp-Kultur verkörpert, versinnbildlicht und auf die Bühne bringt.
- 58 Ute Schirmer. *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 24.
- 59 Renate Lorenz. *Queer Art: A Freak Theory*. Bielefeld: Transcript 2012a.
- 60 Anstatt allmächtige und objektive Erkenntnisansprüche zu verfolgen, gilt es laut Haraway eine partielle Perspektive zu generieren, die verantwortlich und handlungsfähig zugleich macht (Haraway 2016). Für Haraway führt uns eine solche partielle Perspektive ein Verschränkt-Sein mit einer Welt vor Augen, die wir niemals von außen begreifen können, weil wir stets Teil von ihr sind. Vgl. Haraway 1995b, S. 83.

überholung von Kommunikation, Politik und Ökonomie, aber auch Sexualität.⁶¹ Durch diese viralen Mutationen, die »bösen Geister«⁶² unserer Zeit, verfielen die Systeme in Logiken des »Anormalen«. Baudrillards gespenstische und beinahe phobische Konstruktion der viralen Ansteckung⁶³ erfährt bei Deleuze/Guattari eine affirmative Wendung. Sie ist die nicht-intentional gerichtete, selbst-vervielfältigende und unkontrollierbare Kraft, die Menschen, Tiere, Bakterien, Viren, Moleküle und Mikroorganismen ins Spiel bringt.⁶⁴ Zentral für Deleuzes/Guattaris vitalistisches Denkbild der Ansteckung ist das unbeherrschbare, symbiotische und vitale Prinzip aller Lebensformen, was aber auch Ängste, Unsicherheiten und Gefahren birgt.

We oppose epidemic to filiation, contagion to heredity, peopling by contagion to sexual reproduction, sexual production. Bands, human or animal, proliferate by contagion, epidemics, battlefields, and catastrophes. Like hybrids, which are in themselves sterile, born of a sexual union that will not reproduce itself, but which begins over again every time, gaining that much more ground.⁶⁵

Versteht man hier die Ansteckung im wörtlichen wie übertragenen Sinne, impliziert der Prozess des Werdens sowohl die Übertragung von Bakterien und Viren als auch die von Ideen und Affekten. Andreas Folkers und Katharina Hoppe stellen fest, dass sich das Werden durch »Affektübertragung in Massen« einstellt, »weshalb Deleuze und Guattari dieses Werden mit dem [...] Konzept der »Ansteckung« kurzschließen«.⁶⁶ Was zudem in diesem Zitat zum Tragen kommt und mich nun wieder zurück zum Potenzial der ansteckenden Drag bei Renate Lorenz und Pauline Boudry führt, ist die Dimension einer queeren Sexualität und einer queer-rhizomatischen Verwandtschaft, um die es Deleuze/Guattari zu gehen scheint.⁶⁷ Im Anschluss an die beiden Philosophen schreibt Lorenz: »Ansteckung tritt [...] an die Stelle von Anerkennung, die ein zentrales Element der Normalisierung ist, indem sie Normen und Regulierungen für Subjekte annehmbar

61 Jean Baudrillard im Gespräch mit Florian Rötzer: »Viralität und Virulenz«, Florian Rötzer (Hg.). *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991b, S. 81-93, S. 82f.

62 Vgl. Jean Baudrillard. *Transparenz des Bösen: Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve 1992.

63 Im Kapitel 3.2.3 habe ich bereits darauf hingewiesen, dass Deleuze den Affekt selbst als das Unheimliche, das Fremde und Gespenstische beschreibt, was hier bei Baudrillard in Bezug auf virale Mutationen von Gesellschaftssystemen deutlich wird. In gewisser Weise zeichnet sich eine Quer-Verbindung zwischen der Frage nach dem Affekt und der viralen Ansteckung ab: Sie implizieren das Unbestimmte, das Flüchtige und verweisen auf einen Status des *Dazwischens*. Sowohl der Affekt als auch der ansteckende Virus besetzen das *Dazwischen*, den Slash zwischen Natur/Kultur und Mensch/Maschine.

64 Deleuze/Guattari [1980] 1992b, S. 242.

65 Ebd., S. 241.

66 Andreas Folkers, Katharina Hoppe. »Von der Modernisierung zur Ökologisierung. Werden und Biopolitik bei Deleuze/Guattari und Haraway«, Heike Delitz, Frithjof Nungesser, Robert Seyfert (Hg.). *Soziologien des Lebens: Überschreitung – Differenzierung – Kritik*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 137-164, S. 143.

67 Auch Baudrillard nimmt in gewisser Weise Bezug auf eine sich einzugrenzen drohende Sexualität, so wurde weiter oben gezeigt. Wenn also die Systeme, darunter auch die von ihm genannte Sexualität, in eine Logik des Anormalen mutieren, stellt sich der Verdacht eines von ihm angestellten Vergleichs mit queerer Sexualität ein.

macht.«⁶⁸ Die Körper und Kostüme repräsentieren nicht, sondern verweisen vielmehr auf produktive Verbindungslinien zwischen Natürlichem und Künstlichem, zwischen Betrachter*in und Performer*in im Prozess des Werdens. Mit Deleuze gedacht, wird in der Drag kein Individuum, kein Subjekt oder eine Identität sichtbar, sondern stetig mutierende Assemblagen im Werden (vgl. Kapitel 4.1).⁶⁹

Mit ihrer Künstler-Partnerin Boudry greift Lorenz diesen relationalen, rhizomatischen Denkansatz einer *ansteckenden* Drag in *N.O.BODY* mittels einer Begegnung nicht-normativer Körper von damals und heute auf. Ansteckend erweist sich der in Drag auftretende Werner Hirsch insofern, als dass sein durchdringendes Lachen eine ansteckende Wirkung auf die Betrachter*innen hat.

Auch in Boudrys und Lorenz' Videoinstallation *CONTAGIOUS!* (2010) ist der Körper der dort im Zentrum stehenden Drag *ansteckend*, wie bereits der Titel der Arbeit andeutet. Im Videobild finden wir ein im New-Wave-Design der 1980er Jahre anmutendes Setting: Die Decken, Wände und Böden sind in schwarz gehalten und an der hinteren Wand sind blau-leuchtende Neonröhren angebracht (siehe Abb. 19b). Auf der Bühne erscheint die Performerin Arantxa Martinez in einem wallenden Kleid einer Tänzerin des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Vor den auf der Bühne installierten Spiegel beginnt Martinez Posen der Tänzerin Polaire zu imitieren, die sich auf Schwarz-Weiß-Fotografien wiederfinden, die als Teil der Installation in Glaskästen ausgelegt sind. Im Paris des Fin-de-siècle war Polaire für ihren sexuell aggressiven und nervösen Tanzstil bekannt geworden. Inspiriert wurden Polaire und andere Tänzerinnen dieser Zeit von Fotografien weiblicher Hysterie-Patientinnen des französischen Arztes Dr. Jean-Martin Charcot, der im Pariser Hôpital de la Salpêtrière die vornehmlich weibliche Hysterie behandelte und erforschte.⁷⁰ Angeregt (oder besser angesteckt) von diesem Krankheitsbild, sprach man im kolonialen Paris von einem ›epileptischen Tanz‹, den auch Polaire beherrschte und der in *CONTAGIOUS!* zur Aufführung gebracht wird. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Rae Beth Gordon beschreibt den ›epileptischen Tanz‹ als »exhibition of strangeness«⁷¹, wobei die Tänzerinnen zu Verkörperungen des ›Anders-Seins‹, des Kontrollverlusts und der Irritation gerieten. Gordon verweist zudem auf den im 19. Jahrhundert verbreiteten Glauben, dass das Sehen und Imitieren von (Tanz-)Bewegungen ansteckend sei.⁷² Entgegen dieser Repräsentation und Rezeption von ›strangeness‹ durch die weiblichen Tanz-Performances versucht die Videoarbeit *CONTAGIOUS!*, die Betrachter*innen durch den Modus der Ansteckung als Teilnehmende in die De-Normalisierung von Praktiken zu verstricken.⁷³ Die ansteckenden Qualitäten der tanzenden Drag-Körper erweisen sich als Möglichkeitsbedingung des Verbindens mit anderen Körpern – vermeintlich anormal verbindet sich mit vermeintlich ›normal‹, vermeintlich ›krank‹ mit vermeintlich ›gesund‹ etc.

68 Renate Lorenz. »Drag Art«, Jessica Dorrance (Hg.). *Bossing Images: Macht der Bilder, queere Kunst und Politik*. Berlin: NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 2012b, S. 55-59, S. 57.

69 Lorenz 2012a, S. 21.

70 Vgl. ebd., S. 155.

71 Rae Beth Gordon. *Dances with Darwin: 1875-1910*. Farnham: Ashgate 2009, S. 45.

72 Ebd., S. 30.

73 Lorenz 2012a, S. 17.

Abfotografierte Doppelseiten aus den drei Bänden »Iconographie Photographique de la Salpêtrière« von Charcot sowie Postkarten und Fotografien posierender Tänzerinnen der 1870er bis 1890er Jahre bilden die Inspirationsquelle der Tänzerinnen im Video und den historischen Referenzrahmen des Gezeigten in den aufgebauten Glas-kästen. Ähnlich dem »epileptischen Tanz« zeigt uns neben Arantxa Martinez der/die Performer*in Vaginal Davis' Bewegungen des »Cakewalks«, eines komödiantischen Gesellschaftstanzes, der in den USA Mitte des 19. Jahrhunderts von versklavten Afrikaner*innen entwickelt wurde, um die europäischen Standardtänze ihrer weißen »Meister« zu verspotten. Nicht nur das Bühnensetting eines modernen Nachtclubs lässt die Zeitebenen zwischen dem zu Ende gehenden 19. Jahrhundert und der Gegenwart im Video verschmelzen: An der Ecke der Tanz-Bühne im Videobild ist ein modern gestyltes, erwartungsvolles Publikum platziert, das am Ende enttäuscht wird, da eine der Tänzerinnen entgegen der Erwartung des Publikums nicht zu tanzen, sondern unaufhörlich zu husten beginnt. Einige Personen aus dem Publikum beginnen ebenfalls zu husten, bis schließlich alle husten. Hier erfährt das Moment der Ansteckung eine weitere, wiederholt körperliche Wendung, die vielschichtige Fragen aufwirft: Wird die Ansteckungsgefahr als ermächtigende Geste vorgeführt, um aus normativen sozialen Konformitäten zu gelangen? Geht es um die virale Ausbreitung des »Anders-Seins« – oder vielmehr des »Anders-Werdens« (Deleuze) – als eine Gefahr der körperlichen Infizierung mit einer »Krankheit«, einer (weiblichen) Anomalie, oder um die gewollte Ansteckung mit einer angeregten Stimmung, einer Stimmung des Exzesses und der Transgression? Sowohl der Werktitel als auch die Videoinstallation lassen diese Fragen offen. Grundlegend, so argumentiert Lorenz entgegen Butlers rein performativer Auffassung der Drag, erweist sich das Modell der Ansteckung im Anschluss an Deleuze/Guattari als potenziell normendestabilisierend:

The figure of contagion [...] points to the fact that the repetition and reproduction of movements, practices, characters, and histories was viewed as performative, in the sense of producing social effects. Nonetheless, viewing the drag of hysterical crises [...] differs from a model of performative repetition, which, according to this model, reproduces norms and simultaneously destabilizes them through imperfection, mistakes, or parodic elements.⁷⁴

Die Anschlussfähigkeit von Lorenz' Theoretisierung der Drag-Figur an neu-materialistische Ansätze ergibt sich auf zwei Ebenen: Statt eines Modells der Subjektivierung erzeugt Lorenz' Konzeption der Drag eine Distanz zu einer Subjektivierung. Die Drag wird zu einer Voraussetzung des Experimentierens und der Eröffnung von Möglichkeiten, um über Normvorstellungen hinauszugehen. Zudem ist das Agieren der Drag niemals individuell und auf Identifikation ausgerichtet, sondern stets relational und transversal.⁷⁵ Die performenden Drag-Figuren in Lorenz' und Boudry's Videoinstallationen, wie beispielsweise *N.O.BODY* oder *CONTAGIOUS!* wollen damit weniger auf Individuen, Subjekte oder Identitäten verweisen als vielmehr auf ihr ansteckendes Tun; auf unbherrschbare Assemblages, in denen affektive Dynamiken walten. Sie erlauben

74 Ebd., S. 157.

75 Ebd., S. 61.

oder verhindern bestimmte Intensitäten und transportieren ein Begehren, das Objekte, Menschen, Zeiten und Praktiken miteinander verbindet.⁷⁶ Drag bedeutet für Lorenz dabei immer auch die Rückverfolgung von Prozessen der Konstruktionen des eigenen Körpers und damit Rückverfolgung der Übertragungswege der Ansteckung.⁷⁷ Darüber hinaus setzt eine Ansteckung stets eine Infiziertheit voraus, wodurch mit dem Auftritt der ansteckenden Drag eine grundsätzliche Vulnerabilität, Offenheit und Unverfügbarkeit ins Spiel kommt. Diese Bedingung des Verletzlich-Seins, -Machens und -Werdens der ansteckenden Drag berührt eine ethisch-politische Dimension, die vor dem Hintergrund der rein repräsentativen Logik der Maskerade nicht adressiert werden kann. Für Judith Butler (in ihren jüngsten Auseinandersetzungen) ist gerade die Verletzlichkeit, die aus einer Abhängigkeit von allem anderen Leben resultiert, die »gemeinsame Bedingung menschlichen Lebens«⁷⁸ und ein »Modus der Relationalität«⁷⁹. Wie Butler plädiert auch Donna Haraway dafür, von dieser geteilten Verletzlichkeit eine ethische Verpflichtung abzuleiten, und begegnet der Denkfigur des Immunsystems – ähnlich wie Deleuze/Guattari – affirmativ. Für Haraway sollte das körpereigene Abwehrsystem nicht als Verteidigungsbollwerk, sondern als cyborgartiges Netzwerk verstanden werden, wobei sich das Selbst/der Körper aufgrund seiner Angewiesenheit auf andere (nicht-)menschliche Organismen/Körper stetig (re)konstituiert.⁸⁰ Das Leben ist laut Haraway ein »Fenster der Verwundbarkeit«, das niemals geschlossen werden darf zugunsten einer »Vollendung eines völlig verteidigten, »siegreichen« Selbst«⁸¹. Die ansteckende Drag lacht und tanzt demnach auf anderen Bühnen als auf denen jenes siegreichen, immunen Selbst.

Liest man das einleitend angeführte »Entweder-Teilchen-oder-Welle-Paradigma« von Licht in der klassischen Physik (vgl. Kapitel 1.1 aber auch 5.2.2) zusammen mit Überlegungen zu einer entweder ansteckenden oder durch Performativität (re)konstituierenden Drag, verhilft ein diffraktiver Ansatz zu einem konstitutiven »Sowohl-als-auch«: So wie Licht sowohl Wellen- als auch Teilchencharakter aufweist (was durch das Doppelspaltexperiment gezeigt werden konnte), agiert die Drag sowohl in einem subversiven, parodistischen Modus durch performative Strategien, die einer Repräsentationslogik folgen, als auch in einem affizierenden, vitalen, ansteckenden (ausbreitenden, vermehrenden, bewohnenden, besiedelnden) Modus. Die ansteckende Drag bei Lorenz wirft ein anderes Licht auf Destabilisierungsmomente von Normen und entwirft andere transformatorische Potenziale, als es die Drag von Butler in ihrer Thematisierung der Geschlechterkonstruiertheit zu tun vermag, und umgekehrt.

76 Ebd., S. 18.

77 Ebd., S. 22.

78 Judith Butler. *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2010, S. 21.

79 Judith Butler. *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 172.

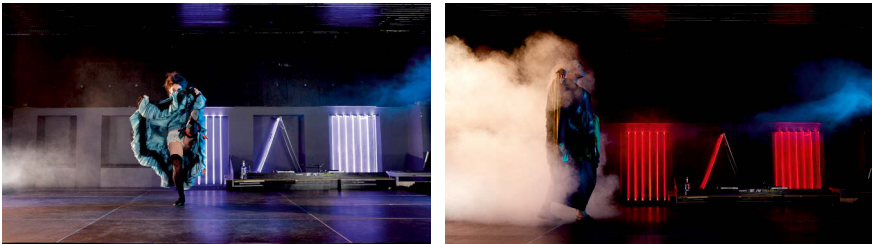
80 Haraway 2000, S. 70.

81 Donna Haraway. »Die Biopolitik postmoderner Körper«, Thomas Lemke, Andreas Folkers (Hg.). *Biopolitik: Ein Reader*. Berlin: Suhrkamp 2014b, S. 135-188, S. 177.

Abb. 19a: Renate Lorenz & Pauline Boudry, *N.O.BODY* 2008



Abb. 19b: Renate Lorenz & Pauline Boudry, *CONTAGIOUS!* 2010



Die in Lorenz' und Boudrys Arbeiten wiederkehrenden Motive der Hysterie, der Anomalie, des Exzesses, der Transgression, die in enger Verbindung zu einer Maskerade-Theorie stehen, und die Bedeutsamkeit des körperlich-affektiven Erlebens der Zuschauer*innen führen mich nun zu der Medienkünstlerin Pipilotti Rist, deren Schaffen ich mit Amelia Jones als parafeministisch beschreiben werde. Indem ich im Folgenden das medienkünstlerische Schaffen von Rist in den 1990er und 2000er Jahren heranziehe, springe ich bewusst zwischen eingespurten Peer-Logiken und Diskurspfaden, da es mir nicht darum geht, linearen Genealogien zu folgen, sondern transversal, anhand spezifischer motivischer Konstellationen – dem Motiv der Hysterie im Kontext der Maskerade-Thematisierung – Verknüpfungen zu entwickeln.

5.1.4 »I thirst after materialized fantasies«⁸² – Die parafeministische Hysterikerin Pipilotti Rist

»I always try to create equal power between the subject and the object, so as not to end up creating a relationship where the camera is here and the object is out there.«⁸³

Pipilotti Rist

Von zentraler Bedeutung für feministische Theorie und Gender Studies sind Sigmund Freuds theoretische Ausarbeitungen zur Hysterie. Um 1900 entwickelte Freud jenes Krankheitsbild, das traditionell als Frauenkrankheit festgehalten wurde und als Begriff seinen etymologischen Ursprung in der altgriechischen Bedeutung Gebärmutter (*hystéra*) hat. Mit Weiblichkeit wurden auf der Basis jenes psychischen Krankheitsbildes Uneigentlichkeit, Theatralik und Nicht-Identität – kurz ›Anomalie‹ – in Verbindung gebracht.⁸⁴ Nach Freuds Verständnis der Hysterie, die in erster Linie den Frauenkörper ›befallen‹ könne, ereignet sich in ihr das vollendete Rollenspiel des ›Weibes‹. Die Hysterikerin präsentiert sich somit als »theatralische Existenz jenseits des männlich codierten Subjektstatus«. ⁸⁵ Betont Freud in der Vorstellung eines Rollenspiels der Frau einen gewissen Als-Ob-Modus, geht Lacan einen Schritt weiter und setzt die Frau mit der Hysterikerin gleich.⁸⁶ In der Hysterikerin äußere sich damit nicht nur eine körperliche Übersetzung einer unbefriedigten, weiblichen Psyche – vielmehr *ist* die Hysterie die Frau, so Lacan.

In jenem pathologischen Konzept der Hysterie scheint sich die symbolische Rolle von Weiblichkeit und insbesondere des weiblichen Körpers in der abendländischen Historie widerzuspiegeln.⁸⁷ Doch anstelle einer Ächtung jenes Konzepts bedienten sich feministische Theoretikerinnen der 1970er und 1980er Jahre, wie Héléne Cixous und Luce Irigaray der subversiven Strategie der Aneignung und verkehrten das hysterische ›Nicht-Subjekt‹ als Vorbild für »eine Dekonstruktion des erstarrten phallogozentrischen Bedeutungssystems«⁸⁸ ins Positive. Ziel ihrer Begriffsaneignung war es, die Hysterikerin für ihre feministischen Anliegen nutzbar zu machen.⁸⁹ Ähnlich wie Cixous und Irigaray entdeckte die Schweizer Künstlerin Pipilotti Rist in der ›weibliche Anomalie‹

82 Claire Bishop. »Interview with Pipilotti Rist«, in: *Make: The Magazine of Women's Art*, No. 91, 2001, 13-16.

83 Rist zitiert in: Margot Norton. »Blood-Diriven Cameras«, Massimiliano Gioni, Margot Norton (Hg.). *Pipilotti Rist: Pixel Forest*. London: Phaidon Press 2016, S. 155-183, S. 167.

84 Schöfler 2003, 191.

85 Ebd. 192.

86 Lena Lindhoff. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart u.a.: Metzler 2003, S. 85.

87 Christina von Braun. »Gender, Geschlecht und Geschichte«, Dies., Inge Stephan (Hg.). *Gender-Studien*. Stuttgart: Metzler 2000, S. 16-57, S. 27.

88 Elisabeth Bronfen. *Das verknötete Subjekt: Hysterie in der Moderne*. Berlin: Volk & Welt 1998.

89 Insbesondere in den 1980er und 1990er Jahren war die Hysterikerin ein wichtiges Forschungsfeld feministischer Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaft. Vgl. beispielsweise Christina von Braun. *Nicht-Ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1985; Sigrid Schade. »Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers: Die Pathosformel als ästhetische Inszenierung des psych-

ein politisches Potenzial. Rist setzt die Hysterie als provokant-ästhetische Strategie in ihren medienkünstlerischen Arbeiten ein, um Normalitäten in der Welt herauszufordern; oder wie sie selbst schreibt, die soziale Ordnung zu *ent-rücken* und zu *ent-setzen*. Sie schildert das subversive und machtvolle Potenzial der Hysterie wie folgt:

Ich verherrliche hysterische Aktionen. Sie sind machtvolle Gesten, eine Form des Widerstands, wenn man sich in einer schwachen Position befindet. Hysterie bedeutet zugleich, in viele Teile zu zerfallen, eine Ekstase und ein persönlicher Exorzismus.⁹⁰

Wie auch Lorenz' ansteckende Drag, die auf Zersplitterung und Vervielfältigung abzielt, um von dort aus Verbindungen (mit anderen Körpern) einzugehen, zerfällt auch Rists Hysterikerin in viele Teile; wird nicht eins, sondern viele. Rist unterscheidet sich insofern von der ersten Generation feministischer Videokünstlerinnen, als dass ihr das Medium Video zu einer Selbstwahrnehmung (des Körpers) dient. In einem Spiel der Umstellung, Manipulation und Verzerrung von Bildern aus dem Kontext kommerzieller, popkultureller Medienprodukte wie insbesondere dem Musikvideo übt sie sich in bunten, virtuosen Gesten, Posen und Bewegungsmustern. Die Hysterikerin⁹¹ wird dabei nicht zu einer Identifikationsfigur, sondern zu einer ansteckenden Kraft; sie avanciert zum Ausdruck ekstatischer, lustbesetzter Formen von Weiblichkeit. Ihre Nähe zu kommerziellen Musikvideos etwa von Madonna bricht die Künstlerin an der Stelle, an der sie mit der Hysterikerin ein populärkulturelles Kontra-Idol schafft; ein Gegenbild zu vielen Maskeraden der weiblichen Superstars.⁹²

Rists digitale Bilderwelten⁹³ rufen Vertrautes und durch Medien geprägte Wirklichkeitswahrnehmungen hervor und konfrontieren zugleich mit etwas zutiefst Fremdem. Sie pendeln zwischen fantasievoller, verzauberter Vorstellung und fragwürdiger

iatrischen Diskurses«, Silvia Baumgart (Hg.). *Denk-Räume: Zwischen Kunst und Wissenschaft* Berlin: Reimer 1993, S. 461-484.

- 90 Christine Ross. »Fantasy and Distraction: An Interview with Pipilotti Rist«, (aus dem Englischen von Barbara Hess), in: *Afterimage*, Vol. 28, Nr. 3, 1987, 7-9, 8. An einer anderen Stelle schreibt Rist, dass sie lange versucht hatte, die Hysterie in sich zu akzeptieren und sie dann schnell als Überlebensstrategie kennenlernte: »I wanted to be free to explode into pieces and not be ashamed of that. Exploding into pieces of pleasure.« Rist zitiert in Massimiliano Gioni. »Body Electric: An Interview with Pipilotti Rist«, Ders., Margot Norton (Hg.). *Pipilotti Rist: Pixel Forest*. London: Phaidon Press 2016, S. 49-76, S. 59.
- 91 Auch andere Videokunstarbeiten wie *Ecstatics, Hysterics and Other Sainly Ladies* (2004) von Anna Baumgart oder *Hysteria* (1997) von Sam Taylor-Woods sind an dieser Stelle exemplarisch als künstlerisch-feministische Bestrebungen der De-Pathologisierung der Hysterie zu nennen.
- 92 Vgl. Anne Hoormann. »Mänade der Video-Kunst: Zu den Arbeiten von Pipilotti Rist«, Dieter Burdorf, Mechthild Fend, Bettina Uppenkam (Hg.). *Medien und Material: Zur Kunst der Moderne und der Gegenwart*. München: Fink 2007, S. 290-308, S. 307f.
- 93 Rist spricht häufig in fast organischen, sogar animistischen Begriffen über Technologie. Für sie ist insbesondere die Audio- und Videotechnologie eine schlichte Kopie unserer Sinne. »For example, the RGB system tries to replicate how the cones and sticks in our eyes work: it is a very primitive copy of the eye, and I feel sympathy for it. It is only pass production that makes technology look like plastic, metal, and cables. Cameras and projectors look like anti-bodies, but they are actually complete copies of the body. Instead, people tend to have a misplaced fear of or respect toward technology. I like how younger people use machines much more spontaneously.« Rist zitiert in Gioni 2016, S. 69f.

Wirklichkeit. Meist gleitet ihre unverwechselbar intime und mobile Kamera über (Körper-)Landschaften hinweg, zeigt den Körper als Säfte-Maschine oder verführerischen Mikrokosmos. In ihren Videoarbeiten *Blutclip* (1992) oder *Bluttraum* (1993/1998) beispielsweise schafft sie »Hommagen an die Schönheit ›unreinen‹ Menstruationsblutes«⁹⁴ und zelebriert darin regelrecht die Ästhetik des weiblich konnotierten Verdrängten und Schmutzigen. Häufig verwendet Rist auch das Fischaugenobjektiv, um extreme Nahaufnahmen zu erzielen. Diese und andere audiovisuellen Strategien stellen die ästhetischen Qualitäten von Bild und Ton in das Zentrum; eine poetische Seh-, Hör- und Tasterfahrung, die jenseits des Anliegens zu verorten ist, einen narrativen Beitrag zu leisten. Die (meist weiblichen) Körper in ihren Videos und Installationen zeigen sich schwerelos und auch andere physikalische Gesetze scheinen meist ausgehebelt. So schweben die Körper in Rists Videos durch einen sinnlichen, von Farben regierten Kosmos. Gerade das wiederkehrende Motiv des Schwebens eröffnet einen Raum des diffusen *Dazwischens* – zwischen Gleichgewicht und Orientierungslosigkeit – das im Installationserleben den Ausstellungsbesucher*innen widerfährt. Ein Gefühl von Schwerelosigkeit und affektiver Eingebundenheit wird häufig durch raumgreifende Installationen verstärkt: Manchmal flottieren die projizierten Bilder über Wände im Ausstellungsraum und lösen so Raumgrenzen auf (vgl. z. B. *Administrating Eternity* (dt. *Verwaltung der Ewigkeit*), 2011 oder *Pour Your Body Out*, 2007) oder ergießen sich auf Bodenabgründen (*A la belle étoile*, 2007). Andernorts schwebt man auf großflächigen Netzen liegend über dem Boden, um von dort aus die Videoprojektion an der Decke zu betrachten (*Let Your Hair Down*, 2018/19), oder die Bilder kreisen über einem auf riesigen Decken in barocken Kirchen (Schweizer Beitrag zu Biennale in Venedig in der Kirche San Stae, 2005 mit *Homo Sapiens Sapiens*).

Auch wenn Rists Videoarbeiten eine »unmissverständliche feministische Aussage«⁹⁵ zugesprochen wird, betont die Künstlerin selbst, ihre Kunst stehe nicht im Dienst einer feministischen Praxis, sondern sei vielmehr »Ausdruck ihres Selbstverständnisses« und folge so einer eigenen Gesetzlichkeit. Feminismus sei für sie eine »Ehrensache«, so äußert sie sich in einem Interview, und ihr künstlerisches Schaffen sei neben dem Frau-Sein auch durch weitere Grundkonstellationen geprägt: »Meine Hautfarbe ist weiß, ich stamme aus der ersten Welt und lebe im ausgehenden 20. Jahrhundert.«⁹⁶ Darin drückt Rist ihre Situiertheit als weiße Frau der europäischen Mittelschicht und damit ihre intersektionelle Informiertheit aus. Das Konzept der Intersektionalität veranlasste die feministische Kunsthistorikerin Amelia Jones dazu, über den aktuellen Feminismus nachzudenken und anhand der künstlerischen Arbeiten von Pipilotti Rist das Konzept des Parafeminismus zu entwickeln.⁹⁷ ›Para-‹ steht

94 Sabeth Buchmann. »Produktivitätssysteme. Zu den Arbeiten von Pipilotti Rist«, in: *Texte zur Kunst*, H. 32, Nr. 8, 1998, 46-57, 49.

95 Hoormann 2007, S. 301.

96 Pipilotti Rist. »Als Mädchen habe ich geträumt, die Reinkarnation von John Lennon zu sein«, Gespräch mit Christoph Doswald, in: *Kunstforum International*, Bd. 135, Oktober 1996 – Januar 1997, 206-212, 211.

97 Amelia Jones. *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London: Routledge 2006; Siehe auch dazu: Dies. »Die televisionelle Architektur des Traumkörpers«, Heike Munder (Hg.). *It's Time for Action*. Zürich: JRP Ringier 2007, S. 129-156.

im Zeichen von ›jenseits‹ und zielt damit auf eine Grenzerweiterung und Neubestimmung des Feminismus ab, nicht jedoch auf eine Tilgung.⁹⁸ In Rists künstlerischen Arbeiten – die sich im kunstkritischen Kontext immer wieder einem Für und Wider als ›feministisch‹ auszusetzen haben – erkennt Jones die Entstehung para-feministischer Subjekte, die sich durch »multiple und relationale feminine Subjektivität«⁹⁹ auszeichnen. Die Abkehr von Binaritäten bei gleichzeitiger Hinwendung zu multiplen, komplexen und fluiden Identitäten, schließt unmittelbar an intersektionale und queer-feministische Maxime an. Das konzeptuelle Modell des Para-feminismus – dienlich für entsprechende Kritik und Forschung – wendet sich demnach von der Vorstellung ab, den Feminismus im Sinne des Präfixes ›Post‹ hinter sich zu lassen, sondern schlägt vielmehr eine Erweiterung des Feminismus-Begriffs vor. Für Jones demonstrieren Rists medienkünstlerische Arbeiten emblematisch eine reziproke Beziehung zwischen Körper und Begehren; eine Beziehung, die laut der Kunsthistorikerin von einflussreichen psychoanalytischen und poststrukturalistischen Theorien der 1970er und 1980er Jahre unterdrückt wurde. Als para-feministisch bezeichnet Amelia Jones die künstlerischen Strategien von Rist insofern, als dass einfühlsame, intersubjektive und immersive Zuschauer*innenerfahrungen kreiert werden und diese als progressive feministische Praxis zu verstehen sind. In den Videoinstallationen der Schweizer Künstlerin sind die Betrachtenden »immersed rather than positioned as disembodied gaze«¹⁰⁰, was zur Voraussetzung para-feministischer Kunstpraxis wird. Diese para-feministischen Strategien versteht Jones als »radical extension and reworking of strategies, ideas, and political values that are still feminist in the sense that they offer a critical perspective on subjectivity as (still) embodied, gendered, and sexed«.¹⁰¹ Der Para-feminismus bekennt sich demnach zu seinen feministischen Wurzeln, amplifiziert jedoch seine Ausrichtung, indem er keine schlichte Kritik am Patriarchat, an einem sogenannten *male gaze* oder der binären Logik der Geschlechteridentifikation, darstellt. An einer anderen Stelle betont Jones, das Modell des Para-feminismus als Vermittlerkategorie zwischen feministischen und queeren Positionen zu verstehen; als Denkweise, die zwar auf dem Feminismus der 1970er Jahre aufbaut, sich aber zugleich von einer Vorstellung eines normativen Subjekts (männlich, weiß und heterosexuell) entschieden distanziert.¹⁰²

Jones grenzt Para-feminismus demnach von frühen identitätspolitischen Modellen ab. Sie bezieht sich dabei auf Diana Fuss' Aufsatz »Fashion and the Homospectatorial Look«¹⁰³, in dem Fuss sexuelle Identität als prozesshaft beschreibt, wobei der Blick zwischen Begehren und Identifikation changiert. Damit versteht Jones in Anlehnung an Fuss und Butler Identität nicht als auf kultureller Erfahrung und biologischen Voraussetzungen beruhende ›Position‹. Diese Vorstellung ist nach den Identitätspolitiken der 1970er Jahre durch Zusammenschlüsse definiert. Gemäß einer neuen Vorstellung

98 Jones 2007, S. 134.

99 Ebd., S. 137.

100 Jones 2006, S. 211.

101 Ebd., S. 210.

102 Amalia Jones, Erin Silver (Hg.). *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester: Manchester University Press 2016.

103 Diana Fuss. »Fashion and the Homospectatorial Look«, in: *Identities: Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 4, 1992, 713-737.

jener Prozesshaftigkeit von Identität steht die zirkulierende Verhandlung zwischen Begehren und Identifikation im Fokus, die sich vornehmlich »in der Ordnung des Sichtbaren«¹⁰⁴ ereignet. Das Visuelle umfasst in dieser Betrachtung alle körperlichen Sinne und versteht sich als synästhetisch und taktil (vgl. Kapitel 5.2.4). So zeugt Rists be rauschende Bild- und Tonsprache, die einem pulsierenden Gewebe von Relationen unterliegt, von taktilen, immersiven und synästhetischen Zuschauer*innen-erfahrungen. Rist stellt häufig ein sinnliches Eintauchen in das Hier und Jetzt des Kunsterlebens und eine kollektive, meditative Erfahrung in ihren konzeptuellen Fokus.¹⁰⁵

Zentral für Jones' Begriff des Parafeminismus¹⁰⁶ ist sein reziproker Charakter gegenüber kultureller Bedeutung (Wert) und Identität. Entgegen einer Politik, *frau* müsse sich mit bestimmten Subjekten als »Frau« identifizieren, zielt das parafeministische Projekt (von Rists Multimedia-Installationen) darauf ab, in jenem Prozess die Art und Weise zu erforschen, wie sowohl Subjekten als auch Objekten ein kultureller Wert und damit auch Macht zugesprochen wird. Noch einmal sei an dieser Stelle explizit darauf hingewiesen: Die Zuschreibung, kulturell wert- oder machtvoll zu sein, betrifft dabei nicht nur Subjekte, sondern auch Objekte. Damit eröffnet sich der dem Parafeminismus inhärente neu-materialistische Ansatz, den Rist, auf die Materialität ihres eigenen Körpers bezugnehmend, wie folgt zum Ausdruck bringt:

Even when I work with my body, with myself as the performer, I am material, a lump of whizzing atoms and a structure of unbending molecules, which simultaneously generates the orders that dictate how to deal with the material. Then, and not only than, I try as subject, as camera, not to intimidate my material.¹⁰⁷

Amelia Jones¹⁰⁸, Peggy Phelan¹⁰⁹, Christine Ross¹¹⁰, Elisabeth Bronfen¹¹¹ und Kate Mondloch¹¹² erläuterten, wie Rists spielerischer Umgang mit weiblicher Verkörperung

104 Jones 2007, S. 138.

105 Exemplarisch seien hier folgende ihrer Videoinstallationen genannt: *Pour Your Body Out* (2009) im Museum of Modern Art, New York; *Unschuldies (in) Shanghai* (2002) auf der Shanghai Biennale; *Apfelbaum unschuldig auf dem Diamantenhügel* (2003) im Postbahnhof, Berlin; *Maximumhimmel* (2012); *Worry Will Vanish Horizon* (2014) in der Hauser & Wirth Gallery, London.

106 Laura Castagnini erweitert in ihrem Aufsatz »The ›Nature‹ of Sex« Jones' Modell des Parafeminismus zu einer parafeministischen Parodie. Wie Jones bezieht sich Castagnini auf Pipilotti Rists medienkünstlerische Arbeit *Pickelporno* (1992) und deren vielschichtige feministische Parodien auf Repräsentation, phallozentrische Pornografie und Essenzialismus. Laura Castagnini. »The ›Nature‹ of Sex. Parafeminist Parody in Pipilotti Rist's Pickelporno«, in: *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol. 15, Iss. 2, [1992] 2015, 164-181.

107 Pipilotti Rist. »Don't intimidate the Material. A Conversation between Elisabeth Roth and Pipilotti Rist«, in: *Parkett*, No. 71, 2004, 14-17, 14.

108 Jones 2006, S. 210.

109 Peggy Phelan. »Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist«, Dies., Hans Ulrich Obrist, Elisabeth Bronfen (Hg.). *Pipilotti Rist*. London/New York: Phaidon Press 2001, S. 32-77, S. 43.

110 Ross 2000, 7-9.

111 Elisabeth Bronfen. »Pipilotti's Body Cinema«, Stephanie Rosenthal, Konrad Bitterli (Hg.). *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*. London: Hayward 2012, S. 116-123, S. 123.

112 Kate Mondloch. *A Capsule Aesthetic: Feminist Materialisms in New Media Art*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2018, S. 47.

und Subjektivität kritische Rahmenbedingungen für die Bewertung feministischer Medienkunst im Hinblick auf Voyeurismus, Fetischismus, Lust (›pleasure‹) und Blick (›gaze‹) zu irritieren scheint. Es ist Kate Mondloch, die in den medienkünstlerischen Installationen von Pipilotti Rist dezidiert eine Beteiligung der Künstlerin an einem wachsenden interdisziplinären Feld feministischer theoretischer Materialismen sieht.¹¹³ Mondloch spricht von einem regelrechten Hunger zeitgenössischer Museen nach einem berauschem Kunsterleben, nach »affective, sensational art«.¹¹⁴ Diesen würden Rists Arbeiten zwar bedienen, allerdings vor dem Hintergrund die dynamischen, generativen Wechselbeziehungen zwischen Zuschauer*innen, technologischen Objekten und anderen Materialien erfahrbar zu machen – »an intimate, embodied, and materialized interactivity with the lively forms and affects of today's technoculture«.¹¹⁵

In ihrem Aufsatz über Formen der Partizipation in der Kunst beschreibt Juliane Rebentisch die ästhetische Erfahrung mit zeitgenössischen künstlerischen Arbeiten als »*experiencing experience* (Hervorh. i.O.), that is, encountering the world of experience familiar from the real worlds a new in the mode of reflexive distance«.¹¹⁶ Doch Installationen wie die von Rist funktionieren in einem anderen Modus: Dort ist keine kritische Distanzaufnahme möglich; vielmehr erlebe ich mich als Ausstellungsbesucher*in eingebunden, unmittelbar verwoben, in einem sinnlichem Gewebe von Affekten. Ich finde mich in einer Position intimer und eingebetteter Nähe zur Installation wieder. Statt wie Rebentisch von einer »reflexive distance« in der ästhetischen Erfahrung zu sprechen, plädiert Mondloch für eine Betrachter*innenposition der kritischen Nähe (›critical proximity‹¹¹⁷). Es ist für Mondloch die »spectatorship of critical proximity that addresses materialization as a complex and open process, matter as lively and productive, subjectivity as enmeshed within the very stuff of the world«.¹¹⁸

Die von Mondloch angesprochene kritische Nähe, die in der Lage sei, komplexe Prozesse der Materialisierung zu adressieren, erweist sich auch vor dem Hintergrund visueller Anordnungen und der damit einhergehenden Subjekt/Objekt-Verhältnissen als virulent. Im Folgenden werde ich daher ausgehend von Barads Konzept des ›agentiellen Schnitts‹ einen Blick-Begriff erarbeiten, der Mondlochs Postulat des Herstellens einer kritischen Nähe (die sich als feministische Praxis erweisen wird) sowie vor allem einer diffraktiven und relationalen Logik gerecht wird.

5.2 Blick – ›Agentielle Schnitte‹ und das ›Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit‹

In ihrer einschlägigen Monografie *Meeting the Universe Halfway* formuliert Barad eine grundsätzliche Kritik daran, Bedeutungsbildung lediglich als menschliche Fähigkeit zu

113 Ebd., S. 14.

114 Ebd., S. 60.

115 Ebd.

116 Juliane Rebentisch. »Forms of Participation in Art«, in: *Qui Parle*, Vol. 23, No. 2, 2015, 29–54, 37.

117 Mondloch 2018, S. 62.

118 Ebd., S. 63.

begreifen, wobei diese Bedeutungsbildungen weitestgehend über entkörperte Grammatiken, Symboliken und Zeichensysteme passieren.¹¹⁹ Wiederkehrend spricht Barad von einem Repräsentationalismus¹²⁰, der die Natur- und Geisteswissenschaften be- wohne und der sich in theoretischen und methodischen Auseinandersetzungen am ste- ten Bedienen optischer Metaphern äußere – vor allem an der Nutzung der Metapher der Reflexion beziehungsweise des Spiegelbildes. Barad kritisiert: »Reflexivity, like re- flection, still holds the world at a distance.«¹²¹ Während das Spiegelbild demnach eine Reflexion von auf Distanz gehaltenen Objekten darstellt, zeigt das Diffraktionsmuse- ter, als abgrenzende Denkfigur, Differenzen von *innen heraus* und als Teil eines ver- schränkten Zustandes.¹²² Diffraktionsmuster sitzen der trennenden, distanzierenden, auf Gleichheit basierenden Reflexion nicht auf – sie verwehren sich dem Laster der Re- flexion: »reify, simplify, make the other into a separate object; less attentive to and able to resolve important details, dynamics, how boundaries are made.«¹²³ Die Medienwis- senschaftlerin Kristina Pia Hofer versteht Barads umfassende Kritik an einem Reprä- sentationalismus als gewollte Provokation¹²⁴ und unternimmt in einem Aufsatz über die Potenziale des Verhältnisses von New Materialism und (feministischer) Filmwis- senschaft den Versuch, Barad bewusst gegen den Strich zu lesen. Hofer plädiert dafür, Barads Kritik am Repräsentationalismus, aber auch grundsätzlich das »erneuernde Po- tential von new-materialist-Ansätzen« ernst zu nehmen, »da filmische Repräsentation viel zu oft ohne Bezugnahme auf die materielle Dimension der besprochenen Werke analysiert wird [...]«.¹²⁵ Ihren Überlegungen legt Hofer Barads Denkfigur des »agenti- ellen Schnitts« zugrunde, der auch ich mich im weiteren Verlauf bedienen möchte, um ein performatives Verständnis von Subjekt/Objekt-Relationen im Prozess des (An)Bli- ckens/Angeblickt-Werdens und eine Betonung der Verkörperung des Blicks in jenen Prozessen denken zu können. Barad konzipiert den »agentiellen Schnitt« (»agential cut«) wie folgt:

119 Beispielsweise ließe sich an dieser Stelle Jean-Paul Sartre anführen, für den das Herstellen eines Bildes ein Vorgang ist, den man als »Entkörperlichung« und mit Konrad Fiedler als »Loslösen« und »Trennen« beschreiben kann. Die reine Sichtbarkeit entsteht Sartre wie auch Fiedler zufolge durch jene Entkörperlichung und Loslösung einer anhängenden Sichtbarkeit, woraus eine entkör- perlichte Sichtbarkeit von etwas ohne Anwesenheit entwächst. Jean-Paul Sartre. »Offizielle Por- träts«, Bernd Schuppener (Hg.). *Die Transzendenz des Ego: Philosophische Essays 1931-1939*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [1939] 1982, S. 323-325, hier: S. 325; Konrad Fiedler. »Ursprung der künstle- rischen Tätigkeit«, Gottfried Boehm (Hg.). *Schriften zur Kunst*. Band 1.2. München: Fink [1887] 1991, hier: S. 191.

120 Barad 2007, S. 86ff.

121 Ebd., S. 87.

122 Ebd., S. 89.

123 Ebd., S. 90.

124 Hofer geht von einer gewollten Provokation bei Barad aus, »weil es sich bei der Gleichsetzung von Repräsentation und Spiegelbild, von Mediatisierung und Sprache, von Semiotik und Stasis, von Diskurs und der Reifizierung binärer Alterität wohl nur um eine bewusst über simplifizierte Interpretation eines methodisch und theoretisch reichen und diversen Forschungsfeldes handeln kann, die hauptsächlich rhetorische Zwecke verfolgen dürfte«. Hofer 2017, S. 2.

125 Ebd., S. 3.

Intra-actions include the larger material arrangement (i.e., set of material practices) that effects an agential cut between ›subject‹ and ›object‹ (in contrast to the more familiar Cartesian cut which takes this distinction for granted). That is, the agential cut enacts a resolution within the phenomenon of the inherent ontological (and semantic) indeterminacy. In other words, *relata* do not preexist relations; rather, *relata*-within-phenomena emerge through specific intra-actions.¹²⁶

›Agentielle Schnitte‹ produzieren also Bedeutung und sind grenzziehende Praktiken. Darüber hinaus konstituieren sie Komponenten und ziehen materielle Konsequenzen nach sich. In einem spezifischen bedeutungsbildenden Prozess werden spezifische ›agentielle Schnitte‹ innerhalb eines Phänomens gesetzt. Während ›Cartesianische Schnitte‹ ontologische Entitäten und die Trennung von Subjekt und Objekt als prä-existent voraussetzen, ermöglichen ›agentielle Schnitte‹ eine Analyse performativer Wechselbezüge von Subjekt und Objekt und erweitern Einsichten von Materialität und Bedeutung. Erst in der Begegnung, im Prozess des Sich-Verschränkens von menschlicher und nicht-menschlicher Agentialität – so Barad – bildet sich Bedeutung. Das Konzept des ›agentiellen Schnitts‹ ist somit Barads »Fassung einer medialen, nichtbinären Differenz«.¹²⁷

Auf den ersten Blick erscheint es naheliegend, vor dem Hintergrund der Problematisierung der Metapher des Spiegelbildes durch Barad und ihrer Kritik an einem dominanten Repräsentationalismus Lacans Spiegelstadium hier in die Diskussion einzubringen.¹²⁸ Bewusst stelle ich das Spiegelstadium unmittelbar in den Kontext von Lacans umfassender psychoanalytischer Optik und ziehe an dieser Stelle eine spezifische Auseinandersetzung des Verhältnisses von Subjekt und Blick durch Lacan heran, die den »Blick als Objekt [klein] a« beschreibt. Es geht mir also darum, eine Begegnung zwischen Barad und Lacan zu inszenieren, insofern ich dabei zu den zwei folgenden zentralen Denkfiguren gelangen werde: der Blick als ›Spiel der *Un/Bestimmtheit*‹ einerseits und der Glanz/das Schimmern als Diffraction andererseits.

Diese Lacan'sche Blick-Theorie, so werde ich zeigen, erweist sich durchaus anschlussfähiger an ein diffraktives Denken, als es eine erneute Auseinandersetzung mit dem bloßen Spiegelbild erlauben würde (vgl. auch Kapitel 2.3.3 über die Abgrenzungsbemühungen des Spiegelstadiums).¹²⁹ Anders als psychoanalytisch und semiotisch informierte, feministische Theoretikerinnen wie Kaja Silverman¹³⁰ oder Susanne Lum-

126 Barad 2007, S. 139f.

127 Handel 2019, S. 247.

128 Der Versuch, Lacan und Barad hier zusammen zu lesen, spannt sich nicht über die historische Frage nach den Traditionslinien (›Wie gelange ich ausgehend von der Frage nach Subjekt-Objekt-Beziehungen von Lacan zu Barad?‹), sondern fußt auf einem systematischen, diffraktiven Ansatz: Was geschieht, wenn sich Lacans und Barads Theorieansätze in meinem Schreiben begegnen? Welche ›kleinen Unterschiede‹ lassen sich von dieser Begegnung ableiten? Denn »small differences« so schreibt Barad, »can matter enormously«. Barad 2012a, S. 13.

129 In den Kapiteln 2.3.3 und 2.3.4 weise ich bereits darauf hin, dass es mir nicht um eine Auseinandersetzung mit der Frage des Spiegelbildes und dem Motiv des Spiegels gehen wird, das auf Gleichheit rekurriert, sondern dass mein Anliegen sich darauf richtet, Diffractionsereignisse in der feministischen Kunst der Gegenwart ausfindig zu machen.

