

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 Sehsinns 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 Ein kapselung 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 mit einbezogen (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 ›ühlenden 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 ›ühlendes 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 behaupten 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 – themisierte 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 verkörperetes 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 *responsibility* 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 verlängern, 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 ›ühlendes 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 Schnitts‹ 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 Diffraktion 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 Diffraktionsereignis 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 Diffraktionsereignis 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 neu-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 *Dazwischen* 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‹ zurückzunehmen 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-alles* (weibliche Seite). Um ihre sexuelle Wahrheit unendlich genießen zu können, bedient sich die weibliche Seite, also das *Nicht-alles*, der Strategie der Maskerade.²⁰ Während das *Nicht-alles* 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 *Ein*en 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 Dazwischenreten 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 *seien* 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 Begehrnis oder einen Anspruch, der zwar maskiert ist, aber wieder enthüllt werden kann und einen möglichen Bruch bzw. eine Verschiebung der phallogozentrischen 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. Erstes und damit Butlers angebrochenes 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. Braids Kritik an psychoanalytischen Konzepten des Begehrns 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 befähigen, die letztlich Weiblichkeit ex negativo fasse. Andrea B. Braid. »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 enthalten 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 (Vorstellungsbilder (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 untersucht. 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 Pipers *The Mythic Being* (1973-75).

wird im Folgenden als exemplarisch für ein zeitgenössisches Befragen digitaler Bildewelten 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 rekelt sich lasziv und zur Kamera ausgerichtet an einer Palme, während uns ein eingebladeter 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 untermauen 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 Strudelns, 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 Unterhaltungsmeile. Die Menschen filmen die maskierte Künstlerin mit ihren Smartphones, weichen ihr irritiert aus oder beleidigen sie: »You nasty!« (TC: 00:01:52), »ohhh, 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 devvvviiillll« (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 rekelt ihre Arme in die Luft. Mit buchstäblich ›aufgedrücktem Stempel‹ der Gottesverspottung – »They [sinners] mock against 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 gejagte Künstlerin lässt Fragen 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 Personen bilden distanziert einen Kreis um den regungslosen Körper; manche mutmaßen sogar unbekümmert über ihren Tod. Ein Mann bewegt sich aus der Menge auf den unbewegten 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 eingekehrt. 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 Tattoo studio, 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 beimesse 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 misogyne 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 anrüchigen, 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 Hashtags #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 verhandelt 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 affiniert 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 gegenübertreten, 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 Amelia 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 eingübte Social-Media-Erzähl- und Bildkonventionen wie Selfies vor dem Spiegel, Modelposen und Schmollmunder. 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 Verhaltencodes 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 hinters 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. Umlans 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 Umlans 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 Verwobenheit 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 selbstkonstruiert, 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 ›starkste 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 situert. 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 Zwittrwesen die Portrait-Fotografie von Annie Jones-Elliott (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-Elliott (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*, Bildteil 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 performativ 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 Begehrten 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 Vervielfältigung 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 Sinnssystem, 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: Queer 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‹ kurzschießen«.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 Querverbindung zwischen der Frage nach dem Affekt und der viralen Ansteckung ab: Sie implizieren das Unbestimmte, das Flüchtige und verweisen auf einen Status des *Dazwischen*. 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 Glaskästen. 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 Boudrys Videoinstallationen, wie beispielsweise N.O.BODY oder CONTAGIOUS! wollen damit weniger auf Individuen, Subjekte oder Identitäten verweisen als vielmehr auf ihr ansteckendes Tun; auf unbeherrschbare Assemblages, in denen affektive Dynamiken walten. Sie erlauben

74 Ebd., S. 157.

75 Ebd., S. 61.

oder verhindern bestimmte Intensitäten und transportieren ein Begehen, 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 zu Gunsten 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 Doppelspalteperiment 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.

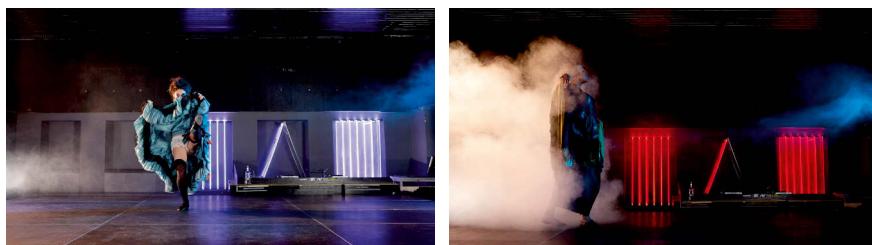
⁸⁰ Haraway 2000, S. 70.