130 Silverman 1992; Kaja Silverman. *The Threshold of the Visible World*. New York u.a.: Routledge 1996.

merding¹³¹ strebe ich eine Lesart des Lacan'schen Blicks an, die ihr Augenmerk nicht auf die Frage nach der visuellen Subjektivität als »Produkt spiegelnder Verhältnisse«¹³² legt, sondern sich auf ein von Lacan konstatiertes »Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit«¹³³ konzentriert, aus dem sich eine epistemische Figur herauskristallisiert, die über rein visuelle Formen der Bedeutungsproduktion hinausdeutet.¹³⁴ Es wird sich zeigen, dass sich gerade diese Lacan'sche Blick-Theorie mit einem Barad'schen Verständnis eines »agentiellen Schnitts« in einigen Punkten gewinnbringend verbinden lässt – gewinnbringend dahingehend, als dass sich im theoretischen Interferieren ein Denkbild herausdestilliert, dem ich mich im weiteren Verlauf widmen werde: die *Un/Bestimmtheit*. Barads Konzept des »agentiellen Schnitts« mit Lacans Blick-Theorie zusammenzuführen, fragt nach den »small differences [which] can matter enormously«.¹³⁵ Wo lassen sich die kleinen Unterschiede festmachen? Wohin führen mich die gesuchten Verschiebungen gegenüber Lacans Blickverständnis? Und was machen diese *Beugungen* für einen Unterschied in Bezug auf einen hier gesuchten Blick-Begriff?

In einer Vorlesung im Jahr 1964 über den Blick als *Objekt [klein] a*, die Funktion des Auges als lichtempfindliches Organ und das Verhältnis von Subjekt und Licht erzählt Lacan von seiner früheren Begegnung mit einer auf dem Wasser treibenden Sardinenbüchse. Als er als junger Intellektueller, seinen romantischen Sehnsüchten nach Abenteuern folgend, mit einigen Leuten aus einer Fischerfamilie auf einem kleinen Boot auf dem bretonischen Meer unterwegs war, machte ihn sein Gefährte Petit-Jean auf eine Büchse aufmerksam: »Siehst du die Büchse? Siehst du sie? Sie sieht dich nicht.« (Hervorh. i.O.)¹³⁶ Doch Lacan widerspricht; für ihn entfaltet das Objekt der Sardinenbüchse eine gewisse Agentialität¹³⁷, die sich mit seiner Agentialität verschränkt. In einem gewissen Sinne, auf der Ebene des Lichtpunkts, ist es die glänzende Büchse, die ihn tatsächlich »anblickt, angeht«¹³⁸: »Was Licht ist, blickt mich an, und dank diesem Licht

131 Susanne Lummerding. *Agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005, insb. S. 255-264.

132 Silverman 1996, S. 14.

133 Jacques Lacan. »Vom Blick als Objekt klein a«, Ders. (Hg.). *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten u.a.: Walter [1964] 1978, S. 73-126, S. 103.

134 In ihrem Beitrag »Materialismus in der Lacan'schen Psychoanalyse« unternimmt Michaela Wünsch erstmalig den Versuch, einige psychoanalytischen Konzepte Lacans mit theoretischen Figuren und Ansätzen des Neuen Materialismus, unter anderem derer von Karen Barad, zusammenzubringen. Dies. »Materialismus in der Lacan'schen Psychoanalyse«, Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters, Ildikó Szántó (Hg.). *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*. Paderborn: Fink 2018, S. 32-44.

135 Barad 2012a, S. 13.

136 Lacan [1964] 1978, S. 101.

137 Marie-Luise Angerer weist kritisch darauf hin, dass »[d]ie Frage nach dem Blick (gaze) und der Frau als Bild, wie sie die 1970er Jahre gestellt haben, [...] ausschließlich das humane Subjekt, hier das weibliche, ins Zentrum gerückt« hat. Dies. 2014, 32. In Lacans Geschichte über die Begegnung mit einer Sardinenbüchse ist es die Büchse »die ihn anblickt, angeht« und somit als nicht-humanes Subjekt eine Agentialität entfaltet.

138 Lacan [1964] 1978, S. 102.

zeichnet sich etwas ab auf dem Grunde meines Auges [...], das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vorneherein auf Distanz angelegt ist.«¹³⁹

Durch die Intra-Aktion des jungen Lacan und der glänzenden, blickenden Büchse vollzieht sich innerhalb des Phänomens der Begegnung ein ›agentieller Schnitt‹, der Bedeutung generiert: Im Fischerboot beschreibt sich Lacan als »aus dem Tableau gefallen«; er passt als bourgeois, intellektueller Jüngling ›nicht in das Bild‹ der hart arbeitenden, aus dem ›einfachen‹ Arbeiter-Milieu stammenden Fischer. Im Moment des Erblickens *der* und Erblickt-Werdens *durch* die Büchse zieht sich eine Grenze; ein Schnitt wird vollzogen, der für Lacan, so beschreibt er es selbst, auch materielle Konsequenzen mit sich zieht: Neben der qualitativen Bestimmung des ›Nicht-dazu-Passens‹ ereilt ihn dieses spezifische Gefühl, dass in einem materiellen Sinn nicht ohne biochemische Basis zu denken ist. Nur in dieser spezifischen Konstellation wird dieser spezifische Schnitt und im Anschluss daran dieses spezifische Empfinden wirksam. Gleichzeitig widerfährt dem jungen Lacan mit jener zuvor beschriebenen Form von Distanzverlust in diesem erschütternden Moment ein Gefühl von unüberbrückbarer Distanz im gesellschaftlichen Sinne, die in diesem Moment für ihn wahrnehmbar wird. In diesem Augenblick gelingt es ihm also auch, seine Selbstverortung in einem gesellschaftlichen Rahmen wahrzunehmen.

Dort, wo die verschränkten Agentialitäten des jungen Lacan und der treibenden Büchse in vermeintlich distinkte Entitäten getrennt werden, in Subjekt und Objekt und in weiterer Folge auch in (un)bedeutende Äußerungen (›articulations‹), ergebe sich Intelligibilität.¹⁴⁰ Was für Petit-Jean ein unbedeutender Spaß war, bekam für Lacan eine zentrale Bedeutung: »Er [Petit-Jean] fand sie sehr lustig, die kleine Geschichte, ich [Lacan] weniger.«¹⁴¹ Bedeutungsbildungen im Sinne Barads erweisen sich als umfassende und performative Prozesse, in denen sich nicht einfach nur abstrahierte Konzepte über arbiträre Zeichen an prä-existierende Objekte knüpfen. Vielmehr interferieren alle der Begegnung zugehörigen Komponenten – Dinge, Zeichen, Diskurse, Apparate sowie der Stellenwert der einzelnen Komponenten in den Diskursen. Den Prozess all dieser interferierenden Dimensionen deutet Lacan nur ansatzweise in seiner Beschreibung des Wetters, seiner Suche nach Abenteuern, seines Freundes Petit-Jean, der Büchse usw. an. Seine Geschichte mündet in nahezu linear strukturierten Modellen, auf die ich nun weiter eingehen werde. Zuerst greife ich auf Lacans grundlegendes triadisches Modell der Subjektivierung zurück, um daran anschließend ein Modell zu skizzieren, mittels dessen er spezifisch die Beziehungen und Funktionen von Auge, Blick und Sehen vor dem Hintergrund der Geschichte von der Begegnung mit der Sardinenbüchse darzustellen versucht.

Grundsätzlich fußt Lacans Logik der Subjektivierung auf einem triadisch strukturierten Fundament, das bereits in seinem Aufsatz über das Spiegelstadium und wiederholt in seinem Seminar XI zum Tragen kommt. Lacan beschreibt darin jeweils die Entstehung des psychischen Apparats als Konstellation von Realem, Imaginärem und

139 Ebd.

140 Barad 2007, S. 140 und S. 148. Intelligibel bedeutet hier so etwas wie differenziert, begrenzt oder relevant gemacht werden.

141 Lacan [1964] 1978, S. 101.

Symbolischem zugleich als Ko-Emergenz¹⁴² von Subjekt/moi, einem symbolstiftenden Groß-Anderen und einem (kleinen) anderen, das als Objekt oder als zweites Subjekt erscheint. In seiner hier herangezogenen Geschichte von der Begegnung mit der Sardinenbüchse ist Lacan selbst das Subjekt/moi, die Sardinenbüchse das (klein) andere (Objekt) und Petit-Jean das Groß-Andere, symbolstiftende Subjekt. Diese dritte Instanz und seine unabdingbar bedeutsame sprachliche Vermittlung¹⁴³ ermöglicht gewissermaßen erst die sprachlich geleistete Verknüpfung zwischen Lacan und dem Objekt der Sardinenbüchse. In dieser Konstellation ist es also der junge Lacan (moi), der um den Blick der Büchse (das andere) wirbt, obwohl er weiß, dass sein Blick nicht erwidert wird. Petit-Jean (der Groß-Andere) insistiert darauf, dass die Büchse Lacan nicht sieht. Lacans Text bietet allerdings neben dieser Interpretation, die bezweifelt, dass die Büchse zurückblicken könne, noch eine zweite an. Auch diese verhandelt den Konflikt zwischen Lacan und Petit-Jean. Allerdings geht es nicht um ein Hinterfragen des Zurückblickens der Büchse, sondern insbesondere um die intersubjektive Beziehung zwischen Lacan und Petit-Jean. Hier beginnen sich die Kategorien von Groß-Anderem und (klein) anderem (Subjekt) dahingehend zu verschieben, dass Petit-Jean nun den Ort des letzteren einnimmt. In der zweiten Konstellation konkurrieren Lacan und Petit-Jean um die Büchse, die hier zum *Objekt a* wird. Anders als Lacan hat Petit-Jean die Zufriedenheit über diese Büchse, die er als Objekt behandelt. Für Lacan hingegen ist die Büchse ein ›Fleck auf der Leinwand‹, eine Irritation im Sehen.

In der ersten Interpretation wird Petit-Jeans Frage, ob Lacan die Büchse sehen könne, zur Eingangsvoraussetzung für sein Gefühl des Angeblickt-Werdens. Der erschütternde, affizierende Moment des Schnitts¹⁴⁴ vollzieht sich zwischen Lacan und Büchse also erst über die symbolische Markierung jener dritten Instanz. Das Verhältnis des Subjekts (Lacan) zu einem anderen (Büchse) kreuzt sich unabwendbar mit einer Beziehung zu jener dritten Figur (Petit-Jean).

Barads ›agentieller Schnitt‹ ist im Gegensatz zu Lacans Schnitt¹⁴⁵ in mancherlei Hinsicht frei. Es geht nicht darum, im Gegensatz zu vielen pathologischen anderen Schnitten den ›richtigen agentiellen Schnitt‹ zu vollziehen. Lacans Vorstellung eines ›richtigen Schneidens‹, um einen gesunden psychischen Apparat zu entwickeln, verweist damit auf eine eher konservative Ontologie, die eine andere ist als Barads Ethische-Onto-Epistemologie. Die Beliebigkeit des Schnitts wird in Lacans Beschreibung der Pathologie zwar thematisiert, allerdings bleibt sie gerahmt durch die Auffassung, dass sich Begriffe der Subjektivität (wie auch der Intersubjektivität usw.) erst durch permanente Schnitte entwickeln. Lacan geht davon aus, dass die Sardinenbüchse grundlegend anderer Art ist als Petit-Jean. Bei Barad hingegen entsteht eine echte Freiheit des ›agentiellen Schnitts‹ aufgrund ihrer monistischen Vorstellung von

142 Den Begriff der Ko-Emergenz übernimmt Lacan von Jean-Paul Sartre.

143 Im Spiegelstadium leistet die sprachliche Vermittlung die Mutter. In Lacans Beschreibung der ödipalen Entwicklung wird die Mutter später zur realen Besetzung des klein anderen und der Vater zum Groß-Anderen, der die sprachliche Verknüpfung zwischen dem Kind und dessen begehrten Mutter herstellt.

144 Bei Lacan ist der Schnitt (Bruch) immer schon seine eigene Wiederholung.

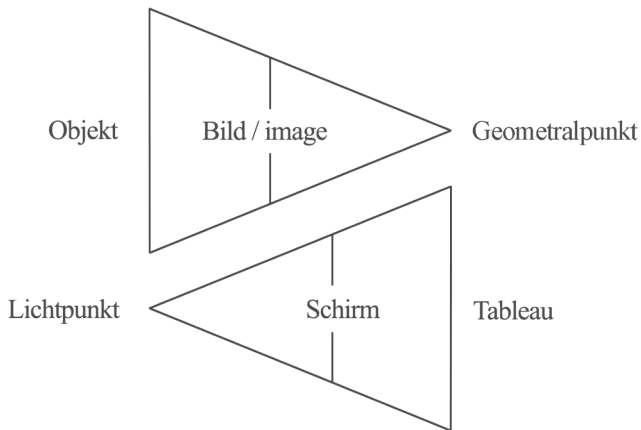
145 Lacan selbst spricht von einem Riss (*rupture* oder *fracture*). Dieser Riss kann je nach Interpretation – so wurde gezeigt – zwischen Lacan und der Büchse oder Lacan und Petit-Jean passieren.

Welt: Dualistische Beziehungen werden bei ihr nicht durch Negativität, Hierarchien und Gegensätze definiert, sondern es geht um den Prozess einer affirmativen Relationalität von Differenz¹⁴⁶, die mit dem Begriff des ›agentiellen Schnitts‹ adressiert werden kann. Barads neu-materialistischer Ansatz ist demnach mit einer spezifischen »monist philosophy of difference«¹⁴⁷ zu verknüpfen, die sich einer anderen Art des Beschreibens von Welt verpflichtet sieht als Lacans psychoanalytisches Denken.

In Barads Diffractionskonzept ist die Rede von einer Begegnung von mindestens zwei Wellen, die durch ihre Begegnung zu interferieren beginnen. Eine dezidiert dritte, bedeutungskonstituierende Welle/Instanz im Diffractionsgeschehen findet bei Barad keine Erwähnung. Vielmehr öffnet sich ein Un/Möglichkeitsraum¹⁴⁸ unzähliger Wellen/Instanzen, die sowohl menschlicher als auch nicht-menschlicher Natur sein können.

Ich komme nun auf ein weiteres Lacan'sches Dreiecksmodell zu sprechen. Jene Geschichte von der Sardinenbüchse war für Lacan der Auslöser dafür, dieses Modell zu entwerfen und damit über eine Form des verkörperten Sehens nachzudenken. Zunächst unterscheidet er in zwei Skizzen zwischen der geometralen Optik (Objekt – Bild – Geometralpunkt) und einem Sehen, das sich im Blick gründet und einem Spiel des Lichts unterlegen ist (Lichtpunkt – Schirm – Tableau) (siehe Abb. 20). Letzteres und damit das untere Dreieck folgt der Logik eines verkörperten Sehens und wird nun eingehender betrachtet.

Abb. 20: Jacques Lacans erstes Schema von Auge und Blick in getrennten Dreiecken, Seminar XI von 1964



146 Vgl. Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 127.

147 Ebd., S. 121.

148 Ich spreche hier von Un/Möglichkeitsraum, da der Begriff das physikalische Phänomen der Interferenzerscheinung aufgreift, wobei es bei einer Begegnung von aufeinandertreffenden Wellen offen bleibt, ob sich die Wellen verstärken (Möglichkeitsraum) oder gegenseitig aufheben (Unmöglichkeitsraum). Vgl. Kapitel 2.1.3.

Das im Tableau verortete Subjekt wird nicht einer perspektivischen, distanzierenden Logik folgend von einem Lichtpunkt »ergriffen«. Vielmehr erweist sich das Subjekt im Tableau als sehendes und erblicktes Subjekt zugleich; das Werden-Mit (>becoming-with« nach Braidotti) dem zurück-blickenden Objekt macht es letztlich erst zu diesem Subjekt.¹⁴⁹ Der Lichtpunkt ist also kein Blickpunkt (*point de regard*), von dem aus ich blicke, sondern einer, von dem aus ich mich *angeblickt fühle*. Dass Lacans Freund Petit-Jean in dieser Konstellation die entscheidende dritte Figur, die Position des symbolstiftenden Subjekts einnimmt, wurde bereits deutlich gemacht. Gerade in seiner sprachlichen Negation gegenüber dem Eindruck, sich von dieser Büchse, ihrem Glanz angeblickt zu fühlen (»Siehst du die Büchse? [...] Sie sieht dich nicht«), drückt sich eine wesentliche Rolle des Petit-Jean aus. Die sprachliche Verneinung wurde bereits im Seminar XI sowie in den Beschreibungen des Spiegelstadiums von Lacan ausbuchstabiert.¹⁵⁰ So beharrt das Groß-Andere, als garantierende Instanz für die Asymmetrie von Welt, auf die Verneinung: Es ist *nur* dein Bild, *nicht* du; es ist *nur* deine Mutter, *nicht* deine Geliebte; es ist *nur* eine Büchse, und das heißt auch: du bist *nur* ein Beobachter, ihr seid *nicht* in einer Beziehung.¹⁵¹ Petit-Jeans sprachliche Verneinung¹⁵² ist demnach die Signatur der symbolischen Beziehung zwischen Lacan und der Büchse. In diesem Punkt unterscheiden sich Lacan und Barad. Während bei Lacan der Symbol-Begriff über eine Asymmetrie definiert wird – die symbolische Ordnung definiert, welcher Teil der Ontologie subjektiv ist und welcher nicht – geht es bei Barad nicht um Symbolstiftung. Ihr Beziehungsbegriff ist ein diffraktiver, der mit einer ethischen Perspektive untrennbar verwoben ist. Die Gleichzeitigkeit von Alterität und Untrennbarkeit ist auch aus ethischer Perspektive ernst zu nehmen. Denn Verantwortung, so wurde bereits deutlich gemacht, beruht nicht auf einem rationalen Imperativ eines »Erkenne-dich-selbst«, sondern auf einer »ability to respond«, einer Fähigkeit zu antworten, was für menschliche und nicht-menschliche Entitäten gilt. Lacans symbolische Ordnung hingegen fordert vom Subjekt

149 Vgl. auch Barads Nachdenken über das Berühren zweier Hände im Kapitel 3.2.

150 Neben dem Spiegelstadium sind das Seminar I, III und VII sowie die Hamletdeutung.

151 Als Signatur der symbolischen (codierten) Beziehung ist die sprachliche Negation – wie hier durch Petit-Jean – eine andere als die imaginäre (ikonische) Beziehung, was an Freuds grundsätzliche und phänomenologische Überlegungen anschließt, dass Bilder anders als Sprache angeblich keine Negation beinhalten können. Vgl. dazu auch Stephan Packard. *Anatomie des Comics: Psychosemiotische Medienanalyse*. 1. Aufl. Göttingen: Wallstein 2006, S. 27–59.

152 In seiner Monografie *Differenz und Wiederholung* grenzt sich Deleuze von Freuds Unbewusstem ab, das auf eine »Form desselben in der Repräsentation« verweist, »um der Wiederholung gerecht zu werden«. Deleuze zufolge erscheint die Wiederholung im Falle des Unbewussten als negativ. Dasjenige, was wiederholt, wiederholt nur dadurch, dass es »nicht weiß oder kein Bewusstsein hat«. Für Freud, aber auch für Lacan (siehe Petit-Jean) müssen die entstehenden Blockierungen begrifflich aufgelöst werden. Deleuze wendet die als negativ erscheinende Wiederholung bei Freud und Lacan positiv/affirmativ: »Aber die natürliche Blockierung bedarf selbst einer überbegrifflichen positiven (!) Kraft, die sie und mit ihr zusammen die Wiederholung zu explizieren vermag«. Während also Freud und Lacan die Wiederholung aufgrund des Mangels des Begriffs als negativ und statisch setzen, ist sie bei Deleuze aufgrund des Überschusses der Idee positiv und dynamisch. Deleuze zitiert in Harald Kerber. »Zum Begriff der Differenz bei Hegel, Derrida und Deleuze«, Colloquium vom 10.02.2000, URL: <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/colloquium/kerber.htm>, Stand: 13.04.2021.

permanent, sich selbst, den nächsten Menschen und die Objekte um sich herum zu erkennen.

In Lacans Blick-Modell (siehe Abb. 20) erweist sich eine Größe, die sich als halbdurchlässige Grenze zwischen Lichtpunkt und Tableau schiebt, als für meine Betrachtung besonders relevant: die des Schirms.¹⁵³ Anders »als der geometrale Raum der Optik«¹⁵⁴ ist der Schirm nicht durchlässig, sondern opak; er ist in einer klassischen medialen Vorstellung das, was nötig ist, um etwas anderes zu sehen, weswegen er normalerweise unsichtbar bleibt. Aktiv schiebt das Subjekt den Schirm vor, um sich im Tableau vor dem »gefährlichen« Lichtpunkt bzw. Blick zu schützen. In seiner Opazität trennt und verbindet der Schirm das Tableau mit dem anderen und wird so einer konstitutiven Gleichzeitigkeit von Alterität und Untrennbarkeit gerecht. Der Schirm hält, so möchte ich mit Barad argumentieren, die Welt nicht auf Abstand.¹⁵⁵ Er ist innerhalb der Phänomene zu verorten und die Fläche, auf dem sich das Spiel der *Un/Bestimmtheit* ereignet. Lacan schreibt:

In dem, was sich mir so als Raum des Lichts darstellt, bedeutet Blick immer ein Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit. [...] [S]tets ist etwas da, das mich zurückhält, an jenem Punkt, weil es Schirm ist, und so das Licht als ein Schillern erscheint, das über den Schirm läuft.¹⁵⁶

Damit avanciert der Schirm zum Ort, an dem sich »agentielle Schnitte« ereignen. Oder anders formuliert: Der »agentielle Schnitt« ist die Begegnung/Gleichzeitigkeit von Blick (Licht) und Schirm (Undurchdringlichkeit) in Form der *Un/Bestimmtheit*. Der Blick als Irritation des Sehens ist dabei ein stetes »Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit«, von Durchdringlichkeit und Undurchdringlichkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; ein Spiel von *Un/Bestimmtheit*. Der Schirm erweist sich so als *Slash*, der die Undurchdringlichkeit niemals vollständig aufzulösen vermag, sondern stets *Un/Bestimmtheiten* (re)konfiguriert. Der Schirm ist in Lacans Verständnis der Ort, an

153 Den von Lacan abgeleiteten Begriff des Bildschirms (screen) definiert Kaja Silverman als »kulturell generiertes Bild oder Bilderrepertoire, durch das Subjekte nicht nur konstituiert, sondern auch differenziert werden in Bezug auf Klassenzugehörigkeit, Rassiertheit, Sexualität, Alter und Nationalität«. Dies. 1992, S. 150. 1996 erweitert Silverman Lacans Begriff des Bildschirms, indem sie darunter die Gesamtheit eines kulturellen Bilderrepertoires versteht: die normativ fungierenden, sich häufig wiederholenden Bilder wie auch oppositionelle und alternative Darstellungen. Dies. 1996; Auch Johanna Schaffer nutzt Lacans Begriff des Bildschirms und definiert ihn als »Feld der Sichtbarkeit«, worunter sie ein Gesamtgefüge von Repräsentationspraktiken und -parametern »sowie Weisen des Wahrnehmens und Wahrgenommen-werdens, die Sichtbarkeit und Lesbarkeit ebenso wie Unsichtbarkeit und Unlesbarkeit« versteht. Schaffer 2008, S. 113. Letzteres und damit die Modi des Sichtbaren wie auch des Unsichtbaren in Gleichzeitigkeit, vermag der Begriff der *Un/Sichtbarkeit* zu fassen. Darüber hinaus negiert er eine binäre Opposition von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die auch Schaffer betont: »Beide Modi [...] [sind] als Verhältnis sich gegenseitig bedingender und modulierender Zustände, die zudem gleichzeitig herrschen können [zu verstehen].« Schaffer 2008, S. 56.

154 Lacan [1964] 1978, S. 102; Auch Barad versucht, mit dem Konzept der Diffraction (physikalische Optik) der geometralen Optik ein Gegenmodell zu bieten.

155 Barad 2007, S. 87.

156 Lacan [1964] 1978, S. 103.

dem sich Verschiebungen ereignen, wobei unentwegt neue *Un/Bestimmtheiten* hervorgebracht werden.¹⁵⁷ Ausgehend von einer Ambiguität des Lichts markiert der Schirm keine absolute Trennung, sondern als Ort des ›agentiellen Schneidens‹ ein ›Zusammen-auseinander/Schneiden‹ (›cutting-together/apart‹)¹⁵⁸ und damit konstitutive Ein- und Ausschlüsse. Den Schirm als den Schrägstrich zwischen der *Un/Bestimmtheit* zu definieren, markiert ihn als ein diffraktives, sich stetig verschiebendes, differentielles *Dazwischen*.

In Lacans Konzeptualisierung des Blicks als *Objekt a* interessiert mich also an dieser Stelle nicht seine Ausarbeitung des *Objekts a* als Ursache des Begehrens bzw. seine Blick-Theoretisierung, die sich über einer Erfahrung der Abwesenheit, eines Mangels, definiert, wodurch eine Sehnsucht nach dem Verlorenen aufrechterhalten wird. Vielmehr scheint mir, ausgehend von Lacans Geschichte der Sardinienbüchse, seine spezifische Ausarbeitung des Blicks als »Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit«¹⁵⁹ produktiv für ein Denken der *Un/Bestimmtheit* (in Anschluss an Barad) und die Frage nach dem Potential des Glanzes bzw. des Schillerns des Lichts als Denkfigur. Bevor ich mich dieser Denkfigur im Kapitel 5.2.2 zuwenden möchte, werde ich im Folgenden Barads Konzeptualisierung der *Un/Bestimmtheit* nachgehen und dazu die Videoarbeit *A Smeary Spot* von A.K. Burns (2015) heranziehen.

5.2.1 *Un/Bestimmtheiten* erzeugen in *A Smeary Spot* (A.K. Burns: 2015)

»Die Leere ist eine dynamische Spannung, eine sehnde Ausrichtung auf das Sein/Werden.«¹⁶⁰

Karen Barad

A Smeary Spot (NS o) ist eine Videoinstallation der vierteiligen Reihe *Negative Space* der US-amerikanischen Künstler*in A.K. Burns und bildet das Kernstück der Arbeit. Die Mehrkanal-Videoinstallationen *Living Room* (NS oo), *Leave No Trace* (NS ooo) und Spiegel-Kollagen drehen sich inhaltlich und konzeptuell um die Kernarbeit *A Smeary Spot* (NS o), die als audio-visuelles Panorama aufgebaut ist und als Einführung in den Zyklus *Negative Space* fungiert. Der Titel ist Johanna Russ' feministischem Science-Fiction Roman *We Who Are About To...* von 1976 entnommen und beschreibt die Folgeerscheinung nach einem direkten Blick in die Sonne, ein das Sichtfeld unausweichlich verfolgendes, schwarzes, temporäres Loch; eine punktuelle Leere in Form eines schwarzen Punktes.

Die Inszenierungen im Video finden an zwei Orten statt: in einer Wüstenregion im südlichen US-Bundesstaat Utah und in einem schwarz ausgekleideten Theaterraum

157 Barad 2015, S. 89.

158 Karen Barad. »Nature's Queer Performativity«, in: *KVINDER, KØN & FORSKNING*, 1-2, 2012e, 25-53, 46. An anderer Stelle schreibt Barad über das ›Zusammen-auseinander/Schneiden‹: »Cuts are matters of cutting-together/apart. [...] The cut is reiteratively cut through, cross-cutting the cutting, reiteratively reconfiguring thought/doing/matter/meaning without end«. Barad 2012a, S. 19.

159 Lacan [1964] 1978, S. 103.

160 Barad 2012d, S. 29.

(siehe Abb. 21). Sowohl die Wüste als auch das Theater sind als realer und gleichzeitig psychologischer Raum zu verstehen und repräsentieren laut Burns die unendliche Unendlichkeit und die unfixierten Qualitäten der bloßen Leere.¹⁶¹ Wesentlichen Einfluss, über die Unendlichkeit des Nichts und jene Qualitäten der Leere nachzudenken, gewann A.K. Burns von Karen Barad, die sich in ihrem gleichnamigen Aufsatz die Frage stellt: Was ist das Maß des Nichts?¹⁶² Ausgehend von dieser Frage, skizziert Barad einen möglichen Versuchsaufbau – ein quantenphysikalisches Gedankenexperiment – um die Leere, »[k]ein Ding, kein Gedanke, kein Bewusstsein«¹⁶³ messen zu können. Erneut, wie auch schon in ihrer Monografie *Meeting The Universe Halfway*, betont Barad das Spiel der Intra-Aktion, das bei jeglichen Messungen Welten entstehen lässt – es gibt keine vorgängige Materie und Bedeutung, sondern diese wird erst im Prozess des Messens performativ hervorgebracht.¹⁶⁴ Entscheidend für Barad ist, dass »bestimmte Grenzen und Eigenschaften von Objekten innerhalb von Phänomenen und bestimmte kontingente Bedeutungen durch spezifische Intra-Aktionen in Kraft gesetzt [werden]«.¹⁶⁵ Daraus resultiert eine im Kern der Materie angelegte »ontologische Unbestimmtheit«¹⁶⁶, die stets nur in Teilen in Materialisierungsprozessen gelöst wird: »Bestimmtheit, in eben dieser Verfasstheit eines Phänomens materiell dargestellt, ist immer mit konstitutiven Ausschlüssen [...] verbunden.«¹⁶⁷ Anders formuliert: In Intra-Aktionen materialisiert sich ein Phänomen, wobei unvermeidlich *etwas* ausgeschlossen wird. Diese ontologisch und epistemologisch essentielle, aber auch produktive Doppelbödigkeit und verwobene Struktur von gleichzeitigem Ein- und Ausschluss in dynamischen Materialisierungsprozessen versucht Barad mit dem Schriftzeichen des Schrägstrichs (*Slash*) typografisch zu fassen. Somit bedingt die »Un/Bestimmtheit [...] das Nicht/Handeln des Nicht(s)/Dingseins«.¹⁶⁸ Barad gelangt zurück zu ihrer Ausgangsfrage der Messbarkeit von Leere und stellt somit fest: Auch die Leere ist nicht *nichts*, und gleichzeitig ist sie nicht *etwas*. Über eine Skizzierung der Quantenfeldtheorie und die Darlegung der Qualitäten von sogenannten virtuellen Teilchen kommt Barad zu dem Schluss, »dass Unbestimmtheit der Schlüssel nicht nur für die Existenz, sondern auch für die Nicht-Existenz von Materie ist beziehungsweise für das Spiel der Nicht/Existenz«.¹⁶⁹

Wie lassen sich diese komplexen philosophischen und quantentheoretischen Überlegungen von Barad auf A.K. Burns' Videoinstallation *A Smearly Spot (NS o)* beziehen? Oder besser: Wie artikulieren sie sich darin? Zum einen, so wurde bereits erwähnt, repräsentieren die Schauplätze Wüste und Theater Orte der Leere und Unendlichkeit. Zum anderen markieren auch Barads den Aufsatz »Was ist das Maß des Nichts?« einleitende Worte die ersten Minuten der Videoarbeit. Auf einer der Projektionsflächen der

161 A.K. Burns. »A Smearly Spot (NS o)«, 2015, URL: <https://akburns.net/negativespace/a-smearly-spot/>, Stand: 13.04.2021.

162 Barad 2012d.

163 Ebd., S. 18.

164 Ebd., S. 20.

165 Ebd., S. 21.

166 Ebd.

167 Ebd., S. 21f.

168 Ebd., S. 23.

169 Ebd., S. 30.

Dreikanal-Arbeit sehen wir zunächst ein musikalisches Solo der Saxophonistin Matana Roberts. Im gleißenden Licht der blauen und lilafarbenen Scheinwerfer wird lediglich die Silhouette der Musikerin mit ihrem Saxophon auf einer dunklen Bühne sichtbar. Die stimmungsvolle visuelle wie akustische Umgebung im Bild vervielfältigt sich, als die beiden anderen Projektionsflächen zu leuchten beginnen und wabernde, sich im Raum ausbreitende Nebelschwaden auf der Bühne zeigen. Auf einer dritten Projektionsfläche rückt sodann Mother Flawless (die Alter Ego der verstorbenen Drag Queen Jack Doroshow) ins Bild und beginnt, in einem von Barad übernommenen Monolog über das Nichts zu sinnieren: »Wie kann etwas über das Nichts gesagt werden, ohne gegen seine Natur selbst zu verstoßen [...]? Vielleicht sollten wir die Leere für sich selbst sprechen lassen.«¹⁷⁰

Es folgt der Beginn des ästhetischen Versuches, jene Leere zur Sprache kommen zu lassen¹⁷¹: Totale-Aufnahmen fangen eine karge Wüstenlandschaft aus unterschiedlichen Perspektiven ein, akustisch unterlegt von diffusen Hintergrundgeräuschen. Immer wieder begegnen uns aus unterschiedlichen Kameraperspektiven sogenannte ›Acting Agents‹, die laut Burns von verschiedenen Rollen der Performer*innen verkörpert werden und sowohl in einem diskursiven als auch in einem realen Raum agieren. Unter den ›Acting Agents‹ bewegen sich beispielsweise die sogenannten ›Free Radicals‹ (Freie Radikale). Als politische Aktivist*innen, aber auch als Moleküle, verfolgt dieser Begriff der freien Radikale eine Doppeldeutigkeit: Sie sind auf der Suche nach Elektronen und darauf ausgerichtet, Veränderungen herbeizuführen. Im Video sammeln sie weggeworfene Gegenstände in der Wüstenlandschaft, die ein provisorisches (Über)Leben möglich machen, sowie (im)materielle Ressourcen wie Wasser, Luft und Sonnenlicht. Auch die sogenannten ›Ob-Surveyor‹ tummeln sich unter den ›Acting Agents‹, deren Ziel es ist, die Wüstenregion zu beobachten statt sie zu vermessen, wie bereits der zusammengesetzte Begriff aus Observation (Beobachtung) und Surveyor (Landvermesser) nahelegt. Immer wieder tauchen dieselben ›Acting Agents‹ in der Wüste auf, so auch auf dem zweiten Schauplatz des Videos, dem schwarz abgekleideten Theaterraum. In der Mitte des Raums türmt sich ein hoher Müllhaufen aus dem die Performer*innen ihre Requisiten fischen, um sie später wieder dorthin zurück zu werfen. Im Theaterraum scheint es, als würde Karen Barads Konzept der materiell-diskursiven Verschränkung in einer ästhetischen Praxis erprobt: Die Darsteller*innen bedienen sich der ausrangierten Objekte (der materiellen Welt), während sie ein aus mehreren Texten entstandenes Drehbuch rezitieren (die diskursive Welt). Die Texte stammen dabei von Theoretiker*innen und Schriftsteller*innen wie Karen Barad, Guy Hocquenghem und Ursula K. Le Guin. Bei jeder Rezitation setzt sich die/der Performer*in auf humorvolle und subtile Art

170 Im Original spricht Mother Flawless auf Englisch. Ebd., S. 18.

171 Um die Leere, das Nichts (auch des Theaterraums im Video) architektonisch aufzugreifen, wird das installative Setting im Dunklen gehalten. Als Sitzgelegenheiten für die Besucher*innen finden sich Bürostühle auf Rollen, die zum einen zu einer gewissen Mobilität im Raum beitragen und zum anderen auch im Theaterraum im Video zu finden sind. Auf horizontal ausgerichteten, freistehenden Wänden werden die Videos projiziert. Auf einem vierten Kanal läuft separat auf einem Kastenmonitor am Ende der Abspann mit Fußnoten.

und Weise mit den Dingen auseinander, wobei die Bedeutung des Gesagten performativ verändert oder gar erweitert wird. Um an Barad anzuschließen, leitet das Handeln der Performer*innen ein Interesse an der *Un/Eindeutigkeit* der Begriffe sowie der *Un/Bestimmtheit* der Dinge. Die Performer*innen intra-agieren insofern mit ihren Requisiten, als dass sie erst im dynamischen Prozess Bedeutung/Bedeutungslosigkeit erhalten. In mehrstimmigen Rezitationen der Texte entfaltet sich im Laufe des dreiundfünfzigminütigen Videos ein Manifest, dass laut A.K. Burns in einer ontologischen Flüssigkeit und Differenz wurzelt.¹⁷² Hier wird deutlich, dass es Burns nicht um eine Überwindung der Differenz (Materie-Diskurs, Materie-Bedeutung, Subjekt-Objekt) geht, sondern vielmehr darum, Differenz als einen wesentlichen Aspekt eines funktionierenden Ökosystems zu betrachten.¹⁷³ Es geht ihr damit nicht um Gleichmachungs- und Assimilierungsprozesse, die diese marginalisierte Personengruppen dazu auffordern, sich einem etablierten und hegemonialen System anzupassen. Vielmehr steht eine affirmative Haltung einer Durchquerung von Differenz, einer »different difference«¹⁷⁴ nach Kathrin Thiele (vgl. Kapitel 2.1.4), im Fokus. Für Thiele bedeutet dieses Drängen eine Verschiebung hin zu einer ›anderen Differenz‹, einer Differenz »that no longer focuses on a ›differing from‹, but shows ›difference differing‹ or ›difference in itself.«¹⁷⁵ Entscheidend ist demnach, dass eine Grenzziehung (ein ›agentieller Schnitt‹) keine feststehende Grenze bedingt, sondern eine nicht-binäre Selbstdifferenz.¹⁷⁶ Anders formuliert: Entgegen der binären Vereinnahmung der Differenz, die Subjekt und Objekt als zwei gegebene, unabhängige ontologische Bereiche voraussetzt, verweist die Selbstdifferenz beziehungsweise ›difference in itself‹ auf eine Verwobenheit und ein ko-konstitutives Verhältnis von Subjekt und Objekt (vgl. Kapitel 2.1.4 über die sexuelle Differenz).

In Bezug auf Trinh Thi Minh-ha verdeutlicht Haraway, dass es bei Diffractionsmuster um eine ›kritische Differenz innerhalb‹ (›critical difference within‹¹⁷⁷) geht und nicht um binäre Differenz im Sinne des Mit-sich-identisch. Minh-ha verfolgt eine diffraktive, nicht-binäre Konzeptualisierung von Differenz, indem sie ein nicht-trennendes, nicht-dialektisches Modell der Differenz bevorzugt.¹⁷⁸ Ihr theoretischer Entwurf der Differenz korrespondiert mit dem von Luce Irigaray entwickelten Diskurs zur sexuellen Differenz (vgl. Kapitel 2.1.4), den Irigaray mit Hilfe der Konzeption des Intervalls zu fassen versucht. Irigaray versteht jenes Intervall als Raum ethischer Relationen, als Ort für Handlungsmöglichkeiten und des Begehrens. Das Intervall ist für sie die Bedingung für Differenz selbst, ein ›Raum zwischen Zwei‹, der affirmativ als ausweitend, generativ, subjektiv, kosmisch und materiell theoretisch gefasst wird.¹⁷⁹ Irigarays In-

172 Burns 2015.

173 Ebd.

174 Thiele 2014, 11.

175 Ebd., S. 11.

176 Derrida würde hier von *Différence* sprechen, »ein[em] verschiebende[n] Schnitt der medialen Selbstdifferenz«. Vgl. Handel 2019, S. 253.

177 Haraway 1995d, S. 20.

178 Im Kapitel 5.2.4 wird Trinh Thi Minh-has Ansatz erneut aufgegriffen und anhand ihrer Filmpraxis des ›speaking nearby‹ noch einmal eingehender behandelt.

179 Irigaray [1984] 1993a. Darin insbesondere ihr Essay »Text, Place, Interval: A Reading of Aristotle, Physics IV«, 1993b, S. 34–55.

Abb. 21: A.K. Burns, *A Smearly Spot* (Negative Space 0) 2015

tervall, jener ›Raum zwischen Zwei‹, ist unendlich leer, ein Ort des Nichts – wobei in diesem leeren Raum des Nichts, so präzisiert es Barad, keine Abwesenheit ist, »sondern [dort wohnt] die unendliche Fülle von Offenheit«. ¹⁸⁰ Auch für Irigaray ist das Intervall ein offener Raum der Möglichkeiten, sowohl eine Grenze, als auch eine Schwelle zu etwas anderem. Mit Barad, gedacht handelt es sich um einen Ort, an dem sich unerlässlich Momente des ›Zusammen-auseinander/Schneidens‹ ereignen (›cutting-together/apart‹) und damit *Un/Bestimmtheiten* (re)konfiguriert werden. ¹⁸¹

5.2.2 Das Schimmern als Diffraktion und die Ästhetik der Affizierung

Im Folgenden wird insbesondere das Schillern des Lichts (vgl. Lacan) bzw. das Phänomen des Glanzes im Fokus stehen, da von ihm – in Anlehnung an Lacan – eine gewisse Begehrensfunktion auszugehen und seine Ästhetik ein spezifisches Potenzial zu entfalten scheint. Ich möchte den Glanz dabei, auch im Rückgriff auf Lacans kleine Geschichte der Sardinenbüchse, als epistemologische Denkfigur vorschlagen, um einem inhärent diffraktiven Charakter von Subjekt/Objekt-Verhältnissen näherzukommen.

Für die Filmwissenschaftlerin Eliza Steinbock ist das ›Schimmern‹ eine zentrale Denkfigur, um nachzuzeichnen, wie das Kino durch eine spezifische Ästhetik des Wandels alternative Wege zum Verständnis von Geschlechterübergängen bietet. In ihrer Monografie *Shimmering Images* verweist sie auf die wiederkehrende Verwendung des Konzepts des Schimmerns (oder auch des Funkelns, Glänzens oder Schillers) in Schriften der Philosoph*innen und Trans- und Filmwissenschaftler*innen Michel Foucault,

¹⁸⁰ Barad 2012d, S. 33.

¹⁸¹ Über die Kunststarbeit *A Smearly Spot* habe ich bereits im veröffentlichten Artikel Kronberger/Krall 2021 geschrieben.

Gilles Deleuze, Susan Stryker und Steven Shaviro.¹⁸² Häufig werden dabei das Schimmern bzw. der Glanz als Denkbild verwendet, um Veränderungen in ihrer verlockenden, funkelnden und flackernden Form zu beschreiben. Steinbock erkennt, inwiefern die verschiedenen Äußerungen über schimmernde Qualitäten in diesen Schriften Unterscheidungen zwischen Subjekt/Objekt, Denken/Gefühl und Sehen/Berühren porös werden lassen. An den Durchkreuzungen binär strukturierter Gegensätze durch jene schimmernden Qualitäten anknüpfend, möchte ich hier also den Glanz bzw. das Schimmern als Diffraction verstehen.

In der vorliegenden Arbeit begegneten uns bereits zahlreiche Visualisierungen von Glanz; Momente glänzender, schillernder – und mit Lacan gedacht: (zurück)blickender – Oberflächen: Die funkelnden Perlen der chinesischen Fabrikarbeiterinnen in Mika Rottenbergs Videoinstallation *NoNoseKnows* (2015), die schillernden Oberflächen in der Videoarbeit *Surface Glaze* (2015) von Lotte Meret Effinger oder die glänzende Gesichtsmaske von Signe Pierce in ihrer Arbeit *American Reflexxx* (2013). Diese Visualisierungen erweisen sich als ›glänzende‹ Beispiele dafür, dass in einem Moment des Schillerns und Glänzens der Spiegel als Medium des Ich-Ideals und der Identifikation herausgefordert werden kann (vgl. Kapitel 2.3.3). Und so bringt es Katrin Köppert auf den Punkt: »Glanz konvertiert den Spiegel zum Medium der Diffraction und somit der Interferenz, das heißt der Überlagerung von bereits mit Anderen verbundenen Subjekten.«¹⁸³ Inwiefern lässt sich der Glanz als diffraktives Denkbild fassen? Und warum zeugt er von Effekten der Überlagerung, Konnektivität und Relationalität?

Wie bereits in Kapitel 5.2 dargelegt, richtet sich Barads fundamentale Kritik an einen Repräsentationalismus in den Natur- und Geisteswissenschaften. Barad verneint die grundsätzliche Vorstellung, ein Individuum besitze spezifische Attribute, welche einer Repräsentation vorausgehen bzw. vorgelagert sind. Die Diffraction bricht mit dieser Vorstellung; oder besser: *beugt* diese Vorstellung. Ein Beispiel für ein Diffraktionsphänomen im Alltag, das auch Barad exemplarisch heranzieht, ist der Regenbogeneffekt, der auf CD-Scheiben zu sehen ist: »Die konzentrischen Ringe der Spiralspur, die die digitale Information enthält, fungieren als Diffraktionsgitter, welches das weiße Licht (Sonnenlicht) in ein Spektrum von Farben aufspaltet.«¹⁸⁴ Das Schimmern in den Regenbogenfarben auf der Oberfläche ist dabei keine *Entität*, sondern ein spezifischer *Effekt* der Diffraction. Eine schillernde CD-Scheibe funktioniert als ein Apparat der Diffraction, wobei das Licht in dieser Konstellation eine entscheidende Rolle gewinnt: Wenn es sich in allen Regenbogenfarben auffächert, produziert das weiße Licht

182 Eliza Steinbock. *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Durham/London: Duke University Press 2019.

183 Katrin Köppert. »Glanz: Zur Diffraction des Spiegels. Beyoncé und FKA twigs als ›glänzende‹ Beispiele des ›Schwarzwerdens‹«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Nr. 63, Dezember 2017, 49–64, S. 49.

184 Barad schreibt an dieser Stelle weiter in einer Fußnote: »Wenn Sonnenlicht also, das das volle Spektrum von Farben [...] enthält, ein Diffraktionsgitter durchquert, führt die Überlagerung von Lichtwellen zur Verstärkung einiger Farben in einigen Regionen der Scheibe und zur Verringerung (oder Eliminierung) anderer. Welche Farben verstärkt oder verringert werden, hängt von der Wellenlänge des Lichts ab [...]. Daher sind verschiedene Regionen unterschiedlich gefärbt.« Barad 2013, S. 41.

ein Muster, das die verschiedenen Charakteristika von Licht sichtbar macht. Auch Lacan¹⁸⁵ misst dem Licht eine besondere, phänomenspezifische Fähigkeit bei, da es sich einer Linearität verwehrt: »Zweifelloso pflanzt sich das Licht in der Geraden fort, aber es bricht sich, es diffundiert, es übergießt, es erfüllt [...].«¹⁸⁶ Auch wenn Lacan mit seinem Blick-Modell (das Dreieck Lichtpunkt – Schirm – Tableau) ein Austreten aus der geometrischen Optik zu unternehmen versucht, verweist dieses Zitat deutlich auf ein Beharren auf dieser Optik. Hier scheint also ein zweiter »kleiner Unterschied«¹⁸⁷ zwischen Lacan und Barad »aufzublitzeln«.

Folgt man Barad, ist die

[g]eometrische Optik [...] im Wesentlichen ein Näherungswerkzeug zur Untersuchung verschiedener optischer Instrumente (z.B. [...] Linsen, Spiegel [...], Prismen [...]). Geometrische Optik fokussiert primär darauf, wohin Licht geht oder zu was es veranlasst werden kann, wenn es auf eine Anzahl verschiedener optischer Geräte stößt oder diese durchquert. Die verwendete Näherung liegt darin, dass Licht einfach als »Strahl« behandelt wird (was schlicht ein Indikator der Ausbreitungsrichtung des Lichts ist, ohne jegliche ontologische Aussage über das Wesen von Licht). Das heißt, dass in der Erforschung geometrischer Optik die Natur von Licht als unerheblich erachtet wird. [...] Im Gegensatz dazu ist die physikalische Optik am Wesen von Licht selbst interessiert und verfügt über Techniken zu dessen Untersuchung. Das heißt, Licht ist nicht bloß ein Werkzeug, sondern auch ein Forschungsobjekt. Das Doppelspalt-Diffraktions- bzw. Interferenzexperiment war unentbehrlich für die Versuche, die Natur des Lichts (und der Natur) zu erkennen.¹⁸⁸

Das Doppelspalt-Experiment (vgl. Kapitel 1.1) konnte beweisen, dass Licht sowohl Wellen- als auch Teilchencharakter aufweist, brach so mit dem »Entweder-Teilchen-oder-Welle«-Paradigma der klassischen Physik und führte maßgeblich zur Entwicklung der Quantenphysik.

Die Diffraction verweist also auf ein »Sowohl-als-auch«. Es geht also hier nicht, wie Lacan schreibt, um die Brechung von Lichtwellen wie bspw. bei einem Prisma (das würde der Logik der geometrischen Optik folgen), sondern um eine *Beugung* (Diffraction, die der Logik der physikalischen Optik folgt). Die Diffraction kann demnach etwas über das Wesen des Apparats (hier der CD-Scheibe) aussagen, aber auch – und das scheint mir hier entscheidend – über das Wesen des Lichts.

Es liegt in der Natur des Glanzes und des Schillerns, in Bewegung zu sein. Im Umkehrschluss erweist sich die Dynamik des Lichts als Möglichkeitsbedingung des Glanzes. Der Glanz rekuriert auf einen Überlagerungszustand (von (Licht)Wellen) wobei etwas *Anderes* entsteht, was konstitutiv offen ist: die Verringerung, Verstärkung oder Eliminierung von Wellen. Im übertragenen Sinne ereignet sich im Moment glänzender

185 Diffraction, so wurde bereits erläutert, entstammt der physikalischen und nicht der geometrischen Optik. Auch Lacans Blick-Modell (siehe Abb. 20) ist als Versuch angelegt, aus einer geometrischen Optik auszutreten.

186 Lacan [1964] 1978, S. 100.

187 Barad 2012a, S. 13.

188 Barad 2013, S. 48.

oder schillernder Oberflächen ein Stiften von neuen Verbindungen und Beziehungen zu *der/dem Anderen*; ein ›Werden-Mit‹ (vgl. Kapitel 2.2.3). Als Denkfigur erlaubt der Begriff des Glanzes bzw. des Schimmerns also, radikal-relationale und performative Verbindungen zu denken, wobei die Welt nicht mehr nur in einem geometral-perspektivischen Verhältnis wahrgenommen werden bzw. auf Abstand gehalten werden kann. Oder, wie Andreas Cremonini in seiner psychoanalytisch-philosophisch inspirierten Annäherung an das flüchtige Phänomen des Glanzes schreibt: »Die anamorphotische Pointe des Glanzes besteht darin, dass sich der Glanz aus seiner räumlichen Verweisungsstruktur zu lösen beginnt und ein visuelles Eigenleben entwickelt.«¹⁸⁹ Für Cremonini zeichnet sich in der phänomenologischen Betrachtung des Glanzes eine Dimension des Sehens ab, die nicht mehr Sehen im intentionalen Sinne (Blick) wäre, sondern »Hingebung an das Licht, Auflösung des Blicks«.¹⁹⁰ Entgegen dieser phänomenologischen Annahme einer Auflösung des Blicks und im Rückgriff darauf, was ich im Kapitel 5.2 erarbeitet habe, möchte ich hier für eine Verschiebung des Blick-Begriffs vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Reflexion des Glanzes (bei Lacan) plädieren. Für Lacan ist es der Lichtpunkt, der Glanz, der ihn *anblickt, überrumpelt, angeht* im Sinne eines sinnlichen Affiziert-Werdens. Dieser Blick löst sich nicht in einem Nichts auf, sondern *beugt sich* von einem intentional gesetzten hin zu einem affizierenden; er operiert in einem steten Modus von *Un/Bestimmtheit* (vgl. Kapitel 5.2). Dieser Blick hält sich nicht in einer vermeintlichen Sicherheit der Objektivität; in ihm artikuliert sich etwas, das sich einem fixierenden, identifizierenden Zugriff entzieht. Nach Lacan trifft der Blick des anderen (der Büchse) mich nicht direkt, sondern erscheint auf einem opaken Schirm, auf dem der Glanz, das Schillern, in Erscheinung tritt. Das Schillern und Glänzen einer Oberfläche verweist auf ein dynamisches Spiel von Lichtwellen *im Innen* und birgt ein kritisches Potenzial, dass in einem Modus der Affizierung liegt. Katrin Köppert zufolge haben wir es mit einem »Glanz-Blick« wie in Lacans Sardinienbüchsen Geschichte zu tun, »der die Betrachter*innen affektiv erreicht«.¹⁹¹ Sie schreibt:

Glänzende Glattheit hat eine verführerische, taktile Qualität, die nicht nur das Bedürfnis evoziert, in sie eindringen zu wollen, um sich mit ihr zu umhüllen und um unangreifbar zu werden. Sie bestimmt auch Modi der Affizierung und sensuellen Involvement.¹⁹²

Der Umstand, dass sich durch den opaken Glanz keine Spiegelung zu realisieren vermag, avanciert den Glanz also zu einer Ästhetik der Affizierung. Die diffraktive, schillernde Fläche fällt nicht »dem normativen Register der Sichtbarkeit und mithin der rationalen Erkenntnis«¹⁹³ zu. Vielmehr ereignet sich im Glanz etwas Nicht-Vorhersehbares, was mich sinnlich angeht und den Affekt auf den Plan ruft.

189 Andreas Cremonini. »Über den Glanz: Der Blick als Triebobjekt nach Lacan«, Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.). *Blickzähmung und Augentäuschung: Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2005, S. 217-248, S. 220.

190 Ebd., S. 223f.

191 Köppert 2017, 58.

192 Ebd., 60f.

193 Ebd., 52.

In Lacans Geschichte der auf dem Wasser treibenden Sardinenbüchse gewinnen die schwirrenden Lichtpunkte auf der Büchsenoberfläche eine entscheidende Bedeutung. Im Moment des ›Angeblickt-Werdens‹ durch die Büchse wird Lacan schmerzlich bewusst, dass er als Intellektueller die soziale Position des Fischers nicht einnehmen kann. Das Aufblitzen und Schimmern der Büchse trifft Lacan, symbolstiftend getragen von Petit-Jean, was ihn aus ›dem Bild wirft‹.

In der Videoarbeit *American Reflexxx* (vgl. Kapitel 5.1.1) von Signe Pierce sind es die Lichtpunkte auf ihrer schillernden Maske, die zurückblicken und mich sinnlich ergreifen. Pierces schillernde Maske fungiert durch ihren Glanz als Lacan'scher Schirm. Und noch einmal sei an dieser Stelle Lacan zitiert: »[S]tets ist etwas da, was mich zurückhält, an jenem Punkt, weil es Schirm ist, und so das Licht als ein Schillern erscheint, das über diesen Schirm läuft.«¹⁹⁴ Der Schirm ist Erscheinen und Verbergen; er lässt den Raum flüchtig werden und verunmöglicht Identifikationen wie auf Spiegeloberflächen oder in zentralperspektivisch-geometralen Blickanordnungen. Ein Sinn kristallisiert sich angesichts dieser glatten Flächigkeit als besonders angesprochen heraus: der Tastsinn.¹⁹⁵

Bevor ich dem Tastsinn in Verschränkung mit der Frage nach dem Visuellen erneut und eingehender Aufmerksamkeit schenke (vgl. Kapitel 3.2), um mich mit Laura Marks Konzept der ›haptischen Visualität‹ einem Verständnis eines fühlenden, verkörperten Sehens zu nähern (vgl. Kapitel 5.2.4), möchte ich anhand der Videoinstallation *Glance* von Pauline M'Barek (2014) ein Moment der Implosion trennender Subjekt-Objekt-Verhältnisse skizzieren. In jenem Moment, so wird sich zeigen, entfalten sich ein feministisches Bemühen einer Verkörperung des Sehens sowie ein Blick, der als Spiel der *Un/Bestimmtheit* beschrieben werden kann.

5.2.3 Einer Bewegung der Möbiusschleife folgen: *Glance* (Pauline M'Barek: 2014)

Im Jahr 2014 schuf Pauline M'Barek eigens für die Ausstellungsräumlichkeiten des Frankfurter Kunstvereins die Videoinstallation *Glance*.¹⁹⁶ Auf einer großen Leinwand im abgedunkelten Raum begegnet mir in extremer Großaufnahme ein Auge, wobei mich die schwarze Pupille regelrecht sogartig in die Bildmitte zieht. Auf der glänzenden Hornhaut des Auges spiegeln sich die Architektur des Ausstellungsraums in Bewegung – den ich soeben selbst betreten habe – sowie Wimpern, Nase, Hände und Beine der Besitzerin des Auges, M'Barek selbst. Für die Herstellung des sechsminütigen Videos befestigte sich die Künstlerin eine Kamera auf dem Kopf, um damit die Reflexionen auf dem ›Glaskörper‹ ihres Auges zu fokussieren. Der schwarze Mittelpunkt ihres Auges stand dem schwarzen Mittelpunkt ihrer Videokamera direkt und in

194 Lacan [1964] 1978, S. 103.

195 Vgl. hierzu die Ausarbeitungen über den Nah- und Tastsinn zu Lotte Meret Effingers Arbeit in Kapitel 3.2.3 und Kapitel 3.2 über die Berührung/das Berührt-werden.

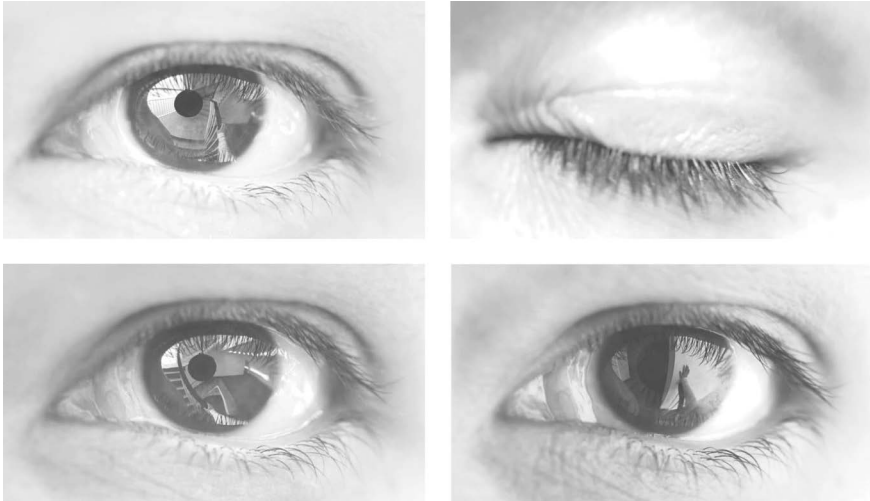
196 Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Überlegungen ist der enge sprachhistorische Zusammenhang zwischen Blick und Glanz durchaus interessant. Im Englischen *Glance* (so auch der Titel M'Bareks Arbeit) scheint dieser Zusammenhang noch mitgedacht: blicken, (auf)leuchten, (auf)blitzen. Auf einer anderen Ebene ist das abgebildete Auge der Künstlerin auf der Leinwand ein Glanz-Träger.

gewisser Weise ›Auge in Auge‹ gegenüber. Mit diesem auf ihr eigens Auge gerichteten Kamerablick bewegte sie sich dann durch die Ausstellungsräume des Frankfurter Kunstvereins. Durch die Krümmung ihres Augapfels erhalten wir Besucher*innen der Videoinstallation ein verzerrtes Bild des Raumes, in dem sich die Künstlerin bewegt. Statt einer Spiegelung bekommen wir eine Anamorphose¹⁹⁷ zum perspektivisch dargestellten Raum zu sehen (siehe Abb. 22). Doch nicht nur der Raum erscheint uns gekrümmt. Auch die in Bewegung versetzten Körperteile der Einäugigen überführen uns in eine eigentümliche Perspektive, die an Ernst Machs Zeichnung des einäugigen Mannes – ein inverses Selbstbildnis – erinnern mag.¹⁹⁸ Das subjektive Gesichtsfeld der Künstlerin wird in der verzerrten Spiegelung in ihrem Auge sichtbar. Es ergibt sich ein möbiusbandartiger Doppelcharakter von subjektiver und objektiver Perspektive: Zum einen werden wir Zuschauer*innen konfrontiert mit einer objektiven Sicht auf ihr Auge und die sich darauf spiegelnden, verzerrten Räumlichkeiten der Ausstellung. Zum anderen scheinen wir durch das Auge einer anderen Person (das der Künstlerin) im Sinne der subjektiven Kamera schauen zu können, was unseren Blick zu einem verkörperten macht.

Jener beschriebene Doppelcharakter verfängt sich in keinem ›Entweder-oder-Modell‹. Vielmehr bewegen sich der subjektive und der objektive Blick in einem Möbius'schen Verhältnis, wobei das Gleiten des Perspektivwechsels von der Bewegung und Simulation des ›In-der-gleichen-Situation-Seins‹ wie die Künstlerin abhängig ist: Als Zuschauerin erfahre ich mich selbst als Subjekt und Objekt der (eigenen) Wahrnehmung. Ich bin hier und dort im Bild zugleich; Objektivität und Subjektivität verlieren ihre vermeintliche Grenze und das Bild stellt eine Außen- und Innenwelt der Einäugigen zugleich dar. Je nach Positionseinnahme einer ›subjektiven‹ oder ›objektiven‹ Perspektive bewege ich mich als Betrachterin gedanklich auf einer Seite

197 In ihrer Monografie *Seeing Differently* erklärt Amelia Jones die subversive Bedeutung der Anamorphose als feministisches Denkbild, um die feministische Theorie am *male gaze* weiterzuführen. Sie schreibt: »[...] I look towards the notion of anamorphosis, the rendering of an image on a two-dimensional plane that defeats this illusion of perspectival knowing, to challenge the focus on fetishism as a singular model through which to understand visual identification. Through its distortion, anamorphosis willfully ruins the logic of the world picture [vgl. Marin Heidegger] and of models of normative subjectivity identified by feminists, anti-racists, and queer theorists as subtending western culture in the modern period« (S. 5). Für Amelia Jones ist die Anamorphose damit methodisch dazu in der Lage, die Logik des modernen Blicks als solchen zu entlarven (S. 83). Dies. *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London/New York: Routledge 2012. Auch für Lacan spielt die Anamorphose eine entscheidende Rolle. Sie avanciert in seiner Blick-Theorie zu einem der Leitmotive seiner Subjektkritik. Bezugnehmend auf Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten* (1533), auf dem wir eine Anamorphose eines Totenschädels am rechten unteren Bildrand sehen, schreibt Lacan: »Mit Sicherheit ist es die außergewöhnliche, [...] letztlich aber doch völlig offenkundige Absicht, uns zu zeigen, daß wir als Subjekte auf dem Bild buchstäblich angerufen sind und also dargestellt werden als Erfasste«. Lacan [1964] 1978, S. 98.

198 Schlicht mit *Figur 1* betitelt, veröffentlichte der Philosoph und Physiker Ernst Mach seine bekannte Zeichnung erstmalig in seiner Schrift *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis von Physischem und Psychischem* (1889). Sie zeigt die subjektive Sicht eines liegenden Mannes, der durch sein linkes Auge blickt. Sowohl die perspektivische Darstellung des Raumes als auch die Nase, der Schnurbart, die Hände und Beine des Mannes sind zu sehen.

Abb. 22: Pauline M'Barek, *Glance* 2014

des Möbiusbandes, die stets das Existieren der anderen Seite voraussetzt. Der Moment des ›Ineinander-Übergleitens‹ scheint mir einen Kippmoment zu besetzen, der im Anschluss an Deleuze¹⁹⁹ mit einem Affekt belegt ist und Intervall-Charakter besitzt. Als solches unterbricht das Intervall einen sensomotorischen Ablauf, was mich als betrachtendes Subjekt innehalten lässt und auratisch – im Sinne Walter Benjamins – ergreift. Es scheint mir kein souveränes Bewusstsein zu sein, dass meine Bewegung auf dem Möbiusband von einem ›objektiven‹ Blicken auf die verzerrten Räumlichkeiten im Bild hin zu einem ›subjektivierten‹, verkörperten Blicken steuert. Mit Benjamin gesprochen, scheint es mir vielmehr ›die Erfahrung der Aura‹²⁰⁰ zu sein, welche mei-

199 Vgl. auch Brian Massumi. *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham u.a.: Duke University Press 2002; Marie-Luise Angerer. *Begehren nach dem Affekt*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007 sowie Ott 2010. Damit ist das Videobild in *Glance* mit Deleuze gedacht nicht lediglich ein Affektbild, weil es eine extreme Nahaufnahme darstellt. Stattdessen ist vor allem ist der geschilderte Kippmoment mit einem Affekt besetzt, was das Videobild zu einem besonderem Affektbild avancieren lässt (vgl. auch Kapitel 3.2.3).

200 Walter Benjamin. »Über einige Motive bei Baudelaire« [1939], *Gesammelte Schriften*. Bd. I-2., hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 605-653, S. 646. Im Beitrag »Über die Motive bei Baudelaire« von 1939 hatte Benjamin das Aura-Konzept verändert. Dort wird es zu einem anthropologischen Modell wechselseitigen Blickaufschlagens. Anders als in seinem 1931 erschienenen Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« wurde die Aura nun nicht mehr als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« beschrieben, sondern als kultureller Rest eines Kunstwerkes und seiner Einmaligkeit. Ders. »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], Ders. (Hg.). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 45-64, S. 57.

ne innere Bewegung nach Positionssuche steuert und das Videobild mit der Fähigkeit belehnt, ›die Augen aufzuschlagen‹²⁰¹. Benjamin schreibt:

Die Erfahrung der Aura beruht [...] auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.²⁰²

Trotz Benjamins magischem, mythischem und rätselhaftem Sprachstil, entfaltet sein Konzept der Aura einen entscheidenden Impuls, eine Subjektivierung von Bildern begrifflich fassen zu können.²⁰³ Sigrid Adorf macht mit Rekurs auf Benjamins Aura-Begriff deutlich, dass es sich bei der magischen, auratischen Wirkung von Bildern um einen »echten Austausch von Blicken«²⁰⁴ zwischen etwas Belebtem und etwas Unbelebtem handelt. Dabei geht es darum, »die Stabilität von Subjekt-Objekt-Relationen in Zweifel zu ziehen und stattdessen ein kommunikatives, relationales Feld von Begegnungen und Beziehungen zu erkennen, dass das Gegenüber mit dem Vermögen belehnt, uns anzuschauen, uns zu betreffen – sich zu subjektivieren«.²⁰⁵ Obwohl es so scheint, als würde M'Barek gleichsam Benjamins Denkfigur des ›Augenaufschlags‹ zur konkreten Darstellung bringen wollen, ist es nicht das Auge der Künstlerin im Bild, das zurückblickt, sondern das *Dazwischen* von Blick (Licht) und Schirm (Undurchdringlichkeit) in Form der *Un/Bestimmtheit*, das seinen Blick aufschlägt (vgl. Kapitel 5.2) und mich als Betrachtende die Bewegung des »Zusammen-auseinander/Schneidens« wahrnehmen lässt: Wenn ›agentielle Schnitte‹ zu erkennen bedeutet, ›agentielle Schnitte‹ zu machen²⁰⁶, stabilisiere ich in der Betrachtung von *Glance* permanent die Qualität meines subjektiven Standpunktes, bevor dieser in eine Stabilisierung der Qualität des objektiven Standpunktes übergleitet und umgekehrt. Diese ›agentiellen Schnitte‹ als vorübergehende Stabilisierungen und Dis/Kontinuitäten von ›subjektiver‹ und ›objektiver‹ Perspektive habe ich versucht, mit der mathematisch-topologischen Figur des Möbiusbandes zu fassen.

Bevor ich im weiteren Verlauf M'Bareks Videoarbeit *Glance* mit Haraways Konzept des situierten Wissens zusammenführe, möchte ich an dieser Stelle in knappen Ausführungen noch einmal Bezug auf die Frage des narzisstischen Zirkels in der frühen

201 Auf Benjamins Begriff der Aura als Augenaufschlag werde ich im nachfolgenden Unterkapitel 5.2.4 in Bezug auf die Fähigkeit von Bildern, zu antworten, noch einmal zu sprechen kommen.

202 Benjamin [1939] 1974, S. 646f.

203 Gleichsam müssen Benjamins magische Bild- und Sprachgebrauchsweisen unter einem säkularen Vorzeichen betrachtet werden. Benjamins magische Bildwirkung werde ich in meiner Auseinandersetzung mit dem Bild als Diffractionsereignis (Kapitel 5.3.1) noch einmal aufgreifen.

204 Sigrid Adorf. »Offscreen – Wenn Bilder jenseits ihrer Ränder zurückblicken«, Christiane Kruse, Birgit Mersmann (Hg.). *Bildagenten: Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen*. München: Fink 2021, S. 149-174, S. 165.

205 Ebd.

206 Sofie Sauzet. »Phenomena – Agential Realism« 2018, URL: <https://newmaterialism.eu/almanac/p/phenomena-agential-realism.html>, Stand: 18.04.2021.

Videokunst nach Rosalind Krauss nehmen (vgl. Kapitel 2.3.3) und sie dem hier vorgestellten diffraktiv wirkenden Möbiusband gegenüberstellen. Einkapselt im narzisstischen Zirkel, so die Kritik von Krauss, fixiere sich das Subjekt (der Videokunst) auf sich selbst, in seiner Präsenz, wodurch keine Bewegung hin zu einem im Außen liegenden Objekt möglich sei. Ausgehend von der Videoarbeit *Centers* (1971) von Vito Acconci²⁰⁷ beschreibt Krauss jene narzisstische Selbsteinkapselung im »elektronischen Spiegel« des Video-Closed-Circuit:

Mirror-reflection [...] implies the vanquishing of separateness. Its inherent movement is toward fusion. The self and its reflected image are of course literally separate. But the agency of reflection is a mode of appropriation, of illusionistically erasing the difference between subject and object.²⁰⁸

Was Krauss hier als Verschmelzung und damit verbundene Auslöschung der Differenz von Subjekt und Objekt problematisiert, gründet in ihrer zeitdiagnostischen Bestimmung einer narzisstischen Ästhetik der frühen Videokunst. Die Denkfigur des Möbiusbandes, die ich in Bezug auf die Frage einer Subjekt/Objekt-Beziehung anhand der zeitgenössischen Videoarbeit *Glance* herangezogen habe, konterkariert das von Krauss angeführte Argument des Fusionierens und des Zerfalls der Differenz von Subjekt und Objekt. Statt eines Zerfalls haben wir es, in der Bewegung der Möbiusschleife folgend, mit einer Intra-Aktion von Subjekt und Objekt in der Rezeption zu tun. In unauflöslischen Interferenzen von subjektiven und objektiven Perspektiven tritt das, was als stabil »objektiv« oder »subjektiv« erscheint, als vorübergehender Effekt der spezifischen performativen Begegnung zwischen mir als Betrachtende und der Videoarbeit hervor.

In einer Einzelausstellung *Der berührte Rand*, die im Rahmen der Quadriennale 2014 im KIT in Düsseldorf stattfand und in der M'Barek ihre Videoarbeit *Glance* zeigte, griff die Künstlerin die Figur des Möbiusbandes auch in Form einer konkreten Darstellung im Ausstellungsraum auf. M'Barek durchzog den gesamten Boden des unterirdischen Raumes mit einer Möbiusschleife aus grau-weißem Tapeband. Stellvertretend für die Ausstellungs-besucher*innen folgt die Künstlerin mit ihrer am Kopf montierten Videokamera dem Weg, welchen die Möbiusschleife vorgibt. Für die Ausstellung im KIT ist es also das Wahrgenommene der Künstlerin auf ihrem Weg entlang der ambivalenten

207 Neben Acconcis Videoarbeit *Centers* ließe sich an dieser Stelle auch seine Arbeit *Pryings* (1971) heranziehen, die einen besonders eindringlichen und körperlichen Gestus mit Blick auf die Beziehung zwischen Betrachtenden und Videobild verhandelt. Jenseits der Möglichkeit einer kontemplativen oder träumerischen Hingabe, wird der Betrachter*innen-Blick mit einem gewaltsamen Akt in nächster Nähe konfrontiert. Im Videobild ist Acconcis Partnerin Kathy Dillon in starker Nahaufnahme zu sehen, während Acconci selbst, die Kamera tragend, mit der anderen Hand versucht, ihre Augen zu öffnen. Wehr- und hilflos versucht Dillon, ihre gewaltsam geöffneten Augen wegzudrehen, um Blickkontakt zu vermeiden. Diese ausgestellte Aggression und der brutale Versuch des Eindringens in den (weiblichen) Körper von außen demaskiert auf eine unbehagliche Weise das Begehren des voyeuristischen Blicks. Vgl. auch Adorf 2008, S. 214.

208 Krauss 1976, S. 5f.

Schleife, was die Kamera festhält und was als großflächige Videoprojektion am Ende des Raumes auf dem glänzenden Augapfel der Künstlerin zu sehen ist.²⁰⁹

Das beschriebene Aufeinandertreffen von Subjekt und Objekt²¹⁰ im Videobild von *Glance* und die damit verbundenen, auf das Subjekt selbst zurückgeworfenen Entscheidungsmöglichkeit der Blickführung (auch Verkörperung) rufen die bereits skizzierte Standpunkttheorie Donna Haraways in Erinnerung (vgl. Kapitel 2.1.2 und Kapitel 4). Haraway kritisiert in ihrem Aufsatz »Situated Knowledge« einen universellen, immer schon vorausgesetzten *subjektiven* Blick, wobei die Ausklammerung der Verkörperung dieses Blicks ihn als vermeintlich *objektiven* Blick ausstellt. Kathi Hofer bringt Haraways Kritik in Verbindung mit einer binokularen, hegemonialen Optik, der sie ein monokulares, feministisches Blick-Modell entgegenhält:

Stabilisiert werde [die von Haraway beschriebene] ›objektive Subjektivität‹ in ihrer Oppositionsstellung zur Welt und deren Objekten; eine Distanz, die durch das visuelle System der (binokularen) Optik gewährleistet sei. Der Feministin allerdings fehlt diese Distanz – genau wie dem Einäugigen [sic!]: In der partialen, weil monokularen Sicht [...] fällt die blickende Figur mit ihrem Blickfeld zur Fläche (des Bildraums) zusammen; in der einäugigen ›Selbtschauung‹ verschmilzt das Subjekt mit seiner Repräsentation; es wird sich dabei nicht nur seiner selbst bewusst, sondern ferner seiner eigenen Begrenzt- und Vermitteltheit.²¹¹

Hofers Vorschlag, einer monokulare, vermeintlich partielle und feministische Blickkonzeption einem binokularen, patriarchalen Blick-Modell entgegenzustellen, verfehlt jedoch Haraways zentrales Argument gegen (Selbst)Identität und einen »göttlichen Trick«²¹², der »alles von nirgendwo aus«²¹³ zu sehen vermag, begriffen als monokulare und körperlose Perspektive. Auch wenn Hofers ›einzelnes Auge‹ als verkörpertes konzipiert wird, das sich im Distanzverlust seiner selbst als verkörpert und situiert zu erkennen scheint, folgt ihre Argumentation der Idee, zurücktreten zu können, um die Dinge glatt und gerahmt durch einen einzelnen Ausschnitt betrachten zu können. Dieser von Hofer konzipierte Blick der Einäugigen scheint mir ein anderer zu sein als der niemals unschuldige, bewegliche, aufgespaltete, partielle, und multiple Blick, den ich im Anschluss an Haraways situiertes Wissen als feministisch verstehe und der mir in *Glance* zu begegnen, oder besser: sich zu *ereignen* scheint. Eine solche Haraway'sche Perspektive erscheint mir vor dem Hintergrund einer ethischen Dimension anschlussfähig an die von mir formulierte These des Blicks als Spiel von *Un/Bestimmtheit* nach

209 Für die zu Beginn herangezogene Ausstellung im Frankfurter Kunstverein 2014 wählte M'Barek einen willkürlichen Weg durch die Ausstellungsräumlichkeiten.

210 An dieser Stelle soll noch einmal betont werden, dass mit Subjekt und Objekt nicht abgeschlossene, prä-existierende Entitäten gemeint sind, sondern aus konsequenten Begegnungen der Intra-Aktion stets ungeschlossene Subjekte und Objekte im Werden.

211 Kathi Hofer. »Männer ohne Eigenschaften. Ernst Mach und Gilles Deleuze zwischen medialer Selbst-Empfindung und ›unschlüssigem‹ Selbst-Entwurf«, Roland Innerhofer, Katja Rothe, Karin Harrasser (Hg.). *Das Mögliche regieren: Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 135-150, S. 145.

212 Haraway [1988] 1995b, S. 84.

213 Ebd., S. 80.

Barad (vgl. Kapitel 5.2). Wenn wir Grenzen ziehen, wenn sich ›agentielle Schnitte‹ ereignen, müssen wir Verantwortung für diese Praxis des Ein- und Ausschließens übernehmen.²¹⁴ Oder, mit Haraway gesprochen: Es gibt keinen unschuldigen pseudo-göttlichen Standpunkt von außen. Zum anderen erweist sich Haraways Perspektive in Bezug auf eine wahrnehmungs- und subjekttheoretische Dimension in einigen Punkten als anschlussfähig an Deleuzes Konzept der Assemblage (vgl. Kapitel 4.1). Das Subjekt ist hier weder prä-existierende Entität noch performatives Endergebnis eines Wahrnehmungsprozesses. Vielmehr geht es um die Entfaltung und das Herausbilden dynamischer Assemblagen (Deleuze) und partialer, netzwerkartiger, nie abgeschlossener Perspektiven (Haraway), wobei das multiple Subjekt²¹⁵ (Haraway) in der Assemblage lediglich ein »Anhängsel«²¹⁶ bildet. Die Konstituierung solcher assemblageartiger Gefüge geht nicht auf in einer Totalität, einer Ein- oder Ganzheit – einem monokularen Blick eines Subjekts. Vielmehr bilden sie sich aus Vielheiten, synthetisierenden Operationen und diffraktiven Begegnungen. Sich also, wie in Pauline M'Bareks Videoarbeit, auf einem Möbiusband zu bewegen, bedeutet im Anschluss daran, sich einer Bewegung hinzugeben, die ohne Entitäten funktioniert, wobei diese Bewegung einer Linie des Werdens folgt. Sich auf einem solchen ambivalenten Band zu bewegen heißt, sich dem auratischen Spiel der *Un/Bestimmtheit* ausgesetzt zu erleben, wodurch eine Subjekt-Objekt-Binarität und die Vorstellung von einem Selbst als Einheit verunsichert werden.

Wie aber lässt sich nun die Videoprojektion des Auges von Pauline M'Barek in extremer Nahaufnahme mit Haraways situiertem Wissen in Verbindung bringen? Zunächst scheint es naheliegend, die Videoarbeit mit Kathi Hofers monokularem Blick-Modell zusammen zu denken, da ich als Ausstellungsbesucherin gleichsam die Einäugige *vor Augen* habe. Doch die glänzende Hornhaut des Künstlerinnen-Auges im Videobild zeugt von keinem fixierbaren Ort im ›Nirgendwo‹, sondern von einer körperlichen Bewegung durch einen bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit: Die Künstlerin durchwanderte den Ausstellungsraum, den ich selbst und andere Ausstellungsbesucher*innen durchwandern, zu einer vorangegangenen Zeit. Die bewegten Bilder auf der Hornhaut der Künstlerin verkörpern gewissermaßen ein bewegliches, situiertes Subjekt, für das sich Haraways Erkenntnistheorie ausspricht. Das Auge der Künstlerin im Bild führt mir zwar die Verschmelzung des Subjekts mit seiner Repräsentation in der ›Selbstanschauung‹ vor, wie es Hofer formuliert. Doch der von Hofer beschriebene Distanzverlust ereignet sich meiner Ansicht nach nicht vor dem Hintergrund eines Bruchs mit einer hegemonialen, binokularen Optik, sondern vielmehr durch ein ›Ineinander-Übergleiten‹ der Subjekt/Objekt-Perspektiven in der Betrachtung von *Glance*, in der das *Dazwischen* seinen Blick aufschlägt. Dabei ist dieser Blick weder dem Bild noch dem betrachtenden Subjekt zuzuordnen, sondern spricht eine intra-aktive Relationalität an. Das Videobild

214 Barad 2007, S. 172.

215 Ähnlich wie Haraway spricht auch Barad von einem Subjekt als Multiplizität, »a superposition of beings, becomings, here and there's, now and then's. Superpositions, not oppositions.« Barad 2014, S. 176.

216 Deleuze/Guattari [1972] 1977, S. 28.

wird zur Fläche, zum Lacan'schen Schirm, auf dem sich ›agentielle Schnitte‹ vollziehen und Blicke ereignen, die konsequent *Un/Bestimmtheiten* (re)konfigurieren.

Mit Haraway gelesen, birgt der Perspektivwechsel in Pauline M'Bareks Videoarbeit von objektiver Subjektivität zu einer verobjektivierten Subjektivität (einer tatsächlichen Situirtheit, die sich als Objektivität verstanden wissen will) einen politischen und ethischen (Handlungs)Spielraum, der auf Empfinden und affektive Begegnung ausgerichtet ist.²¹⁷ Hofers Verknüpfung von Haraways Konzept des situierten Wissens, das aus der Verschränkung von Körper und Bedeutung entsteht²¹⁸, und einer zentralen phänomenologischen Debatte des Okularzentrismus²¹⁹, die insbesondere auch in filmtheoretischen Auseinandersetzungen geführt wurde, schließt an Vivian Sobchacks phänomenologisch-filmtheoretische Perspektive an, die ein verkörpertes Sehen und ein ästhetisch bedingtes Kippmoment medientheoretisch zu bündeln weiß. Obwohl sich Sobchack nicht auf Haraway bezieht, gelingt es ihr, ein politisch-ethisches Bemühen um eine Vervielfältigung des Blicks durch die Beweglichkeit des Subjekt-Standpunktes im Sinne Haraways mit einer ästhetisch-epistemologischen Anschauung zu verknüpfen.

Zunächst setzt Sobchack²²⁰ voraus, dass die Filmzuschauer*innen im Kino die Wahrnehmung selbst wahrnehmen. Voraussetzung für eine rezeptive Begegnung mit der Wahrnehmung selbst ist das Zugeständnis einer Subjektivität und Leiblichkeit des Films. Mit anderen Worten: Der Film selbst gewinnt eine intentionale Wahrnehmungsstruktur.²²¹ Um Film als einen wahrnehmenden Körper zu betrachten, bedarf es eines filmsehenden Subjekts der Betrachtung als Gegenüber – eines wahrnehmenden Körpers, der je nach Geschichte und damit verbundenen Prägungen anders wahrnimmt als ein anderer Körper.

Das Film-sehen ist, mit Sobchack gedacht, ein intersubjektives Sehen und damit ein Akt des Verbindens zwischen dem audio-visuellen Objekt Film und dem Subjekt.²²² In

217 Vgl. auch Hofer 2011, S. 148f.

218 Haraway [1988] 1995b, S. 86.

219 In der westlichen Kultur gab es stets eine Hegemonie des Auges und damit des Sehnsinns. Doch auch das Sehen ist nicht ›natürlich‹, sondern ein sozio-kulturelles Vermögen, das Praktiken unterliegt, die ›entscheiden‹, was überhaupt gesehen werden kann und was das bedeutet, was gesehen wird. David M. Levin verweist auf die bedeutungsvollen Verbindungen zwischen Sehen und Ontologie, Wissen, Macht und Ethik, die im westlichen wissenschaftlichen Projekt zutiefst verankert sind: »Western culture has been dominated by an ocularcentric paradigm, a vision-generated, vision-centered interpretation of knowledge, truth, and reality.« Ders. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, CA: University of California Press 1993, S. 2.

220 Bereits in den frühen 1990er Jahren vollzog sich innerhalb der Filmtheorie eine Erkenntnisverlagerung von psychoanalytischen und semiotischen filmtheoretischen Paradigmen hin zu Fragen nach subjektiven Wahrnehmungen und körperbasierten Kinoerfahrungen. Vivian Sobchack trug maßgeblich zu jener Verschiebung bei, indem sie, wie einige andere Filmtheoretiker*innen, die Phänomenologie insbesondere von Maurice Merleau-Ponty einbrachte. Vgl. insb. Vivian Sobchack. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1992. Siehe als Überblick zur phänomenologischen Filmtheorie: Anke Zechner. »Phänomenologische Filmtheorie«, Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hg.). *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer 2016a.

221 Sobchack 1992, S. 9ff.

222 Vivian Sobchack. »Die Materie und ihre Passion: Prolegomena zu einer Phänomenologie der Interobjektivität«, Christoph Wulf (Hg.). *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 195-205;

ihren späteren Arbeiten erweitert Sobchack ihre phänomenologische Filmtheorie und spricht – mit Merleau-Ponty argumentierend – neben einer Intersubjektivität auch von einer Interobjektivität, die sich in der Filmwahrnehmung ereigne.²²³ Der interobjektive Charakter der Filmwahrnehmung äußert sich in der gegenseitigen synästhetischen Erfahrung der Durchdringung und Durchkreuzung von Ding und Körper, die eine gemeinsame Materialität ausbilden, die Sobchack im Begriff des Fleisches als durchlässige Grenze zu konkretisieren sucht. Die Grundlage für ein verantwortliches Denken und Handeln liegt dabei in der Fähigkeit des Subjekts, sich gleichzeitig als ›objektives Subjekt‹ zu *reflektieren* und als ›subjektives Objekt‹ zu *empfinden*.²²⁴ Pauline M'Bareks Videoarbeit *Glance* schafft eine ästhetische Erfahrung von Kippmomenten, die Kathi Hofer mit Hilfe von Vivian Sobchack und ihrem Konzept der Interobjektivität wie folgt beschreibt:

Es ist ein unmittelbar sinnliches Verständnis (»sense-ability«) von der Verkörperung und perspektivischen Verkürzung einer jeden Wahrnehmung und Handlung (»Sensibility«). Diese ethische ›Verantwortlichkeit‹ und ästhetische ›Sensibilität‹ vereint Sobchack schließlich in einem epistemologischen wie politischen Programm, das sie in Abgrenzung von den selbstherrlichen Konzepten von ›Subjektivität‹ und ›Intersubjektivität‹ »Interobjektivität« nennt und worin sie eine Erweiterung des materiellen Selbst ins sensible Weltmaterial sieht.²²⁵

In diesem Zitat wird offenkundig, inwiefern Sobchacks Konzept der Interobjektivität in Verbindung mit einer ethischen Verantwortlichkeit (›response-ability‹) eine zutiefst neu-materialistische Ausrichtung innewohnt. Im Folgenden werde ich mich dem Konzept der ›response-ability‹ zuwenden und die medientheoretischen Überlegungen einer haptischen Visualität von Laura Marks mit neo-materialistischen Ansätzen zusammenbringen.

Anke Zechner kritisiert Sobchack in Bezug auf ihr Konzept des intersubjektiven Sehens. Laut Zechner umgeht Sobchack einen sehr zentralen und kritischen Anteil einer phänomenologischen Anschauung, und zwar den des Empfindens. Anke Zechner. »Fingerübungen – Von der Struktur des kinematographischen Körpers zur haptischen Wahrnehmung: Vivian Sobchacks phänomenologische Filmtheorie und die Debatte um Jane Campions THEPIANO«, in: *montage AV*, 25/02/2016b, 105-118, 108.

223 Vgl. Sobchack 1994.

224 Vgl. Hofer 2011, S. 146 in Anlehnung an Vivian Sobchack; Sobchack 1994.

225 Hofer 2011, S. 146; Sobchack 1994, S. 290.

5.2.4 Die Erotik haptischer Visualität (Laura Marks)

»[T]he eyes themselves function like organs of touch«²²⁶

Laura Marks

In ihrer einschlägigen Monografie *The Skin of the Film* (2000) erarbeitet die Medienwissenschaftlerin Laura Marks das Konzept der haptischen Visualität²²⁷ anhand sinnlicher Repräsentationen im interkulturellen Kino.²²⁸ Im Rückgriff auf Theorien der verkörperten Zuschauer*innenschaft aus der Phänomenologie und feministischen Theorie, aber auch auf die kino-philosophischen Überlegungen von Gilles Deleuze, gelingt Marks eine theoretische Beschreibung der Dimension des Haptischen im filmischen Erleben, die sich mit Barads diffraktivem Ansatz und ihrem Konzept des ›agentiellen Schnitts‹ in manchen Punkten verbinden lässt. Darüber hinaus wird sich zeigen, dass Marks Überlegungen zum digitalen Bild in einigen Punkten als neu-materialistische Medientheorie *avant la lettre* begriffen werden können.

Auch Marks geht in *The Skin of the Film* von einer Dominanz des Sehsinns und optischer Terminologien aus²²⁹, die in dieser Arbeit bereits angesprochen wurden (vgl. Kapitel 5. und 5.2.3). Sie weist darauf hin, dass viele Theoretiker*innen aus unterschiedlichen Disziplinen Verbindungen zwischen der Cartesianischen Privilegierung des Sehsinns und dem destruktiven Begehren nach Selbst- und sozialer Kontrolle herstellen konnten. Sie schlägt vor, die multisensorischen Qualitäten der Wahrnehmung, also die Beteiligung aller Sinne während der kinematografischen Rezeption, zu betrachten. Es geht ihr dabei nicht um technologische Mittel (spezifische Effekte, Bewegtbildstrategien etc.), die darauf abzielen, den Geruch- oder Berührungssinn anzusprechen, »but rather examining how audiovisual media evoke these other senses within their own constraints [...]«. ²³⁰ Die Berührung der Betrachter*innen geschieht Marks zufolge demnach durch eine synergetische Entfaltung von akustischen, oralen und visuellen

226 Marks 2000, S. 162.

227 Für Laura Marks besteht eine gewisse Versuchung, haptische Visualität als eine feministische Strategie zu verstehen. So führt sie beispielsweise Luce Irigarays Behauptung an, Frauen würden ihre Lust eher durch Berührung gewinnen als durch Sehen. Statt jedoch wie Irigaray die Taktilität als weibliche Form der Wahrnehmung zu verstehen, zieht es Marks vor, die Haptik als visuelle Strategie zu betrachten, die zur Beschreibung alternativer visueller Traditionen, einschließlich der Arbeiten von Frauen und Feministinnen, verwendet werden kann. Marks 2000, S. 169f.; Irigaray [1974] 1980.

228 Auch Jennifer Barker und Ann Rutherford stellen das Taktile in der Filmwahrnehmung in den Vordergrund ihrer Filmtheorie. Beide beschreiben die haptische Nähe von Bildern, die dich durch Unschärfe oder spezifische Kadrierungen auszeichnet. Dabei würden sich haptische Bilder einer klassifizierenden visuellen Aneignung entziehen. Vgl. Jennifer M. Barker. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley/London/Los Angeles: University of California Press 2009; Ann Rutherford. *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*. Bern u.a.: Peter Lang 2011.

229 Marks 2000, S. 131.

230 Ebd.

Reizen: Ton, Worte und Bilder interferieren. Film und Video²³¹ sind also in der Lage, Sinne aufzurufen, die sie technisch nicht repräsentieren können: den Berührungs-, Geruchs- und Geschmackssinn.²³² Sie appellieren an ein verkörpertes, taktiles Wissen. Dabei begreift die taktile Epistemologie Wissen als etwas, das nicht auf Grundlage eines visuellen, distanzgebundenen Modells gewonnen wird, sondern durch physischen Kontakt.²³³ Im audiovisuellen Akt des kinematografischen Betrachtens würden sich, mit Marks gedacht, multisensorische Qualitäten der Wahrnehmung (die Beteiligung aller Sinne) und damit auch eine taktile Epistemologie entfalten.²³⁴ In Bezug auf eine körperliche Reaktion, die der Film hervorruft, bevor identifikatorische oder repräsentationale Deutungen einsetzen können, stimmt Marks' Konzept der haptischen Visualität mit Affektbegriffen etwa von Gilles Deleuze und Brian Massumi überein.

Grundsätzlich unterscheidet Marks zwischen einer haptischen und einer optischen Visualität. Während letzterer eine Teilung von sehendem Subjekt und angeblicktem Objekt vorausgeht, bewegt sich das haptische Sehen auf der Oberfläche des Objekts, anstatt sich in eine Form illusionistischer Tiefe zu stürzen, »not to distinguish form so much as to discern texture.«²³⁵ Und weiter führt sie aus:

[T]he [audiovisual] work I propose to be haptic invite a look that moves on the surface plane of the screen for some time before the viewer realizes what she or he is beholding. Such images resolve into figuration only gradually, if at all. [...] While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privileges the material presence of the image.²³⁶

In diesem Zitat wird deutlich, dass das haptische Bild die Frage von einem Was-repräsentiert-das-Bild hin zu der Frage nach einer Materialität des Bildes verschiebt. »The haptic image forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into the narrative«²³⁷, schreibt Marks.

Zudem korrespondiert ihre Schilderung der haptischen Visualität mit Barads eingangs skizzierter Kritik an einem Repräsentationalismus und einem damit verbundenen Plädoyer für eine verschränkte Natur der Dinge. Repräsentationalismus halte laut Barad die Welt auf Abstand, während die Diffraktion auf einen Zustand der performativen Verschränkung verweise. Marks' Gegenüberstellung einer haptischen und optischen Visualität zielt ebenso auf Überwindung einer spezifischen Distanzierung ab: der zwischen Betrachter*in und Bild, Subjekt und Objekt. »Haptic cinema does not invite identification with a figure«, schreibt Marks, »so much as it encourages a bodily

231 Für Laura Marks weist vor allem das analoge Video eine erhöhte haptische Qualität auf. Darüber hinaus erkennt Marks: »The main source of haptic visuality in video are more varied: they include the constitution of the image from a signal, video's low contrast ratio, the possibilities of electronic and digital imaging, and video decay. The video image occurs in a relay between source and screen.« Ebd., S. 175.

232 Ebd., S. 129.

233 Ebd., S. 138.

234 Ebd., S. 131.

235 Ebd., S. 162.

236 Ebd., S. 162f.

237 Ebd., S. 163.

relationship between viewer and the image«. ²³⁸ Formal korrespondiert dieser Ansatz der körperlichen Beziehung zwischen Betrachter*in und Bild, so schildert es Marks selbst, mit Trinh T. Minh-has Diktum des dokumentarischen Filmens »to speak nearby«: Trinh T. Minh-ha schlägt eine filmische Praxis vor, die nicht *über* ihre Objekte spricht (»to speak not about«), sondern *nahe an* (»speaking nearby«) den Objekten, die gefilmt werden. ²³⁹ Wie Laura Marks greift auch Donna Haraway auf Trinh T. Minh-has methodischen, ethnografischen Zugangs des »speaking nearby« zurück; auf eine poetische Form der postkolonialen Dokumentarfilmpraxis, die darauf gerichtet ist, nicht nach einem *Was* des alltäglichen Lebens der dargestellten Menschen zu fragen, sondern einer respektvollen Form des *Wie*. Haraway entwickelte aus dieser Praxis des »speaking nearby« ihr Konzept der Diffraction, das später von Barad zu einer methodischen Form weiterentwickelt wird (vgl. Kapitel 2.1.1). In Haraways und Barads Begriffen wäre im Umkehrschluss danach zu fragen, welche »response-ability«, also Möglichkeit zu antworten, die von der dokumentarischen Kamera gefilmten Personen haben? Und welche »response-ability« haben die Bilder als solche?

Marks' Konzept der haptischen Visualität ebnet den Weg für eine mögliche Antwort auf letztere Frage. Denn Voraussetzung für ein Nachdenken über eine Form der »response-ability« der Bilder ist ein ko-konstitutives Verhältnis zwischen Betrachter*in und Bild. »[T]he act of viewing is one in which both I and the object of my vision constitute each other«. ²⁴⁰ In Barads Begriffen haben wir es mit einer diffraktiven Begegnung von Betrachter*in und Bild zu tun, die sich in ihrer intra-aktiven Bezüglichkeit herausbilden; Betrachter*in und Film*objekt konstituieren sich als Phänomen durch intra-aktive »agentielle Schnitte«.

In Anlehnung an Vivian Sobchacks Begriffe der »volitional, deliberate vision« ²⁴¹ aus der existenziellen Phänomenologie erarbeitet Marks ihr Konzept einer intersubjektiven Erotik (»intersubjective eroticism«), das als Keim im Austauschprozess zwischen Betrachter*in und Bild auszumachen ist. Unabhängig von ihrem Inhalt sind haptische Bilder erotisch »in that they construct an intersubjective relationship between a beholder and image.« ²⁴² Marks' Begriff einer intersubjektiven Erotik rätsoniert mit Trinh T. Minh-has »speaking nearby« im Hinblick auf eine Kritik an einer souveränen Subjektposition, welche auf ein stetes Durchdringen und Transparent-machen der Dinge ausgerichtet ist; eine Kritik an einem Blick aus der (be)herrschenden Distanz. »By interacting up close with an image«, verdeutlicht Marks, »the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image – not to know it, but to give herself up to her

238 Ebd., S. S. 164.

239 Trinh T. Minh-ha (Produzentin und Regisseurin). *Reassemblage* (Film). Senegal, Afrika 1982.

240 Marks 2000, S. 183.

241 Sobchack 1992, S. 93.

242 Marks 2000, S. 183.

desire for it.«²⁴³ Es ist also der Moment des Affiziert-Werdens durch das Bild, der für Marks hier eine entscheidende Rolle spielt.