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 Hélène Cixous und Luce Irigaray der subversiven Strategie der Aneignung und verkehrten das hysterische ›Nicht-Subjekt‹ als Vorbild für »eine Dekonstruktion des erstarren phallozentrischen 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 Schößler 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 verknöte 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 kennenerlernte: »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 Saintly 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 Hoermann. »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 *Blutraum* (1993/1998) beispielsweise schafft sie »Hommagen an die Schönheit ‚unreinen‘ Menstruationsblutes⁹⁴ und zelebriert darin regelrecht die Ästhetik des weiblich konnotierten Verdrängten und Schmutzigen. Häufig verwendet Rist auch das Fischaugeobjektiv, 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 Aussage⁹⁵ 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 Mundt (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 parafeministischer 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 Parafeminismus – 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 Begehrungen; eine Beziehung, die laut der Kunsthistorikerin von einflussreichen psychoanalytischen und poststrukturalistischen Theorien der 1970er und 1980er Jahre unterdrückt wurde. Als parafeministisch 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 Videoinstallations der Schweizer Künstlerin sind die Betrachtenden »immersed rather than positioned as disembodied gaze«¹⁰⁰, was zur Voraussetzung parafeministischer Kunstpraxis wird. Diese parafeministischen 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 Parafeminismus 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 Parafeminismus 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 Parafeminismus 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 Begehrungen 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 berauschende 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 berauscheinendem 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 kritischen 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 bewohne und der sich in theoretischen und methodischen Auseinandersetzungen am steilen Bedienen optischer Metaphern äußere – vor allem an der Nutzung der Metapher der Reflexion beziehungsweise des Spiegelbildes. Barad kritisiert: »Reflexivity, like reflection, still holds the world at a distance.«¹²¹ Während das Spiegelbild demnach eine Reflexion von auf Distanz gehaltenen Objekten darstellt, zeigt das Diffraktionsmuster, als abgrenzende Denkfigur, Differenzen von *innen heraus* und als Teil eines verschränkten Zustandes.¹²² Diffraktionsmuster sitzen der trennenden, distanzierenden, auf Gleichheit basierenden Reflexion nicht auf – sie verwehren sich dem Laster der Reflexion: »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 Medienwissenschaftlerin Kristina Pia Hofer versteht Barads umfassende Kritik an einem Repräsentationalismus als gewollte Provokation¹²⁴ und unternimmt in einem Aufsatz über die Potenziale des Verhältnisses von New Materialism und (feministischer) Filmwissenschaft den Versuch, Barad bewusst gegen den Strich zu lesen. Hofer plädiert dafür, Barads Kritik am Repräsentationalismus, aber auch grundsätzlich das »erneuernde Potential 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 ›agentiellen Schnitts‹ zugrunde, der auch ich mich im weiteren Verlauf bedienen möchte, um ein performatives Verständnis von Subjekt/Objekt-Relationen im Prozess des (An)Blickens/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 entkörperliche Sichtbarkeit von etwas ohne Anwesenheit entwächst. Jean-Paul Sartre. »Offizielle Porträts«, 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 künstlerischen 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 Diffraktion 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 Spiegelns gehen wird, das auf Gleichheit rekurriert, sondern dass mein Anliegen sich darauf richtet, Diffraktionsereignisse 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-humane 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 bourgeoiser, 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 Intellibilität.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 letzten 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.

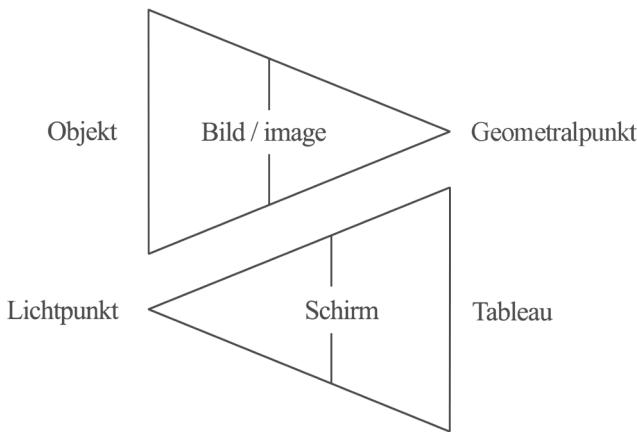
¹⁴⁵ Lacan selbst spricht von einem Riss (*rupture* oder *fracture*). Dieser Riss kann je nach Interpretation – so wurde gezeigt – zwischen Lacan und der Büchse oder Lacan und Petit-Jean passieren.