Die visuelle Erotik im Sinne von Marks schließt eine Lücke der Distanz zwischen Betrachter*in und Angeblicktem »and implicates the viewer in the viewed«²⁴⁴; sie erlaubt dem Objekt der Betrachtung undurchschaubar, opak, zu bleiben (vgl. Kapitel 3.2.1). Darin liegt ihre »ability-to-respond«²⁴⁵; die Möglichkeit – im Sinne Barads – zu antworten; sich einer Beherrschung durch die/den Betrachter*in zu verwehren. Idealerweise ist das intersubjektive, erotische Beziehungsverhältnis eines, das auf Gemeinsamkeit und Gleichwertigkeit beruht. »When vision is like touch, the object's touch back may be like a caress, though it may also be violent«²⁴⁶, schreibt Marks. Jenes gewaltvolle Potenzial, das von einem Bild ausgehen mag, koppelt sich an eine Ebene der Ethik im Sinne einer »response-ability«, ein Begriff, der von feministischen Theoretikerinnen aus dem Kontext des New Materialism entstammt.²⁴⁷ »Response-ability« bezieht sich ganz allgemein auf die Fähigkeit oder das Vermögen zu antworten, zu reagieren. Die Möglichkeit zu antworten, wird nicht nur als menschlich angesehen, sondern als eine relationale Fähigkeit, bei der Menschen und Nicht-Menschen durch ihre Beziehungen konstituiert werden. In Bezug auf eine »response-ability«, einem Anliegen des »speaking nearby«, und auf die Anerkennung des steten Vollzugs »agentieller Schritte« kommt etwas ins Spiel, das Barad als eine »ethico-onto-epistemology«²⁴⁸ fassen würde – eine konstitutive Verschränkung von Ethik, Ontologie und Epistemologie:

Hence, what is on the other side of the agential cut is never separate from us. Agential separability is not individuation. Ethics is therefore not about right responses to a radically exteriorized other, but about responsibility and accountability for the lively relationalities of becoming, of which we are a part. Ethics is about mattering, about taking account of the entangled materializations of which we are part, including new configurations, new subjectivities, new possibilities. Even the smallest cuts matter. Responsibility, then, is a matter of the ability to respond. Listening for the response of the other and an obligation to be responsive to the other, who is not entirely separate from what we call the self. This way of thinking ontology, epistemology, and ethics together makes for a world that is always already an ethical matter.²⁴⁹

Wenn Verantwortung also eine Frage der Möglichkeit zu antworten ist, gilt es der Antwort des Bildes zuzuhören – eines Bildes, das durch repräsentationale und symboli-

243 Ebd., S. 183; Dieser Ansatz unterscheidet sich von Bertold Brechts Annahme eines aktiven Zuschauers, was in vielen semiotischen und psychoanalytischen Theorien zum experimentellen Film der 1970er Jahre Einzug fand. Vgl. dazu die marxistisch-psychoanalytische Filmtheorie »Screen Theory«, die filmische Bilder als Signifikanten betrachtet, die nicht nur Bedeutungen kodieren, sondern in denen sich die/der Filmbetrachter*in Subjektivität aneignet.

244 Marks 2000, S. 184.

245 Barad in Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 69.

246 Marks 2000, S. 184.

247 Barad 2007; Haraway 1992, 1997, 2016.

248 Barads Begriff der »Ethischen-Onto-Epistemologie« wurde bereits in der Einleitung knapp eingeführt und im Kapitel 3.2.1 nochmals aufgegriffen.

249 Barad in Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 69.

sche Deutung nicht erfasst werden kann, seine Opazität zuzugestehen. An dieser Stelle lohnt es sich, kurz zu Sigrid Adorfs Lesart von Walter Benjamins Aura-Begriff zurückzukehren. Adorf stellt anhand dieses Begriffes, eine Form der *agency* von Bildern heraus (vgl. Kapitel 5.2.3). Adorfs²⁵⁰ Beschreibung der Aura als ›Augenaufschlag‹ (vgl. Benjamin) und als Bedingung, unter der wir der Antwort des Bildes zuhören können, ist vergleichbar mit der ›Fähigkeit zu antworten‹, die Barad den Bildern zuspricht. Die Aura als ›Augenaufschlag‹ des Objekts, des Bildes, der Welt wird zur Voraussetzung antwortender Bilder, in der ein »echte[r] Austausch von Blicken«²⁵¹ zwischen Belebten (Betrachtende) und Unbelebten (Bild) zustande kommt. Was Adorf hier als »echten Austausch« fasst, möchte ich als diffraktiven Austausch beschreiben: eine gleichzeitige und gleichberechtigte Intra-Aktion einander begegnender Blicke, die in ihrem ›Zusammenauseinander/Schneiden‹ *Un/Bestimmtheiten* erzeugen. Im Zuge seiner Beschreibung der Aura-Erfahrung²⁵² schildert Benjamin die Voraussetzung der Erwartung des Betrachter*innenblicks, erwidert zu werden.²⁵³ Er insistiert damit auf eine Relationalität zwischen den Blicken *im Innen*, die mit Barads Begriff der Intra-Aktion zusammengebracht werden kann: Getragen (oder, in Benjamins Jargon: beseelt) von der Erwartung einer Antwort, tritt der Blick in ein intra-aktives Spiel auratischer Erfahrung. »Die Aura einer Erscheinung [zu] erfahren«, heißt für Benjamin, »sie mit dem Vermögen [zu] belehnen, den Blick aufzuschlagen«.²⁵⁴ Benjamins Formulierung, »etwas mit einem Vermögen zu belehnen«, benennt dabei eine Art Voraussetzung für das Zustandekommen einer Relation. Nur durch ein sehendes und begehrendes Subjekt, das in erster Linie ein ›bindungssuchendes‹ ist, kann eine auratische Erfahrung zustande kommen. Auch bei Barad geht es um eine in Trennung verbindende Bewegung, die die Relata der Relation Betrachter*in und Objekt niemals als vorgängig und gleichzeitig als radikal gleichwertig denkt.

Neben der Fähigkeit des Bildes zu antworten, besteht die ›response-ability‹ der Betrachter*in darin – mit Marks gesprochen – »the physicality and the unknowability of the other«²⁵⁵ anzuerkennen. Den von Marks angesprochenen ethischen Blick möchte ich mit Barads diffraktiver Perspektive um den Aspekt einer ethisch-rezeptiven Haltung

250 In eingehender Auseinandersetzung mit Benjamins ästhetischem und medientheoretischem Schreiben erkennt Adorf, dass bei ihm »die synästhetische Vorstellung eines ›taktilen Sehens‹ bereits anklingt, die hier mit Laura Marks eingehender betrachtet wird. Adorf 2008, S. 149.

251 Adorf 2021, S. 165.

252 Wenn hier von einer Opazität die Rede ist, die den Bildern zugestehen sei, halft dies in Benjamins frühem Beschreibungsversuch der Aura wider: Aura ist die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. Benjamin [1931] 1977, S. 57. Diese Ferne bezieht sich auf keine räumliche Distanz, sondern auf eine Form der Unnahbarkeit/Unbestimmtheit des Kunstwerks, wobei eine gewisse Qualität des Geheimnisvollen und Mythischen angesprochen zu sein scheint, die dem Kunstwerk anhaftet.

253 Benjamin [1939] 1974, S. 646f.

254 Ebd.

255 Laura Marks. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002a, xvii. In ihrem darin veröffentlichten Aufsatz »Love the One you're With: Straight Woman, Gay Porn, and the Scene of Erotic Looking« schlägt Marks vor, Zuschauer*innenschaft als eine Szene (›scene« i.O.) zu begreifen in der Lust, Verantwortung und Vertrauen zwischen Betrachter*innen und Filmobjekt verhandelt werden. Dies. »Love the One you're With: Straight Wo-

ergänzen: »[D]iffractive [viewing] must therefore entail close respectful responsive and *response-able* (enabling response) attention to the details [of the image]; that is, it is important to try to do justice [to an image].«²⁵⁶ Die Voraussetzung dafür, einem Bild gerecht zu werden, liegt in der Anerkennung der Subjektivierung des unbelebten Bildes in der Anschauung.

Was hier mit schlaglichtartigen Dis/Kontinuitäten²⁵⁷ zwischen Benjamins Überlegungen zur Aura und Barads Vorstellung einer Ethischen-Onto-Epistemologie bereits angelegt wurde, werde ich in einem abschließenden Teil – in dem ich einem für diese Untersuchung legitimen Bildbegriff Kontur verleihen werde – mit Barads jüngster Bezugnahme auf Benjamins messianische Jetztzeit²⁵⁸ und seine dialektische Bildtheorie noch einmal aufgreifen.

Zunächst kehre ich jedoch zurück zu Laura Marks' Beschreibungsversuchen einer erotischen, haptischen Visualität. Mit Barad gesprochen, kennzeichnet diese Visualität eine Bewegung, in der es darum geht, sich der diffraktiven ›lebendigen Relationen des Werdens‹ hinzugeben. Für Marks ist es dabei entscheidend, die taktile Visualität nicht mit Berührung gleichzusetzen:

Oftentimes there is a mournful quality to the haptic images [...], for as much as they might attempt to touch the skin of the object, all they can achieve is to become skinlike themselves. The point of tactile visibility is not to supply a plenitude of tactile sensation to make up for a lack of optical images. [...] [I]t is not to call for a ›sensurround‹ fullness of experience, a total sensory environment, to mitigate the thingness of the image. Rather it is to point to the limits of sensory knowledge. By shifting from one form of sense-perception to another, the image points to its own asymptotic, caressing relation to the real, and to the same relation between perception and the image.²⁵⁹

In der Erotik der haptischen Sichtbarkeit geht es also darum, die epistemologischen Grenzen des sensorischen Wissens zu befragen. Dabei sind es in Barads Begriffen die ›agentiellen Schnitte‹, die als Grenzziehungen fungieren. Diese Schnitte bedingen eine nicht-binäre Selbstdifferenz (vgl. auch Kapitel 5.2.1). Jene von Marks angesprochene *streichelnde* (›caressing‹) Verhältnisse zwischen Bild und Realem, als auch zwischen Bild und Wahrnehmung sind keine von ein- oder durchdringender Natur, sondern sie bleiben stets ›nearby‹: in *streichelnder* Nähe. Vor dem Hintergrund von Barads Überlegungen zur Berührung/zum Berührt-werden (vgl. Kapitel 3.2), kann das wahrnehmende Subjekt in seiner ›distanzierten Haltung im Gefühl des Kontakts‹²⁶⁰ gegenüber dem Bild bzw. dem Objekt verortet werden. Die Erotik der haptischen Visualität ist gekennzeichnet von einem asymptotischen Verhalten; Subjekt und Objekt (der Betrachtung)

man, Gay Porn, and the Scene of Erotic Looking«, Dies. (Hg.). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002b, S. 73–90.

256 Barad 2012a, S. 13.

257 Vgl. zu Barads Begriff der Dis/Kontinuität die Anmerkungen in der Einleitung.

258 Karen Barad. »What Flashes Up: Theological-Political-Scientific Fragments«, Catherine Keller, Mary-Jane Rubenstein (Hg.). *Entangled Worlds: Religion, Science, and New Materialisms*. New York: Fordham University Press 2017.

259 Marks 2000, S. 192.

260 »[H]olding oneself at a distance in the sensation of contact« i.O., Barad 2012c, S. 206.

schmiegen sich in dynamischer Bewegung aneinander an und stehen so ihrer Differenz affirmativ gegenüber. Oder wie Marks schreibt: »What is erotic about haptic visuality, then, may be described as a respect of difference, and concomitant loss of self, in the presence of the other.«²⁶¹ Es wird deutlich, dass Marks im Hinblick auf eine affirmative Haltung gegenüber einer Subjekt-Objekt-Differenz dieser Differenz eine relationale, performative (diffraktive) Natur zuschreibt, denn: »the act of viewing is one in which both I and the object of my vision constitute each other.«²⁶²

An einer anderen Stelle beschreibt Marks die visuelle Erotik als ein oszillierendes Subjekt-Objekt-Verhältnis: »What is erotic is being able to become an object with and for the world, and to return to being a subject in the world; to be able to trust someone or something to take you through this process; and to be trusted to do the same for others.«²⁶³ Einige der in dieser Arbeit diskutierten medienkünstlerischen Arbeiten, wie insbesondere *The Rooms* (2014) von Maria Petschnig, *Surface Glaze* (2015) von Lotte Merret Effinger, *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) von Sondra Perry (2016), *Panta Rei: Everything Flows* (2012/2017) von Silvia Rigon oder *Glance* (2014) von Pauline M'Barek experimentieren mit einer visuellen Erotik im Sinne von Marks: einer Erotik, die ihre Objekte den Betrachtenden anbietet, aber nur unter der Bedingung, dass ihre *Un/Bestimmtheit* anerkannt bleibt. In den Arbeiten nimmt der Blick der Betrachtenden eine taktile Beziehung zur Oberfläche des Bildes an, indem er sich über die Bildoberfläche bewegt, indem unterschiedliche Sinneskanäle angesprochen und von den Bildern affiziert werden.

In *The Skin of the Film* macht Marks deutlich, Film nicht als rein visuelles, sondern synästhetisches, multisensorisches Medium zu begreifen. Dessen zentrale Bedeutung sei nicht auf Zeichenebene ausfindig zu machen, sondern auf der Ebene körperlichen Erlebens. Damit spürt sie bereits die Bahnen für eine neu-materialistische Theorie des Films. In ihrem 2002 erschienenen Buch *Touch* konturiert sich zwei Jahre später ihr neu-materialistischer Ansatz. In der Einleitung betont sie erneut die Bedeutung der Materialität des Bildes und der Medien im Allgemeinen, die im symbolischen Erkennen unberücksichtigt bleiben würden²⁶⁴: »To appreciate the materiality of our media pulls us away from a symbolic understanding and toward a shared physical existence.«²⁶⁵ Wie also kann ein haptischer Ansatz die Objekte der Wahrnehmung re-materialisieren – vor allem in Anbetracht eines digitalen Zeitalters?

Marks' Suche nach der Bestimmung der Materialität von Medien führt sie also auch in den digitalen Raum und damit auf eine Mikroebene der Elektronen und subatomaren Teilchen. In ihrem in *Touch* erschienenen Aufsatz »How Electrons Remember«, verweist sie mit Hilfe von Manuel De Landa, der als zentrale Figur im Kontext neu-materialistischer Theorien gilt (vgl. Kapitel 2.1) und ein selbst-organisierendes Verhalten von Dingen als »nonorganic life« beschreibt, auf ein nicht-menschliches, nicht-anthropomorphes, nicht-organisches Eigenleben subatomarer Teilchen. Die Erinnerungsfä-

261 Ebd., S. 193.

262 Ebd., S. 183.

263 Marks 2002a, xvi.

264 Ebd., xi.

265 Ebd., xii.

higkeit von Elektronen hat demnach nichts mit einem Selbst-Bewusstsein von Teilchen zu tun, sondern mit »an emergent self-organizing principle«. ²⁶⁶

Digitale elektronische Medien, obwohl sie ganz und gar einem symbolischen und immateriellen Bereich untergeordnet zu sein scheinen, erinnern uns daran, dass sie sich und wir uns stets in materiellen Prozessen entfalten. ²⁶⁷ Marks hinterfragt eine gegenwärtige Rhetorik des Verlusts einer Indexikalität und einer damit zusammenhängenden Materialität des Bildes. ²⁶⁸ Wenden wir uns jedoch den physikalischen Prozessen der Herstellung und Übertragung elektronischer Bilder zu, wird es möglich, die verästelten Wege zurückzuverfolgen, die das digitale Bild durchläuft. »Electronic imaging is indexical in the broadest sense, in that the medium is the physical trace of the object whose image it transmits.« ²⁶⁹ Die analoge oder indexikalische Beziehung wird insofern beibehalten, als dass die Aktivität des Elektrons auf eine Wellenfunktion zurückzuführen ist. Bricht die Wellenübertragung ab, geht auch die indexikalische Bindung verloren. Dennoch können wir digitale Informationen auf verschränkte Materie zurückführen. In Marks' Auseinandersetzung zum Verhalten von Elektronen wird ihr quantenphysikalisch inspirierter Ansatz deutlich, der in ihrer Parallelisierung der Diskussionen in Physik und Semiotik unterstrichen wird: Während in quantentheoretischen Debatten ähnlich wie in der Peirce'schen Semiotik eine materielle Verbindung zwischen Realität und der Beschreibung von Realität angenommen wird (dort verortet sich Marks selbst), beharren die klassische Physik und die Saussure'sche Semiotik darauf, jene Verbindung als rein symbolisch zu begreifen. ²⁷⁰ Marks kommt zu dem Schluss: »If all matter is intimately interconnected by wave-surfing electrons, than all electronic images have an indexical or analog connection to – matter.« ²⁷¹

Marks' materialistischer Medienbegriff speist sich aus der feministischen Theorie, der Quantenphysik (vgl. Barad) und einer Deleuze'schen Philosophie (vgl. Braidotti und Grosz). Diese theoretischen Einflüsse weisen voraus auf eine neu-materialistische Medientheorie, wie sie bei Marks vorzufinden ist. Was ihren neu-materialistischen Ansatz in Bezug auf analoge wie digitale Medien eint, ist ihre Überzeugung, dass die Realität auf vielfältige Weise verschränkt ist »and that it is valuable to restore the complexity of these interconnections to the false transparency attributed to digital media«. ²⁷²

Ausgehend von Barads Begriff des ›agentiellen Schnitts‹ wurde in diesem Unterkapitel versucht, eine Theorie des Blicks zu formulieren, was sich über Lacans Geschichte der Sardinienbüchse, über das Konzept der *Un/Bestimmtheit*, der Denkfigur des Glanzes bis hin zu einer erotischen, haptischen Visualität nach Laura Marks erstreckt hat, mit dem Ziel, eine Durchkreuzung von Subjekt und Objekt und einem ›Sowohl-als-auch‹

266 Laura Marks. »How Electrons Remember«, Dies. (Hg.). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002c, S. 161-175, S. 162.

267 Marks 2002a, xxi.

268 Marks 2002c, S. 163.

269 Ebd.

270 Ebd., S. 164.

271 Ebd., S. 168.

272 Laura Marks. »Immanence Online«, Dies. (Hg.). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002d, S. 177-191, S. 178f.

von Repräsentation und Affekt voranzutreiben. Das nun folgende, abschließende Unterkapitel ist geleitet von denselben Durchkreuzungsbestrebungen. Allerdings soll es dabei um eine Annäherung an die Frage eines neu-materialistisch verträglichen Bildbegriffs gehen, der mit Marks hier bereits angelegt wurde und der in einem reziproken Verhältnis zu den hier vorgenommenen Konturierungen eines Blick-Begriffs steht.

5.3 Bild – Bild/Betrachtung als Diffractionsereignis

Stellt sich nun abschließend die Frage nach einem kunstnahen Bildbegriff im Sinne neo-materialistischer Agentialitätentwürfe – nach einem Bildbegriff, der meine Analyse aktueller Medienkunstarbeiten stützt – gilt es zunächst meine diffraktive Herangehensweise spezifisch in Bezug auf bildtheoretische Überlegungen deutlich zu machen. So möchte ich bewusst weder meine Positionsbestimmung im Dickicht bildtheoretischer Debatten um den ästhetischen und epistemischen Gegenstand Bild herausarbeiten, noch wird es mir um eine paradigmatische Neukonzeptualisierung eines Bildbegriffs gehen (das wäre im Sinne Barads eine falsche Ethik des ›Sich-abwendens‹²⁷³). Vielmehr strebe ich partielle Verschiebungen (Diffractionen) im Sinne einer Neuversammlung von Bildtheorien und -begriffen an, in der das Bild nicht in einem ›Jenseits-von-Sprache-begründet‹ verortet wird²⁷⁴, sondern die materiellen und affektiven Qualitäten integriert werden. Diese Neuversammlung ist mit Bildbegriffen von Walter

273 Vgl. Barad 2012a, S. 13.

274 Mitte der 1990er Jahre haben William J. T. Mitchell (1997) und Gottfried Boehm (1995) unabhängig voneinander und unter verschiedenen prominent gewordenen Bezeichnungen wie *pictorial turn* und *iconic turn* innerhalb der Kulturwissenschaften eine Wende weg vom Wort hin zum Bild ausgerufen. Dabei geht es primär um Bestimmungsversuche einer gewissen Eigensinnigkeit von Bildern und der Vorstellung von Bildern und Bildräumen jenseits ihrer sprachlichen Begründung. William J. T. Mitchell. »Der Pictorial Turn«, Christian Kravagna (Hg.). *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID – Archiv 1997, S. 15-40; Gottfried Boehm. »Die Bilderfrage«, Ders. (Hg.). *Was ist ein Bild?* München: Fink 1995, S. 325-343. Zur Kritik an den bildtheoretischen Ansätzen von Mitchell, Boehm aber auch Hans Belting und ihrem politischen Anliegen vgl. Sigrid Adorf, Kathrin Heinz, Dorothee Richter (Hg.). »Im (Be)Griff des Bildes«, in: *Themenheft: Frauen Kunst Wissenschaft*, Heft 35, Juni 2003 und Sabeth Buchmann. »Richtig ist was anderes«, Nina Möntmann, Dorothee Richter (Hg.). *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen: Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*. Frankfurt a.M.: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2004, S. 45-54. Mir geht es nicht wie einigen Theoretiker*innen aus dem Kontext des *pictorial turn* um eine polarisierende Gegenrede zum *linguistic turn*. Gleichzeitig schließe ich mich dezidiert zeitdiagnostischen Theorien des digitalen Bildes an, die das aktive Eingreifen von Bildern in das Alltagsleben betonen, über klassische Analysekonzepte der visuellen Kultur (Repräsentation, Bedeutung, Semiose, Mimesis) hinausgehen, das Bild nicht als stabile visuelle Einheit begreifen und die Zentriertheit auf das menschliche Sehen kritisieren. Vgl. Trevor Paglen. »Invisible Images. Your Pictures Are Looking at You«, in: *The New Inquiry*, 08.12.2016, URL: <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>, Stand: 30.03.2021; Ingrid Hoelzl, Marie Rémi. »From Softimage to Postimage«, in: *Leonardo*, 50(1), 2017, 72-73; Daniel Rubinstein. »Posthuman Photography«, Marco Bohr, Sliwinska Basia (Hg.). *The Evolution of the Image: Political Action and Digital Self*. New York: Routledge 2018, S. 100-112.

Benjamin über Gilles Deleuze und Mieke Bal bis hin zu Hito Steyerl bewusst anti-geologischer und kartografischer strukturiert, um damit nicht zuletzt auch dem diffraktiv-methodischen Anliegen gerecht zu werden, das meine Arbeit durchzieht.

Die vorangegangenen Überlegungen haben deutlich gemacht, dass ein verkörper-tes Sehen (Bedeutung des haptischen bzw. fühlendes Sehens) und die Konzeptualisierung des Blicks als Spiel der *Un/Bestimmtheit* einhergehen mit einer Überwindung einer trennenden, dualistischen Anordnung von Subjekt (Träger des Blicks) und Objekt (Bild) und einem Distanzverlust zwischen Bild und Betrachter*in²⁷⁵, dem ich mich auch im Folgenden widmen möchte. Mit Hilfe theoretischer Auslotungen des (digitalen) Bildes unter anderem von Benjamin, Deleuze, Bal und Steyerl werde ich mich nun Bild-Konzeptualisierungen zuwenden, die den feministischen Medienkunstarbeiten der Gegenwart, und Rezeptionserfahrungen mit diesen, Rechnung trägt. Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen zum Blick als ›Spiel von Licht und Undurchdringlichkeit‹, zum diffraktiven ›Glanz-Blick‹ sowie zu konstitutiven Momenten des Affizierens und Affiziert-Werdens (in Bezug auf das Motiv der Maskerade), wird abschließend ein Bildbegriff erarbeitet, in dem sich das Modell radikaler relationaler Subjekt/Objekt-Verhältnisse integrieren und entfalten lässt. Dies umfasst einen Bildbegriff, der im Vollzug gedacht werden muss und auf Prozessualität ausgelegt ist, auch vor dem Hintergrund technologischer veränderter Bestimmungen. Dieser Bildbegriff orientiert sich an Dimensionen der Affizierung, der Kräfte- und Energiezirkulation (vgl. auch den ›Augenaufschlag‹ des Dings, des Objekts, der Welt bei Walter Benjamin) und des Begehrens als ein Strömen, das jedoch repräsentationalen Dimensionen, Semantiken und Diskursen die Treue hält. Angesichts dessen erweist sich das Diffraktionsereignis als geeignete Denkfigur, um einen ›nicht-hierarchischen‹, dynamischen Begegnungsmoment zwischen künstlerischer Arbeit und situierter Betrachter*innen-Körper zu beschreiben, in dem die genannten Dimensionen in einer diffraktiven Bewegung aufeinandertreffen. Das Ereignis der Bild/Betrachtung als materiell-semiotisches bzw. materiell-diskursives Phänomen zu verstehen, bedeutet, dass spezifische Grenzen und Eigenschaften sowie Bedeutungen und Interpretationen von Bildern durch Intra-Aktion erst in Kraft gesetzt werden.²⁷⁶

Ausgehend von Walter Benjamins Konzept der *Jetztzeit* und seinem dialektischen Bildverständnis und Barads jüngster Auseinandersetzung mit diesen Konzepten, *blitzt* nicht nur erneut das Denkbild des Glanzes als Diffraktion *auf* (vgl. Kapitel 5.2.2), sondern es kommt auch eine quantentheoretisch-inspirierte Verunsicherung in Bezug auf die Frage von Zeitlichkeit ins Spiel, die für die hier angestrebten Konturen eines epistemischen Bildbegriffs zentral sind. Im Anschluss an Benjamins sehr weit gefassten dialektischen Bildbegriff widme ich mich Reflexionen über Begegnungsmomente mit Kunst bei Mieke Bal (Videoinstallation) und Gilles Deleuze (Malereien von Francis Bacon). Denn dort gewinnen aktiv werdende Affekte, körperliche Bewegungen und dynamisch wirkende Kräfte an Bedeutung, die für meine Suche nach einer ästhetischen

275 Marie-Luise Angerer deklariert jenen Distanzverlust zwischen Betrachter*innenposition und Bild als »interessante Neuerscheinung« unserer Zeit. Angerer 2007, S. 3f.

276 Vgl. Barad 2012d., S. 20.

Auffassung von Bild maßgeblich sind. Die Frage nach der *agency* verschiebt sich zugunsten des Modells eines Diffractionsereignisses in ein *Dazwischen* von Subjekt und Objekt, Körper und Psyche, worin Bilder eine Art Energietransfer²⁷⁷ vollziehen. Was mit Laura Marks als ›streichelnde Nähe‹ und mit Karen Barad als distanzierte Haltung im Gefühl des Kontakts zwischen Bild und Betrachter*in diskutiert wurde (vgl. Kapitel 5.2.4), wird dabei als Grundlage der Verortung des Diffractionsereignisses in einem Zwischenraum verstanden. Gerade in jenem *Dazwischen* möchte ich, Deleuze folgend, in einem weiteren Schritt das des-orientierte Strömen des Begehrens ansiedeln. Es wird sich zeigen, inwiefern die Vorstellung einer ontogenetischen Spielart des Begehrens zu einer zentralen Einsicht beitragen kann: Bilder funktionieren nicht nur als Transportmittel des Begehrens (vgl. Elspeth Probyn), sie bilden und entfalten sich in der Assemblage des Begehrens permanent neu. Schließen möchte ich in Bezug auf die Frage nach einem kunstnahen Bildbegriff in einem letzten Schritt mit einem spezifischen Begehren: dem Begehren nach der Rückgewinnung der Materialität im digitalen Regime bei Hito Steyerl. In Steyerls kürzester Videoarbeit *Strike* (2010) avanciert die Materialität des digitalen Bildes zum rebellischen, aufständischen Material, wobei ihre Intervention, so werde ich zeigen, ein Ausloten der relationalen Beziehung zwischen Repräsentation und Affekt anstrebt.

5.3.1 Das aufblitzende Bild als Diffractionsereignis von Gewesenem und Jetztzeit

Obwohl sich Barad im Sinne ihrer Methode der Diffraction den ›alten‹ materialistischen Theorien verbunden sieht²⁷⁸, finden sich in ihren Texten kaum konkrete Bezüge auf Theoretiker*innen aus dem Kontext des historischen Materialismus. Eine Ausnahme stellt ihr 2017 erschienener Text »What Flashes Up« dar, in dem sie sich eingehend mit Walter Benjamin und seiner materialistischen Geschichtsphilosophie auseinandersetzt. Mit Hilfe von Benjamins Konzept der messianischen *Jetztzeit* versucht sie sich

277 Dem Medienwissenschaftler Karl Sierek zufolge ist das Affizierungspotenzial und die Ereignishaftigkeit des Bildes in den letzten Jahren an Stelle einer Lesart von Bildern als »Agenten einer mimetischen Abbildung« getreten (Sierek zitiert in Christiane Voss. *Der Leihkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München u.a.: Fink 2013, S. 36.). Trotz Siereks verallgemeinerndem Bildverständnis und seiner pauschalisierenden Rede von einer bildtheoretischen Ablösung vom mimetischen Abbild zum affizierenden Bild, erweist sich ein Blick auf seine deklarierten Möglichkeiten der ästhetischen Adressierung der Erfahrung durch das affizierende Bild als lohnend: »Die Opazität der Bilder löse [...] die ehemals mimetisch organisierte Transparenz ab und fixiere nicht länger einen illusionär gefangenen Blick, sondern versetze an dessen Stelle den Körper des Rezipienten [sic!] in Bewegung.« (Karl Sierek. *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*. Hamburg: Philo 2007, S. 147). Sierek plädiert im weiteren Verlauf, von einem bildlich gesteuerten Energietransfer auszugehen, da dieser in Bewegung münden würde statt in einen passiven Stillstand. In seiner Anschauung rückt der Energiebegriff ästhetische und physisch-affektive Dimensionen ästhetischer Erfahrungen in den Blick, die ich später mit Deleuzes Konzeption dynamisch wirkender Kräfte und der Assemblage des Begehrens näher beleuchten möchte. Siereks Theoretisierung eines Energietransfers durch Bilder (äquivalent zu lesen mit Deleuzes Kräftebewegung) bedingt eine Verschiebung der Blickachsen auf Fragen der Wirkung von Kunstwerken.

278 Barad 2015, S. 196.

an einer komplexitätssteigernden quantentheoretischen Unterfütterung seiner Kritik am Fortschrittskonzept der Geschichte, um gleichsam die Materie der Zeit (»matter of time«²⁷⁹ i.O.) aufzuspüren. Für Barad bergen Benjamins »elektrisierende Einsichten« (»electrifying insights«²⁸⁰ i.O.) über die Verschränkung von Zeit und Gerechtigkeit politisches Potenzial, den ideologischen Glauben an einen linearen Fortschritt aufzubrechen. In seinem letzten Text *Über den Begriff der Geschichte* (1940), dem sich Barad eingehend zuwendet, schlägt Benjamin entgegen der Vorstellung einer Zeitlichkeit als kontinuierliche Entfaltung der Vergangenheit in der Zukunft die »Dialektik im Stillstand«²⁸¹ als alternatives Modell vor. Sigrid Weigel zufolge ist Benjamins »Dialektik des Stillstandes« eine »Erkenntnis- und Darstellungsweise, die die Bewegung innerhalb der untersuchten Phänomene im Interesse der Erkenntnis gleichsam stillstellt: [das] Bild«²⁸². Hier berührt Weigel eine wesentliche Konstante in Benjamins Werk: die Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit und Historizität, wobei diese wiederkehrende Beschäftigung stark sein Konzept des dialektischen Bildes prägte.

Auch wenn sich Barad keiner Ausformulierung eines bildlichen Charakters der Erkenntnis widmet²⁸³, scheint mir ihre Auseinandersetzung mit Benjamins Konzept der *Jetztzeit* lohnend, um daraus an Benjamins Bildverständnis als »Dialektik im Stillstand« (als erkenntnistheoretisches Modell) anzuschließen. Dieses Verständnis ist nicht zu trennen von seinen Überlegungen zur Zeitlichkeit und Historizität sowie seinen konsequenten Auslotungen von Spannungsverhältnissen von Differenzen: zwischen Raum und Zeit, Nähe und Ferne, Subjekt und Objekt, Absenz und Präsenz (vgl. Kapitel 5.2.3 und 5.2.4). Die Begegnung der »neuen Materialistin« Barad mit dem »alten Materialisten« Benjamin scheint an dieser Stelle für den Versuch hilfreich zu sein, die dialektischen Momente in Benjamins Bildbegriff als Diffraktionsereignisse im Sinne Barads zu denken. Vor dem Hintergrund des Bemühens, in der aktuellen feministischen Medienkunst Diffraktionsereignisse ausmachen zu wollen, erweist sich der Bezug auf die von Sigrid Adorf geschlagenen Brücken zwischen Benjamins Bildbegriff und einem visuel-

279 Barad 2017, S. 1.

280 Ebd., S. 2. Barad erkennt die zahllosen Verweise auf physikalische Phänomene in Benjamins Schreiben, die in ihren Augen ein enormes energetisch-transformatives und politisch-revolutionäres Potenzial bergen: »Hence, reading against the grain of a historicist account of history in homogeneous empty time, Benjamin's historical materialist account entails a break in the continuum of history in specific material forms that are exothermic—that is, entail the release of energy, whether in the form of the reconfiguring of the nucleus of an atom, the discharge of a massive buildup of electrical potential through lightning flashes, or the reconfiguring of a constellation of atoms through a sudden process of crystallization.« Ebd., S. 5.

281 Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1928-1940] 1972-1989, hier Band 1, S. 578.

282 Sigrid Weigel. »Angelus Novus«, Dan Diner (Hg.). *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Band 1, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 94-100, S. 98.

283 Das Anliegen von Barads Texten besteht darin, eine Möglichkeit anzubieten, einige der verstreuten Fragmente von Benjamins Diskussion über dialektische Bilder zusammenzufügen. Dabei soll den materiellen Dimensionen seiner Methode über dialektische Bilder Sinn verliehen werden, indem Barad einige zentrale wissenschaftliche und sinnliche Merkmale seiner Denkfiguren (Blitz, Kristall, Konstellation etc.) herausarbeitet, die den Kern von Benjamins Methode bilden.

len Bildbegriff in Bezug auf Video(kunst) als zentraler Bezugspunkt.²⁸⁴ Dabei geht es mir nicht darum, der umfassenden Benjamin-Forschung eine weitere Passage hinzuzufügen, Benjamins Argumentationen zu modernisieren oder auf neu-materialistische Ansätze zu projizieren. Vielmehr möchte ich Barads und Adorfs Auseinandersetzungen mit Benjamins dialektischem Bildbegriff nutzen, um nach der Ereignishaftigkeit, Wirkmacht und Agentialität von Bildern zu fragen, die mich zu einem neu-materialistisch verträglichen Bildbegriff führen sollen. Welche Anschlüsse an Benjamin und welche Verschiebungen durch Barad und Adorf ergeben sich durch die Begegnung der drei Autor*innen im Hinblick auf die Frage nach Momenten dialektischen Stillstandes in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst? Und welche affektpolitischen Potenziale ergeben sich im Anschluss daran aus den künstlerischen Arbeiten?

Zu Beginn ihres Textes »What Flashes Up« zieht Barad Benjamins bekannte Auseinandersetzung mit Paul Klees Aquarell-Zeichnung *Angelus Novus* (1920) heran – ein Bild, das Benjamin zu seinen geschichtskritischen Überlegungen anregte. Sigrid Weigel weist darauf hin, dass der Engel in der marxistischen Rezeption von Benjamins Text als geschichtsphilosophische Allegorie interpretiert und dabei Klees Engel mit Benjamins »Engel der Geschichte« gleichgesetzt wurde. Dabei wurden Benjamins Verfahren des dialektischen Bildes und die Tatsache, dass es sich beim »Engel der Geschichte« um ein Denkbild²⁸⁵, ein Vorstellungsbild handelt, schlichtweg verkannt.²⁸⁶ Der *Angelus Novus* ist vielmehr das Medium für Benjamins Hervorbringung eines Denkbildes für einen Begriff der Geschichte.²⁸⁷ In seiner These IX schreibt Benjamin über Klees Aquarell-Zeichnung:

Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken, und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.²⁸⁸

284 Adorf 2008, S. 153. Adorf stellt sich explizit die Frage, ob sich ausgehend von Benjamins dialektischem Bildbegriff eine Theorie des visuellen Bildes ableiten ließe, und kommt zu dem Schluss, dass es sich vor allem auch vor dem Hintergrund der bildtheoretischen Auseinandersetzungen im Kontext des sogenannten *pictorial turn* (vgl. Kapitel 5.3) lohnen könnte, nach Korrespondenzen zu fragen. Ebd.

285 Für Sigrid Weigel wird das Denkbild »erst aus dem Kontrast zwischen poetischem Zitat und einer Bildbeschreibung gewonnen«. Weigel 2011, S. 95.

286 Ebd.

287 Vgl. Sigrid Weigel. *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt a.M.: Fischer 2008, S. 273.

288 Walter Benjamin. *Über den Begriff der Geschichte*. Herausgegeben von Gérard Raulet, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1940] 2010, These IX, S. 35f.

Barad widmet sich diesem von Benjamin konstruierten Bildraum²⁸⁹ und erkennt darin einen hochenergetischen Kern mit Sprengkraft: So ist es der ›Engel der Geschichte‹, der »das Kontinuum von Geschichte aufzusprengen« vermag.²⁹⁰ Der Sturm aus dem Paradies (der Fortschritt) hinterlässt unerlässlich Trümmer der Vergangenheit, die sich aufürmen in einer »Kristallisation der Geschichte in der Jetztzeit«²⁹¹. Vor einem quantentheoretischen Hintergrund seziert Barad gewissermaßen Benjamins quantenphysikalische Einsichten, die seine raumzeitlichen Denkfiguren bergen: So seien Kristalle²⁹² (bzw. Kristallisationen oder kristalline Konstellationen) gemäß der Quantenphysik »Kondensationen der Geschichte, eingefrorene Spuren von Kräften, die durch die Zeit wirken«. ²⁹³ Ebenso hat die Physik des Blitzes – quantenphysikalisch betrachtet – nichts mit einer linearen Zeitlichkeit zu tun. Vielmehr stelle der Blitz eine leuchtende Verschränkung dar, der in seinem intra-aktiven Leuchtmoment ›dies‹ und ›das‹, ›jetzt‹ und ›dann‹, verbinde.²⁹⁴

Die Figur des Blitzhaften, Momenthaften, der Unterbrechung und der Diskontinuität, die bereits in Lacans Geschichte über die Begegnung mit einer Sardinenbüchse anzutreffen war (vgl. Kapitel 5.2), schließt unmittelbar an Benjamins Bildbegriff an: Das Gewesene tritt *als* Bild blitzhaft mit dem Jetzt zusammen. Oder, mit Benjamin formuliert: »Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf, sondern Bild, sprunghaft.«²⁹⁵ Barad lädt das von Benjamin benannte *Jetzt* quantentheoretisch auf: »The ›time of now‹ is not an infinitely

289 Mit Sigrid Weigel weist Adorf darauf hin, »dass [Benjamins] Begriff eines Bildraums nicht dem *konkreten* (Hervorh. i.O.) Bildraum entspricht, wie ihn die Bildanalyse kennt, sondern einen Vorstellungsraum bezeichnet, ›der bildlich konstituiert ist‹ (Sigrid Weigel)«. Adorf 2008, S. 153.

290 Benjamin [1940] 2010, These XVI, S. 41; Barad 2017, S. 3.

291 Barad 2017, S. 3. Übersetzt von AK.

292 Gilles Deleuze führt in Kapitel 4 »Zeitkristalle« in seinem Werk *Das Zeit-Bild: Kino 2* die immanente Selbstreflexion der Zeit pointiert aus und bedient sich dabei der Denkfigur des Kristalls. Deleuze bestimmt darin das sogenannte kristalline Filmbild als eines, das in der Lage ist, gleichzeitig seine aktuelle und virtuelle Seite auszustellen. Dabei gehen diese beiden Seiten unentwegt ineinander über: »Es ist, als ob ein Spiegelbild, ein Photo oder eine Postkarte ein Eigenleben gewönne, unabhängig würde und ins Aktuelle überginge, dann aber, sobald das aktuelle Bild im Spiegel wiederkehrte, wieder seinen Platz auf der Postkarte oder dem Photo annehme, also einer doppelten Bewegung von Befreiung und Verhaftung folgte.« (S. 96f.) Besonders in Filmen, die ihr Bildproduktionsverfahren selbst thematisieren (z.B. in Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera* (1929) oder Buster Keatons *Camera Man* (1929)) ereignet sich das kristalline Filmbild im besonderen Maße. Hier geben sich die Zeit sowie Werden und Vergehen selbst zu erkennen: »Das Kristallbild ist der Punkt der Ununterscheidbarkeit zwischen den beiden Bildern, dem aktuellen und dem virtuellen, während dasjenige, was man im Kristall sieht, die Zeit selbst, ein geringer Teil der Zeit im reinen Zustand« ist (S. 112). Deleuze 1991.

293 Barad 2017, S. 9. Übersetzt von AK.

294 Ebd. S. 12. Auf präzisere quantentheoretische Überlegungen Barads zu Benjamin wird hier nicht weiter eingegangen, da sie für das zentrale Argument des blitzhaften Diffraktionsereignisses von Gewesenen und Jetztzeit nicht weiter dienlich sind.

295 Benjamin [1928-1940] 1971-1989, hier Band 1, S. 576f. Dabei ist der Ort, an dem man dialektische Bilder antrifft, stets die Sprache. Vgl. Weigel 2011, S. 98.

thin slice of time called the present moment, but rather a thick-now that is a crystallization of the past diffracted through the present.«²⁹⁶ Liest man nun Benjamins Bildbegriff und Barads diffraktive Kristallisation ›durch-einander-hindurch‹, *kristallisiert* sich das Bild als *blitzhaftes Diffractionsereignis von Gewesenem und Jetzt* heraus. Wozu mag nun diese Wendung des Benjamin'schen Bildkonzepts als *blitzhaftes Diffractionsereignis von Gewesenem und Jetzt* im Umfeld des zeitgenössischen Medienkunstdiskurses dienlich sein?

Für eine Annäherung an diese Frage wende ich mich in verkürzten Schritten Adorfs Auseinandersetzung mit Benjamin und dem feministischen Video(kunst)diskurs der 1970er Jahre zu. Die Voraussetzung dafür, Benjamins Idee eines dialektischen Bildes verstehen zu können, sieht Adorf in seiner *operativen* Medienauffassung. Mit anderen Worten, bedarf es eines Verständnisses von Benjamins Vorstellung von *operativen* Momenten, »das heißt der Verschaltung und Durchdringung von Wahrnehmung, Technik und Wirklichkeit in der Doppeltheit des Körpers als Sehendem und Gesehenem«. ²⁹⁷ Das dialektische Bild ist ein »Leib-Bild-Raum«²⁹⁸, in dem keine Grenze zwischen Subjekt und Bild besteht und der Körper Teil dieses Raumes wird; es ist »neben der räumlichen Dimension getragen durch die ihm eigene Zeitlichkeit«. ²⁹⁹ Benjamins dialektischer Bildbegriff korrespondiert also mit seiner Auffassung, dass der Wahrnehmungskörper *operativen* Veränderungen durch das Medium ausgesetzt ist. ³⁰⁰ Das wechselseitige Bezugsgeflecht von Benjamins dialektischem Bildbegriff und operativem Medienverständnis – Überlegungen zu sprachlichen Bildern, technischen Medien, Geschichte und Körper – wird zur Matrix, vor der Adorf »das Phänomen Video zu Beginn der 1970[er] Jahre«³⁰¹ auszuloten versucht.

Zunächst scheint es naheliegender, die fotografische Erfahrung statt der videografischen mit Benjamins Bildkonzept einer blitzhaften Konstellation von Gewesenem und Jetzt zusammenzudenken. Die eindeutige Unterscheidung zwischen Fotografie und Video liegt in ihren jeweils unterschiedlichen Zeitbezügen begründet. Mit Rekurs auf Rosalind Krauss und Vilém Flusser schlägt Adorf eine Brücke zwischen Video und der ›Dialektik im Stillstand‹³⁰²:

Paradoxerweise wird das bewegte Videobild aber gerade in seinem absoluten Gegenwartsbezug, den Krauss betont, wiederum der Fotografie ähnlicher als dem Film, weil es ebenso wie diese eine eigentümliche Stillstellung von Zeit erfahren lässt. Nahezu

296 Barad 2017, S. 5.

297 Adorf 2008, S. 152.

298 Benjamin zitiert in Adorf 2008, S. 152.

299 Adorf 2008, S. 152.

300 Benjamins operativem Medienverständnis zufolge beteiligt sich »jedes Medium [...] an den historischen Bedingungen seines Erscheinens [...], [baut] in die Wahrnehmung [...] ein und [formuliert] an einem entsprechenden Wirklichkeitsverständnis mit«. Adorf 2008, S. 49.

301 Ebd., S. 152.

302 Da Dialektik eigentlich eine Bewegung zwischen zwei unvereinbaren Dingen ist (wie z.B. Vergangenheit und Gegenwart oder Bewusstsein und Unbewusstsein), können diese nur im Nu zusammentreffen und nur im Stillstand erkannt werden, in dem Bild eines ephemeren, eben blitzhaften Stillstands der dialektischen Bewegung.

sämtliche theoretischen Äußerungen zu der Medialität von Video betonen die Möglichkeit zur Begegnung mit einem Bild, das dem des klassischen Glasspiegels eng verwandt und doch zugleich grundverschieden davon zu sein scheint, sodass sich eine, wie Vilém Flusser es nannte, dialogische Beziehung einstellt, deren Eigentümlichkeit mir mit Benjamins Begriff vom dialektischen Bild näher bestimmbar erscheint.³⁰³

Was Adorf hier als eigentümliche Bestimmung von Video aufgrund seiner engen Verwandtschaft bei gleichzeitiger weiter Entfernung zum »elektronischen Spiegel« und dem klassischen Glasspiegel anspricht, führt sie schließlich zu Benjamins dialektischem Bildbegriff, um sich damit den operativen Eingriffen der Videokünstlerin um 1970 zu nähern. Ausgehend von Adorfs hergestellter Verbindung und Benjamins erkenntnistheoretischem Konzept des dialektischen Bildes beleuchte ich nun exemplarisch ein *blitzhaftes Diffraktionsergebnis von Gewesenem und Jetzt* in der Begegnung mit einer bereits diskutierten künstlerischen Arbeit. Anders als Adorf frage ich nicht nach dem Zeitbezug in der spezifischen Medientechnologie (analoges) Video, sondern nach dem blitzhaften Moment der Irritation (vgl. Lacans Blick-Verständnis als Irritation des Sehens) und nach der bildlichen Erkenntnisweise in der Betrachtung des Bewegtbildes, in denen Gewesenes und Jetzt kollidieren (vgl. Benjamin). Diese Momente, die als *Diffraktionsergebnisse von Gewesenem und Jetzt* in der Betrachtung von zeitgenössischer Medienkunst *aufblitzen*, bergen aufgrund ihrer dialektischen Qualitäten energetisch-transformatives und affektpolitisches Potenzial, auf das ich nun eingehen möchte. Exemplarisch komme ich in knappen Ausführungen auf die Videoarbeit *The End of Eating Everything* (2013) von Wangechi Mutu (vgl. Kapitel 4.2.1) zurück, die jenes raumzeitbezogene Diffraktionsergebnis in exemplarischer Weise erfahrbar macht.

In *The End of Eating Everything* steht der weibliche, schwarze Körper in einer monströsen und amorphen Gestalt im Zentrum. Im Anblick dieses Schiffskörpers beginne ich, über rassistische, misogyne und umweltzerstörerische Vergangenheit und Gegenwart der Ausbeutung und Gewalt nachzudenken. Im Moment der Implosion³⁰⁴ des warbernden, pulsierenden Wesens im Hier und Jetzt der Ausstellungssituation scheint es, als würde sich – im Sinne von Barads *Raumzeitmaterialisierung*³⁰⁵ – die Zeit inner- und außerhalb des Bildes materialisieren; als würde im Moment des blitzhaften Zusammenbruchs der Kreatur die Zeit in einem dichten Jetzt (»thick-now«) innehalten. Oder,

303 Adorf 2008, S. 154.

304 Die (Quanten)Implosion ist in der Quantenfeldtheorie ein bemerkenswertes Phänomen. Sie bezeichnet einen quantenmechanischen Vorgang, beispielsweise in einem Stern, wobei alle Prozesse der Kernfusion blitzartig gestoppt werden. Aufgrund der gravitativen Implosion fällt der Stern in sich zusammen, wobei eine enorme Schockwelle entsteht.

305 Unter dem Begriff der *Raumzeitmaterialisierung* (*Spacetime mattering* i.O.) versteht Barad die dynamische und kontingente Materialisierung von Raum, Zeit und Körper (vgl. Barad 2007, S. 224). In Anlehnung an Benjamin beschreibt Barad die *Raumzeitmaterialisierung* als eine dialektische Neukonfiguration der Zeit selbst: »The materialization/reconstellation/crystallization of time and history is made possible in the flashing up of images, luminous points of light, sparks released from the small individual moment of the crystal of the total event, if only momentarily. Crucially then, Benjamin's methodology constitutes a material intervention into the making of time and history.« Barad 2017, S. 13.

mit Benjamin gesprochen: »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannung gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da ereilt es derselben einen ›chock‹, durch den sie sich als Monade kristallisiert.«³⁰⁶ Die Stillstellung meines Denkens, der verzeitlichten Bewegung, ereignet sich nicht durch die unerwartete Implosion der Kreatur an sich, sondern durch die Unterbrechung der Prozesshaftigkeit meines Denkens in Form eines ›chocks‹³⁰⁷, hervorgerufen durch jenen knallenden Zerfall. Die Kristallisation des blitzhaften *Diffractionsereignisses von Gewesenem und Jetzt* ist Auslöser dieser Benjamin'schen ›chocks‹. Herausgesprengt aus den linearen Erzählungen von Sklaverei, Rassismus, ausbeuterischem Kapitalismus und Umweltzerstörung in »homogener, leerer Zeit«³⁰⁸, materialisiert sich in einem kurzen Stillstand (des Denkens), in einem ›chock‹, jene Geschichten zu einer Raumzeitmaterie. In dieser Dialektik im Stillstand (Bild) wird in einem blitzhaften Moment das »Werden der Phänomene [...] in ihrem Sein«³⁰⁹ fixiert – die *Raumzeitmaterialisierung* konfiguriert sich zu einer dichten Jetztzeit. Oder, anders formuliert: Die Kristallisation der abscheulichen Vergangenheit wird durch die Gegenwart *gebeugt*, ausgelöst durch die visuell dargestellte Implosion der monströsen Kreatur.

An dieser Stelle gilt es den Ort zu klären, den visuelle Bilder in Benjamins Denken einnehmen.³¹⁰ Nicht selten wirken visuelle Bilder bei Benjamin wie der Blitz, bevor der »langnachrollende Donner«³¹¹ der Theoriebildung einsetzt. Zwischen dem »Augenblick

306 Benjamin [1940] 2010, These XVII, S. 40f.

307 Anhand von Sigmund Freuds Auseinandersetzungen mit dem Reizschutz des lebendigen Organismus, erarbeitet Benjamin den Begriff des ›chocks‹ (oder ›choc‹). Für Benjamin ist der ›chock‹ nicht nur Durchbrechung des Reizschutzes aufgrund von traumatischen Erfahrungen, sondern eine grundlegende Erfahrung der Moderne (dies bezieht er in erster Linie auf die technischen Entwicklungen). So taucht der ›chock‹ bei Benjamin beispielsweise in seinem Aufsatz »Über einige Motive bei Baudelaire« [1939] auf. Charles Baudelaires lyrische Dichtung prägen laut Benjamin permanente ›chockerfahrungen‹, die durch Baudelaires Darstellung des beschleunigten, reizüberflutenden Lebens der Massen in den Großstädten der Moderne ausgelöst werden. Benjamin [1939] 1974, S. 613–618. Doch auch in der ästhetischen Erfahrung mit Kunst, im Film und im Dadaismus haben wir es Benjamin zufolge mit ›chocks‹ als unerwarteten und uneinholbaren Momenterfahrungen zu tun. Vgl. Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [1936], *Gesammelte Schriften*. Bd. I-2, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 471–508, S. 464. Der ›chock‹ beschreibt einen dynamischen, spannungsgesättigten Moment, in dem Wahrnehmung und ihre Bedingtheit gleichsam kollidieren. Damit berührt das Konzept des ›chocks‹ eine wesentliche Dimension des Bildes als Dialektik im Stillstand. Vgl. auch Adorf 2008, S. 151 und S. 174.

308 Benjamin [1940] 2010, These XIV, S. 40.

309 Walter Benjamin. *Das Passagen-Werk. Gesammelten Schriften*. Band. 5, zwei Teilbände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 288.

310 Der weite epistemologische Bildbegriff bei Benjamin ist durchaus informiert durch eine intensive Auseinandersetzung mit visuellen Bildern vor allem aus der Malerei und der Fotografie. Die Gegenseitigkeit von blitzhafter Erkenntnis und Bild schließt das visuelle Bild also keineswegs aus.

311 Für Sigrid Weigel kann folgender Satz von Benjamin als Motto dafür gelten, welchen Ort die visuellen Bilder in seinem Denken einnehmen: »In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.« Benjamin [1928–1940] 1972–1989, V, S. 570; Sigrid Weigel. *Grammatologie der Bilder*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 417.

des Bildes und denjenigen Ausführungen, in denen es im Zusammenhang von Benjamins Schriften seinen Ort und seine Bedeutung erhält«³¹², ist Sigrid Weigel zufolge, eine Zeitspanne der Latenz zu verorten. Bevor ich also bewusst über die Bedeutung und die Zusammenhänge von rassistischer Gewalt und Umweltzerstörung reflektieren kann und sich die geschichtstheoretischen Implikationen der gesehenen Videoarbeit entfalten können, widerfährt mir im Augenblick des Bildes eine blitzartige Einsicht. Ein spezifischer, ephemerer Moment im Bewegtbild (die Implosion der Kreatur) ereignet sich als spezifische Möglichkeitsbedingung der Wahrnehmung von *Raumzeitmaterialisierung* im Hier und Jetzt der Betrachtung. Das blitzartige Bild wird zum »Modus der Erkenntnisweise jenseits der linearen Zeit von Historiographie und Erzählung«³¹³. Dabei erinnert jene spannungsreiche, blitzhafte Konstellation aus Vergangenem und Gegenwart an die Nähe-Ferne-Spannung der Aura (vgl. Kapitel 5.2.3).

Barad macht im Anschluss an Benjamin quantenphysikalisch-unterfütternd deutlich, dass bei jenen kristallinen Konstellationen, in denen es zu einem blitzhaften, dialektischen Stillstand kommt, enorme Energie freigesetzt wird. Übertragen auf medienkünstlerische Arbeiten wie beispielsweise *The End of Eating Everything* – und etwas weniger physikalisch formuliert – könnte man behaupten: Das affektpolitische Potenzial feministischer Medienkunst der Gegenwart – versteht man sie denn als politische und materielle Praktiken – kann mitunter darin begründet liegen, solche ›chock‹-artigen Intra-Aktions-Momente von *Gewesenem/Jetzt* erfahrbar zu machen. Das, was zu einer ›chock‹-artigen Einheit – in Bezug auf die Aura könnte man hingegen von einer atmosphärischen Einheit sprechen – zu verschmelzen scheint, fußt auf Differenzen *im Innen*: Gewesenes/Jetzt, Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Nähe/Ferne. Diese Gegensätze werden bei Benjamin in ihrer Differenz und Resonanz belassen; ihre ephemeren Intra-Aktions-Momente werden aufgesucht und nicht zugunsten einer homogenisierenden Verschmelzung aufgelöst. Genau darin sieht Christoph Brunner den Kern einer affektiven Politik:

Affektive Politik bedeutet [...] das Affirmieren von Kontrasten und vermeintlich heterogenen und teilweise gegensätzlichen Elementen, die in ihrem gemeinsamen Erscheinen eine differenzielle Polyphonie hervorbringen können, ohne homogenisieren zu müssen. Diese Kontraste in ihrer Differenz und Resonanz zu belassen heißt auch, Zeitlichkeiten und Orte miteinander zu verbinden, neue Allianzen zu schließen und die Potenzialitäten und Vermögen in ihrer Komplexität als unabgeschlossene Offenheit zu affirmieren.³¹⁴

Im Sinne Brunners operieren medienkünstlerische Arbeiten wie *The End of Eating Everything* affektpolitisch, indem sie mich als Betrachtende hin zu einem *Anderswo* bewegen; unkalkulierbare Öffnungen entstehen lassen. Diese Öffnungen ergeben sich in Momenten der Wahrnehmung intra-aktiven Zusammenspiels von *Gewesenem/Jetztzeit*,

312 Weigel, ebd., S. 417.

313 Ebd., S. 408.

314 Christoph Brunner. »Affekt und dekoloniale Aisthesis als anderes Wissen«, Sofia Bempesza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger (Hg.). *Polyphone Ästhetik: Eine kritische Situierung*. Wien u.a.: transversal texts 2019, S. 103-122, S. 122.

Raum/Zeit, Subjekt/Objekt, Nähe/Ferne. Mit dem Begriff der Aura (vgl. Kapitel 5.2.3 und 5.2.3) sowie dem Konzept der ›Dialektik im Stillstand‹ hat Benjamin gleichsam Terminologien bereitgestellt, mit denen jene Intra-Aktionsmomente im Hinblick auf körper-, wahrnehmungs- und bildtheoretische Überlegungen adressiert werden können.

Laut Sigrid Adorf verknüpfen sich in Benjamins dialektischem Bildkonzept »phänomenologische[...] Basis, [...] sinnliche[...] Erfahrbarkeit, [...] konkrete[r] weltliche[r] und stets geschichtlich gebundene[r] Gegenstandbezug und dessen Verbindung zu Vergangenheit im Medium der Erinnerung«. ³¹⁵ Damit wird gleichsam Benjamins integrativer Bildbegriff angesprochen, der sowohl affektive, materielle Qualitäten als auch kulturelle und geschichtstheoretische Implikationen des Bildes in sich aufnimmt.

In Benjamins Erwähnungen von Bildern aus der Kunstgeschichte (so etwa auch des *Angelus Novus* von Paul Klee) fällt auf, dass er Malereien nicht als Gegenstand kunstgeschichtlicher Beobachtung in den Blick nimmt, sondern dass ihn eher die Affekte zu interessieren scheinen, die in den Gesten und körperlichen Ausdrucksgebärden der Bilder zur Darstellung kommen. ³¹⁶ Während Benjamin also den Affekt vornehmlich *im* Bildraum verortet, bewohnt der Affekt bei Gilles Deleuze vielmehr ein *Dazwischen* von Bild und Betrachter*in, wie bereits weiter oben ausgeführt wurde. Ich wende mich im weiteren Verlauf also erneut Deleuzes Affekt- und Ereignis-Begriff sowie kunstphilosophischen Überlegungen zu, um damit eine weitere Wendung des vielschichtigen Begriffs des Diffractionsereignisses vorzuschlagen, den ich, wie hier mit Benjamin und Barad, als Denkfigur für eine Erkenntnisweise (ein blitzartiges Bild) eingeführt habe. Während mit Benjamins dialektischem Bildbegriff die Frage nach der Zeitlichkeit und Bilderfahrung an das visuelle Bild herangetragen wurde, gilt es nun, das Potenzial der Denkfigur des Diffractionsereignisses anhand der Frage nach den sich begegnenden Dimensionen in der Bildbetrachtung weiter zu vermessen.

5.3.2 Ein affizierendes *Ereignis-im-Werden*

Ich wende mich also nun der Frage nach dem Energietransfer und der Ereignishaftigkeit von Bildern (vgl. Kapitel 5.2) sowie dem in Bewegung versetzten Betrachter*innen-Körper zu, wobei das Diffractionsereignis (anders als in meiner Auseinandersetzung mit Benjamin) als Beschreibungsgrundlage eines Moments der Begegnung zwischen Bild und Betrachter*in dienen wird. Was trifft also in der diffraktiven Begegnung von künstlerischer Arbeit und Betrachter*in aufeinander? Und zu was vermag diese Konzeption der Bild/Betrachtung als Diffractionsereignis dienlich sein?

Um der Frage nach den sich begegnenden und interferierenden Dimensionen näher zu kommen, werde ich mich nun ausgehend von einer kritischen Betrachtung von Horst Bredekamps Bildakt-Theorie über Mieke Bals Konzeptualisierung des Bildes als *Ereignis-im-Werden* hin zu Deleuzes kunstphilosophischen und affekttheoretischen Ansichten bewegen.

315 Adorf 2021, S. 153.

316 Vgl. Weigel 2008, S. 234.

Mit dem Begriff des Bildaktes³¹⁷ versucht Horst Bredekamp den aktiven Status eines Bildes in der Begegnung mit einem Betrachter*innen-Subjekt begrifflich zu fassen als »eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln [...], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht«. ³¹⁸ Ausgehend von Austins Performativitätstheorie des Sprechaktes spricht Bredekamp dem Bild eine Performativität zu, wobei er sich nicht auf einen Zwischenraum zwischen Bild und Betrachter*in konzentriert, sondern einen handelnden, aktiven Status des Bildes beschreibt, der das Bild zu einer fixierbaren Entität erhebt, von der aus eine Aktion auszugehen scheint. In einem doppelten Manöver möchte ich hier eine Perspektivverschiebung in Bezug auf die Frage nach dem Bild als Bildakt bei Bredekamp vornehmen. Zum einen geht es mir nicht darum, ein vermeintlich stabiles Bild als aktiv und handelnd im Sinne Bredekamps zu theoretisieren, sondern die Frage nach *agency* hin zu einem *Dazwischen* von Betrachter*in und Bild zu verrücken. Anders formuliert siedle ich die dort wirkende Handlungsmacht im affektiven Aufeinandertreffen an. Des Weiteren favorisiert meine Perspektive nicht ein rein identifikatorisches Argument, wie es Bredekamps Bildakt-Theorie impliziert, sondern rückt den Blick zunächst *vor* die Identifikation und damit zu einem Moment einer Art affizierender Heimsuchung durch das Bild. Ein solches Moment beschreibt Mieke Bal mit Blick auf ästhetische Erfahrungen mit Videoinstallationen. In ihrer Theoretisierung der Performativität der *Mise-en-scène* spricht Bal der Videoinstallation eine »spektakuläre Intensität«³¹⁹ und »bewegende Qualität – im doppelten Sinne des Wortes«³²⁰ zu. Für Bal, die sich selbst als von Videoinstallationen immer wieder sinnlich ergriffene Betrachterin situiert, *ist* das Bild nicht ein Ereignis. Vielmehr *wird* es in der Begegnung von Bild und Subjekt zum Ereignis. Eine traumartige Qualität, die sich in jener verkörperten Begegnung entfaltet und Visuelles mit Imaginativem verbindet, sei für diese Ereignishaftigkeit verantwortlich:

Was die Videoinstallation fordert, ist eine besondere Art des Sehens, visuell und imaginativ – als Nahrung für den Geist, eine Art des Gedankensehens, das den Körper mit einbezieht. Ich sehe es als kulturelle Praxis einer Kunst, über die Grenzen dessen hinaus, was die traditionelle Kunstgeschichte und die Philosophie erkennen können. Weit davon entfernt Ideen in sprachlicher Form zu diskutieren, breiten Videoinstallationen Ideen vor uns aus, damit wir die sehen, damit wir und mit ihnen als unser ›ungedacht Gewusstes‹ verbinden. Und währenddessen stellen sie uns in diese Gedankenbilder hinein. Zwischen privatem Traum und öffentlichem Raum ereignet sich das Bild. Bekannt, doch außerhalb unserer Gedanken, bricht das Bild, in welchem Medium oder welcher Form auch immer, zu einer Wanderung auf in den Bereich zwi-

317 Horst Bredekamp. Die Theorie des Bildaktes: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin: Suhrkamp 2010.

318 Ebd., S. 60.

319 Mieke Bal. »Eine Bühne schaffen: Das Thema *Mise-en-scène*«, Peter Pakesch (Hg.). Videodreams: Zwischen Cinematischem und Theatralischem. Katalog der Ausstellung Kunsthau Graz am Landesmuseum Joanneum, Köln 2004, 28-49, S. 40.

320 Ebd., S. 44.

schen Individuum und Gesellschaft, den wir, mangels eines besseren Wortes ›Kultur‹ nennen.³²¹

Bal beschreibt hier also den Begegnungsmoment mit einer Videoinstallation, in dem das Gesehene nicht in sprachliche Dimensionen und narrative Dekodierungen aufgelöst werden kann. Vielmehr ereignet sich in jenem Moment eine eigentümliche Verbindung mit dem ›ungedacht Gewussten‹³²² der Betrachtenden. In einem Zwischenraum (Privat/Öffentlich, Subjekt/Objekt) beginnt das Bild sich in Bewegung zu setzen, hin zu einem Ort, den Bal als Kultur bezeichnet. Die psychische, traumartige Qualität, die Bal in den Videoinstallationen erkennt, verweist auf ein Tun, Agieren, Performen. In Träumen gibt es laut Bal keine Rätsel oder Wortbilder, die es zu dekodieren oder zu ›übersetzen‹ gilt, sondern nur Empfindungen.³²³ Das Bild, das zum Ereignis wird, impliziert eine körperliche Bewegung, die Bal als eine »konzeptualisierende Metapher der [emotionalen] Bewegtheit als Affekt«³²⁴ zu fassen sucht. Bereits in ihrer Einleitung zum Sammelband *Affekte* (2006)³²⁵ bezieht sich die Kulturtheoretikerin explizit auf Deleuze. Die Metapher der »Bewegtheit als Affekt« rückt sie erneut, wenn auch ohne expliziten Verweis auf den französischen Philosophen, in eine augenscheinliche Nähe zu ihm, seinen kunstphilosophischen Betrachtungen und seiner kinotheoretischen Fassung des Affekt-Bildes, das in dieser Arbeit bereits Erwähnung fand (vgl. Kapitel 3.2.3).

Deleuzes Suche nach einem Denken afigurativer Bilder und sein Herausstellen von Affekten, körperlichen Bewegungen und wirkenden Kräften in der *Begegnung* mit Kunst, beginnt bei der Untersuchung der Gemälde des Malers Francis Bacon. Anhand von Bacons Malereien stellt Deleuze fest, dass dieser seine Figuren im Bild von illustrativen, figurativen und narrativen Zwängen zu befreien sucht.³²⁶ Nicht zu reduzieren auf eine mimetische Abbildungs- oder diskursive Logik, versetzen Bacons Gemälde unsichtbare Kräfte in Bewegung und präsentieren den Betrachtenden des-organisierende »Affektbündel«³²⁷. Bacons Gemälde würden dabei eine optische Wahrnehmung unterbinden und stattdessen ein Abtasten des Bildes mit »ruhelooser Bewegung«³²⁸ in einen »formlosen Raum«³²⁹ bewirken. Während bei Bal die Frage nach der Form oder dem Medium in Bezug auf das Bild eher einer Gleichgültigkeit begegnet (›in welchem Medium oder

321 Ebd., S. 35.

322 Diese Formulierung leiht Bal von dem Psychoanalytiker Christopher Bollas, der eine ins Szenische gewendete Theorie der Affekte verfolgt. Christopher Bollas. *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York: Columbia University Press 1987. Mit dem ungedacht Gewussten (›unthought Known‹ i.O.) bezieht er sich auf Muster, Szenen, Dinge, Gesten, Haltungen, über die das Subjekt ohne es zu wissen verfügt. Meist ist unklar, wie das Subjekt diese ungedacht gewussten Dinge erworben hat. Sie basieren nicht unbedingt auf Identifikationen, sondern geschehen dem Subjekt und traten vor allem in Medienkonstellationen wie im Traumzustand des Kinos oder der Zerstreuung durch das Fernsehen auf.

323 Bal 2004, S. 42.

324 Ebd., S. 34.

325 Bal 2006b, S. 7-19.

326 Deleuze [1981] 2016, S. 9.

327 Ott 2005, S. 126.

328 Deleuze [1981] 2016, S. 94.

329 Ebd.

welcher Form auch immer«³³⁰), spricht Deleuze von einer Formlosigkeit im Raum, wobei unklar bleibt, welchem konkreten Raum-Verständnis er hier folgt. In der Begegnung mit Bacons Malereien würde laut Deleuze das Sehen seine Tastfunktion entdecken, die anders als eine optische Funktion zu einem »haptischen Sehen des Auges« in der Lage ist (vgl. Kapitel 5.2.4).³³¹ Hinsichtlich der Frage, was die Künste verbinden würde, stellt Deleuze in Bezug auf die Formfrage fest³³²: »In der Kunst und in der Malerei wie in der Musik geht es [...] um das Einfangen von Kräften.«³³³ Jenes Erhaschen und Greifen-nach im Begegnungsmoment von Bild und Betrachter*in lässt an eine körperliche Bewegung denken, die sowohl Deleuze als auch Bal als Metapher für die Bewegtheit als Affekt fassen. Liest man Bal und Deleuze zusammen, ist das Bild nicht einfach »eine Kopie, eine mentale Doublette«³³⁴ (wie es im Übrigen die Metapher des Spiegels nahelegen würde), sondern ein *Ereignis-im-Werden* von dynamischen, realen Kräften, eine Darbietung von Empfindungen und ein Ereignisraum aktiv werdender Affekte im Aufeinandertreffen von Bild und Betrachter*in. In diesem Aufeinandertreffen *ereignet sich* also in Haraways und Barads Begriffen ein Diffraktionsereignis von sich begegnenden Kräften, Empfindungen, Affekten, Fantasien und Erinnerungen sowie semiotischen und diskursiven Verknüpfungen. Im relationalen und generativen *Dazwischen* von Bild und Betrachter*in entstehen, dieser neu-materialistischen Lesart folgend, »materiell-semiotische Erzeugungsknoten«³³⁵ bzw. »materiell-diskursive Intra-Aktionen«³³⁶ von Empfindungen, Affekten, Semantiken und Diskursen. In seiner nomadischen Verfasstheit (vgl. Kapitel 2.2.2) geht das Subjekt, das dem Bild – und im Anschluss an Bal der konkreten Videoinstallation – begegnet, durch das Überlagern und Interferieren physisch-affektiver und symbolischer Komponenten erst hervor. Es wird Teil – bzw. Anhängsel (vgl. Kapitel 5.2.3) – des Ereignisses einer materiell-semiotischen Performativität. Die »materiell-semiotische Erzeugungsknoten«³³⁷ sind dabei Diffraktionseffekte, die sich aus der Interferenz von Bild und Betrachter*innen-Körper speisen. Nach Deleuze/Guattari verweist das Nomadische auf ein Werden und ein konstitutives *Dazwischen*. Jenes *Dazwischen* ist jedoch nicht durch eine lokalisierbare, lineare Beziehung strukturiert³³⁸; es gibt keine fixierbare, geradlinige Achse zwischen Betrachter*innen-Subjekt und Bild-Objekt. Im Zwischenraum von Subjekt und Objekt haben wir es mit transversalen, des-

330 Bal 2004, S. 35.

331 Deleuze [1981] 2016, S. 98.

332 In der Kunst geht es weder darum der Materie eine bestimmte Form aufzudrängen, noch einen »subjektiven Effekt auf die Empfindsamkeit zu produzieren.« Sauvagnargues 2019, S. 20. Die Kunst besteht vielmehr darin, einem »Materiestrom zu folgen« Deleuze/Guattari [1980] 1992, S. 564. Oder mit Anne Sauvagnargues gesprochen: Es geht darum »die materiellen Ausdrucksqualitäten in einem Material auszunutzen, um eine Physik der im Realen gegebenen, jedoch bislang unmerkten Affekte aufzuzeigen. Das Einfangen verkörpert die Empfindung des Materials und stabilisiert in dem Kunstwerk die expressiven Kräfte des Materials und diejenigen des Affekts.« Sauvagnargues 2019, S. 20f.

333 Deleuze [1981] 2016, S. 53.

334 Sauvagnargues 2019, S. 8.

335 Haraway [1988] 1995b, S. 96.

336 Barad 2015, S. 130.

337 Haraway [1988] 1995b, S. 96.

338 Deleuze/Guattari [1980] 1992, S. 42

orientierten, affektiven Bewegungen zu tun; mit einem »Strom ohne Anfang und Ende, der seine beiden Ufer unterspült und in der Mitte immer schneller fließt.«³³⁹

Die von Deleuze vorgenommene Ausweitung seiner Kunstphilosophie hin zu einer Logik der Empfindung und die damit einhergehende Konturierung einer »Semiotik der Affekte«³⁴⁰ äußert sich sowohl in seinem 1981 erschienenen Werk *Francis Bacon. Logik der Sensation* als auch in seinen beiden Kinobüchern *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild*³⁴¹, in denen Deleuze seine Kunstdefinition als »Einfangen von Kräften«³⁴² zu vervollständigen sucht und ebenso das »haptische Auge« erneut in den Ring wirft.

In Bezug auf die Videoarbeit *Surface Glaze* (2015) von Lotte Meret Effinger wurde Deleuzes Konzept des Affekt-Bildes – das sich im Übrigen auch an Arbeiten wie *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) von Sondra Perry oder *Glance* (2014) von Pauline M'Barek als anschlussfähig erweist – bereits herangezogen, um einen Riss zu markieren, der sich zwischen »verwirrende[r] Wahrnehmung und einer verzögerten Handlung«³⁴³ ereignet. Das Affekt-Bild bei Deleuze ist also eine Unterbrechung des Bewegtbildes, ein Bruch im semiotischen Ablauf, den diese besprochenen Medienkunst-arbeiten im besonderen Maße vorführen – nicht nur, weil sie sich der Einstellungsgröße der (extremen) Nahaufnahme bedienen, was Deleuze als das klassische Affekt-Bild beschreibt.³⁴⁴ Diese Arbeiten setzen darüber hinaus das Gesicht oder Teile des Gesichts in Großaufnahme ein, was Deleuze zufolge eine besondere affektive Qualität besitzt.³⁴⁵ Der Affekt ist hier anzusiedeln in einer Kluft zwischen Wahrnehmung und verzögerter Aktion. Eine distanzierende Wahrnehmung kann nicht gewährleistet werden. Vielmehr ist der Ereignismoment der Affizierung eine Wahrnehmung mit Distanzverlust im Gefühl des Kontakts (vgl. Barad). Wie die Figuren auf Bacons Gemälden durchbricht das Affekt-Bild einen narrativen Ablauf und de-organisiert eine organisierte Wahrnehmung. Einen besonders affektiven Charakter besitzen darüber hinaus die medienkünstlerischen Arbeiten (a) in denen sich das sprechende Subjekt im Bild an ein »Du« der Betrachter*innen-Position richtet (vgl. *YOU ARE BORING!* (2015) von Vika Kirchenbauer oder *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* von Sondra Perry³⁴⁶), (b) in denen opake Bilder regieren, die ein konsequentes Nicht-Verstehen und Nicht-Durchdringen-können der Handlungen der Akteur*innen im Bild einfordern (*The Rooms*

339 Ebd.

340 Sauvagnargues 2019, S. 7. Unabhängig von der Sprache im Allgemeinen lässt sich die Semiotik als System der Zeichen und Bilder definieren. In *Francis Bacon. Logik der Sensation* entwickelt Deleuze eine Dreifachbestimmung des Zeichens: Es ist nicht rückzuführen auf Sprache, einen Effekt produzierend und sinnlich. Vgl. Ebd., S. 12.

341 Deleuze 1989, 1991, [1981] 2016.

342 Deleuze [1981] 2016, S. 53.

343 Deleuze 1989, S. 96.

344 Ebd., S. 102.

345 Ebd., S. 140.

346 Bei diesen Arbeiten kann man von Video-Performances sprechen, da die Kameraaufzeichnung den Blick eines/r noch abwesenden Zuschauer*in vorwegnimmt, wobei sich die Handlungen bereits an diesen antizipierten Blick adressieren. Vgl. Sigrid Adorf. »Performances für die Kamera als Medienkritik: »so bin ich gegen Bilder auch stärker und größer geworden« (Anna Winteler)«, Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren (Hg.). *Floating Caps: Performance Chronik Basel* (1968-1986). Zürich: Diaphanes 2011, S. 179-193, S. 186. Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.2.

(2014) von Maria Petschnig, *Night Soil* (2014) von Melanie Bonajo oder *A Smeary Spot* (2015) von A.K. Burns), und (c) in denen eine Stimmung – im Sinne Mieke Bals (vgl. Kapitel 3.2.5) – als spezifische Affekt-Form inszeniert wird und sich somit eine Art Hingabe des Betrachter*innen-Körpers ereignet (vgl. *The End of Eating Everything* (2013) von Wangechi Mutu oder *She Who sees the Unknown* (2016–2018) von Morehshin Allahyari).

Andere exemplarisch analysierte Arbeiten, wie beispielsweise *Housewives making Drugs* (2016) von Mary Maggic, *NoNoseKnows* (2015) von Mika Rottenberg, *American Reflexxx* (2013) von Signe Pierce oder *Excellences & Perfections* (2014) von Amalia Ulman zeichnen sich hingegen tendenziell durch einen narrativen Charakter aus, der jedoch das Entstehen von Affizierungsmomenten nicht ablehnt. Die Gewichtungen von Affekt, Empfindung, körperlicher Erregung sowie semantischen Interpretationen und symbolischen Befragungen verlaufen je nach Situiertheit des sinnlich ergriffenen Betrachter*innen-Körpers zwischen den Arbeiten graduell und innerhalb der Arbeiten im stakkatoartigen, zeitlichen Wechsel, wobei jene Dimensionen ineinander übergehen und sich einer Fixierung entziehen. Lediglich in Momenten des dialektischen Stillstandes (vgl. Kapitel 5.3.1) haben wir es mit einer spezifischen, blitzhaften Fixierung zu tun: mit einer Form der plötzlichen Immobilität des Denkens, in der das Gewesene momenthaft durch das Jetzt *gebeugt* wird. Dabei ist die ›Dialektik im Stillstand‹ (Bild) bei Benjamin ein erkenntnistheoretisches Konzept, das mit visuellen Bildern insofern in Bezug gesetzt werden kann, als dass gesehene Bilder wie blitzhafte Erkenntnisse wirken können. Das blitzhafte Bild erweist sich also als Erkenntnisweise, in der in einer spannungsgesättigten Konstellation plötzlich ein ganzer Zusammenhang erhellt wird (vgl. Kapitel 5.3.1).

Die von Mieke Bal und Gilles Deleuze geleistete Fokussierung auf Empfindungen und aktiv werdende Affekte in der Begegnung mit Kunst (bei Bal konkret mit Videoinstallationen) ist für die hier angestellte Betonung eines affektiven Aufeinandertreffens überaus bedeutsam, weil sie über rein sprachlich, kultursemiotisch und diskursiv gesetzte Dimensionen hinausweist – bzw. sich im Falle Deleuzes sogar von jenen Dimensionen abwendet. Den Begegnungsmoment von Bild und Betrachter*in als Diffraktionsereignis zu denken, verwehrt sich jedoch dieser Abwendung und einem innewohnenden ›Entweder-Oder‹ (entweder Affekt, Empfindung oder Repräsentation, Sprache, Diskurs) mit Blick auf feministische Medienkunst der Gegenwart. Das Diffraktionsereignis verweist vielmehr auf eine performative Ko-Konstituierung, Wechselbeziehung und Gleichwertigkeit (nicht-hierarchisch) aber nicht zwangsläufig Gleichzeitigkeit und Gleich-Ursprünglichkeit von Affekten, Empfindungen, Erinnerungen, semantischen und diskursiven Dimensionen. Hintergrund meiner hier mit Hilfe der Überlegungen von Bal und Deleuze angestellte Fokussierung auf Affekt, Empfindung und Verkörperung im Kunsterleben ist der neu-materialistischen Einschätzung geschuldet, derer ich mich in dieser Arbeit anschließe: dass die Bedeutung von Materie zugunsten der Vormachtstellung von Sprache und Diskurs in poststrukturalistischen und de/konstruktivistischen Theorien teilweise ins Abseits gedrängt wurde.³⁴⁷ Dieser Tatbestand mündet dabei nicht in einem Vorhaben einer Art hierarchischer Umkehrung der Verhältnisse, wie ich bereits einleitend deutlich gemacht habe, sondern in einem integrati-

ven neu-materialistischen Bemühen, Materie/Bedeutung sowie Affekt/Repräsentation in ihren Bezüglichkeiten zu fassen.

Wird nun also die Frage nach der *agency* in ein *Dazwischen* (Subjekt/Objekt, Körper/Psyche) verlagert und ein sich darin vollziehender, sich ereignender Energietransfer von Bildern angenommen, gewinnt die Frage nach dem Begehren – seiner Unterscheidung zum Affekt sowie seine Funktion und Situierung in Bezug auf Bildlichkeit – an Kontur. Im Folgenden möchte ich mich dem Begegnungsmoment zwischen Bild und Betrachter*in als Diffractionsereignis angesichts der Assemblage des Begehrens (Deleuze) zuwenden, um damit einer ontogenetischen Spielart des Begehrens näher zu kommen.

5.3.3 Bilder als Modus und Ausdruck von strömendem Begehren

In *Begehren nach dem Affekt* (2007) stellte Marie-Luise Angerer fest, dass sich der ehemals psychoanalytische Begriff des Begehrens innerhalb der letzten drei Jahrzehnte hin zu Beschreibungsversuchen von Affekten und Affizierungsprozessen gewandelt hat. In ihrer Monografie zieht Angerer einen Begehrensbegriff heran, den Luciana Parisi als »anticlimatic distribution of energy flows«³⁴⁸ beschreibt und in ihrem Aufsatz »The Nanoengineering of Desire«³⁴⁹ auf ein Nano-Begehren zuspitzt (vgl. Kapitel 4.1). Ausgehend von Barads Ansatz einer posthumanistischen Performativität intra-agierender Phänomene, plädiert Parisi in diesem Aufsatz für eine Auseinandersetzung mit den *abstrakten Aktivitäten der Relationalität* (*abstract activities of relationality* i.O.) zwischen Denken und Tun, philosophischen Konzepten und technowissenschaftlichen Funktionen.³⁵⁰ Daraus ließe sich eine andere Konzeptualisierung einer Ontologie der sexuellen Differenz erarbeiten, bei der es sich um eine »ontogenetic variation of material desire«³⁵¹ handeln könnte.³⁵² Während in dieser Arbeit bereits eine neo-materialistische Begriffsschärfung der sexuellen Differenz, einer ›different difference‹, erarbeitet wurde (vgl. Kapitel 2.1.4), kam der von Parisi hier verwendete Begriff des (materiellen) Begehrens – insbesondere in Bezug auf die ko-konstitutive Beziehung zwischen Bild und Betrachter*in – noch zu kurz. Um einer ›ontogenetischen«³⁵³ Aktivität des mate-

348 Parisi 2004, S. 204.

349 Parisi 2008.

350 Ebd., S. 287.

351 Ebd., S. 288.

352 Parisi schlussfolgert am Ende ihres Aufsatzes »The Nanoengineering of Desire«: »By nanodesigning the movement of molecular quanta, nanotech acts to preempt the movement of desiring assemblages, the un-calculable fluctuations of the tiniest sexes acting back on the larger aggregates of organic sexual difference. As such it takes sexuality, the site of modification of desiring assemblages par excellence, as its field of action. The nanoengineering of desire demands the biotic qualities of sexuality to face new onto-evolutionary implications: the atomic redesigning of matter intervenes in assemblages of desire – mental, affective, social, technical, ethical, cultural – recombining present conditions of experience with an ancient inorganic past and with the incipience of an atomic future yet to come.« Ebd., S. 303f.

353 Den Begriff der Ontogenese entwickelt Gilbert Simondon, um statt von einem fixierbaren Sein (Ontologie) ein grundsätzliches Prinzip des Werdens (Ontogenese) zu beschreiben: »Der Begriff der ›Ontogenese‹ erhält seinen vollen Sinn, wenn man ihn, statt ihm nur den eng begrenzten und

riellen Begehrens« näher zu kommen, wendet sich Parisi dem Begehrens-Begriff von Deleuze und Guattari zu.

Anders als Angerer, die eine Aufmerksamkeitsverschiebung vom Begriff des Begehrens hin zum Affekt in den Geisteswissenschaften beobachtet, sind für Deleuze und Guattari beide Begriffe in ihrer Bezüglichkeit von zentraler Bedeutung. Die beiden Philosophen grenzen sich von einem psychoanalytisch gefärbten Begehrens-Begriff ab, der – insbesondere bei Freud³⁵⁴ und Lacan – auf eine Erfahrung der Abwesenheit, einen Mangel verweist³⁵⁵, der von einem losgelösten, abstrakten Objekt (Person oder Sache) des Begehrens ausgeht. Andererseits halten sie *mit* der Psychoanalyse an dem Vermögen des Wünschens fest, realitätskonstituierend zu wirken.³⁵⁶ Sie fassen das Begehren als ein Strömen, das auch in Parisi's Argument eines Fließens von Energien (»energy flow«³⁵⁷) anklingt (vgl. dazu auch Kapitel 4.1). Jenes Strömen ist demnach nicht sexuell oder ödipal gerichtet, sondern passiert *an* und *durch* unterschiedliche Subjekte, Objekte, Gefüge, Gegenstände und Beziehungen; es konstituiert letztlich die Assemblage. Affekte sind dabei die Dynamiken des Begehrens, die innerhalb einer Assemblage agieren und darin Wünsche wie Begehren produzieren und vermitteln.

Indem ich mit Deleuze/Guattari das Begehren als ein unorganisiertes Strömen fasse, das die Assemblage zusammenfügt und in Bewegung hält, treten Modelle und Denkfiguren des Begehrens, die in dieser Arbeit vorgestellt wurden und sich mit einem Deleuze'schen/Guattari'schen Begehrensverständnis verbinden lassen, schlaglichtartig erneut auf den Plan: (a) Mit Blick auf die Videoinstallation *The Rooms* von Maria Petschnig griff ich auf Teresa de Lauretis' Konzeption des Phantasieszenariums zurück, worin sie das Begehren als relational gedacht verortet. Das Begehren benötigt hier ein Bild, das mit Begehren aufgeladen ist – kurz, die Fantasie – um sich einen Möglichkeitsraum des Zukünftigen öffnen zu können (vgl. Kapitel 3.1.1). (b) In der Erarbeitung der theoretischen und ästhetischen (Begehrens-)Figur der Cyborg/Göttin habe ich das Begehren der Figur als ein stetes Verknoten und Verketteten von Materiellem und Diskursiven beschrieben und jenes Begehren in Bezug auf die künstlerischen Arbeiten wie *The End of Eating Everything* von Wangechi Mutu oder *She Who sees the Unknown* von Morehshin Allahyari diskutiert (vgl. Kapitel 4.2). (c) Anhand der ansteckenden Drag-Figuren in den

der derivativen Sinn einer individuellen Genese (im Gegensatz zu einer breiter angelegten Genese, wie etwa derjenigen der Spezies) zuzugestehen, gebraucht, um auf den Werdens-Charakter des Seins zu verweisen, auf dasjenige, durch das das Sein als solches wird, was es ist.« Gilbert Simondon. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier [1989] 2007, S. 12f. Übersetzt von Jacqueline Bellon. »Grund, Figur und Gleichgewichtsvorstellungen bei Gilbert Simondon«, in: *Gestalt Theory*, Vol. 41, No. 3, 293-318. Während Simondon eine Ontogenese definiert, zieht Deleuze den Ausdruck der Heterogenese vor.

354 Vgl. Sigmund Freud. *Die Traumdeutung*. Nachdruck von: *Gesammelte Schriften, zweiter Band: Die Traumdeutung/Sigmund Freud*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag [1899] 2018.

355 Michel Foucault äußert gegenüber Gilles Deleuze sein Unbehagen in Bezug auf den Begriff des Begehrens wie folgt: »Ich kann das Wort Begehren nicht leiden, selbst wenn ihr es anders gebraucht, spüre und denke ich unwillkürlich, daß Begehren = Mangel oder Unterdrückung ist.« Foucault zitiert in Gilles Deleuze. *Lust und Begehren*. Berlin: Merve 1996, S. 30.

356 Deuber-Mankowsky 2017, S. 94.

357 Parisi 2004, S. 204.

Arbeiten von Renate Lorenz und Pauline Boudry habe ich verdeutlicht, inwiefern jene Figuren als Assemblagen ein Begehren transportieren, das darauf ausgerichtet ist, Menschen, Objekte, Praktiken und Zeiten durch Ansteckung miteinander zu verbinden (vgl. Kapitel 5.1.3). (d) Schließlich habe ich im Anschluss an die Videoinstallation *A Smeary Spot* von A.K. Burns Luce Irigarays Konzept des Intervalls vorgestellt, das sie in ihrer Theoretisierung der sexuellen Differenz (vgl. Kapitel 2.1.4) heranzieht. In diesem Intervall, einem leeren ›Raum zwischen zwei‹, der hin zu neuen Möglichkeiten – Grenzen und Schwellen – führen kann, bewegt sich in desorientierten Strömen das Begehren (vgl. Kapitel 5.2.1). Die hier genannten Arbeiten und ihre Bewegtbilder tragen damit nicht nur dazu bei, das durch Videoprojektionen vermittelte Begehren, sondern insbesondere auch das Begehren in Bezug auf *abstrakte Aktivitäten der Relationalität* (Parisi) zu befragen. Erst *in* und *durch* die affektiven Ansteckungen und strömenden Bewegungen des Begehrens können relationale, performative und produktive Verbindungen zwischen Körpern, Dingen, Affekten, Diskursen und Zeiten geknüpft werden. Dieser Ansatz verabschiedet eine Vorstellung, das Begehren in das tiefste Innere des Selbst anzusiedeln, und verschiebt es hin zu einem Ort, den ich mit Deleuze/Guattari als Assemblage fasse (vgl. Kapitel 4.1). Hier geraten also Bewegungen des Begehrens in den Blick, die nicht von einer souveränen Subjektposition ausstrahlen oder von einer Subjekt-Objekt-Trennung vorbestimmt sind. Während Parisi von Deleuze inspiriertes Nano-Begehren auf die Frage der sexuellen Differenz und auf nanotechnische Veränderungsprozesse abzielt, die andere Formen der Körperwahrnehmung jenseits eines Subjekts bedingen³⁵⁸, arbeiten Antke Engel³⁵⁹, Margrit Shildrick³⁶⁰ und Elspeth Probyn³⁶¹ anhand Deleuze'scher Begriffe spezifisch an der Verbindung von Begehren und Bildlichkeit vor dem Hintergrund einer queer-theoretischen Umschreibung verkörperter Subjektivität.³⁶²

Bilder bringen Shildrick zufolge »ein spezifisches sozio-historisches Imaginäres ins Spiel«³⁶³; sie treten als Material auf oder materialisieren sich in Körpern und sind laut Antke Engel »der Modus, in dem sich Begehren bewegt«.³⁶⁴ Schiebt man nun Engels Konzeption des Bildes als einen Modus, in dem sich das Begehren bewegt, und Deleu-

358 Vgl. Marie-Luise Angerer. »No Stopping Points Anymore«, Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.). *Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kadmos 2020, S. 96-108, S. 102.

359 Engel 2001, n.p.

360 Shildrick 2009.

361 Elspeth Probyn. *Outside Belongings*. London/New York: Routledge 1996.

362 Siehe dazu auch Nick Davis in seiner Monografie *The Desiring Image* über das zeitgenössische queere Kino im Anschluss an Deleuze: Bilder des Begehrens bringen die Betrachtenden dazu, die miteinander nicht zu vereinbarenden, expansiven Beziehungen ernst zu nehmen, die in jedem Begehren stecken, ob erotisiert oder in Verbindung mit anderen Begriffen wie Macht, Intensität und Produktion. Das zeitgenössische queere Kino dekonstruiert laut Davis mittels zentraler Mittel kinematischer Formen idealisierte, automatische Beziehungen innerhalb oder über Sex, Gender und Begehren. Nick Davis. *The Desiring Image: Gilles Deleuze And Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press 2013, S. 69.

363 Shildrick zitiert in Engel 2001, n.p.

364 Engel 2001, n.p.

zes Bildbegriff als einen »Modus von Materie«³⁶⁵ übereinander, ergibt sich daraus die Einsicht, das Begehren würde sich in Materie bewegen. Wenn nun Materie im Sinne Barads als ein intra-aktives Werden und nicht als fixierbare Essenz zu verstehen ist³⁶⁶, strömt das Begehren im *Dazwischen* der Begegnung von Bild und Betrachter*in innerhalb eines generativen Werdensprozesses. Jene Begegnung ist Diffraktionsereignis.

Während bei Laura Marks der Begehrens begriff in Bezug auf Bildlichkeit noch einer implizierten Trennung von Bild-Objekt und Betrachter*in-Subjekt folgt – wobei das Subjekt ein Begehren auf das Bildobjekt hin auszurichten scheint (vgl. Kapitel 5.2.4)³⁶⁷ – untergräbt das Konzept der Assemblage des Begehrens (dem sich Schildrick und Engel bedienen) diese Trennung. Dabei ereignet sich die Assemblage als eine raum-zeitliche Relationalität *an* und *durch* Subjekte, Objekte, Gefüge. In Bezug auf bewegte Bilder hält Engel fest: »Mehrdeutig zwischen Vorstellung und Phantasie, Abdruck und gestalteter Fläche changierend sind Bilder sowohl singular als auch konkret«³⁶⁸ – sie existieren als Hybrid zwischen Ding und Vorstellung und operieren an der »Schnittstelle zwischen individueller Psyche und Kultur«³⁶⁹, um noch einmal Sigrid Adorf zu zitieren. Wobei sich die menschliche Psyche selbst als »ein Spiel der Interferenzen«³⁷⁰, der Diffraktion, ereignet.

Auch Elspeth Probyn entwickelt mit Rekurs auf Deleuzes Assemblage-Konzept einen Begehrens begriff in Bezug auf die Frage nach dem Bild. Für sie sind es die dynamischen Kräfte, das Strömen, was die Bilder zu unkoordinierten »Transportmitteln« des Begehrens macht³⁷¹, die sich im verzweigten, vernetzten Gefüge der Assemblage bewegen und dort in ihrer Praxis des semiotisch-materiellen Verknüpfens Effekte produzieren³⁷²: »images as effecting and affecting movement«.³⁷³ Antke Engel verweist auf einen wechselseitigen Zusammenhang zwischen Form und Bewegung der Bilder bei Probyn:

365 Sauvagnargues 2019, S. 8.

366 Barad 2003, S. 828.

367 In folgendem Zitat von Laura Marks kommt jene implizierte Betrachter*innen-Subjekt- und Bild-Objekt-Trennung noch stark zum Ausdruck: »By interacting up close with an image the viewer relinquishes her own sense of separateness from the image – not to know it, but to give herself up to her desire for it.« Marks 2000, S. 183.

368 Engel 2001, n.p.

369 Adorf 2006, S. 18.

370 Reinhold Görling, der die menschliche Psyche als ein »Spiel der Interferenzen« (S. 50) zu fassen versucht, entwickelt aus diesem neu-materialistischen Ansatz heraus einen philosophischen Medienbegriff. Für ihn sind Medien als »Spielarten der Interferenz [bzw.] der Diffraktion zwischen [Ereignis]Reihen« (Ebd.) zu verstehen. Innerhalb dieser Reihen ereignen sich Subjekte und ihre Psyche, die nie begrenzbar sind. Für Görling ist das Subjekt dabei »mit den Dingen, den Ideologien, den Institutionen, den Gewohnheiten, den Bildern, den Narrationen nicht nur verknüpft [...], sie sind Teil des Subjekts« (S. 51). Ders. »Szenische Verfasstheit der Subjektivität, Medienökologie der Psyche«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 17, 2017, 41-53.

371 Die bildliche Beschreibung von einem Bild als Transportmittel von Begehren ähnelt Karl Siereks Beschreibung des Bildes als Agenten eines Ereignistransfers (vgl. Kapitel 5.3).