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 Diffraktionskonzept ist die Rede von einer Begegnung von mindestens zwei Wellen, die durch ihre Begegnung zu interferieren beginnen. Eine dezidiert dritte, bedeutungskonstituierende Welle/Instanz im Diffraktionsgeschehen 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 symbolstiften-den 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 Beziehungs-begriff 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. Das-jenige, 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, Rassismus, 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 Diffraktion (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 Schrägstreich 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 Begehrns 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 Sardinenbüchse, 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 sehnende 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 auskleideten 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]lein 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 Smeary 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 Smeary Spot (NS o)«, 2015, URL: <https://akburns.net/negativespace/a-smeary-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 lila farbenen 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 verstößen [...]? 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 zusammengezetzte 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 Diffraktionsmuster 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 Smeary Spot (Negative Space o)* 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 Begehrfunktion 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 Kunstarbeit *A Smeary 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, funkeln den 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 Diffraktion verstehen.

In der vorliegenden Arbeit begegneten uns bereits zahlreiche Visualisierungen von Glanz; Momente glänzender, schillernder – und mit Lacan gedacht: (zurück)blickender – Oberflächen: Die funkeln den Perlen der chinesischen Fabrikarbeiterinnen in Mika Rottenbergs Videoinstallation *NoNoseKnows* (2015), die schillernden Oberflächen in der Videokunst *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 Diffraktion 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 Diffraktion 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 Diffraktion. Eine schillernde CD-Scheibe funktioniert als ein Apparat der Diffraktion, 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 Diffraktion 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: »Zweifellos 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, ›aufzublitzen‹.

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 Diffraktion 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* (Diffraktion, die der Logik der physikalischen Optik folgt). Die Diffraktion 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 rekurreert 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 Diffraktion, so wurde bereits erläutert, entstammt der physikalischen und nicht der geometralen Optik. Auch Lacans Blick-Modell (siehe Abb. 20) ist als Versuch angelegt, aus einer geometralen 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 Sardinenbüchsengeschichte 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 Involvierung.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 flächig 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 Ausstellungsräums 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.

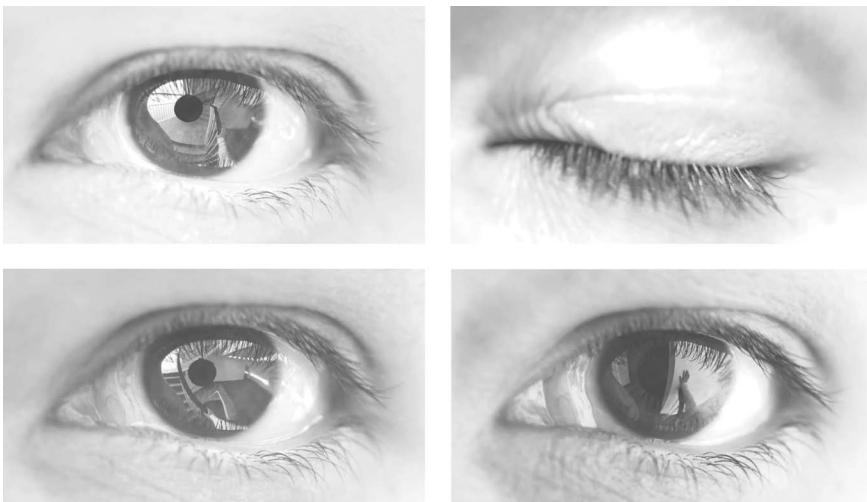
gewisser Weise ›Auge in Auge‹ gegenüber. Mit diesem auf ihr eigens Auge gerichteten Kamerablick bewegte sie sich dann durch die Ausstellungsräume des Frankfurter Kunstvereins. Durch die Krümmung ihres Augapfels erhalten wir Besucher*innen der Videoinstallation ein verzerrtes Bild des Raumes, in dem sich 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 gekrümmkt. 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 Physchem 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 innehaltet 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. *Begehen 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 Blickaufschlags. 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 kultischer 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 aufzuschlagen²⁰¹. 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 Diffraktionsereignis (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. Eingekapselt 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 unauflöslichen 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 Ausstellungsbesucher*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 oderträumerischen 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 Begehr des voyeuristischen Blicks. Vgl. auch Adorf 2008, S. 214.

²⁰⁸ Krauss 1976, S. 56f.