372 Vgl. Antke Engel im Rückgriff auf Elspeth Probyns Begehrenskonzeption in Engel 2001, n.p.

373 Probyn 1996, S. 59.

Zum einen sind für [Probyn] Bilder Transportmittel des Begehrens; sie sind die Form, in der sich Begehren im sozialen Raum bewegt und dort Netze spannt. Zum anderen sind es aber auch die Bewegungen des Begehrens, die Bilder schaffen – sodass aus neuen Bewegungen neue Bilder entstehen.³⁷⁴

Probyns Ansatz, die Bewegungen des Begehrens würden Bilder *schaffen*, korrespondiert mit dem performativen Charakter der Intra-Aktion von Bild und Betrachter*in: Im Diffractionsereignis treffen Begehrensbewegungen im Geflecht aus Empfindungen, Affekten, Fantasien (Teresa de Lauretis), Träumen (Mieke Bal), Wünschen, aber auch Semantiken und Diskursen aufeinander, verschränken sich und bringen neue Bilder (z. B. Vorstellungs- und/oder Erinnerungsbilder) hervor. Wenn das Diffractionsereignis zwischen Bild und Betrachter*in auf eine durch Begehren bewegte Praxis des Entstehens unerwarteter Verbindungen rekurriert, erweist sich das Bild nicht nur als konstitutiver Teil der Vorbedingung jener Begegnung, sondern auch als »effect of connection, of embodiment, and of responsibility«. ³⁷⁵ Inwiefern letzteres und damit die ethische Dimension der Fähigkeit von Bildern zu antworten (»ability to responde«) eine maßgebliche Rolle bei einer neu-materialistischen Konzeptualisierung des Bildbegriffs spielt, wurde bereits dargestellt (vgl. Kapitel 5.2.4).

Anders als René Girard schlage ich vor, das Begehren nicht »als einfache Gerade dar[zustellen, die Subjekt und Objekt miteinander verbindet«³⁷⁶, sondern den Bewegungen in der im Entstehen begriffenen Assemblage zu folgen. Durch das Begehren, das Strömen dynamischer Kräfte *in, um und durch* die Assemblage entstehen Verbindungen, die sich ausdehnen, ausbreiten und materialisieren. Wenn Begehren bedeutet, eine Assemblage zu konstituieren, »konkrete Elemente (Farben, Gerüche, Landschaften, Dinge etc.) in ein Beziehungsgefüge bringen«³⁷⁷, heißt das für eine »ontogenetische Variation des Begehrens« (Paris), dass Bilder am Prozess des intra-aktiven Werdens und am steten Öffnen neuer Bedeutungsmöglichkeiten und Affizierungsmomente konstitutiv beteiligt sind. Gerade aus diesem Grund erscheint mir das Konzept der Assemblage des Begehrens von Deleuze/Guattari eine nach wie vor vielversprechende Figur, da sie *hinausströmt* zu komplexen und vielschichtigen Bewegungen des Begehrens und affektiven Ansteckungen, aus denen heraus sich Phänomene der Intra-Aktion materialisieren und Diskurse ausgebildet werden. An diesem steten, durch Begehren dynamisierten Werden von »materiell-semiotische[n] Erzeugungsknoten«³⁷⁸ sind Bilder substanziiell beteiligt.

Wie lassen sich Deleuzes Überlegungen zu einem Begehren als Strömen nun an die Frage nach dem digitalen Bild knüpfen? Und was ist mit dieser Verknüpfung gewon-

374 Engel 2001, n.p.

375 Haraway 1992, S. 295. Hinsichtlich der hier letztgenannten Dimension der Verantwortung in Bezug auf das Bild möchte ich an dieser Stelle an das Konzept der Interobjektivität von Vivian Sobachak erinnern, das in Verbindung mit einer ethischen Verantwortlichkeit steht (vgl. Kapitel 5.2.3) und insbesondere auf die in Kapitel 5.2.4 formulierte Argumentation einer *response-ability* von Bildern aufgrund ihrer Opazität zurückverweisen.

376 Girard 2012, S. 11-25.

377 Deuber-Mankowsky 2017, S. 94.

378 Haraway [1988] 1995b, S. 96.

nen? Wie ist die eigentümliche Beziehung von technischen, digitalen Bewegtbildern und Begehren zu fassen? Einen Zugang zu diesen Fragen bietet Marc Ries in seinem Beitrag »Das bewegte Bild des Begehrens«. ³⁷⁹

Für Ries sind grundsätzlich drei dem Begehren angehörige Attribute zu nennen, die einen möglichen Zugang zu der Frage nach dem Begehren eröffnen: »das Bild, die Bewegung, das Objekt.« ³⁸⁰:

Voraussetzung einer jeden bildlichen Darstellung ist die Einbildungskraft. Einbildungskraft, die Bilder hervorbringt, die aber nur selber wieder in Bewegung sind, sich jenen Phänomenen zuwenden, die sie umformen, besetzen, anzueignen versuchen. Objekte, die von diesen Bildern ein zweites Mal hervorgebracht werden. In diesem Prozess wird das Begehren zu einer Kraft, einer Handlungsform, die zwischen der Triebwirklichkeit des Individuums und der Dynamiken der Gesellschaft imaginär vermittelt. ³⁸¹

Das triadische Modell des Begehrens – Bild, Bewegung, Objekt – konfiguriert das Begehren zu einer relationalen Assemblage aus fließenden individuellen und gesellschaftlichen Kräften und damit zu etwas, das »angerufen von den Triebkräften der Ökonomie, der Politik, der Kultur, der Technik, der Wissenschaften« ³⁸² hinzutritt, sich als Beiwerk ereignet. Alle diese Institutionen sind dabei abhängig von einem Begehren, das sie als solche wahrnimmt und mit hervorbringt. An dieser Stelle setzt Ries mit seiner Befragung der besonderen Beziehung zwischen Begehren und technischem Bewegtbild an. In einem psychoanalytischen Verständnis von Begehren als Mangel und Erfahrung von Nicht-Gegenwärtigem kann die Erscheinungsweise technischer Bewegtbilder auf einem Display oder Screen als eine »lustvolle Verzögerung, Verdichtung, Korrespondenz mit dieser Erfahrung« ³⁸³ verstanden werden. Die technischen Bilder auf den Interfaces digitaler Medien zeigen uns in Unmittelbarkeit und Buntheit beinahe alles, was wir begehren, wobei die Dinge selbst hinter den Screens stets unerreichbar bleiben. Im Gefolge eines psychoanalytisch getränkten Begehrensbegriffs substituieren sich laut Ries technische Bilder in eine »verlorene, außermenschliche Welt, die sich zusehends in der Eigenfaszination der Bilder verliert und auflöst.« ³⁸⁴ Die Assemblage des Begehrens mag jener Auflösung entgegenwirken. Im Anschluss an Deleuze/Guattari schreibt Ries: »Im Verzicht auf das Phantasma des unerreichbaren Objekts sind es nunmehr Intensitäten im Hier und Jetzt, die ein ›begehrendes Umherirren‹, ein ›objektloses Fließen‹ auslösen.« ³⁸⁵ Ebenso strömen und fließen die Wunschbilder der Netzwerke sowie

379 Marc Ries. »Das bewegte Bild des Begehrens«, Ders., Bernd Kracke (Hg.). *On Desire: Positionen zeit-basierter und immersiver Künste*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 10-18. Der Titel des von Ries und Kracke herausgegebenen Sammelbandes war auch der Titel der Biennale 2017 in Berlin: *On Desire. Über das Begehren*.

380 Ebd., S. 10.

381 Ebd.

382 Ebd.

383 Ebd., S. 11.

384 Ebd.

385 Ebd.

der Kino-, Fernseh- und Unterhaltungsindustrie in der Assemblage des Begehrens und stiften Beziehungen »zu den heterogenen Elementen einer Kultur«. ³⁸⁶

Neue Bewegtbilder [...] aus dem Medien-Gefüge der Smartphones, der Server und Online-Plattformen, sind *per definitionem* Fließobjekte. Mannigfache Ausformungen haben sie seit Anbeginn dieses Wunschgefüges erfahren, und so wie ein jedes Gefüge in sich stets konträre Elemente enthält, so auch jenes der neuen Bilder: Sweded Videos, Instagram-Videos, Meme-Videos demontieren Unentschiedenheit, Ambivalenz und große Variabilität im Umgang mit ihren Inhalten. Hergestellt im Bewusstsein ihrer beliebigen Produktion, Vervielfältigung und Transformierbarkeit, ohne proprietäre Logik, ist ihre Existenz eine des Zirkulierens, des nicht-kontrollierbaren Fließens, von einem Smartphone zum nächsten, von einer Netzplattform zur nächsten. Sie *fließen*, und in diesen Bewegungen destabilisieren sich ihre Motive wie auch die Identitäten ihrer Produzenten, der Sender, der Empfänger. ³⁸⁷

In ihrem steten unkontrollierten Fließen und Strömen begriffen, sind die digitalen (Bewegt)Bilder der Gegenwart Ausdruck eines »produktiven Begehrens« ³⁸⁸, das nicht auf einen Mangel zurückzuführen ist oder von einer fixierbaren Subjektposition aus hinausströmt, sondern auf einer generativen Dynamik, einer Ontogenese, einem intra-aktives Werden basiert.

Nachdem ich nun, von einem Deleuze'schen Begehrensbegriff ausgehend, das Diffraktionsereignis der Bild/Betrachtung weiter umrissen habe, wende ich mich abschließend einem spezifischen Begehren bei Hito Steyerl zu: einem Begehren nach der Rückgewinnung der Materialität (im digitalen Regime), das mir auf meinem Weg der Begegnungen mit unterschiedlichen feministisch orientierten Medienkunstarbeiten für einen postulierten Neuen Materialismus in der zeitgenössischen feministischen Kunst (vgl. Kapitel 2.2.4) beinahe als prototypisch erschien.

5.3.4 Von der Rückgewinnung des Materials in *Strike* (Hito Steyerl: 2010)

Für die deutsch-japanische Künstlerin, Filmmacherin und Autorin Hito Steyerl ist die Frage nach dem heutigen Stellenwert digitaler Bewegtbilder und ihren sozialen, affektiven, politischen wie technologischen Verhältnissen in einer kapitalistischen Informations-gesellschaft der Gegenwart in ihren theoretischen wie künstlerischen Auseinandersetzungen maßgeblich. Feministisch, postkolonialistisch und kapitalismuskritisch informiert, fragt Steyerl immer wieder nach gegenwärtigen Konfigurationen des geteilten, fluiden, digitalen Bildes, seinen Produktions- und Distributionsweisen, die stets als in politische Machtverhältnisse verstrickt betrachtet werden müssen. In ihren

386 Ebd., S. 18.

387 Ebd.

388 Ebd., S. 18. Mit den digitalen Medien und dem Internet erleben wir laut Ries eine Assemblage des Begehrens, die »neue Verhältnisse zum Eigentum, zum sozialen Körper, zur Sexualität und Geschlechterfrage und eben auch zur Produktion und Wahrnehmung und Aneignung von Bewegtbildern, Musik und Kunst einbringt.« Ebd.

vielseitigen ästhetischen Reflexionen und ihrer wiederkehrenden Praxis des Operierens, Sezieren und Öffnens von Bildsujets führt uns Steyerl die digitale Technologie und ihre Funktionsweisen, Materialitäten und Eigendynamiken vor Augen. Ihr häufig experimentelles Spiel mit der Materialität digitaler Bilder äußert sich in Desktop-Kadrierungen, fließenden CGI-Synthesen, Chroma-key-Verfahren oder Cinema 4-D Interfaces³⁸⁹, wobei sie sich meist in ihren Arbeiten selbst als Akteurin verortet.

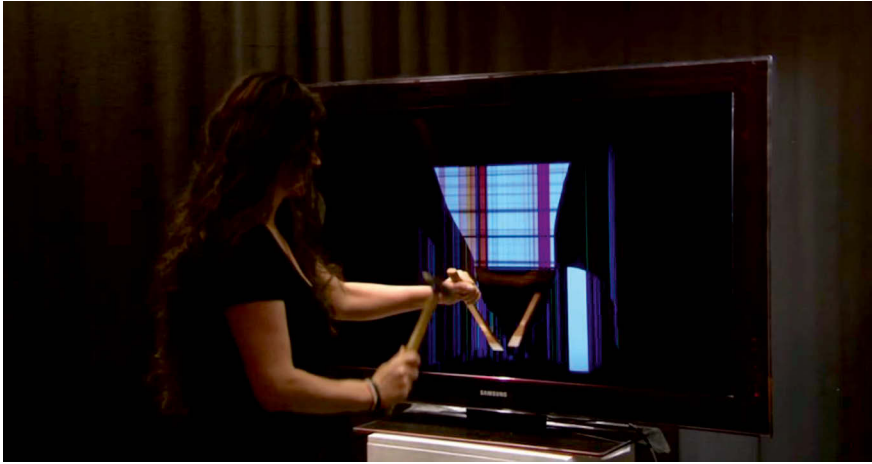
Gemeinsam mit dem Centre Pompidou in Paris entwickelte die Kunstsammlung K21 in Düsseldorf im Jahr 2020 mit der Überblicksausstellung *I Will Survive* einen facetten- und umfangreichen wie kaleidoskopischen Rundblick auf das medienkünstlerische Schaffen von Hito Steyerl. Ihre zeitlich kürzeste Bewegtbildarbeit, die 28 Sekunden dauernde Einkanal-Videoinstallation *Strike* (2010), steht räumlich am Anfang der Ausstellung im K21 und mag aufgrund der Kürze und installativen Schlichtheit wie eine Randbemerkung wirken, leistet es jedoch, zentrale Aspekte der künstlerischen Arbeit Steyerls zu bündeln.³⁹⁰ Die kurze Sequenz wird auf einem digitalen Flachbildschirm gezeigt, der in der Mitte des Raums an zwei schwarzen freistehenden Metallstangen montiert ist. Mit einem prägnanten weißen Schriftzug vor einem schwarzen Hintergrund wird der Titel der Videoarbeit eingeblendet: ›Strike‹. Er kündigt bereits einen Angriff, einen Schlag oder eine Form der Verweigerung von Arbeit an. Im nächsten Moment sehen wir Steyerl in einer halbtotalen Kameraeinstellung schräg platziert in einem abgedunkelten Raum mit offenen zerzausten Haaren. Sie richtet ihren Blick auf einen schwarzen Gegenstand rechts im Bild, der für uns noch undefinierbar bleibt. Dann bewegt sich die Künstlerin mit entschlossenem Schritt auf den Gegenstand zu, bevor dieser sich durch einen Gegenschuss der statischen Kamera zu erkennen gibt: ein großer, schwarzer Flachbildschirm vor einem schwarzen Vorhang. Die Ausstellungsbesucher*innen sehen den Bildschirm im Ausstellungsraum, der ebenso Gegenstand des Videos ist; das Bild wiederholt sich auf einer anderen medialen Ebene: eine *Mise en abyme* entsteht, die als Reflexionsfigur für sich verschachtelte, aufeinander bezogene (Raum)Ebenen und für den ambivalenten Charakter von an- und abwesenden Räumen fungiert.³⁹¹

Steyerl positioniert sich vor dem Flachbildschirm und holt zu einem Schlag aus – mit den klassischen Utensilien von Bildhauer*innen, einem Hammer und einem Meißel, die sie am unteren mittleren Rand des Bildschirms platziert (siehe Abb. 23). Schlag-

389 Vgl. Sven Seibel. *Relationsbilder: Zum Verhältnis von Ethik, Politik und Medienästhetik in den (post-)kinematografischen Anordnungen von Omer Fast, Harun Farocki, Hito Steyerl und Aernout Mik*. Dissertation, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Philosophische Fakultät, Institut für Kultur und Medien), Düsseldorf 2016, S. 164.

390 Lilian Haberer spricht dem Video ›Strike‹ einen zentralen Stellenwert innerhalb von Hito Steyerls Arbeit zu: »Als filmische Miniatur hat sie mit der deutlichen Abfolge von Handlung und Reaktion, sowie ihre Intervention bereits ein Argument, eine These oder Frage zugespitzt, sowie sie auch in ihrem Essay auftaucht: Welche künstlerische Aktion zeigt uns die Struktur der Bilder, enthüllt ihre Perspektive? Und wie kann eine dominante Blickstruktur offengelegt werden?« Lilian Haberer. »Materialschnitte durchs Essay: Hito Steyerls Transversale Praxis«, Vortrag im Rahmen des Lektüre-Workshops des Graduiertenkollegs Das Dokumentarische. Exzess und Entzug zu Hito Steyerl, Bochum (online), 14.11.2020.

391 Vgl. Mieke Bal. »Mise en abyme et iconicité«, in: *Littérature*, 29, 1978, 116-128.

Abb. 23: Hito Steyerl, *Strike* 2010

artig, im wahrsten Sinne des Wortes, erscheint ein abstraktes Strukturbild, das an eine Störung, aber auch an ein buntes, zentralperspektivisches Gebilde, ein sich öffnendes Tor, erinnert. Es scheint, als würde durch Steyerl skulpturale Intervention, ihren Schlag (»Strike«) der Blick auf ein digitales Dahinter freigelegt – die »organischen LCD-Strukturen«, Blut- und Nervenbahnen des digitalen Mediums. Ihr Akt der tatsächlichen und symbolischen Zerstörung erinnert an Angriffe der deutschen Avantgarde-Künstler*innen der 1960er und 1970er Jahre gegen die Fernsehkiste, die sie mit Nägeln bespicken (Günther Uecker) oder in einem Begräbnis unter die Erde (Wolf Vostell) brachten. Steyerl schreibt sich hier jedoch ganz und gar nicht in eine männlich geprägte Skulptur- und Performance-Tradition der Aggression gegen die »verdammte Kiste« ein. Vielmehr lässt sich ihr Akt als Zitat des männlichen Künstler-Gestus deuten, das von dort aus eine »streikende« Materie zu Tage bringt. Die Materialität des digitalen Bildes avanciert hier zum Mittelpunkt der künstlerischen Aktivität und erhebt sich, so erläutert die Künstlerin, zum »aufständischen« Material: »So this is about revealing the LCD matrix of the TV screen. The matrix is the base of the image, yet remains invisible itself unless destroyed. Obviously then, it does not »work« anymore. It is on strike. This is one reason why the work is called »Strike«.«³⁹² Auf der Textebene lassen sich noch weitere Bedeutungsebenen von »Strike« anschließen. Neben der deutschen Übersetzung Schlag, wie ihn Steyerl hier vollzieht, bedeutet »Strike« auch Niederlegung und Verweigerung von Arbeit aus Protest, was durch Steyerls aggressive Geste durchkreuzt wird. Bereits der schwarze Bildschirm vor dem neuen Strukturbild verweist auf einen Ruhemodus (Stand-by) oder ein ausgeschaltetes Medium, auf eine Unterbrechung des Bilderstroms. Demgegenüber erinnert das neue LCD-Bild an zwei andere Qualitäten

392 Hito Steyerl. »Shattered Images and Desiring Matter: A Dialogue between Hito Steyerl and Domitilla Olivieri«, Bettina Papenburg, Marta Zarzycka (Hg.). *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London u.a.: Tauris 2013, S. 214-225, S. 215.

von Unterbrechung: Zum einen rekurriert es auf eine Zäsur, ein Störbild, einen Bilderstreik; zum anderen macht es schlicht ein ›zerstörtes‹ Medium kenntlich. Gerade die Zerstörung des Mediums geschieht hier, so möchte ich argumentieren, um den Preis der Rückgewinnung der Materialität (des digitalen Bildes). Steyerl selbst schildert dieses Unterfangen als paradoxe Umkehrung von vertrauten Verhältnissen:

Usually, the image abstracts from its object and leaves it behind. It empties out the object and makes it potentially redundant. The image obliterates the object. But, destroying the image (in this case the TV image) paradoxically brings back the object. That is, as its image is destroyed, the TV becomes an object again. The TV is redundant to its material, not representational, existence.³⁹³

Gerade also in der (Zer)Störung des technischen Bildes (Rauschen, Verzerren, Auflösung) holt uns seine Materialität wieder ein; die Widerstandskraft (»force of resistance«³⁹⁴ i.O.) der Materialität im Sinne Derridas ereignet sich während diese zerstörten Bilder ihren Inhalt nicht mehr zu repräsentieren vermögen.³⁹⁵ Steyerls Interesse zielt auf ein Ausloten der dynamischen Verhältnisse von Repräsentation und Affekt in Bezug auf ästhetische Erfahrungen mit dokumentarischen Formen ab. Seit den 2000er Jahren kristallisierten sich im Umfeld zirkulierender, dokumentarischer digitaler Bilder von globalen Krisen in Fernsehbeiträgen, Genrefilmen oder You-Tube-Clips Ästhetiken heraus, die Echtheitsansprüche, affektive Konfigurationen und Prozesse der Abstraktion (Bildauflösung, Glitcheffekte und gestörte elektronische Signalspuren) in einen Zusammenhang überführen.³⁹⁶ In ihrem Aufsatz »Documentarism as Politics of Truth«, schreibt Steyerl über ›Momente der Wahrheit‹, die ihr zufolge aus Bildern entstehen, in ihnen präsent sind oder von ihnen getriggert werden können. Für die Medienkulturwissenschaftlerin Domitilla Olivieri erscheinen die von Steyerl beschriebenen »moments of truth«³⁹⁷ in dem Moment, in dem solche Bilder oder Objekte verloren waren und wiedergefunden, verstreut, recycelt, zerstört und virtuell oder materiell zerschlagen wurden.³⁹⁸ Dokumentarische Bildformen (ob in Genrefilmen, Fernsehbeiträgen oder sozialen Medien) kommen häufig grobkörnig, verpixelt, zittrig, rauschend daher wobei sie als dokumentarische Artefakte in ihren abstrahierten Strukturen als ›arme Bilder‹³⁹⁹

393 Ebd., S. 216.

394 Jacques Derrida. »Typewriter Rippon. Limited Link (2)«, Tom Cohen, Barbara Cohen (Hg.). *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2001, S. 277-360, S. 350.

395 Vgl. die philosophische Medientheorie von Fritz Heider, die besagt, dass ein Medium grundlegend besser funktioniert, wenn es von sich selbst ablenkt, im Gebrauch aufgehen und so unauffällig und undurchsichtig bleiben kann. Für Heider ist demnach ein »echtes Medium« das, »durch das man ungehemmt hindurchsieht«. Fritz Heider. *Ding und Medium* [1926], hg. von Dirk Baecker. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2005, S. 35.

396 Seibel 2016, S. 178f.

397 Hito Steyerl. »Documentarism as Politics of Truth«, übersetzt von Aileen Derieg, in: *transversal*, Mai 2003, URL: <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/en>, Stand: 21.04.2021.

398 Steyerl 2013, S. 221.

399 Eine schlechte Bildqualität ist ein Kennzeichen der Materialbasiertheit des filmischen oder videografischen Bildes. Bei starker Körnung oder Verpixelung entfaltet sich eine Art Körperlichkeit des Bildes. Die Auflösung eines Bildes produziert auch kulturelle Bedeutung, nach dem diese Bil-

affizierend wirken und zum vermeintlichen Echtheitsgaranten avancieren. Angesichts der Übergangsbereiche von bildlicher Dokumentation und Abstraktion, die Steyerl immer wieder theoretisch und ästhetisch auslotet, kann es also gelingen, Begegnungsmomente von Affekt und Repräsentation in den Blick zu nehmen.

Julia Höner und Kerstin Schankweiler stellen sich die Frage, warum aktuell Künstler*innen vermehrt mit ephemeren Momentaufnahmen aus anonymen Quellen arbeiten, die von geringer technischer Qualität sind und deren visuelles Rauschen die Motive mitunter mehr verhüllt, als dass es Ereignisse sichtbar macht (vgl. bspw. auch die Verwendung ›armer Bilder‹ in *The Rooms* (2014) von Maria Petschnig oder *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) von Sondra Perry in dieser Arbeit).⁴⁰⁰ Eine Begründung finden die Autorinnen in der Tatsache, dass »online zirkulierende Bilder nicht bloß Ereignisse transportieren, sondern eben das relationale Gefüge zwischen Menschen und Bildern«. ⁴⁰¹ Doch von welcher Art von Gefüge ist die Rede, wenn es um ein *Dazwischen* von Menschen und Bildern geht? Und wer transportiert was wohin? Was bei Höner und Schankweiler unbeantwortet und abstrakt bleibt, hat dieses Kapitel 5.3 konkretisiert und mit Blick auf Bewegtbilder im Kontext zeitgenössischer Medienkunst dargelegt. Bilder sind Transportmittel des ontogenetischen Begehrens (vgl. Kapitel 5.3.3), welche sich in einem Gefüge der Assemblage bewegen. Der Entfaltungsraum dieser Assemblage ist ein *Dazwischen* von künstlerischer Arbeit und betrachtendem Subjekt⁴⁰², worin sich Affekte, Energien, Empfindungen, Erinnerungen, Semantiken und Diskurse begegnen; ein generativer und ausweitender Raum, in dem sich das Diffractionsereignis *ereignet* (vgl. Kapitel 5.3.2). Dadurch erweist sich das Bild als ein ›Mehr-als-Repräsentation‹, als ein affizierendes *Ereignis-im-Werden*, das nie als abgeschlossen und fixierbar zu fassen ist und mit einem Verlust eines distanzierenden Ortes der Beobachtung einhergeht. Eine solche Konfiguration von (digitalem Bewegtbild) begegnet uns nicht nur in den künstlerischen Arbeiten von Hito Steyerl, sondern auch in den in dieser Arbeit exemplarisch analysierten feministischen Medienkunstarbeiten auf ganz unterschiedliche Art und Weise und mit unterschiedlicher Intensität und Deutlichkeit. Wenn in diesem Kapitel eine gewisse Eigenaktivität bzw. Eigendynamik des Bildes behauptet

der klassifiziert und eingeordnet werden. In »Dense of the Poor Image« stellt Hito Steyerl fest, »[t]he contemporary hierarchy of images is not only based on sharpness, but also by primarily on resolution.« (2009, n.p.). Digitale Technologien und ihre Möglichkeiten, Bilder hoch- oder herunterzuladen, zu teilen, zu bearbeiten oder neu zu formatieren, haben die Zirkulation sogenannter ›armer Bilder‹, wie Steyerl sie nennt, im digitalen Raum enorm gesteigert. Jenes arme Bild besitzt nach Steyerl einen ambivalenten Status. Einerseits integriert sich das arme Bild perfekt in einen Informationskapitalismus, »thriving on compressed attention spans, on impression rather than contemplation, on previews rather than screenings« (n.p.). Andererseits untergräbt es »the fetish value of high resolution« (n.p.). Dabei finden neue audiovisuelle Ökonomien Einzug in den digitalen Raum, die eine erhöhte Teilnahme von Medienproduzent*innen und -rezipient*innen ermöglichen. Hito Steyerl. »Dense of the Poor Image«, in: *e-flux Journal*, 10, November 2009, URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, Stand: 21.04.2021.

400 Julia Höner, Kerstin Schankweiler. *Affect Me: Social Media Images in Art*, hg. von Forensic Architecture Körperschaft. Leipzig: Spector Books OHG 2017, S. 12-49, S. 19.

401 Ebd.

402 Bild und Betrachter*in sind dabei stets Teil dieser Assemblage und niemals in einem Außen zu verorten.

wurde, dann nicht, um eine ontologische Eigenschaft des Bildes zu beschreiben. Jene Eigendynamik entsteht vielmehr im Prozess radikaler Relationalität, in der Assemblage des Begehrens, womit sich der Blick von einer fixierbaren Entität Bild zu einem intra-aktiven Werden in der Bild/Betrachtung verschiebt.

Im Kontext der bildtheoretischen Auffassungen von Bildern als Akteur*en gilt der bereits herangezogene Kunsthistoriker William J. T. Mitchell (vgl. Kapitel 5.3) als zentrale Figur im akademischen Feld. So fragt er bereits Mitte der 1990er Jahre provokant danach, was Bilder eigentlich wollen (»What do pictures really want?« i.O.), und verweist dabei auf eine kritische Weise auf das Begehren von Bildern selbst. Er plädiert im Zuge dessen für eine Verfeinerung und Verkomplizierung der Frage nach der Wirkungsmacht von Bildern und schlägt ein subalternes Bildmodell vor. Letzteres eröffnet uns laut Mitchell »die eigentliche Dialektik von Macht und Begehren, der unsere Beziehungen zu Bildern unterliegen«. ⁴⁰³ Anstatt einer Umkehrung der Machtverhältnisse – vom machtvollen Bild hin zum »ohnmächtigen« Bild wie bei Mitchell – und damit einer erneuten Bekräftigung einer linear strukturierten, psychoanalytischen Vorstellung von Begehren, scheint mir jedoch das in dieser Arbeit wiederkehrende diffraktive Mantra des nicht-hierarchischen »Sowohl-als-auch«, das in diesem Kapitel mit Benjamin, Deleuze, Bal und Steyerl versucht wurde zu adressieren, gewinnbringender für ein Bildmodell zu sein. Lohnender erscheint es mir dahingehend, als dass mein vorgeschlagenes Konzept des Diffraktionsereignisses zwischen Bild und Betrachter*in keine Entscheidung zwischen »bottom up«- oder »top down«-Modell bezüglich der Bildermacht-Frage verlangt. Vielmehr nimmt das Diffraktionsereignis »materiell-semiotische Erzeugungsknoten« (Haraway) in der Assemblage des Begehrens (Deleuze) in denen Bilder strömen – affizieren und repräsentieren –, in den Blick. In dieser Konstellation sind sowohl das Bild als auch der sinnlich ergriffene, situierte Betrachter*innen-Körper keine distinkten Entitäten, sondern unabgeschlossene, relationale Komponenten im Werden. Durch die Verlagerung von einem Sprechen *über* Bilder hin zu einem Sprechen *auf Augenhöhe* mit und Tätig-Sein von Bildern, gelingt es, Bilder als komplexe soziale Bezüge zu verstehen, welche aus unterschiedlichen imaginären, körperlichen und affektiven Bewegungen und semiotischen und diskursiven Verknüpfungen erwachsen.

403 William J. T. Mitchell. »Was will das Bild?«, Ders. (Hg.). *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: Beck 2008, S. 46-77, S. 52.

Coda

Das bereits in den 1970er Jahren nahe Verhältnis zwischen Feminismus und Medienkunst gewinnt unter einem neu-materialistischen Vorzeichen der Gegenwart neue Ästhetiken. Schlaglichtartig griff die vorliegende Untersuchung diese Ästhetiken, denen stets Bewegungen der Durchkreuzung binärer Modelle im *Innen* inhärent sind, unter dem Begriff der Diffraktionsereignisse auf. Das Auf- und Nachspüren intra-agierender Momente zwischen privat/öffentlich, Körper/Geist, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt setzt demnach ein »getting inside the binaries«¹ voraus, was auch Amelia Jones in der zeitgenössischen feministischen Kunst beobachtet. Als Schreibende habe ich im Gefolge der Künstler*innen und in der Begegnung mit ihren medienkünstlerischen Arbeiten Momente des nicht-lokalisierbaren, transformativen *Dazwischens* in seinen unterschiedlichen Gestalten und ereignishaften Formen aufgesucht und beschrieben. Als konzeptuelle Metapher diente mir der Versuchsaufbau des Doppelspaltexperiments aus der Quantenphysik, durch dessen katalysatorische Spalte, bestehend aus zentralen Denkfiguren des Neuen Materialismus und den Themen und Motiven der frühen feministischen Videokunst, ich aktuelle feministische Medienkunstarbeiten gelotst habe. Auf diese Weise konnten dynamische Verschränkungen und Relationalitäten von Feminismus, Kunst und Medien beleuchtet werden, die mir ein Nachzeichnen feministischer Neu- und Umschreibungen erlaubt haben. Zudem konnten im Zuge der Darlegung dieser Neujustierungen die damit in Bezug stehenden theoretischen und künstlerischen Ansätze hinsichtlich der Fragen nach Geschlecht, Körperlichkeit und Subjektivität herausgearbeitet werden. Ziel war es, ein historisches Geworden-Sein von Geschlechterfragen zu integrieren, um eine erweiterte, *gebeugte* Perspektive auf feministische Medienkunst der Gegenwart eröffnen zu können. Die Führung zeitgenössischer Arbeiten durch den Doppelspalt erwies sich insofern als fruchtbar, als dass dadurch Schattierungen von Transformationen und Affirmationen feministischer Ideen (Diffraktionsereignisse) zum Vorschein kamen. Ohne die bereits gesponnenen Fäden der Argumentation detailliert im Einzelnen nochmals aufzunehmen und aufzurollen, möchte ich einzelne zentrale Entfaltungen meines Fadenspiels im Sinne Haraways fokussieren.

1 Jones 2012, S. 83.

In Kapitel 2 wurden zuallererst grundlegende Verschränkungen von Feminismus, Kunst und Medien auf der Basis neo-materialistischer Überlegungen aufgezeigt, um ein Ausgangsplateau für sich anschließende konkrete Werkanalysen zu schaffen. Neomaterialistische Denkkonzepte wie Diffraction, performative Intra-Aktionen und ›different differences‹ bildeten die Ausgangspunkte dafür, Welt-Werden grundsätzlich als untrennbar und different zugleich zu verstehen. Von diesem Verschränkungsverständnis ausgehend, habe ich in zwei weiteren Schritten historische, kunst- und medientheoretische wie ästhetische Fäden meines feministischen Fadenspiels in unterschiedlichen Formationen ›gehalten², um die multiplen Verknüpfungen von Feminismus, Medien und Kunst aufzuzeigen. Zunächst destillierte sich ein für die Untersuchung grundlegendes feministisches Subjekt heraus: ein permanent fließendes, nomadisches (Rosi Braidotti). Getragen von der politischen Figur des ›Werdens-mit‹ und entgegen identitätspolitischer Ausrichtungen und Fixierungen von Selbst und Anderen, setzt dieses nomadische Subjekt auf Verschränkungen und gemeinsame Transformationen. Daran anschließend wurden postminimalistische ästhetische Praktiken in den 1960er und 1970er Jahren als Präfigurationen eines Neuen Materialismus in der Kunst der Gegenwart erklärt und eine Begriffsschärfung von Medialität und Materialität sowie ihrer wechselseitig bedingten Verhältnisse vorgenommen. Mit Sigrid Adorf und Donna Haraway habe ich dafür argumentiert, Video als diffraktives Medium zu verstehen. Weder der Begriff des Mediums oder der Medialität, noch die Theoretisierung des Videos als spiegelndes/reflexives und seine repräsentationskritischen Implikationen wurden dabei voreilig verabschiedet, sondern vielmehr durch eine diffraktive Bewegung *gebeugt* und damit erweitert. Daran anschließend wurden affekt- und repräsentationstheoretische Überlegungen aus den (queer-)theoretischen Kontexten dargelegt, um eine Grundlage für Verschränkungsmomente zu schaffen, die insbesondere im letzten (fünften) Kapitel zum Tragen kamen. Zum Ende des zweiten Kapitels verdichteten sich die historischen, theoretischen und methodischen Grundlagen zu einer leitenden Ausgangsfrage der Untersuchung: Inwiefern operieren feministische Medienkunstarbeiten der Gegenwart diffraktiv und verhandeln Intra-Aktionsmomente vermeintlicher Dualismen und prekärer Grenzziehungen? Ausgehend von dieser übergeordneten Frage widmeten sich die anschließenden Kapitel jeweils unterschiedlichen, feministisch relevanten Gegensatzpaaren wie privat/öffentlich (Kapitel 3), Körper/Geist, Natur/Kultur (Kapitel 4), Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt (Kapitel 5). Diese vermeintlich oppositionell zueinanderstehenden, meist künstlich getrennten Bereiche wurden dabei als Navigationshilfen durch die Untersuchung angelegt.

Im Kapitel 3 habe ich ausgehend von Nancy Tuanas Konzept der ›viscous porosity‹, das ich für eine Beschreibung der (materiellen) Beschaffenheit des Verhältnisses zwischen privat und öffentlich vorgeschlagen habe, intra-aktive Beziehungen von privater

2 In Haraways Denkbild des Fadenspiels scheint dem momenthaften Halten der Fäden eine ethische Dimension innezuwohnen. Der Begriff des Haltens mag sowohl Stillstand (innehalten, anhalten, festhalten) implizieren als auch Stütze oder Rückhalt (Weise des ›Einhaltens‹). In Bezug auf letzteres eröffnet sich eine ethische Perspektive: Das Wort ›halten‹ birgt ebenso eine vorausgegangene Bedeutung gemäß von hüten oder achten auf (Sorge und Verantwortung tragen).

und öffentlicher Sphäre schlaglichtartig untersucht. Über Fragen nach der Durchzogenheit des Intimen von der öffentlichen Sphäre (Lauren Berlant) oder des Sozialen von einer Erotik (Chela Sandoval) gelangten konkrete private Räume, wie Schlaf-, Wohnzimmer und Küche anhand der Videoarbeiten *Petschsmiggle* (2013), *An Evening at Home* (2011), *MINNIE* (2007) und *Vasistas* (2013) von Maria Petschnig sowie *Housewives making Drugs* (2016) von Mary Maggic in den Blick. Mit der Videoarbeit *NoNoseKnows* von Mika Rottenberg (2015) kam schließlich der weibliche Körper in seinen globalwirtschaftlichen, industriell-kapitalistischen Verflechtungen ins Spiel, womit spezifisch die aktuelle Notwendigkeit einer Reformulierung des Privaten in Bezug zu Öffentlichkeit unter dem Vorzeichen sozialer Machtverhältnisse kapitalistischer Produktions- und Konsum-Zusammenhänge adressiert wurde. Es wurde gezeigt, dass jene Reformulierung mit einem dynamischen Verständnis der Beziehung privat/öffentlich einhergehen muss und die Idee einer ›zähfließenden Durchlässigkeit‹ zwischen privat/öffentlich diesem Ansatz Rechnung trägt.

Der zweite Teil des dritten Kapitels griff diese Idee einer ›viscous porosity‹ zwischen privat/öffentlich erneut auf und wendete sich zunächst der video(kunst)spezifischen Frage zu, inwiefern feministische Videokünstler*innen der 1970er Jahre ästhetische Analysen von zähfließend-durchlässigen Verhältnissen zwischen Subjekt und Objekt vornahmen, die die »Technik des Nahsehens«³ von Video zu leisten vermochte. Karen Barads philosophische Reflexionen über die (Auto)Berührung zweier Hände verhalfen mir schließlich dazu, jene ästhetischen Analysen der Videokünstler*innen um 1970 um eine ethische Dimension zu erweitern: Jenseits des Begehrens, die/das Gegenüber/das Andere im Bild verstehen, durchdringen, begreifen zu wollen (vgl. der antike Mythos des jungen Narziss), hießen die Künstler*innen vielmehr das Fremde im Selbst willkommen – oder mit Barad gelesen: Die Videokünstler*innen der 1970er Jahre stellten sich der Verantwortung (*response-ability*) gegenüber der Unendlichkeit der/des Anderen im (Spiegel-)Bild. Diese Art der Verantwortung fußt nicht auf einem rationalen Imperativ eines ›Erkenne-dich-selbst‹, sondern auf einer ›ability to respond‹, einer Fähigkeit des unabgeschlossenen, undurchdringlichen Gegenübers im (Spiegel-)Bild zu antworten. Am Beispiel der Videoarbeit *YOU ARE BORING!* (2015) von Vika Kirchenbauer und anhand des Opazität-Konzeptes von Édouard Glissant wurde im Anschluss daran die ›Willkommensheißung des Fremden‹ im Selbst auf ihre aktuelle Relevanz in zeitgenössischen Videoarbeiten hin befragt. Von dort aus griff ich die postulierte ›Technik des Nahsehens‹ des analogen Videos (Adorf) wieder auf und stellte sie im Rekurs auf Gilles Deleuzes Konzept des Affekt-Bildes und am Beispiel der Videoarbeit *Surface Glaze* (2015) von Lotte Meret Effinger in einen aktuellen, digitalen Kontext, um grundsätzlich ein politisch-transformatives Potenzial der extremen Nahaufnahme in der Videokunst zu behaupten. Mit der Game-Performance *Coded* (2016) von Maya Magnat und der Videoarbeit *The Alphabet of Feeling Bad* (2012) von Karin Michalski wurden jeweils zwei weitere Verhandlungsräume der Frage nach (Selbst)Berührung, tastender Nähe und Intimität eröffnet: Während in *Coded* ein Erfahrungsort der körperbasierten Intimität unter den Bedingungen digitaler Technologien und für die Porosität zwischen Gerät/User*in, realer/virtueller Welt beschrieben wurde, standen in *The Alphabet of Feeling Bad* die intimen,

3 Vgl. Adorf 2008.

vermeintlich privaten negativen Gefühle und deren Politisierung im Kontext queeren (Über)Lebens im Mittelpunkt.

Im Anschluss an diese Auslotungen intra-agierender Verhältnisse zwischen privat/öffentlich bildete die Frage nach der relationalen Durchdrungenheit von Körper und Geist den Ausgangspunkt von Kapitel 4. Mit Hilfe der Konzeptionen des Körpers als unbeständig (Elizabeth Grosz) und nomadisch (Rosi Braidotti) sowie Donna Haraways Denkfigur des ›Apparats körperlicher Produktion‹ und im Anschluss an Gilles Deleuzes Assemblage-Begriff wurde zunächst eine theoretische Matrix geschaffen, die den sozial-diskursiven/materiellen Körper als emergierend aus affektiven Begegnungen und dynamisches Geflecht physischer, symbolischer und sozialer Dimensionen zu fassen vermochte. Anhand der exemplarisch herangezogenen Roboter-Performance *Roomba Rumba* (2015) von Katherine Behar und der Videoskulptur *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) von Sondra Perry konnte gezeigt werden, wie ein derartiges Körperverständnis auf vielschichtige Art und Weise – das heißt auch in Bezug auf Verstrickungen misogynen, rassistischer, kapitalistischer und kolonialistischer Logiken – in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst befragt und ausgelotet wird. In einem zweiten Schritt wurde im Kapitel 4 und vor dem Hintergrund der Frage nach der prekären Grenzziehung zwischen Natur/Kultur die Cyborg/Göttin rahmengenend als theoretische und ästhetische (Denk)Figur entwickelt. Nahe an Donna Haraways spekulativ-feministischen, fabulierenden und diffraktiven Denkansätzen ergaben die Analysen einzelner Videoarbeiten von Wangechi Mutu, Silvia Rigon, Melanie Bonajo und Morehshin Allahyari, dass darin nicht nur (Erfahrungs)Wissen über ökologische oder kolonialistische Ausbeutungsmechanismen zur Darstellung gebracht und affektiv erfahrbar gemacht werden, sondern dass jene künstlerischen Arbeiten auch auf eine gegenwärtige Durchdringung von Ökologie und (digitaler) Technologie insistieren, indessen feministische, anti-rassistische, anti-kapitalistische und postkoloniale Interventionen von entscheidender gesellschaftlicher Bedeutung sind. Die hybride Doppelfigur der Cyborg/Göttin, so habe ich im theoretisch-kunstanalytischen Wechselspiel herausgearbeitet, kennzeichnet jene Durchdringung und operiert in einem machtkritischen Sinne in einem gegenwärtigen dichten Geflecht von Sozialem, Technologien und Umwelt. Die neu-materialistische Perspektivierung auf feministische Medienkunst hat hier gezeigt, inwiefern eine Ausrichtung auf verkörperte und situierte Cyborg/Göttinnen im Gefüge von *naturecultures* fruchtbar ist: Weder allein im Spiegel der Natur noch im Spiegel der Kultur generieren wir das, was uns als ›Wahrheit‹ erscheint; oder mit Barad gesprochen, was sich uns als Onto-Epistemologie erweist. Es geht weder um den rein biologischen Körper, noch um den rein kulturellen Körper. Stattdessen geht es um einen Körper, der sich in (affektiven) Begegnungen im steten Werden (re)konfiguriert.

Synthetisierend widmete sich schließlich das 5. Kapitel der Durchkreuzung von Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt und den epistemologischen und ethischen Implikationen des Sehens. Ausgehend von der feministischen Kritik an einem westlichen Okularzentrismus schien sich mit der Vorstellung eines taktilen, fühlenden, verkörperten und nicht vereinnahmenden Sehens eine alternative, situierte und nicht-objektivierende Art und Weise des Sehens für die feministische Theorie und Praxis aufzutun, die auch mit neu-materialistischen Ansätzen konform geht. Inwiefern zeitgenössische Medienkünstler*innen für ein solches Sehen plädieren und es durch ihre künstlerischen

schen Arbeiten erfahrbar machen – und damit auch die Materialität des Sehens und eine konstitutive Verknüpfung zwischen dem Ich und der/dem Anderen im Sehen thematisieren – zieht sich als übergeordnetes Anliegen durch das Kapitel 5. Anhand der Begriffe Maskerade, Blick und Bild wurden in drei Schritten sich ereignende Intra-Aktionsmomente zwischen Subjekt/Objekt beleuchtet bzw. in der Analyse hergestellt und Aspekte des ›Sowohl-als-auch‹ von Repräsentation und Affekt herausgearbeitet. Zunächst wurde das zentrale feministische Motiv der Maskerade in seiner Verortung in einem *Dazwischen* von Repräsentation und Affekt befragt. Anhand der Videoarbeit *American Reflexxx* (2013) von Signe Pierce und der Social-Media-Performance *Excellences & Perfections* (2014) von Amalia Ulman wurden jene Zwischenräume aufgesucht, in denen affizierende und repräsentationale Dimensionen changieren, und in einen Kontext gegenwärtiger digitaler Bildkulturen und -Praktiken gestellt. Im Anschluss daran argumentierte ich mit Judith Butler und Renate Lorenz dafür, *sowohl* den parodistischen, subversiven Modus der Drag (Repräsentationslogik) *als auch* ihren ansteckenden, rhizomatisch-vitalen Modus (Affekt-Logik) anzuerkennen. Und schließlich wurde in diesem ersten Schritt im 5. Kapitel dargelegt, inwiefern die Medienkünstlerin Pipilotti Rist die Ausstellungsbesucher*innen durch ihre poetischen, installativen Arbeiten körperlich und affektiv einbindet und als Künstlerin nicht zuletzt dadurch in theoretische Kontexte wie den eines Parafeminismus (Amelia Jones) oder eines Neuen Materialismus (Kate Mondloch) gestellt wird. Das in Rists künstlerischen Arbeiten sich ausdrückende generative und dynamische Geflecht an Wechselbeziehungen zwischen Betrachter*innen und technologischen Objekten klärte insbesondere der zweite Teil des letzten Kapitels, in dem Subjekt und Objekt als in Prozessen der Wahrnehmung entstehend begriffen wurden.

Als Einstieg in die Frage nach einem neu-materialistisch verträglichen Blickbegriff – der sich im Anschluss an die Medienkunstanalysen ergeben hat – diente mir zunächst Karen Barads Konzept des ›agentiellen Schnitts‹, das eine in-Trennung-verbindende Bewegung der Bedeutungsbildung beschreibt. Subjekt und Objekt (der Betrachtung) werden demzufolge in einer Bewegung ›zusammen-auseinander/geschnitten‹. In meiner Inszenierung einer Begegnung zwischen Barads Konzept des ›agentiellen Schnitts‹ und Jacques Lacans Blick-Theorie, in der er den Blick als *Objekt [klein] a* erklärt, ergaben sich ein neu-materialistisch verträgliches Blickkonzept einerseits – der Blick als ›Spiel der *Un/Bestimmtheit*‹ – und eine Denkfigur intra-agierender Subjekt/Objekt-Verhältnisse andererseits – der Glanz als Diffraktion. Spiele von Licht und Schatten (Lacan) sind Spiele der *Un/Bestimmtheit* (Barad) – spezifische Fadenspiele (Haraway) in der Assemblage des Begehrens (Deleuze). Stets hält die Welt in blitzhaften Momenten in Form der *Un/Bestimmtheit* inne, bevor die Fäden des Fadenspiels weiter in Bewegung versetzt werden. Dabei müssen die Fäden in Bewegung bleiben, um zu einem steten Anders-Werden gelangen zu können: »Stay where the trouble is.«⁴ Kein Außen oder Jenseits dieses Spiels oder der Assemblage existiert und somit weder ein fixierbares Sein noch ein leeres oder abgeschlossenes Nichts, sondern permanente Öffnungen und Destabilisierungen von Grenzziehungen. Diffraktionsereignisse in der fe-

4 Vinciane Despret und Donna Haraway im Gespräch mit Karin Harrasser und Kathrin Soldhju: »Stay where the trouble is«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 4, 2011, 92-102.

ministischen Medienkunst der Gegenwart aufzuspüren und gleichzeitig selbst hervor-zubringen, bedeutet demzufolge eine Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit von Alterität und Untrennbarkeit anzuerkennen; die Haraway'schen Fäden im ethischen-ontopistemologischen Sinne spielen zu lassen. Ebenso nehmen auch die in dieser Arbeit diskutierten Medienkunstarbeiten keinen Ort des gesellschaftsreflektierenden Außen an, von dem aus sie distanziert Geschlechterfragen adressieren und Ungleichheiten problematisieren. Im Rückgriff auf vorangegangene Analysen, aber auch insbesondere am Beispiel der Videoarbeiten *A Smeary Spot* (2015) von A.K. Burns und *Glance* (2014) von Pauline M'Barek, wurden jene Grenzdestabilisierungen und Bewegungen des ›Zusammen-auseinander/Schneidens‹ von Subjekt/Objekt dargelegt, wobei ich als Betrachtende und Schreibende wie Schneidende *immer mittendrin* (Haraway) zu verorten bin. Medienkünstlerische Strategien zeitgenössischer Künstler*innen, so wurde gezeigt, widersetzen sich einer perspektivischen, distanzierenden Logik der Objektivierung und beziehen sich in ihrer nicht-identitätspolitischen Praxis in das Feld von Sehen und Wissen ein, um es woanders hin zu bringen, zu *beugen*. Diese Strategien setzen nicht nur auf komplexe Repräsentations- und Affizierungsstrategien, um binär-strukturierte Blickmodelle zu verzerren und zu durchqueren. Sie bauen auch auf ein haptisches und ethisches Sehen, das am Ende des zweiten Teils mit Laura Marks' filmtheoretischen Überlegungen und dem neu-materialistischen Konzept der *response-ability* von Subjekt und Objekt der Betrachtung adressiert wurde. Gerade Walter Benjamins Aura-Begriff – so wurde gezeigt – scheint der neu-materialistisch formulierten Vorstellung einer Art *response-ability* von unbelebten Bildern vorauszueilen.

In einem abschließenden dritten Teil wurde ein kunstnaher Bildbegriff erarbeitet, der einem neu-materialistischen Denken und den analysierten Medienkunstarbeiten Rechnung trägt. Dabei wurde die Bild/Betrachtung als Diffractionsereignis charakterisiert. Das Denkbild der Diffraktion erwies sich in diesem letzten Unterkapitel auf zweifache Weise als ertragreich. Zum einen hat sich mit den herausgearbeiteten quantenphysikalischen Einsichten Karen Barads bei Walter Benjamin die Dialektik im Stillstand (Bild als erkenntnistheoretisches Konzept) als *blitzhaftes Diffractionsereignis von Gewesenem und Jetzt* herauskristallisiert. Die Videoarbeit *The End of Eating Everything* (2013) von Wangechi Mutu wurde in dieser Auseinandersetzung erneut und bewusst verkürzt herangezogen. In Bezug auf Mutus Arbeit habe ich dargelegt, inwiefern das visuelle Bild wie ein Blitz (als bildliche Erkenntnisweise) wirken kann. Zum anderen habe ich insbesondere im Anschluss an Gilles Deleuzes und Mieke Bals wiederkehrende Bekundung des Affektpotenzials und der Ereignishaftigkeit von Bildern demonstriert, inwiefern sich diese Überlegungen zur ästhetischen Adressierung mit Haraway und Barad zu einem Bildbegriff des Ereignisses der materiell-semiotischen bzw. materiell-diskursiven Performativität erweitern lassen: Die Bild/Betrachtung ist Diffractionsereignis von sich begegnenden Kräften, strömenden Energien, desorientierten Affekten sowie semiotischen und diskursiven Vernetzungen. In diesem und durch dieses Diffractionsereignis der Bild/Betrachtung ko-konstituieren sich Subjekt/Objekt und Körper/Psyche in ihrer performativen Begegnung und Überlappung. Donna Haraways Argument für das stete Entstehen von »materiell-semiotischen Erzeugungsknoten«⁵ ließ sich also vor

5 Haraway 1995b, S. 96.

dem Hintergrund affekt- und bildtheoretischer Überlegungen mit der Frage nach der ästhetischen Erfahrung mit Kunst zusammenführen: In der Begegnung zwischen Betrachter*in und Videoarbeit besteht ein ko-relationales Verhältnis (gleich-ursprünglich und gleichzeitig), wobei Materialisierungsprozesse (affizierendes Potenzial der Bilder, verkörpertes Erleben und das durch Bilder angeregte Begehren) und kultursemiotische Prozesse (Bilder stellen dar und sind beteiligt an der Herstellung von Bedeutung) wirken. So lässt sich also festhalten, dass wir es in der Begegnung mit Kunst mit diffraktiven, affektiven/repräsentationalen Prozessen zu tun haben.

In zwei letzten Schritten gelangte ich schließlich zu Fragen nach dem digitalen Bild, dem Begehren, seiner Situierung sowie Funktion bezüglich der (digitalen) Bildlichkeit und endete mit Hito Steyerls Akt der Rückgewinnung des Materiellen in den digitalen Kulturen. Mit Gilles Deleuze, Luciana Parisi und Marc Ries arbeitete ich eine ontogenetische Variation des Begehrens heraus, die Begehren als einen strömenden Modus generativen Werdens fasst, durch den sich *Ereignisse-im-Werden* (Bilder) (re)konfigurieren. Am Beispiel von Hito Steyerls kürzester Videoarbeit *Strike* (2010) wurden schlussendlich Begegnungsmomente von Affekt und Repräsentation angesichts der Übergangszonen von bildlicher Dokumentation und Abstraktion demonstriert.

Der vielschichtige Begriff des Diffraktionsereignisses zog sich als wiederkehrende Denkfigur und zentrale Beschreibungsgröße für Momente intra-aktiven Werdens bzw. nicht-binärer Differenzierungen durch meine Arbeit hindurch. So verwendete ich ihn zum einen als Ausdruck für die Beschreibung der unterschiedlichen Durchkreuzungsangebote von dualistischen Ordnungen wie privat/öffentlich, Körper/Geist, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt in der feministischen Medienkunst der Gegenwart. Es konnten dadurch die Resonanzen und Verknotungen der Fäden zwischen Neuem Materialismus und feministischer Medienkunst herausgearbeitet werden. Zum anderen verwies der Begriff des Diffraktionsereignisses auf das Bemühen, zeitlich-diffraktive, cross-generationale, dialogische Begegnungsmomente zwischen Motiven und Themen feministischer Videokunst der 1970er Jahre und zeitgenössischen Positionen aufzuzeigen. Darüber hinaus vermochte der Begriff am Ende eine Denkfigur für den Begegnungsmoment zwischen Bild und Betrachter*in bereitzuhalten, der einer prozesshaften, flachen Ontologie und den feministischen Medienkunstarbeiten im Sinne des Neuen Materialismus gerecht wurde. Mit meinem Vorgehen, das Diffraktive an die Bild/Betrachtung heranzuführen, ist so nicht zuletzt ein Angebot für die Bild- und Kunstwissenschaft entstanden, darauf zu reagieren. Schließlich kristallisierte sich der Begriff des Diffraktionsereignisses auch im Sinne der Verortung als eine Art konzeptuelle Synthese heraus, da er zwei für meine Arbeit zentrale Diskursstränge in sich aufnimmt: die Diffraktion im Anschluss an Donna Haraway und Karen Barad (Feminist Science and Technology Studies) einerseits und dem Ereignis-Begriff nach Gilles Deleuze (vitalistische Philosophie) andererseits.

Das Diffraktive wurde nicht nur als kritische, sondern auch als affirmative und transformative Praxis vorgestellt. Im Sinne einer ethisch wie politisch relevanten Kritik, Affirmation und Transformation⁶ nehmen die herangezogenen feministischen medi-

6 Um das Wirklichkeitsverhältnis aktueller künstlerischer Praktiken erfassen zu können, gilt es laut den Herausgeber*innen des Sammelbandes *Kunst und Wirklichkeit heute*, affirmative, kritische so-

enkünstlerischen Arbeiten der Gegenwart durch ihre diffraktiven Modi an der performativen Hervorbringung von Welt teil, in der feministische Anliegen auch heute noch nichts an ihrer Aktualität eingebüßt haben.

wie transformative Momente der Kunst in Verbindung zu bringen. Damit ergeben sich Affirmation, Kritik und Transformation als zentrale Momente des »Wirklichkeitsbezugs von Gestaltung« (S. 13). Everts/Lang/Lüthy/Schieder 2015.

Abbildungsverzeichnis

1. Einleitung

Abb. 1: Grafik: *Interferenzmuster am Doppelspalt*, © Mit freundlicher Genehmigung von Markus Ochmann, 2018

2. Kapitel

Abb. 2: Lynda Benglis, *Now* 1973. Video, c/s, 11:45 Minuten. © Mit freundlicher Genehmigung von Video Data Bank, Chicago

3. Kapitel

Abb. 3: Fran Cottell, *BACK to FRONT* 2011. Installationsansicht, 18 Woolwich Road, a CGP London Offsite Project. © Mark Harwood, mit freundlicher Genehmigung von Mark Harwood und Fran Cottell

Abb. 4a: Maria Petschnig, *The Rooms* 2014. Ausstellungsansicht, Künstlerhaus Wien. © Maria Petschnig, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Abb. 4b: Maria Petschnig, *Petschsniigle* 2013. Videostill, c/s, 7 Minuten. © Maria Petschnig, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Abb. 4c: Maria Petschnig, *An Evening at Home* 2011. Videostill, c/s, 7 Minuten. © Maria Petschnig, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Abb. 4d: Maria Petschnig, *MINNIE* 2007. Videostill, c/s, 6 Minuten. © Maria Petschnig, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Abb. 4e: Maria Petschnig, *Vasistas* 2013. Videostill, c/s, 5 Minuten. © Maria Petschnig, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Abb. 5: Mary Maggic, *Housewives making Drugs* 2016. Videostills, c/s, 10:30 Minuten. © Mary Maggic, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Abb. 6: Mika Rottenberg, *NoNoseKnows* 2015. Videostills, c/s, 22 Minuten. © Mika Rottenberg, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und Hauser & Wirth

- Abb. 7:** Vika Kirchenbauer, *YOU ARE BORING!* 2015. Videostills, c/s, 13:44 Minuten. 3D-Videoinstallation. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und VG Bild-Kunst
- Abb. 8:** Lotte Meret Effinger, *Surface Glaze* 2015. Videostills, c/s, 7:53 Minuten, 16:9, 2K, Stereo Sound. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und VG Bild-Kunst
- Abb. 9:** Maya Magnat, *Coded* 2016. Game-Performance an der Tel Aviv University, 2016. © Nir Miretzky (Foto) sowie auf der B3 Biennale des bewegten Bildes (Frankfurt a.M.), 2017. © Amir Ozer (Foto). Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin, Nir Miretzky und Amir Ozer
- Abb. 10:** Karin Michalski, *The Alphabet of Feeling Bad* 2012. Filmstill, HD, c/s, 14:22 Minuten, Performance: Ann Cvetkovich, Leitung: Karin Michalski. © Karin Michalski, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

4. Kapitel

- Abb. 11.:** Katherine Behar, *Roomba Rumba* 2015. Roboter-Performance-Installation mit Roombas, eingetopften Gummibäumen, Teppichfliesen, Sound. © Soohyun Kim (Foto), mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin
- Abb. 12.:** Sondra Perry, *Graft and Ash for A Three Monitor Workstation* 2016, Installationsansicht, *HIER UND JETZT* im Museum Ludwig. *Transcorporealities*, Museum Ludwig, Köln 2019. © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_do52368_12
- Abb. 13.:** Wangechi Mutu, *The End of Eating Everything* 2013. Videostills, c/s, 8:10 Minuten. © Wangechi Mutu, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Gladstone Gallery
- Abb. 14.:** Silvia Rigon, *Panta Rei: Everything Flows* 2012/2017. Einzelbildwiedergabe aus 3D-Animation, einkanalige Wandprojektion. © Silvia Rigon, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin
- Abb. 15:** Melanie Bonajo, *Night Soil: Fake Paradise* 2014. Videostills, HD c/s, 36 Minuten. 1. Teil der dreiteiligen Videoarbeit *Fake Paradise*. © Melanie Bonajo, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und der Acinci Gallery, Amsterdam Niederlande
- Abb. 16a:** Morehshin Allahyari, *She Who sees the Unknown* (2016-2018). Huma, Installationsansicht, HD-Videoprojektion mit Audio. © Morehshin Allahyari, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin
- Abb. 16b:** Morehshin Allahyari, *She Who sees the Unknown* (2016-2018). Huma, 3D-gedruckte schwarze Harzskulptur, 12« x 6 »x 5«. © Morehshin Allahyari, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

5. Kapitel

- Abb. 17:** Signe Pierce, *American Reflexxx* 2013. Videostills, c/s, 14:02 Minuten. Myrtle Beach, South Carolina, USA. Kamera Alli Coates und Performance-Künstlerin

Signe Pierce. © Signe Pierce, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin und EIGEN + ART Lab

- Abb. 18:** Amalia Ulman, *Excellences & Perfections* 2014. Screenshot von Ulmans Facebook-Timeline *amaliaulman*. © Amalia Ulman, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin
- Abb. 19a:** Renate Lorenz & Pauline Boudry, *N.O.BODY* 2008. Installation mit 16mm/HD, 15 Minuten und 47 Fotografien. Aufführung: Werner Hirsch. © Renate Lorenz & Pauline Boudry, mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen, Ellen de Bruijne Projects Amsterdam und Marcelle Alix Paris
- Abb. 19b:** Renate Lorenz & Pauline Boudry, *CONTAGIOUS!* 2010. Installation mit HD-Video, 12 Minuten und 11 Fotografien, Performance: Arantxa Martinez und Vaginal Davis. © Renate Lorenz & Pauline Boudry, mit freundlicher Genehmigung der Künstler*innen
- Abb. 20:** Jacques Lacans erstes Schema von Auge und Blick in getrennten Dreiecken. Eigene Darstellung nach Lacan [1964] 1978, S. 97
- Abb. 21:** A.K. Burns, *A Smearly Spot (Negative Space 0)* 2015. Videostills, c/s 4-Kanal Videoinstallation. Videos 1-3, HD color, 6-Kanal sound, 53:13 Minuten Loop; Video 4, SD b/w, silent, 4:00 Minuten Loop. © A.K. Burns, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin
- Abb. 22:** Pauline M'Barek, *Glance* 2014. Videostill, HD, s/w, 3 Minuten Loop. © Pauline M'Barek, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin
- Abb. 23:** Hito Steyerl, *Strike* 2010. Videostill, c/s, HDV, 28 Sekunden. © Hito Steyerl, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Literaturverzeichnis

- Adorf, Sigrid. »Entspiegelungen. Un/Sichtbare Körper in der Reflexion feministischer Kunst(wissenschaft)«, Kathrin Heinz, Barbara Thiessen (Hg.). *Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche*. Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 277-305
- Adorf, Sigrid; Kathrin Heinz, Dorothee Richter (Hg.). »Im (Be)Griff des Bildes«, in: Themenheft: Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 35, Juni 2003
- Adorf, Sigrid. »Narzisstische Splitter. Video als feministische Botschaft in den 70er Jahren«, Susanne von Falkenhausen, Silke Förschler, Ingeborg Reichle, Bettina Uppenkamp (Hg.). *Medien und Kunst: Geschlecht, Metapher, Code*. [Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002]. Marburg: Jonas-Verlag 2004, S. 72-86
- Adorf, Sigrid. »Die un_schuld der bilder. Kunst und Kulturanalyse – eine Stellungnahme«, in: hgkzintern: 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
- Adorf, Sigrid. »Nicht vermittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verständnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion«, in: FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Gender – Bild – Politik, Heft 44, Dez 2007, 14-22
- Adorf, Sigrid. *Operation Video: Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript 2008
- Adorf, Sigrid; Jennifer John (Hg.). »Das Private bleibt politisch. Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart«, in: FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Heft 49, Juni 2010
- Adorf, Sigrid. »Performances für die Kamera als Medienkritik: »so bin ich gegen Bilder auch stärker und größer geworden« (Anna Winteler)«, Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren (Hg.). *Floating Gaps: Performance Chronik Basel (1968-1986)*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 179-193
- Adorf, Sigrid; Maïke Christadler. »New Politics of Looking? – Affekt und Repräsentation. Einleitung«, in: FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Heft 55, Februar 2014, 4-15
- Adorf, Sigrid. »Wieder-, weitergeben. Gedanken zur andauernden Performativität von Videoarbeiten als Form kulturanalytischen Erzählens«, Tasja Langenbach (Hg.).

- Ausstellungskatalog Videonale 16: Festival für Video und zeitbasierte Kunstformen. Köln: Strzelecki Books 2017, S. 69-76
- Adorf, Sigrid; 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
- Adorf, Sigrid. »Offscreen – Wenn Bilder jenseits ihrer Ränder zurückblicken«, Christiane Kruse, Birgit Mersmann (Hg.). Bildagenten: Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen. München: Fink 2021, S. 149-174
- Adorno, Theodor W.; Max Horkheimer. »Dialektik der Aufklärung«, Max Horkheimer (Hg.). Gesammelte Schriften. Bd. 5, Frankfurt a.M.: S. Fischer [1947] 1987
- Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie. GS, Bd. 7, herausgegeben von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1973] 1990
- Agostinho, Daniela. »Chroma key dreams: Algorithmic visibility, fleshy images and scenes of recognition«, in: Philosophy of Photography, 9(2), 2018, 131-155
- Ahmed, Sara; Jackie Stacey (Hg.). Thinking Through the Skin. London u.a.: Routledge 2001
- Ahmed, Sara. »Communities that Feel: Intensity, Difference and Attachment«, Anu Koivunen, Susanna Paasonen (Hg.). Conference Proceedings for Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies. Turku: Turku University 2001, S. 10-24
- Ahmed, Sara. »Collective Feelings. Or, the Impressions Left by Others«, in: Theory, Culture & Society, Vol. 21, No. 2, 2004
- Ahmed, Sara. Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others. Durham u.a.: Duke University Press 2006
- Ahmed, Sara. »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
- Ahmed, Sara. »Kollektive Gefühle oder die Eindrücke, die andere hinterlassen«, Angelika Baier et al. (Hg.). Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie. Wien: Zaglossus 2014, S. 183-214
- Ahmed, Sara. Living a Feminist Life. Durham/London: Duke University Press 2017
- Alaimo, Stacy; Susan Hekman (Hg.). Material Feminisms. Bloomington u.a.: Indiana University Press 2008
- Alaimo, Stacy. Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self. Bloomington: Indiana University Press 2010
- Alaimo, Stacy. Exposed: Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times. Minneapolis: University of Minnesota Press 2016
- Alaimo, Stacy. »Trans-Corporeality«, Rosi Braidotti (Hg.). Posthuman Glossary. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018, S. 435-438
- Allahyari, Morehshin. »She Who Sees The Unknown«, Webseite der Künstlerin, URL: <http://shewhoseestheunknown.com/>, Stand: 06.10.2020
- Anderson, Ben; Paul Harrison (Hg.). Taking – Place: Non-Representational Theories and Geography. Farnham: Ashgate 2010
- Angerer, Marie-Luise. The Body of Gender: Körper, Geschlechter, Identitäten. Wien: Passagen-Verlag 1995

- Angerer, Marie-Luise. *Begehren nach dem Affekt*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2007
- Angerer, Marie-Luise. »DSK und die Krise der Währung(en)«, in: *Texte zur Kunst, Feminismus!* 2011, S. 87-97
- Angerer, Marie-Luise. »Affekt und Repräsentation – Blick und Empfinden«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Nr. 55, Februar 2014, 26-37
- Angerer, Marie-Luise. »No Stopping Points Anymore«, Dies., Naomie Gramlich (Hg.). *Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kadmos 2020, S. 96-108
- Appadurai, Arjun. »Mediants, Materiality, Normativity«, in: *Public Culture*, 27(2), 2015, 221-237
- Arendt, Hannah. *Vita Activa oder vom täglichen Leben*. München: Pieper 1958
- Ars Electronica. »Feminist Climate Change. Beyond the Binary« (Webseite). *Ars Electronica Festival 2017*, URL: <https://ars.electronica.art/ai/de/feminist-climate-change/>, Stand: 12.05.2020
- Åsberg, Cecilia; Lynda Birke. »Biology is a Feminist Issue: An Interview with Lynda Birke«, in: *European Journal of Women's Studies*, Vol. 17, No. 4, 2010
- Åsberg, Cecilia; 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/csrij/index.php>. 145-172, Stand: 20.05.2021
- Åsberg, Cecilia. »The Timely Ethics of Posthumanist Gender Studies«, in: *Feministische Studien*, Band 31, Heft 1, 2016, 7-12
- Autsch, Sabine; Sara Hornäk (Hg.). *Material und künstlerisches Handeln: Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: Transcript 2017
- Baier, Angelika; Christa Binswanger, Jana Häberlein, Yv Eveline Nay, Andrea Zimmermann (Hg.). *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*. Wien: Zaglossus 2014
- Bal, Mieke. »Mise en abyme et iconicité«, in: *Littérature*, 29, 1978, 116-128
- Bal, Mieke. *Reading ›Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York/Cambridge: Cambridge University Press 1991
- Bal, Mieke. »Reading art?«, Griselda Pollock (Hg.). *Generations and Geographies of the Visual Arts: Feminist Readings*. New York: Routledge 1996, S. 25-41
- Bal, Mieke. »Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis: Begegnungen mit Lili Du-jourie«, erschienen zur Ausstellung im Kunstverein München. München: Wilhelm Fink 1998
- Bal, Mieke. »Eine Bühne schaffen: Das Thema Mise-en-Scène«, Peter Pakesch (Hg.). *Videodreams: Zwischen Cinematischem und Theatralischem*. Katalog der Ausstellung Kunsthaus Graz am Landesmuseum Joanneum, Köln 2004, 28-49
- Bal, Mieke. »Enfolding Feminism«. Dies. (Hg.). *A Mieke Bal Reader*. Chicago/London: University of Chicago Press 2006a, S. 209-233
- Bal, Mieke. »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
- Bal, Mieke. »Fragments of Matter. Jeanette Christensen«, Bergen National Academy of the Arts, Bergen: KHiB 2009

- Balke, Friedrich; Maria Muhle, Antonia von Schöning (Hg.). *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2011
- Barad, Karen. »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
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham u.a.: Duke University Press 2007
- Barad, Karen. »Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come«, in: *Derrida Today*, Vol. 3, No. 2, 2010, 240-268
- Barad, Karen. »Intra-active Entanglements – An Interview with Karen Barad« von Malou Juelskjær und Nete Schwennesen, in: *Kvinder, Køn og forskning/Women, Gender and Research*. Copenhagen, 1(2) 2012a, 10-24
- Barad, Karen. *Agentieller Realismus: Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Aus dem Englischen von Jürgen Schröder. Berlin: Suhrkamp 2012b
- Barad, Karen. »On Touching: The Inhuman That Therefore I Am«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23(3), 2012c, 206-223
- Barad, Karen. »Was ist das Maß des Nichts? Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit«, Band 99 aus der Reihe *100 Notizen – 100 Gedanken*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012d
- Barad, Karen. »Nature's Queer Performativity«, in: *KVINDER, KØN & FORSKNING*, 1-2, 2012e, 25-53
- Barad, Karen. »Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht«, Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus, Susanne Völker (Hg.). *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin/Münster: LIT 2013, S. 27-68
- Barad, Karen. »Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart«, in: *parallax*, Vol. 20, No. 3, 2014, 168-187
- Barad, Karen. *Verschränkungen*. Berlin: Merve 2015
- Barad, Karen. »What Flashes Up: Theological-Political-Scientific Fragments«, Catherine Keller, Mary-Jane Rubenstein (Hg.). *Entangled Worlds: Religion, Science, and New Materialisms*. New York: Fordham University Press 2017
- Bargetz, Brigitte. *Ambivalenzen des Alltags: Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*. Bielefeld: Transcript 2016
- Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley/London/Los Angeles: University of California Press 2009
- Barrett, Estelle; Barbara Bolt (Hg.). *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism Through the Arts*. London u.a.: Tauris 2012
- Bath, Corinna; Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus, Susanne Völker (Hg.). *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin/Münster: LIT 2013
- Baudrillard, Jean. »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

- Baudrillard, Jean im Gespräch mit Florian Rötzer: »Viralität und Virulenz«, Florian Rötzer (Hg.). *Digitaler Schein: Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991b, S. 81-93
- Baudrillard, Jean. *Transparenz des Bösen: Ein Essay über extreme Phänomene*. Berlin: Merve 1992
- Bauer, Yvonne. *Sexualität – Körper – Geschlecht: Befreiungsdiskurse und neue Technologien*. Opladen: Leske und Budrich 2003
- Bauhardt, Christine. »Feministische Ökonomie, Ökofeminismus und Queer Ecologies – feministisch-materialistische Perspektiven auf gesellschaftliche Naturverhältnisse«, in: *gender...politik...online*, 2012, URL: https://www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenoessische_ansaetze/Bauhardtfermoekonomie/Bauhardt.pdf, Stand: 12.01.2021
- Bauhardt, Christine. »Living in a Material World. Entwurf einer queer-feministischen Ökonomie«, in: *Gender*, 9(1), 2017, 99-114
- Becker, Barbara. »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
- Becker, Barbara. »Die Akzentuierung leiblicher Subjekte«, Sebastian Ostermann (Hg.). *Barbara Becker – Taktile Wahrnehmung: Phänomenologie der Nahsinne*. München: Fink 2011, S. 57-68
- Behar, Katherine. »Art: High Hopes (Deux)« (Homepage der Künstlerin), *Statement*, 2015, URL: <http://www.katherinebear.com/art/high-hopes-deux/index.html>, Stand: 13.02.2021
- Behar, Katherine (Hg.). *Object-Oriented Feminism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2016
- Bell, Genevieve; Tim Brooke, Elizabeth Churchill, Eric Paulos. *Intimate (Ubiquitous) Computing*. Workshop Paper 2003, URL: https://www.researchgate.net/publication/228793886_Intimate_ubiquitous_computing, Stand: 27.01.2021
- Bellon, Jacqueline. »Grund, Figur und Gleichgewichtsvorstellungen bei Gilbert Simondon«, in: *Gestalt Theory*, Vol. 41, No. 3, 293-318
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1928-1940] 1972-1989
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [1936], *Gesammelte Schriften*. Bd. I-2, hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 471-508
- Benjamin, Walter. »Über einige Motive bei Baudelaire« [1939], *Gesammelte Schriften*. Bd. I-2., hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 605-653
- Benjamin, Walter. »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], Ders. (Hg.). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 45-64
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk. Gesammelten Schriften*. Band. 5, zwei Teilbände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982

- Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. Herausgegeben von Gérard Raulet, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1940] 2010
- Bennett, Jane. *Vibrant Matters: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press 2010
- Bennett, Jane. »Powers of the Hoard. Further Notes on Material Agency«, Jeffrey Jerome Cohen (Hg.). *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington DC: Oliphant 2012, S. 237-269
- Benthin, Claudia; Jordis Lau, Maraike M. Marxsen (Hg.). *The Literariness of Media Art*. New York: Routledge 2019
- Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Meiner [1896] 1991
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. 5. Aufl., übersetzt von N. M. Paul und W. Scott Palmer. Mineola, NY: Dover [1896] 2004
- Berlant, Lauren. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham u.a.: Duke Univ. Press 1997
- Berlant, Lauren. »Intimacy: A Special Issue«, in: *Critical Inquiry – Intimacy*, Vol. 24, No. 2, 1998, 281-288
- Berlant, Lauren; Michael Warner. »Sex in der Öffentlichkeit«, Matthias Haase, Marc Siegel, Michaela Wünsch (Hg.). *Outside: Die Politik queerer Räume*. Berlin: b_books [1998] 2005, S. 77-103
- Berlant, Lauren. *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press 2008
- Berressem, Hanjo. »Actual Media | Virtual Media«, Tobias Goll, Daniel Klein, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: edition assemblage 2013, S. 186-207
- Betterton, Rosemary. *An Intimate Distance: Women, Artists and the Body*. London/New York: Routledge 1996
- Bettinger, Elfi; Julika Funk. »Vorwort«, Dies. (Hg.). *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Geschlechterdifferenz & Literatur*. Bd. 3, Berlin: Erich Schmidt 1995, S. 7-14
- Birtwistle, Andy. *Cinesonica: Sounding Film and Video*. Manchester: Manchester University Press 2011
- Bishop, Claire. »Interview with Pipilotti Rist«, in: *Make: The Magazine of Women's Art*, No. 91, 2001, 13-16
- Blom, Ina. »Passives Schauen (Fernsehen denken)«, Dieter Daniels, Stephan Berg, Tauba Auerbach (Hg.). *TeleGen: Kunst und Fernsehen*. München: Hirmer 2015, S. 71-86
- Boehm, Gottfried. »Die Bilderfrage«, Ders. (Hg.). *Was ist ein Bild?* München: Fink 1995, S. 325-343
- Boehm, Gottfried. »Der hundertäugige Argus. Die Haut als Matrix der Sinne«, Tina Zürn, Steffen Haug, Thomas Helbig (Hg.). *Bild, Blick, Berührung: Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*. Paderborn: Fink 2019, S. 207-218
- Böhme, Hartmut. »Der Tastsinn im Gefüge der Sinne«, Uta Brandes, Claudia Neumann (Hg.). *Tasten: Schriftreihe Forum*. Bd. 7, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen: Steidl 1996
- Bollas, Christopher. *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York: Columbia University Press 1987

- Bolter, Jay David; Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1998
- Bonajo, Melanie. »Night Soil/Fake Paradise. Ein Interview mit Melanie Bonajo geführt von Natasha Ginwala«, in: *Vdrome*, 2014, URL: <http://www.vdrome.org/melanie-bonajo-night-soil-fake-paradise>, Stand: 14.03.2021
- Bonajo, Melanie. »Wie Pflanzen uns mit einem Zauber belegen«, Susanne Witzgall (Hg.). *Reale Magie*. Zürich: Diaphanes 2017, S. 123-131
- Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel 2002
- Bovenschen, Silvia. »Über die Frage gibt es eine weibliche Ästhetik«, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25, 1976, 60-75
- Bovenschen, Silvia. »The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature«, in: *New German Critique*, 15, Herbst 1978, 82-119
- Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance: A Study of Women and Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press 1991
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia Univ. Press 1994
- Braidotti, Rosi. »Teratologies«, Ian Buchanan, Claire Colebrook (Hg.). *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000, S. 156-172
- Braidotti, Rosi. »Feminist Philosophies«. Mary Eagleton (Hg.). *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden: Blackwell Publishers 2003, S. 195-214
- Braidotti, Rosi. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press 2006
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press 2011
- Braidotti, Rosi. *Posthumanismus: Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt a.M.: Campus 2014
- Braidt, Andrea B. »Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma«, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder (Hg.). *Das Geschlecht das sich(un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*. Innsbruck/Wien/München: Studien-Verlag 1999, S. 163-173
- Braidt, Andrea B. »Feministische Filmtheorien. Vom Blickparadigma über Queer Theory zu kognitionswissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie«, Elke Gaugele, Jens Kastner (Hg.). *Critical Studies: Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*. Wiesbaden: Springer 2016, S. 241-261
- Brandl, Katharina; Daniele Brugger, Christiane Krejs (Hg.). *Magic Circle*. Wien: Verlag für Moderne Kunst 2018
- Bray, Abigail; Claire Colebrook. »The Haunted Flesh: Corporeal Feminism and the Politics of (Dis)Embodiment«, in: *Signs*, Vol. 24, No. 1, 1998, 35-67
- Bredenkamp, Horst. *Die Theorie des Bildaktes: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin: Suhrkamp 2010
- Bremerich, Stephanie. »Maskerade«, *Gender-Glossar*, URL: <https://gender-glossar.de/m/item/28-maskerade>, Stand: 16.10.2020
- Bronfen, Elisabeth. *Das verknottete Subjekt: Hysterie in der Moderne*. Berlin: Volk & Welt 1998
- Bronfen, Elisabeth. »Pipilotti's Body Cinema«, Stephanie Rosenthal, Konrad Bitterli (Hg.). *Pipilotti Rist: Eyeball Massage*. London: Hayward 2012, S. 116-123
- Browne, Victoria. *Feminism, Time and Non-Linear History*. New York: Palgrave 2014

- Bruining, Dennis. »A Somatechnics of Moralism: New Materialism or Material Foundationalism«, in: *Somatechnics*, 3(1), 2013, 149-168
- Brunner, Christoph. »Kon-/Disjunktion«, Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hg.). *Inventionen 1*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 128-130
- Brunner, Christoph. »Affekt und dekoloniale Aisthesis als anderes Wissen«, Sofia Bempeza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel, Ruth Sonderegger (Hg.). *Polyphone Ästhetik: Eine kritische Situierung*. Wien u.a.: transversal texts 2019, S. 103-122
- Bryant, Levi R. *The Democracy of Objects*. Ann Arbor, Michigan: Open Humanities Press 2011
- Buchmann, Sabeth. »Produktivitätssysteme. Zu den Arbeiten von Pipilotti Rist«, in: *Texte zur Kunst*, H. 32, Nr. 8, 1998, 46-57
- Buchmann, Sabeth. »Richtig ist was anderes«, Nina Möntmann, Dorothee Richter (Hg.). *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen: Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst*. Frankfurt a.M.: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2004, S. 45-54
- Burns, A.K. »A Smeary Spot (NS 0)«, 2015, URL: <https://akburns.net/negativespace/a-smeary-spot/>, Stand: 13.04.2021
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ›Sex‹*. New York u.a.: Routledge 1993
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag 1995
- Butler, Judith. »Longing for Recognition Commentary on the Work of Jessica Benjamin«, in: *Studies in Gender and Sexuality*, Vol. 1, Nr. 3, 2000, 271-290
- Butler, Judith. *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 2010
- Butler, Judith. »Critically Queer«, Donald E. Hell, Annemarie Jagose (Hg.). *The Routledge Queer Studies Reader*. London/New York: Routledge 2013, S. 18-31
- Butler, Judith. »Von der Performativität zur Prekarität«, Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich: Diaphanes [2013] 2016, S. 573-589
- Butler, Judith. *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin: Suhrkamp 2018
- Casetti, Francesco. *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*. New York: Columbia University Press 2015
- Castagnini, Laura. »The ›Nature‹ of Sex. Parafeminist Parody in Pipilotti Rist's Pickelporno«, in: *Australian and New Zealand Journal of Art*, Vol. 15, Iss. 2, [1992] 2015, 164-181
- Chadwick, Whitney. *Frauen, Kunst und Gesellschaft*. Berlin: Dt. Kunstverlag 2013
- Chun, Wendy. »Race and/as Technology; or How to do Things to Race«, in: *Camera Obscura*, 24(1), 2009, 7-34
- Clough, Patricia Ticineto; Jean Halley. *Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press 2007
- Clynes, Manfred E.; Nathan S. Kline. »Cyborgs and Space«, in: *Astronautics* 26/27, September 1960, 74-75
- Coleman, Beth. »Race as Technology«, in: *Camera Obscura*, 24(1), 2009, 177-206

- Coole, Diana; Samantha Frost (Hg.). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham u.a.: Duke University Press 2010
- Coole, Diana. »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
- Cottingham, Laura. »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
- Cox, Christoph. »Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism«, in: *Journal of Visual Culture*, Jg. 10, Heft 3, 2011, 145-160
- Cremonini, Andreas. »Über den Glanz: Der Blick als Triebobjekt nach Lacan«, Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.). *Blickzähmung und Augentäuschung: Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Berlin/Zürich: Diaphanes 2005, S. 217-248
- Crimo, Douglas. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, MA: MIT Press 2002
- Cvetkovich, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham: Duke University Press 2012
- Daderko, Dean. »Ill Suns: Arthur Jafa and Sondra Perry«, *Mousse*, 57, 2017, URL: <http://moussemagazine.it/arthur-jafa-sondra-perry-dean-daderko-2017/>, Stand: 02.09.2020
- Daly, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon Press 1978
- Daniels, Dieter. »Das war die Medienkunst?«, Claus Pias (Hg.). *Was waren Medien?* Zürich/Berlin: Diaphane 2011, S. 57-80
- Davis, Nick. *The Desiring Image: Gilles Deleuze And Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press 2013
- d'Eaubonne, Françoise. *Le Féminisme ou la mort*. Paris: P. Horay 1974
- Debaise, Didier. »Nichtmenschliche Subjekte: Zur Aktualität A.N. Whiteheads«, Astrid Deuber-Mankowsky, Christoph F. E. Holzhey (Hg.). *Situiertes Wissen und regionale Epistemologie: Zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways*. Wien: Turia + Kant 2013, S. 223-240
- de Beauvoir, Simone. *Das Andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [1949] 1992
- Deepwell, Katy. »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
- Deepwell, Katy. »Feminist Models: Now and in the Future«, Heike Munder (Hg.). *It's Time for Action*. Zürich: JRP Ringier 2007
- Deepwell, Katy. »Essay«, Fran Cottell (Hg.). *House: From Display to BACK to FRONT*. London: KT Press 2013
- Degener, Ursula; Andrea Zimmermann. »Einleitung: Politik der Affekte«, in: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien*, 20, 2, 2014, 5-23
- De Landa, Manuel. »Deleuze, Diagrams, and the Genesis of Form«, in: *Amerikastudien/American Studies, Chaos/Control: Complexity*, Vol. 45, No. 1, 2000, 33-41
- De Landa, Manuel. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum 2006

- de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press 1987
- de Lauretis, Teresa. *Die andere Szene: Psychoanalyse und lesbische Sexualität*. Berlin: Berlin Verlag [1994] 1996
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1972] 1977
- Deleuze, Gilles; Claire Parnet. *Dialoge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minnesota: University of Minnesota Press [1980] 1987
- Deleuze, Gille. *Das Bewegtbild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bockelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989
- Deleuze, Gille. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991
- Deleuze, Gilles. *Differenz und Wiederholung*. München: Fink [1968] 1992a
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve [1980] 1992b
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Translated by P. Patton. New York: Columbia University Press [1968] 1994
- Deleuze, Gilles. *Lust und Begehren*. Berlin: Merve 1996
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Was ist Philosophie?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1991] 2000
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Logik der Sensation*. München: Wilhelm Fink [1981] 2016
- Derrida, Jacques. *Die Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1967] 1974
- Derrida, Jacques. »Sporen. Die Stile Nietzsches«, Werner Hamacher, Maurice Blanchot (Hg.). *Nietzsche aus Frankreich: Essays*. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1986, S. 129-168
- Derrida, Jacques. »Typewriter Rippon. Limited Link (2)«, Tom Cohen, Barbara Cohen (Hg.). *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2001, S. 277-360
- Despret, Vinciane und Donna Haraway im Gespräch mit Karin Harrasser und Kathrin Soldhju: »Stay where the trouble is«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 4, 2011, 92-102
- Deuber-Mankowsky, Astrid. »Konstruktivistische Ursprungsphantasien. 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
- Deuber-Mankowsky, Astrid. »Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 4, 2011, 83-91
- Deuber-Mankowsky, Astrid. »Natur/Kultur«, Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.). *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 319-341
- Deuber-Mankowsky, Astrid. *Queeres Post-Cinema*. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes. Köln: August Verlag 2017
- Dietze, Gabriele; Sabine Hark (Hg.). *Gender kontrovers: Genealogien und Grenzen einer Kategorie*. Königstein/Ts.: Ulrike Helmer Verlag 2006
- Dolphijn, Rick; Iris van der Tuin (Hg.). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press 2012

- Downing, Christine. *The Long Journey Home: Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*. Boston: Shambhala 1994
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Basingstoke u.a.: Macmillan Education 1987
- Ecker, Gisela. *Feminist Aesthetics*. London: Women's Press 1985
- Edelson, Mary Beth. *Shape Shifter: Seven Mediums*. New York: Mary Beth Edelson 1990
- Eiblmayr, Silvia. *Die Frau als Bild: Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 1993
- Eickelmann, Jennifer. »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter: Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies. Bielefeld: Transcript 2018
- Eisler, Rudolf. »Stimmung«, Ders. (Hg.). *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Band 3, Berlin 1910
- Elsaesser, Thomas (Hg.). *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: text + kritik 2002
- Engel, Antke. »Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse«, in: *Transversal*, 1, 2001, URL: <https://transversal.at/transversal/0811/engel/de>, Stand: 21.05.2021
- Engel, Antke. »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit: Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, Cilja Harders, Heike Kahlert, Delia Schindler (Hg.). *Forschungsfeld Politik: Geschlechterkategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 259-282
- Engel, Antke. »A_Sozialität, Multiplizität und Serendipität des Begehrens. Queere Rekonzeptualisierungen psychoanalytischer Begehrenstheorien«, Esther Hutfless, Barbara Zach (Hg.). *Queering Psychoanalysis: Psychoanalyse und Queer Theory – Transdisziplinäre Verschränkungen*. Wien: zanglossus 2017, S. 257-301
- Engelbach, Barbara. *Zwischen Body Art und Videokunst: Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München: Schreiber 2001
- Ergas, Yasmine. »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
- Ernst, Wolfgang. »Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media«, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (Hg.). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2011, S. 239-255
- Esposito, Elena. »Fiktion und Virtualität«, Sybille Krämer (Hg.). *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 269-296
- Esposito, Elena. »Algorithmische Kontingenz. Der Umgang mit Unsicherheiten Web«, Alberto Cevolini (Hg.). *Die Ordnung des Kontingenten: Beiträge zur zahlenmäßigen Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 233-249
- Everts, Lotte; Johannes Lang, Michael Lüthy, Bernhard Schieder (Hg.). *Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation – Kritik – Transformation*. Bielefeld: Transcript 2015

- EXPORT, VALIE. »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
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press [1952] 2008
- Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press 1987
- Fiedler, Konrad. »Ursprung der künstlerischen Tätigkeit«, Gottfried Boehm (Hg.). Schriften zur Kunst. Band 1.2. München: Fink [1887] 1991
- Figge, Maja. »Repräsentationskritik: Einleitung«, Kathrin Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 109-118
- Finke, Marcel; Emmanue Alloa (Hg.). *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012
- Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: William Morrow and Company 1970
- Firstenberg, Lauri. »Perverse Anthropology: The Photomontage of Wangechi Mutu«, in: *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora*. New York: Museum African Art 2003
- Flach, Sabine. *Körper-Szenarien: Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München: Fink 2003
- Folkers, Andreas. »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
- Folkers, Andreas; Katharina Hoppe. »Von der Modernisierung zur Ökologisierung. Werden und Biopolitik bei Deleuze/Guattari und Haraway«, Heike Delitz, Frithjof Nungesser, Robert Seyfert (Hg.). *Soziologien des Lebens: Überschreitung – Differenzierung – Kritik*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 137-164
- Fraser, Nancy. *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. London: Verso 2013
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch. Woman, The Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia 2004
- Freud, Sigmund. »Zur Einführung des Narzissmus« [1914]. In: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 19-42
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*. Nachdruck von: *Gesammelte Schriften, zweiter Band: Die Traumdeutung/Sigmund Freud*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag [1899] 2018
- Frost, Samantha. »The Implications of the New Materialisms for Feminist Epistemology«, Heidi E. Grasswick (Hg.). *Feminist Epistemology and Philosophy of Science: Power and Knowledge*. Heidelberg/London/New York: Springer 2008, S. 69-83
- Funken, Christiane; Lutz Ellrich. »Liebeskommunikation in Datenlandschaften«, Marc Ries, Hildegard Fraueneder, Karin Mairitsch (Hg.). *dating.21: Liebesorganisation und Verabredungskulturen*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 67-97
- Fuss, Diana. »Fashion and the Homospectatorial Look«, in: *Identities: Critical Inquiry*, Vol. 18, No. 4, 1992, 713-737

- Garcia, Claire O. »African American Women Artists' Magical Truth«, Heidi R. Lewis, Roland Mitchell (Hg.). *Beyond Mammy, Jezebel and Sapphire: Reclaiming Images of Black Women*. Portland, Or.: Jordan Schnitzer Family Foundation 2016, S. 57-58
- Geimer, Peter. *Bilder aus Versehen: Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010
- Gioni, Massimiliano. »Body Electric: An Interview with Pipilotti Rist«, Ders., Margot Norton (Hg.). *Pipilotti Rist: Pixel Forest*. London: Phaidon Press 2016, S. 49-76
- Girard, René. *Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. Thaur u.a.: Dr.- und Verl.-Haus Thaur u.a. 2012
- Glass, Alison. »New Work: Mika Rottenberg«, in: *Ausstellungsbroschüre, San Francisco Museum of Modern Art*, 9. Juli–3. Oktober 2010, n.p.
- Glissant, Édouard. »For Opacity«, in: *Poetics of Relation*. Übers. Betsy Wing. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 1997, S. 189-194
- Glissant, Édouard. In: *Édouard Glissant – Un Monde en Relation. Ein Film von Manthia Diawara*, 2010
- Glissant, Édouard. *Kultur und Identität: Ansätze zu einer Poetik der Vielfalt*. 2. Auf., Heidelberg: Wunderhorn 2013
- Goll, Tobias; Daniel Keil, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: edition Assemblage 2013
- Görling, Reinhold. »Szenische Verfasstheit der Subjektivität, Medienökologie der Psyche«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 17, 2017, 41-53
- Gordon, Rae Beth. *Dances with Darwin: 1875-1910*. Farnham: Ashgate 2009
- Goriunova, Olga. »Technological Macrobioime. Media Art ans Technology as Matter«, Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka, Elvia Wilk (Hg.). *Across & Beyond: A transmediale Reader on Post-digital Practice, Concepts, and Institutions*. Berlin: Sternberg Press 2016, S. 334-348
- Graw, Isabelle. *Die bessere Hälfte: Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*. Köln: DuMont 2003
- Gregg, Melissa; Gregory J. Seigworth. »An Inventory of Shimmers«, Dies. (Hg.). *The Affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University Press 2010, S. 1-28
- Grosz, Elizabeth. *Sexual Subversions: The French Feminists*. Sydney: Allen and Unwin 1989
- Grosz, Elizabeth. *A Thousand tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics*, in: *Topoi*, Vol. 12, Nr. 2, 1993, 167-179
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press 1994
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York u.a.: Routledge 1995
- Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press 2008
- Grosz, Elizabeth. »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
- Grosz, Elizabeth. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham: Duke University Press 2011b

- Grosz, Elizabeth. »The Nature of Sexual Difference«, in: *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 17, No. 2, 2012, 69-93
- Grosz, Elizabeth. »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
- Gumbrecht, Hans Ulrich; K. Ludwig Pfeiffer (Hg.). *Materialität und Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988
- Gusman, Tancredi. »What the Images of the Self Reveal: Gender and Role Play in Amalia Ulman's Excellences & Perfections and in Early Performance-based Art«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Feministische Strategien in der Performance Kunst: Disobedient Bodies*, Heft 67, 2020, 48-62
- Haberer, Lilian. »Materialschnitte durchs Essay: Hito Steyerls Transversale Praxis«, Vortrag im Rahmen des Lektüre-Workshops des Graduiertenkollegs Das Dokumentarische. Exzess und Entzug zu Hito Steyerl, Bochum (online), 14.11.2020
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1969] 2009
- Hagel, Antje; Antje Schuhmann. »Aufstieg und Fall der Frauenbewegung«, Cornelia Eichhorn, Sabine Grimm (Hg.). *Gender Killer: Texte zur feministischen Politik*. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1995, S. 69-76
- Halberstam, Judith Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham/New York/London: Duke University Press 2011
- Hall, Stuart. »The Work of Representation«, Ders. (Hg.). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage 1997a, S. 16-61
- Hall, Stuart. »Spectacle of the Other«, Ders. (Hg.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London u.a.: Sage u.a. 1997b, S. 223-290
- Hammer, Carmen; 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
- Han, Byung-Chul. *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz 2012
- Handel, Lisa. *Ontomedialität: Eine medienphilosophische Perspektive auf die aktuelle Neuverhandlung der Ontologie*. Bielefeld: Transcript 2019
- Hansen, Mark. »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
- Haraway, Donna. »Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's«, in: *Socialist Review*, 80, 1985, 65-108
- Haraway, Donna. »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
- Haraway, Donna. »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
- Haraway, Donna. »Wir sind immer mittendrin«, Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.). *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1995a, S. 98-122

- Haraway, Donna. »Situieretes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, übersetzt von Helga Kelle. Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.). *Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus [1988] 1995b, S. 73-97
- Haraway, Donna. »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
- Haraway, Donna. *Monströse Versprechen: Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*. Hamburg: Argument-Verlag 1995d
- Haraway, Donna. *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan_Meets_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York/London: Routledge 1997
- Haraway, Donna. *How Like a Leaf: An Interview With Thyrza Nichols Goodeve*. London/New York: Routledge 2000
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003
- Haraway, Donna. »Introduction. A Kinship of Feminist Figurations«, Dies. *Haraway Reader*. New York/London: Routledge 2004, S. 1-6
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis/Minn. u.a.: University of Minnesota Press 2008
- Haraway, Donna. *SF Spekulative Fabulation und String-Figuren*. Ostfildern: Hatje Cantz 2011
- Haraway, Donna. »Interview von Juliana Fausto mit Donna Haraway im Rahmen des Kolloquiums *The Thousand Names of Gaia*«, August 2014a, URL:<https://www.youtube.com/watch?v=1x00xUH0LA8>, Stand: 09.02.2021
- Haraway, Donna. »Die Biopolitik postmoderner Körper«, Thomas Lemke, Andreas Folkers (Hg.). *Biopolitik: Ein Reader*. Berlin: Suhrkamp 2014b, S. 135-188
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press 2016
- Hauser, Jens. »Bio Kunst. Taxonomie eines Wortmonsters«, Gerfried Stocker (Hg.). *Hybrid: Living in Paradox, Ars Electronica 2005*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 188-193
- Haustein, Lydia. *Videokunst*. München: Beck 2003
- Hayles, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press 1999
- Hayles, Katherine. »Fleisch und Metall: Rekonfiguration des Geistkörpers in virtuellen Environments«, Jörg Huber (Hg.). *Singularitäten: Allianzen, Interventionen 11*. Zürich/Wien/New York 2002, S. 289-304
- Heibach, Christiane. »Intermedialität Revisited. Neue Perspektiven auf die Medienkunst«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, Heft 22, 1, 2020, 202-206
- Heidenreich, Stefan. »Es gibt gar keine Medienkunst!«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 27.01.2008
- Heider, Fritz. *Ding und Medium* [1926], hg. von Dirk Baecker. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2005

- Hekman, Susan. »Constructing the Ballast: An Ontology for Feminism«, Stacy Alaimo, Susan Hekman (Hg.). *Material Feminisms*. Bloomington, IN: Indiana University Press 2008, S. 85-119
- Heller, Christian. *Post Privacy: Prima leben ohne Privatsphäre*. München: C.H. Beck 2011
- Herzogenrath, Bernd (Hg.). *Media|Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*. New York: Bloomsbury Academic 2017
- Hird, Myra. »Feminist Matters. New Materialist Considerations of Sexual Difference«, in: *Feminist Theory*, Vol. 5, Nr. 2, 2004, 223-232
- Hird, Myra. *The Origins of Sociable Life: Evolution After Science Studies*. New York: Basings-
toke 2009
- Hirschfeld, Magnus. *Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Ver-
kleidungstrieb – mit umfangreichem casuistischen und historischen Material*. Ber-
lin: Medicinischer Verlag 2010
- Hoelzl, Ingrid; Marie Rémi. »From Softimage to Postimage«, in: *Leonardo*, 50(1), 2017,
72-73
- Höner, Julia; Kerstin Schankweiler. *Affect Me: Social Media Images in Art*, hg. von Fo-
rensic Architecture Körperschaft. Leipzig: Spector Books OHG 2017, S. 12-49
- Hörl, Erich. *Die technologische Bedingung: Beiträge zur Beschreibung der technischen
Welt*. Berlin: Suhrkamp 2011, 365-409
- Hofer, Kathi. »Männer ohne Eigenschaften. Ernst Mach und Gilles Deleuze zwischen
medialer Selbst-Empfindung und ›unschlüssigem‹ Selbst-Entwurf«, Roland Inner-
hofer, Katja Rothe, Karin Harrasser (Hg.). *Das Mögliche regieren: Gouvernamenta-
lität in der Literatur- und Kulturanalyse*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 135-150
- Hofer, Kristina Pia. »Repräsentation als agentieller Schnitt? Provokationen und Poten-
tiale im Verhältnis von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft«,
in: *Open Gender Journal*, Nr. 1, 2017, 1-18
- Holland-Cunz, Barbara. *Die Natur der Neuzeit: Eine feministische Einführung*. Opla-
den/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2014
- Holland-Cunz, Barbara. »Dominanz und Marginalisierung: Diskursstrukturen der fe-
ministischen (scientific) community zu Frau und Natur«, Christine Löw, Katharina
Volk, Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspek-
tiven auf Materialität und Materialismus*. Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich
2017, S. 118-132
- hooks, bell. »Der oppositionelle Blick. Schwarze Frauen als Zuschauerinnen«, Kathrin
Peters, Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich: Diaphanes [1994] 2016,
S. 91-106
- Hoormann, Anne. »Mänade der Video-Kunst: Zu den Arbeiten von Pipilotti Rist«, Dieter
Burdorf, Mechthild Fend, Bettina Uppenkam (Hg.). *Medien und Material: Zur Kunst
der Moderne und der Gegenwart*. München: Fink 2007, S. 290-308
- Houser, Heather. »Affective Turn«, Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.). *Posthu-
man Glossary*. London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic
2018, S. 15-17
- Houwen, Janna. *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in
Contemporary Moving Images*. New York/London: Bloomsbury 2017

- Illouz, Eva. *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011
- Ingold, Tim; Petra Löffler, Florian Sprenger. »Eine Ökologie der Materialien. Ein E-Mail-Interview über Korrespondenz, Resonanz und Besessenheit sowie über den Nutzen, Gelehrsamkeit und Handwerk zu verbinden«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Heft 14, 2016, 87-94
- Irigaray, Luce. *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve 1979
- Irigaray, Luce. *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1974] 1980
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca/New York: Cornell University Press [1984] 1993a
- Irigaray, Luce. »Text, Place, Interval: A Reading of Aristotle, Physics IV«, Dies. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. by Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca/New York: Cornell University Press [1984] 1993b, S. 34-55.
- Irigaray, Luce. *I Love to You: Sketch of a Possible Felicity of History*. Trans. by Alison Martin. New York: Routledge 1996
- Irigaray, Luce. *Sharing the World*. London/New York: Continuum 2008
- Jagger, Gill. »The New Materialism and Sexual Difference«, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 40, No. 2, 2015, 321-342
- Johnson, Claire. *Femininity, Time and Feminist Art*. London: Palgrave Macmillan 2013
- Jones, Amelia. *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London: Routledge 2006
- Jones, Amelia. »Die televisionelle Architektur des Traumkörpers«, Heike Munder (Hg.). *It's Time for Action*. Zürich: JRP Ringier 2007, S. 129-156
- Jones, Amelia. »1970/2007: The Return of Feminist Art«, in: *X-tra Contemporary Art Quarterly*, Vol. 10, No. 4, Sommer 2008
- Jones, Amelia. *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London/New York: Routledge 2012
- Jones, Amalia; Erin Silver (Hg.). *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*. Manchester: Manchester University Press 2016
- Joselit, David. *Nach Kunst*. Berlin: August Verlag 2016
- Kac, Eduardo. »Introduction: Art That Looks You in the Eye. Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transcenics«, Dies. (Hg.). *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge/Mass./London: MIT Press 2007, S. 1-27
- Kaerlein, Timo. *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien: Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018
- Kalla, Irena Barbara; Patrycja Poniatowska, Dorota Michulka (Hg.). *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture: Perspectives from Eastern and Western Europe*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi 2018
- Kelly, Mary. »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
- Kelly, Mary. »Re-Viewing Modernist Criticism«, in: *Screen* (London), 22, 3, Herbst 1981, 41-62

- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft* § 46: *Schöne Kunst ist Kunst des Genies*. Werkausgabe, Band 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1750] 1974
- Kember, Sarah; Joanna Zylinska. *Life after New Media: Mediation as a Vital Process*. Cambridge/Mass.u.a.: MIT Press 2012
- Kenney, Martha. »Anthropocene, Capitalocene, Chthulhucene. Donna Haraway in conversation with Martha Kenney«, 2017, S. 229-244, URL: https://lasophielle.files.wordpress.com/2017/07/ab1cd-artanthro_haraway_proof.pdf, Stand: 10.12.2020
- Kerber, Harald. »Zum Begriff der Differenz bei Hegel, Derrida und Deleuze«, Colloquium vom 10.02.2000, URL: <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/colloquium/kerber.htm>, Stand: 13.04.2021
- King, Katie. »Bibliography and a Feminist Apparatus of Literary Production«, *TEXT 5 – Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 1991, S. 91-103
- Kirby, Vicki. *Quantum Anthropologies: Life at Large*. Durham, NC/London: Duke University Press 2011
- Kirchenbauer, Vika. »YOU ARE BORING! Vika Kirchenbauer, 3D video installation«, 2015, URL: http://www.vkoms.com/you_are_boring.html, Stand: 20.06.2020
- Kirchenbauer, Vika. »Akte des Zurückblickens | Acts of Looking Back«, in: *Internationales Frauenfilmfestival Dortmund|Köln. Festivalkatalog*. Köln, 2016, S. 78-86
- Kloock, Daniela; Angela Spahr (Hg.). *Medientheorien: Eine Einführung*, 4., aktualisierte Aufl., Paderborn: Fink 2012
- Koch, Gertrud. »Netzhautsex – sehen als Akt«, Barbara Vinken (Hg.). *Die nackte Wahrheit: Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1997, S. 114-128
- Köppert, Katrin. »Glanz: Zur Diffraction des Spiegels. Beyoncé und FKA twigs als ›glänzende Beispiele des ›Schwarzwerdens‹«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Nr. 63, Dezember 2017, 49-64
- Köppert, Katrin. »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
- Krämer, Sybille. *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001
- Krämer, Sibylle (Hg.). *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004
- Krasny, Elke. »Care«, in: *AA Files* 76, hg. von Maria Shéhérazade Giudici, London, 2019, 38-39
- Krauss, Rosalind. »Video: The Aesthetics of Narcissism«, in: *October*, Vol. 1, 1976, 50-64
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames and Hudson [1973] 1999
- Krauss, Rosalind. »Anmerkungen zum Index: Teil I«, Dies. (Hg.). *Theorie der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 249-264
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Broodthaers, das Postmediale*. Berlin/Zürich: Diaphanes [1973] 2008
- Krewani, Angela. *Medienkunst: Theorie – Praxis – Ästhetik*. Trier: WVT 2016
- Kronberger, Alisa. »Bound in a Spiral Dance: Der Tanz von Cyborg und Göttin als Diffraction«, in: *Open Gender Journal*, Nr. 3, 2019a

- Kronberger, Alisa. »Alles fließt: Von einem künstlerischen Widerhall des Ökofeminismus im Neuen Materialismus«, in: *FFK Journal*, Nr. 4, Hamburg: Avinus 2019b, 114-127
- Kronberger, Alisa; Lisa Krall. »Agential realism meets feminist art. A diffractive dialogue between writers, theories and art«. In: *Matter: Journal of New Materialist Research*, Vol. 2, No. 2, 25-49
- Krystufek, Elke; 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
- Kunak, Göksu. »BODY//Opacity Politics. An Interview with Vika Kirchenbauer«, in: *Berlin Art Link* vom 22.04.2016, URL: <https://www.berlinartlink.com/2016/04/22/body-an-interview-with-vikakirchenbauer/>, Stand: 16.06.2020
- Lacan, Jacques. »Die Bedeutung des Phallus«, Norbert Haas (Hg.). *Schriften II – Jacques Lacan*. Freiburg i.Br./Paris Walter-Verlag 1975
- Lacan, Jacques. »Vom Blick als Objekt klein a«, Ders. (Hg.). *Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Olten u.a.: Walter [1964] 1978, S. 73-126
- Lacan, Jacques. *Encore: Das Seminar, Buch XX*. Weimar/Berlin: Quadriga [1972-73] 1986
- Lahrkamp, Monika; Philipp Fürnkäs, Bernhard Serexhe (Hg.). *High Performance: Julia Stoschek Collection zu Gast im ZKM – zeitbasierte Medienkunst seit 1996*. Karlsruhe: ZKM 2014
- Lange-Berndt, Petra. »Introduction. How to Be Complicit with Materials«, Dies. (Hg.). *Materiality: Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts: Whitechapel Gallery, MIT Press 2015, S. 12-23
- Latour, Bruno. *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Fischer [1991] 1998
- Lehmann, Annette Jael. *Kunst und Neue Medien: Ästhetische Paradigmen seit den Sechziger Jahren*. Tübingen u.a.: Francke 2008
- Leuzzi, Laura. »Embracing the Ephemeral: Lost and recovered video artworks by Elaine Shemilt from the 70s and 80s«, in: *Arabeschi*, Nr. 7, 2016, 86-98
- Levin, David M. *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, CA: University of California Press 1993
- Lindhoff, Lena. *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart u.a.: Metzler 2003
- Linsenmeier, Maximilian; 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
- Lippard, Lucy. »Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s«, in: *Art Journal*, Vol. 40, Nr. $\frac{1}{2}$, 1980, 362-365
- Löw, Christine; Katharina Volk, Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2017
- Löw, Christine; Katharina Volk. »Materialität – Materialismus – Feminismus. Konturen für eine gesellschaftskritische globale Perspektive«, Dies., Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2017, S. 69-93

- Loist, Skadi. »Please Relax Now: Vika Kirchenbauers Interventionen in Repräsentations- und Rezeptionsregime«, Tanja Thomas, Lina Brink, Elke Grittmann, Kaya de Wolff (Hg.). *Anerkennung und Sichtbarkeit: Perspektiven für eine kritische Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017. S. 235-252
- London, Barbara. »Independent Video: The First Fifteen Years«, in: *Artforum*, September 1980, 38-41
- Lorde, Audre. »Uses of Erotic. The Erotic of Power«, Dies. *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. New York: The Crossing Press 1984
- Loreck, Hanne. »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
- Lorenz, Renate. *Queer Art: A Freak Theory*. Bielefeld: Transcript 2012a
- Lorenz, Renate. »Drag Art«, Jessica Dorrance (Hg.). *Bossing Images: Macht der Bilder, queere Kunst und Politik*. Berlin: NGBK Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 2012b, S. 55-59
- Louw, Gretta. »Die Macht, zwischen Machtpositionen zu sein«, Marta Herford (Hg.). *Zwischen Zonen: Künstlerinnen aus dem arabisch-persischen Raum*. Dortmund: Kettler 2017, S. 58-62
- Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2007
- Luckow, Dirk. *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst*. Berlin: Mann 1998
- Lummerding, Susanne. *Weibliche Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes*. Wien: Passagen 1994
- Lummerding, Susanne. *Agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2005
- Lykke, Nina. »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
- Lykke, Nina. *Feminist Studies: A Guide to Intersectional Theory, Methodology and Writing*. New York: Routledge 2010
- Lykke, Nina. »Feministischer Postkonstruktivismus«, Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: Ed. Assemblage 2013, S. 36-48
- Maggic, Mary. »Magic Bioart?«, 2017, URL: <http://maggic.ooo/Housewives-Making-Drugs-2017>, Stand: 12.07.2020
- Manning, Erin. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006
- Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham u.a.: Duke University Press 2000
- Marks, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002a
- Marks, Laura. »Love the One you're With: Straight Woman, Gay Porn, and the Scene of Erotic Looking«, Dies. (Hg.). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002b, S. 73-90

- Marks, Laura. »How Electrons Remember«, Dies. (Hg.). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002c, S. 161-175
- Marks, Laura. »Immanence Online«, Dies. (Hg.). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2002d, S. 177-191
- Maskatova, Olga. »Apparate des Sichtbaren. Neumaterialistische Zugänge zur Agentialität der Bilder«, Berenike Jung, Klaus Sachs-Hombach, Lukas R.A. Wilde (Hg.). *Agency Postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Köln: Herbert von Halem 2021, S. 144-176
- Massumi, Brian. »The Autonomy of Affect«, in: *Cultural Critique*, 31, 3, 1995, 83-109
- Massumi, Brian. »The Bleed. Where Bodies meet Image«, John C. Welchmann (Hg.). *Rethinking Borders*. Basingstoke/Hampshire u.a.: Macmillan Press 1996
- Massumi, Brian. *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham u.a.: Duke University Press 2002
- McLuhan, Marshall. »Verliebt in seine Apparate. Narzissmus als Narkose«. In: *Die Magischen Kanäle: Understanding Media*. Fundus Bücher, 2., erweiterte Auflage. Titel der Originalausgabe: *Understanding Media*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst [1964] 1995, S. 73-83
- McLuhan, Marshall. *Die mechanische Braut: Volkskultur der industriellen Menschen*. Amsterdam: Verlag der Kunst [1968] 1996
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London/New York: Routledge [1964] 2008
- Meigh-Andrews, Chris. *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. Oxford/New York: Berg 2006
- Mellor, Mary. *Feminism and Ecology*. New York: New York University Press 1997
- Merchant, Carolyn. *Radical Ecology: The Search for a Livable World*. New York/London: Routledge 1992
- MerleauPonty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt und mit einem Vorwort von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter 1966
- Merleau-Ponty, Maurice (Hg.). *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink 1986
- Mersch, Dieter. »Präsenz und Ethizität der Stimme«, Sybille Krämer, Doris Kolesch (Hg.). *Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006
- Meßmer, Anna-Katharina; Marianne Schmidbaur, Paula-Irene Villa (Hg.). »Einleitung. Intimitäten – Wie politisch ist das Vertraute?«, in: *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Heft 1, Mai 2014, 3-8
- Mertlitsch, Kirstin. *Sisters, Cyborgs, Drags: Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*. Bielefeld: Transcript 2016
- Meuser, Michael. »Geschlecht«, Dies., Christian Gudehus (Hg.). *Gewalt: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 209-214
- Mies, Maria; Vandana Shiva. *Ecofeminism*. Halifax: Fernwood Publications 1993
- Milano, Susan. »Introduction to women's video festival catalogue« [1976], URL: <http://www.eai.org/kinetic/ch2/womens/articles.html>, Stand: 23.04.2018
- Miller, Daniel (Hg.). *Materiality*. Durham NC: Duke University Press 2005
- Miller Gearhart, Sally. *The Wanderground: Stories of the Hill Women*. London: Persephone Press 1979

- Millner, Jacqueline. »Feeling Seeing. Image, Sound and Touch in the Video Installation of Angelica Mesiti«, Dies., Catriona Moore (Hg.). *Feminist Perspectives on Art: Contemporary Outtakes*. London/New York: Routledge 2018, S. 133-143
- Mitchell, William J. T. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press 1994
- Mitchell, William J. T. »Der Pictorial Turn«, Christian Kravagna (Hg.). *Privileg Blick: Kritik der Visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID – Archiv 1997, S. 15-40
- Mitchell, William J. T. »Was will das Bild?«, Ders. (Hg.). *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: Beck 2008, S. 46-77
- Mock, Thomas. »Was ist ein Medium? Eine Unterscheidung kommunikations- und medienwissenschaftlicher Grundverständnisse eines zentralen Begriffs«, in: *Publizistik*, 51(2), 2006, 183-200
- Mondloch, Kate. *A Capsule Aesthetic: Feminist Materialisms in New Media Art*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2018
- Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.u.a.: Harvard University Press 2009
- Morton, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge Mass./London: Harvard University Press 2010
- Morton, Timothy. »Zero Landscapes in Zeiten der Hyperobjekte«, in: *GAM.07. Grazer Architektur Magazin*, hg. von Urs L. Hirschberg, Anselm Wagner, Daniel Gethmann, Ingrid Böck, Klaus K. Loenhardt. Wien: Springer 2011
- Moskatova, Olga. »Apparate des Sichtbaren. Neumaterialistische Zugänge zur Agentialität der Bilder«, Berenike Jung, Klaus Sachs-Hombach, Lukas R.A. Wilde (Hg.). *Agency Postdigital: Verteilte Handlungsmächte in medienwissenschaftlichen Forschungsfeldern*. Köln: Herbert von Halem 2021, S. 145-177
- Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, Dies. (Hg.). *Visual and other Pleasures*. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan [1975] 2009, S. 14-30
- Munster, Anna. *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Hanover/New Hampshire: Dartmouth College Press, University Press of New England 2006
- Mutu, Wangechi. »On The End of Eating Everything – Interview von Kaspar Bech Dyg mit Wangechi Mutu«, Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014, URL: <http://channel.louisiana.dk/video/wangechi-mutu-end-eating-everything>, Stand: 09.03.2021
- Neimanis, Astrida. »Material Feminisms«, Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.). *Posthuman Glossary*. London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic 2018, S. 242-244
- Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1972
- Noack, Ruth. »Videoschlaufen/Feminismus/Alphabet«, Stelle Rollig (Hg.). Hers. Video as a Female Terrain: Video als weibliches Terrain. Wien u.a.: Springer 2000, S. 30-33
- Nochlin, Linda. »Why Have There Been No Great Woman Artists?«, in: 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

- Norton, Margot. »Blood-Diriven Cameras«, Massimiliano Gioni, Margot Norton (Hg.). *Pipilotti Rist: Pixel Forest*. London: Phaidon Press 2016, S. 155-183
- O'Neill-Butler, Lauren. »Lynda Benglis and Robert Morris. Susan Inglett Gallery«, in: *Artforum*, Vol. 48, No. 2, Okt. 2009, 234-235
- Osswald, Anja. *Sexy Lies in Videotapes: Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Naumann, Vito Acconci, Joan Jonas*. Berlin: Mann 2003
- Ostermann, Sebastian; Kristin Wenzel. »Im unaufhörlichen Kontakt mit der Welt«, Sebastian Ostermann (Hg.). *Barbara Becker – Taktile Wahrnehmung: Phänomenologie der Nahsinne*. München: Fink 2011, S. 11-21
- O'Sullivan, Simon. »The Aesthetics of Affect. Thinking Art Beyond Representation«, in: *Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 6, No. 3, Dez. 2001, 125-135
- O'Sullivan, Simon. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thinking beyond Representation*. London: Palgrave Macmillan 2006
- Ott, Michaela. *Affizierung: Zu einer ästhetisch-epistemologischen Figur*. München: Text + Kritik 2010
- Ott, Michaela. *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005
- Paasonen, Susanna. *Carnal Resonances: Affect and Online Pornography*. Cambridge/MA: MIT Press 2011
- Packard, Stephan. *Anatomie des Comics: Psychosemiotische Medienanalyse*. 1. Aufl. Göttingen: Wallstein 2006, S. 27-59
- Paech, Joachim (Hg.). *Intermedialität analog, digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink 2008
- Paglen, Trevor. »Invisible Images. Your Pictures Are Looking at You«, in: *The New Inquiry*, 08.12.2016, URL: <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>, Stand: 30.03.2021
- Parikka, Jussi. »New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter«, in: *Communication and Critical/Cultural Studies*, 9, 1, 2012a, 95-100
- Parikka, Jussi. *What is Media Archaeology?* Malden: John Wiley & Sons 2012b
- Parisi, Luciana. »Technoecologies of Sensation«, Bernd Herzogenrath (Hg.). *Deleuze/Guattari & Ecology*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2009, S. 182-199
- Parisi, Luciana. *Abstract Sex: Philosophy, Bio-Technology and the Mutations of Desire*. London/New York: Continuum 2004
- Parisi, Luciana. »The Nanoengineering of Desire«, Noreen Giffney, Myra Hird (Hg.). *Queering the Non/Human*. Burlington: Ashgate Publishing 2008, S. 283-311
- Pateman, Carole. *The Disorder of Women*. Cambridge: Cambridge University Press 1989
- Paul, Barbara. »Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies«, Hans Belting, Oskar Bätschmann (Hg.). *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. 6. Aufl., Berlin: Reimer 2003, S. 297-328
- Paul, Barbara. »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
- Pazzini, Karl-Josef. »Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz«, Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.). *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 153-173

- Perry, Sondra. »Sondra Perry interviewed von Hans Ulrich Obrist in den Serpentine Galleries«, YouTube, 2018a, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Qunkb4piXGw>. Stand, 02.09.2020
- Perry, Sondra. »A drift in the chroma key blues: A chat with Sondra Perry on black radicality + things that are yet to happen in Typhoon coming on,« Interview Tamar Clarke-Brown, AQNB, Mai 1, 2018b, URL: <https://www.aqnb.com/2018/05/01/adrift-in-the-chroma-key-blues-a-chat-with-sondra-perry-on-black-radicality-things-that-are-yet-to-happen-in-typhoon-coming-on/>, Stand 32.08.2020
- Perry, Sondra. *Typhoon Coming On*. Herausgegeben von Amira Gad, Köln: Walther König 2018c
- Peters, Kathrin. »Media Studies«, Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.). *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 503-525
- Peters, Kathrin; Andrea Seier (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich u.a.: Diaphanes 2016
- Phelan, Peggy. »Opening Up Spaces within Spaces: The Expansive Art of Pipilotti Rist«, Dies., Hans Ulrich Obrist, Elisabeth Bronfen (Hg.). *Pipilotti Rist*. London/New York: Phaidon Press 2001, S. 32-77
- Philipps, John. »Agencement/Assemblage«, in: *Theory Culture & Society*, Nr. 2-3, 2006, 108-109
- Pias, Claus; Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel (Hg.). *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Düsseldorf: DVA 1999
- Pickering, Andrew. *The Mangle of Practice: Time, Agency and Science*. Chicago: University of Chicago Press 1995
- Pine, Joseph; James H. Gilmore. *The Experience Economy*. Harvard Business Press 2011
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge 1993
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London u.a.: Routledge 1999
- Power, Nina. *Die Eindimensionale Frau [org. Titel One Dimensional Woman]*. Berlin: Merve 2011
- Probyn, Elspeth. *Outside Belongings*. London/New York: Routledge 1996
- Puar, Jasbir. »Ich wäre lieber eine Cyborg als eine Göttin: Intersektionalität, Assemblage und Affektpolitik«, übersetzt von Monika Mokre, *transversal text*, 2011, URL: <https://transversal.at/transversal/0811/puar/de>, Stand: 12.02.2021
- Rebentisch, Juliane. »Forms of Participation in Art«, in: *Qui Parle*, Vol. 23, No. 2, 2015, 29-54
- Reck, Hans Ulrich. *Mythos Medienkunst*. Köln: König 2002
- Reckwitz, Andreas. »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
- Reichert, Ramón; Karin Wenz, Pablo Abend, Mathias Fuchs, Annika Richterich (Hg.). *Digital Culture & Society (DCS), Vol. 1, Issue 1: Digital Material/ism*. Bielefeld: Transcript 2015
- Rendell, Jane. »Architecture-Writing«, Dies. (Hg.), in: *Critical Architecture. Special Issue of The Journal of Architecture*, Vol. 10, Nr. 3, Juni 2005, 255-264

- Rescher, Nicholas. *Process Philosophy: A Survey of Basic Issues*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2000
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. London: Virago 1976
- Rich, Adrienne. »Zwangsheterosexualität und lesbische Existenz«, Elisabeth List, Herlinde Studer (Hg.). *Denkverhältnisse: Feminismus und Kritik*. Suhrkamp: Frankfurt a.M. [1980] 1989, S. 244-277
- Ries, Marc. »Das bewegte Bild des Begehrens«, Ders., Bernd Kracke (Hg.). *On Desire: Positionen zeitbasierter und immersiver Künste*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 10-18
- Rimmele, Marius. *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort: Semantisierungen eines Bildträgers*. Paderborn u.a.: Fink 2010
- Rist, Pipilotti. »Als Mädchen habe ich geträumt, die Reinkarnation von John Lennon zu sein«, Gespräch mit Christoph Doswald, in: *Kunstforum International*, Bd. 135, Oktober 1996 – Januar 1997, 206-212
- Rist, Pipilotti. »Don't intimidate the Material. A Conversation between Elisabeth Roth and Pipilotti Rist«, in: *Parkett*, No. 71, 2004, 14-17
- Rivière, Joan. »Weiblichkeit als Maskerade«, Liliane Weissberg (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: Fischer [1929] 1994, S. 38-47
- Rössler, Beate. »Feministische Theorien der Politik«, Klaus von Beyme, Claus Offe (Hg.). *Politische Theorien in der Ära der Transformation*. Sonderheft der Politischen Vierteljahresschrift, Nr. 26, Opladen: Westdt. Verlag 1996, S. 267-294
- Rössler, Beate. *Der Wert des Privaten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001
- Rosenbach, Ulrike. »Video als Medium der Emanzipation«, Rosanne Altstadt, Rudolf Frieling (Hg.). *Digitales Erbe: Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*. Ostfildern: Cantz 2006, S. 99-102
- Rosenzweig, Beate. »Von der Bedeutung des Privaten für die Politik. Grenzziehungen zwischen oikos und polis bei Platon und Aristoteles«, Sandra Seubert, Peter Niesen (Hg.). *Die Grenzen des Privaten*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, S. 25-40
- Rosler, Martha. »Well, is the Personal Political?« – Statement im Rahmen der Konferenz *Questions on Woman's Art*, ICA, London, 15.–16. Nov. 1980, Nachdruck in: Hilary Robinson (Hg.). *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*. Malden, MA: Blackwell Publishers 2001
- Ross, Christine. »Fantasy and Distraction: An Interview with Pipilotti Rist«, (aus dem Englischen von Barbara Hess), in: *Afterimage*, Vol. 28, Nr. 3, 1987, 7-9
- Rottenberg, Mika. »Down the Rabbit Hole or Through the Looking Glass: Interview between Mika Rottenberg and Daria de Beauvais«, Frédéric Grossi (Hg.). *Mika Rottenberg: Palais de Tokyo, 23.06-11.09.2016*. Dijon: Les presses du réel 2016, S. 84-90
- Rountree, Kathryn. *Embracing the Witch and the Goddess: Feminist Ritual Makers in New Zealand*. London/New York: Routledge 2004
- Rubinstein, Daniel. »Posthuman Photography«, Marco Bohr, Sliwinska Basia (Hg.). *The Evolution of the Image: Political Action and Digital Self*. New York: Routledge 2018, S. 100-112
- Ruppert, Uta. »Vorwort«, Christine Löw, Katharina Volk, Imke Leicht, Nadja Meistershans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich 2017, S. 7-10

- Rush, Michael. *Video Art*. London: Thames & Hudson 2003
- Rutherford, Ann. *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Inner-
vation*. Bern u.a.: Peter Lang 2011
- Salter, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge/Mas-
sachusetts/London: MIT Press 2010
- Sandoval, Chela. »Dissident Globalizations, Emanzipatory Methods, Social Eritics«, Ar-
naldo Cruz-Malave, Martin F. Manalansan (Hg.). IV: *Queer Globalization. Sexuality,
Citizenship, and the Afterlife of Colonialism*. New York/London: New York University
Press 2002, S. 20-32
- Sarcinelli, Ulrich. »Mediatisierung«, Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli, Ulrich Saxer
(Hg.). *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft: Ein Handbuch mit Le-
xikonteil*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 678-679
- Sartre, Jean-Paul. »Offizielle Porträts«, Bernd Schuppener (Hg.). *Die Transzendenz des
Ego: Philosophische Essays 1931-1939*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [1939] 1982,
S. 323-325
- Sauer, Birgit. *Die Asche des Souveräns: Staat und Demokratie in der Geschlechterdebatte*. Cam-
pus: Frankfurt a.M./New York 2001
- Sauer, Birgit. »Öffentlichkeit und Privatheit revisited. Grenzziehungen im Neolibera-
lismus und die Konsequenzen für die Geschlechterpolitik«, in: *Kurswechsel*, 4, 2011,
5-11
- Sauvagnargues, Anne. *Ethologie der Kunst: Deleuze, Gauttari und Simondon*. Köln: August
Verlag 2019
- Sauzet, Sofie. »Phenomena – Agential Realism« 2018, URL: [https://newmaterialism.eu
/almanac/p/phenomena-agential-realism.html](https://newmaterialism.eu/almanac/p/phenomena-agential-realism.html), Stand: 18.04.2021
- Schade, Sigrid. »Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers: Die Pathosfor-
mel als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses«, Silvia Baumgart
(Hg.). *Denk-Räume: Zwischen Kunst und Wissenschaft* Berlin: Reimer 1993, S. 461-484
- Schade, Sigrid. »Andere Körper. Kunst, Politik und Repräsentation in den 80er und 90er
Jahren«, Dies. (Hg.). *Ausstellungskatalog: Andere Körper/Different Bodies*. Linz/Wien:
Passagen 1994, S. 10-24
- Schade, Sigrid; Silke Wenk. »Inszenierung des Sehens. Kunst, Geschichte und Ge-
schlechterdifferenz«, Hadumod Bußmann, Elisabeth Bronfen (Hg.). *Genus: Zur Ge-
schlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 1995, S. 340-407
- Schade, Sigrid. »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
- Schade, Sigrid; Silke Wenk. »Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹. Geschlechterpositio-
nen in der Kunst- und Kunstgeschichte«, Hardmod Bußmann, Renate Hof (Hg.). *Ge-
nus: Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Stutt-
gart: Alfred Körner Verlag 2005, S. 155-185
- Schade, Sigrid; Silke Wenk. *Studien zur Visuellen Kultur: Einführung in ein Transdisziplinäres
Forschungsfeld*. Bielefeld: Transcript 2011

- Schadler, Cornelia. »New Materialism und allgemeine Systemtheorie. Eine kritische Parallelektüre«, Kolja Möller, Jasmin Siri (Hg.). *Systemtheorie und Gesellschaftskritik: Perspektiven der Kritischen Systemtheorie*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 133-149
- Schaffer, Johanna. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: Transcript 2008
- Schanze, Helmut (Hg.). *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001
- Schapiro, Miriam. »The Education of Women as Artists. Project Womenhouse«, Peggy Phelan, Helena Reckitt (Hg.). *Art and Feminism*. London/New York: Phaidon [1973] 2001
- Schirmer, Ute. *Geschlecht anders gestalten: Drag Kinging, geschlechtliche Selbstverhältnisse und Wirklichkeiten*. Bielefeld: Transcript 2010
- Schlichter, Annette. *Die Figur der verrückten Frau: Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik*. Tübingen: diskord 2000
- Schmitz, Sigrid. »Karen Barad: Agentieller Realismus als Rahmenwerk für die Science & Technology Studies«, Diana Lengersdorf, Matthias Wieser (Hg.). *Schlüsselwerke der Science & Technology Studies*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 279-291
- Schöblier, Franziska. »Gender Studies in der Literaturwissenschaft«, in: *Freiburger FrauenStudien*, Nr. 12, 2003, 187-206
- Schubiger, Irene. *Selbstdarstellung in der Videokunst: Zwischen Performance und ›selfediting‹*. Berlin: Reimer 2004
- Schuhmacher, Herbert. *Wo Fernsehen aufhört, fängt Video an*. Darmstadt: Telewissen-Verl. 1976
- Schuppli, Susan. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*. Cambridge MA/London: MIT Press 2020
- Seibel, Sven. *Relationsbilder: Zum Verhältnis von Ethik, Politik und Medienästhetik in den (post-)kinematografischen Anordnungen von Omer Fast, Harun Farocki, Hito Steyerl und Aernout Mik*. Dissertation, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Philosophische Fakultät, Institut für Kultur und Medien), Düsseldorf 2016
- Seier, Andrea. »Die Macht der Materie. What Else is New?«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, Heft 11, 2014, 186-191
- Seier, Andrea. »Agency – Einleitung«, Kathrin Peters, Dies. (Hg.). *Gender & Medien-Reader*. Zürich u.a.: Diaphanes 2016, S. 503-514
- Seitz, William C. (Hg.). *The Art of Assemblage*. New York: Katalog Museum of Modern Art 1961
- Sennett, Richard. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a.M.: Fischer 1986
- Schildrick, Margrit. »Prosthetic Performativity: Deleuzian Connections and Queer Corporealities«, Chrysanthi Nigianni, Merl Storr (Hg.). *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh 2009, S. 115-133
- Shohat, Ella. »Introduction«, Dies. (Hg.). *Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age*. New York (New Museum of Contemporary Art)/Cambridge/Mass.: MIT Press 2001
- Shouse, Eric. »Feeling, Emotion, Affect«, in: *M/C Journal*, Vol. 8, No. 6, 2005, URL: <http://www.journal.mediaculture.org/0512/03-shouse.php>, Stand: 24.10.2020

- Sierek, Karl. *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*. Hamburg: Philo 2007
- Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge 1992
- Silverman, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. New York u.a.: Routledge 1996
- Simondon, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier [1989] 2007
- Singer, Mona. »Feministische Wissenschaftskritik und Epistemologie: Voraussetzungen, Positionen, Perspektiven«, Ruth Beck, Beate Kortendiek (Hg.). *Handbuch für Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, S. 285-293
- Snoad, Laura. »Artist Sondra Perry uses Avatars and Animation to Challenge Representations of Blackness«, 2018, URL: <https://www.itsnicethat.com/articles/artist-sondra-perry-uses-avatars-and-animation-to-challenge-representations-of-blackness-120318>, Stand: 32.08.2020
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1992
- Sobchack, Vivian. »Die Materie und ihre Passion: Prolegomena zu einer Phänomenologie der Interobjektivität«, Christoph Wulf (Hg.). *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 195-205
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press 2004
- Solomon-Godeau, Abigail. »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
- Sontag, Susan. »Gegen Interpretation«, Dies. (Hg.). *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. München: Fischer [1964] 1980, S. 9-18
- Sontag, Susan. »Notes on Camp«, Fabio Cleto (Hg.). *Camp: Quees Aesthetics and the Performing Subject – a Reader*. Michigan: Michigan University Press 1999, S. 53-65
- Sooke, Alastair. »Is this the First Instagram Masterpiece?«, in: *The Telegraph*, 2016, URL: <https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/>, Stand: 26.08.2020
- Spielmann, Yvonne. *Video: Das reflexive Medium*. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp 2005
- Spies, Christian. »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
- Stakemeier, Kerstin. »Gegen den Modernismus: Der feministische Dienst der Gegenwartskunst«, Annette Emde, Radek Krolczyk (Hg.). *Ästhetik ohne Widerstand: Texte zu reaktionären Tendenzen in der Kunst*. Mainz: Ventil Verlag 2013, S. 222-248
- Starhawk. *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. New York: Harper & Row 1979
- Steinberg, Monica. »(Im)Personal Matters: Intimate Strangers and Affective Market Economies«, in: *Oxford Art Journal*, Vol. 42(1), 2019, 45-67
- Steinbock, Eliza. *Shimmering Images: Trans Cinema, Embodiment, and the Aesthetics of Change*. Durham/London: Duke University Press 2019

- Stempfhuber, Martin. »Limited Intimacy? Die mediale Herstellung von Intimität am Beispiel von Grindr«, in: *Feministische Studien*, Band 32, Heft 1, 49-62
- Stengers, Isabelle. *Spekulativer Konstruktivismus*. Berlin: Merve 2008
- Stengers, Isabelle; Philippe Pignarre. *Capitalist Sorcery: Breaking the Spell*. London: Palgrave Macmillan 2011
- Stengers, Isabelle. »Reclaiming Animism«, in: *e-flux Journal*, 36, Juli 2012
- Steyerl, Hito. »Documentarism as Politics of Truth«, übersetzt von Aileen Derieg, in: *transversal*, Mai 2003, URL: <https://transversal.at/transversal/1003/steyerl/en>, Stand: 21.04.2021
- Steyerl, Hito. »Dense of the Poor Image«, in: *e-flux Journal*, 10, November 2009, URL: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, Stand: 21.04.2021
- Steyerl, Hito. »Shattered Images and Desiring Matter: A Dialogue between Hito Steyerl and Domitilla Olivieri«, Bettina Papenburg, Marta Zarzycka (Hg.). *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics*. London u.a.: Tauris 2013, S. 214-225
- Steyerl, Hito. »Das Reich der Sinne. Polizei-Kunst und die Krise der Repräsentation«, Dies., Marius Babias (Hg.). *Jenseits der Repräsentation: Essays 1999-2009 n.b.k.* Köln: Walther König 2016, S. 47-53
- Stone, Merlin. »The Tree Faces of Goddess Spirituality. The Great Goddess«, in: *Heresis* 2(1), 1979, 2-4
- Sullivan, Nikki. »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
- Tenhaaf, Nell. »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
- Thiele, Kathrin. »Pushing Dualisms and Differences: From ›Equality versus Difference‹ To ›Nonmimetic 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
- Thiele, Kathrin. »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
- Thiele, Kathrin. »Figurieren als spekulativ-kritische feministische Praxis«, Marie-Luise Angerer, Naomie Gramlich (Hg.). *Feministisches Spekulieren: Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*. Berlin: Kadmos 2020
- Trinh, T. Minh-ha (Produzentin und Regisseurin). *Reassemblage* (Film). Senegal, Afrika 1982
- Tuana, Nancy. »Re-fusing nature/nurture«, in: *Women's Studies International Forum*, 6(6), 1983, 621-632
- Tuana, Nancy. »Fleshing Gender, Sexing the Body: Refiguring the Sex/Gender Distinction«, in: *The Southern Journal of Philosophy*, Vol. 35, 1996
- Tuana, Nancy. »Viscous Porosity: Witnessing Katrina«, Stacy Alaimo, Susan Hekman (Hg.). *Material Feminism*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press 2008, S. 188-213

- Unbekannt. »Morehshin Allahyari«, in: *refresh*, 2019, URL: <https://refreshart.tech/morehshin-allahyari>, Stand: 14.03.2021
- Unbekannt, (Kati). »The Lush-Noir of Signe Pierce's Cyber-Feminism. The art of reality in a ›pics or it didn't happen‹ world«, in: *Girls Are Awesome*, 22.08.2016, URL: <https://girlsareawesome.com/people/lush-noir-signe-pierces-cyber-feminism/>Stand: 30.06.2020
- van den Boomen, Marianne; Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, Mirko Tobias Schäfer (Hg.). *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Vol. 2, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009
- van der Tuin, Iris. »Deflationary Logic. Response to Sarah Ahmed's Imaginary Prohibitions: Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the New Materialism«, *European Journal of Woman's Studies*, Vol. 15, Nr. 4, 2008, 411-416
- van der Tuin, Iris. *Generational Feminism: New Materialist Introduction to a Generative Approach*. Lanham: Lexington Books 2015
- van Dijck, José. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford u.a.: Oxford University Press 2013
- Villa, Paula-Irene. »Postmoderne Geschlechter – Feminismus in der Postmoderne«, Dies., Lutz Hieber (Hg.). *Images von Gewicht: Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 47-80
- Vogl, Joseph. »Was ist ein Ereignis?«, Vortrag im Zentrum für Medienkunst, Karlsruhe am 26.10.2003, URL: <https://zkm.de/de/media/audio/joseph-vogl-was-ist-ein-ereignis>, Stand: 01.04.2021
- von Braun, Christina. *Nicht-Ich: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 1985
- von Braun, Christina. »Gender, Geschlecht und Geschichte«, Dies., Inge Stephan (Hg.). *Gender-Studien*. Stuttgart: Metzler 2000, S. 16-57
- von Hoff, Dagmar. »Performanz/Repräsentation«, Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.). *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln u.a.: Böhlau 2013, S. 275-296
- von Winterfeld, Uta. *Naturpatriarchen: Geburt und Dilemma der Naturbeherrschung bei geistigen Vätern der Neuzeit*. München: Oekom 2006
- Voss, Christiane. *Der Leihkörper: Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*. München u.a.: Fink 2013
- Weigel, Sigrid. *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt a.M.: Fischer 2008
- Weigel, Sigrid. »Angelus Novus«, Dan Diner (Hg.). *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Band 1, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2011, S. 94-100
- Weigel, Sigrid. *Grammatologie der Bilder*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015
- Weissberg, Liliane (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M.: Fischer 1994
- Wenk, Silke. »Repräsentation in Theorie und Kritik: Zur Kontroverse um den ›Mythos des ganzen Körpers‹«. Anja Zimmermann (Hg.). *Kunstgeschichte und Gender: Eine Einführung*. Berlin: Reimer 2006
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. New York: free Press [1929] 1978
- Widrich, Mechtild. »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

- Wilson, Siona. »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
- Witzgall, Susanne. »Neue Materialist_innen in der zeitgenössischen Kunst«, Dies., Kerstin Stakemeier (Hg.). *Macht des Materials: Politik der Materialität*. Zürich: Diaphanes 2014, S. 137-151
- Wünsch, Michaela. »Materialismus in der Lacan'schen Psychoanalyse«, Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters, Ildikó Szántó (Hg.). *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*. Paderborn: Fink 2018, S. 32-44
- Zechner, Anke. »Phänomenologische Filmtheorie«, Bernhard Groß, Thomas Morsch (Hg.). *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer 2016a
- Zechner, Anke. »Fingerübungen – Von der Struktur des kinematographischen Körpers zur haptischen Wahrnehmung: Vivian Sobchacks phänomenologische Filmtheorie und die Debatte um Jane Campions THEPIANO«, in: *montage AV*, 25/02/2016b, 105-118
- Zimmermann, Anja. »Kunst von Frauen. Zur Geschichte einer Forschungsfrage«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur. Kanons*, Heft 48, Dezember 2009, 26-36

Danksagung

Die vorliegende Monographie ist im Juli 2021 vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation mit dem Titel *Diffraktionsereignisse der Gegenwart. Neu-materialistische Beugungen feministischer Medienkunst* angenommen worden. Betreut wurde die Arbeit von Frau Prof. Dr. Angela Krewani (Philipps-Universität Marburg) und Prof. Dr. Sigrid Adorf (Zürcher Hochschule der Künste), denen ich hiermit meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. Frau Prof. Dr. Angela Krewani danke ich für die konstruktive und motivierende Erstbetreuung meiner Arbeit. Liebe Angela, vielen Dank für deine Aufgeschlossenheit gegenüber meinen Ansätzen, deine fortwährende Unterstützung und dein anhaltendes Vertrauen in mich und meine Arbeit. Frau Prof. Dr. Sigrid Adorf danke ich sehr herzlich für die nahe Zweitbetreuung aus der Ferne, die wendungsreichen Gespräche und detaillierten sowie wertvollen Hinweise und Denkipulse. Liebe Sigrid, deinem Gespür für neue Perspektiven und Herausforderungen sowie der Klarheit deiner Betrachtungen habe ich es zu verdanken, dass meine Arbeit fortwährend reifen konnte. Dafür danke ich dir von Herzen.

Zudem gilt mein großer Dank der Friedrich-Ebert-Stiftung, durch deren Promotionsstipendium ich letztlich meine Arbeit in dieser Zeit und Form realisieren konnte. Der Züricher Hochschule der Künste verdanke ich die Finanzierung der Golden Open Access Publikation und dem Deutschen Akademikerinnenbund eine finanzielle Bezuschussung der Drucklegung meiner Arbeit – herzlichen Dank dafür!

Ein ganz besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Stephan Packard. Stephan, ich danke dir sehr für die überaus wertvollen Lacan-Gespräche, deine unzähligen Denkanstöße und die Möglichkeit, immer wieder an deinem wunderbaren Forschungskolloquium teilnehmen zu dürfen. Du hast mir unzählige Türen aus meinem stillen und manchmal einsamen Büro geöffnet – danke!

An Frau Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Sigrid Weigel richtet sich mein aufrichtiger Dank für die Unterstützung und lehrreichen Hinweise in Bezug auf meine Benjamin-Überlegungen. Eine ausgesprochen kostbare Erfahrung während meiner Promotionszeit war der Forschungsaufenthalt an der Universität Utrecht bei Frau Prof. Dr. Iris van der Tuin. Liebe Iris, herzlicher Dank für die gewinnbringenden und freundschaftlichen

Gespräche und die Möglichkeit, bei dir am Institut mein Projekt wachsen lassen zu dürfen.

Mein Dank für intensive Gespräche und motivierende Zusammenarbeiten gilt meinen Freund*innen und Kolleg*innen Lisa Krall, Friederike Nastold, Véronique Sina, Katja Lell, Nora Probst, Anna-Lena Oldehus, Laura Katharina Mücke, Karina Kirsten und Evelien Geerts. Marie Krämer danke ich für das wundervolle Lektorat meiner Arbeit. Den Künstler*innen der all hier besprochenen Arbeiten danke ich für die vertrauensvolle Bereitstellung der Abbildungen in dieser Arbeit.

Ebenso danke ich meinem Bruder Elias, Tine, Leonie, David, Helene und Simeon für ihren Rückhalt. Mein innigster Dank gilt meinen Eltern Rosemarie und Erhard sowie meinen Schwiegereltern Ina und Wolfgang. Ohne eure unermüdliche Fürsorge und unterstützenden Worte und Taten wäre diese Arbeit wohl nie zustande gekommen.

Und zu guter Letzt danke ich von ganzem Herzen dir, lieber Aaron. Nur durch deinen konstanten und eisernen Rückhalt, beneidens- und bewundernswerten Pragmatismus und beharrlichen und liebevollen Zuspruch konnte ich diese Arbeit überhaupt erst realisieren. Danke!

Medienwissenschaft



Tanja Köhler (Hg.)

**Fake News, Framing, Fact-Checking:
Nachrichten im digitalen Zeitalter**
Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus
Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8



Mozilla Foundation

Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk

Wikis und die Wikipedia verstehen Eine Einführung

März 2021, 340 S., kart.,
Dispersionsbindung, 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

September 2021, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8
ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson,
Ramón Reichert, Amanda Wasielewski (eds.)

Digital Culture & Society (DCS) Vol. 6, Issue 2/2020 - The Politics of Metadata

June 2021, 274 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**