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 ›Selbstschauung‹ 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 partiale 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, partiale, 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 konsequenteren Begegnungen der Intra-Aktion stets unabgeschlossene Subjekte und Objekte im Werden.

²¹¹ Kathi Hofer. »Männer ohne Eigenschaften. Ernst Mach und Gilles Deleuze zwischen medialer Selbst-Empfindung und ›unschüssigem‹ 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 Ausschließen übernehmen.²¹⁴ Oder, mit Haraway gesprochen: Es gibt keinen unschuldigen pseudogöttlichen 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 solch 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-Augen 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 erignet 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 Situiertheit, 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 im 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 Sehsinns. 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 (›Sensitivity‹). 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 Ausschauung, 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 Begehr 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 Aneingang 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 verkörperetes, 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 Diffraktion, 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 intraaktive »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 räsoniert 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. 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 rationale 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 Schnitte‹ 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 ›Zusammen-auseinander/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 zuzugestehen sei, hallt 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:

Often 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 visuality is not to supply a plentitude 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 visibility, 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 Meret 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 Sardinenbüchse, 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 Diffraktionsereignis

Stellt sich nun abschließend die Frage nach einem kunstnahen Bildbegriff im Sinne neo-materialistischer Agentialitätsentwürfe – 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-abwendens²⁷³). Vielmehr strebe ich partielle Verschiebungen (Diffraktionen) 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 Zentraliertheit 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-ge-nealogisch und kartografisch 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 ei ner 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 Momen ten des Affizierens und Affiziert-Werdens (in Bezug auf das Motiv der Maskerade), wird abschließend ein Bildbegriff erarbeitet, in dem sich das Modell radikal relatio naler 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 technologisch veränderter Bestimmungen. Dieser Bildbe griff orientiert sich an Dimensionen der Affizierung, der Kräfte- und Energiezirkulati on (vgl. auch den ›Augenaufschlag‹ des Dings, des Objekts, der Welt bei Walter Benja min) und des Begehrrens als ein Strömen, das jedoch repräsentationalen Dimensionen, Semantiken und Diskursen die Treue hält. Angesichts dessen erweist sich das Diffrak tionsereignis als geeignete Denkfigur, um einen ›nicht-hierarchischen‹, dynamischen Begegnungsmoment zwischen künstlerischer Arbeit und situierten Betrachter*innen Körper zu beschreiben, in dem die genannten Dimensionen in einer diffraktiven Bewe gung 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.), son dern 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 Ba con). Denn dort gewinnen aktiv werdende Affekte, körperliche Bewegungen und dyn amisch 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 zu gunsten des Modells eines Diffraktionsereignisses 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 Diffraktionsereignisses in einem Zwischenraum verstanden. Gerade in jenem *Dazwischen* möchte ich, Deleuze folgend, in einem weiteren Schritt das des-orientierte Strömen des Begehrrens ansiedeln. Es wird sich zeigen, inwiefern die Vorstellung einer ontogenetischen Spielart des Begehrrens zu einer zentralen Einsicht beitragen kann: Bilder funktionieren nicht nur als Transportmittel des Begehens (vgl. Elspeth Probyn), sie bilden und entfalten sich in der Assemblage des Begehrrens permanent neu. Schließen möchte ich in Bezug auf die Frage nach einem kunstnahen Bildbegriff in einem letzten Schritt mit einem spezifischen Begehrren: dem Begehrnen 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 Diffraktionsereignis von Gewesenem und Jetztzeit

Obwohl sich Barad im Sinne ihrer Methode der Diffraktion 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 gefangenem 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 Begehrrens 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 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 auftürmen 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, Momentalen, 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 (Hervor. i.O.) Bildraum entspricht, wie ihn die Bildanalyse kennt, sondern einen Vorstellungsräum 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 gewonne, 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 Bildproduktionsverfahrens 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 Gewesenem 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 Diffraktionsereignis von Gewesenem und Jetzt* heraus. Wozu mag nun diese Wendung des Benjamin'schen Bildkonzepts als *blitzhaftes Diffraktionsereignis 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:

Paradoxe Weise 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 bestimbar 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 Diffraktionsereignis 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 *Diffraktionsereignisse 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 Diffraktionsereignis in exemplarischer Weise erfahrbar macht.

In *The End of Eating Everything* steht der weibliche, schwarze Körper in einer montrösen 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 wabernden, 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 Schokwelle entsteht.

305 Unter dem Begriff der *Raumzeitmaterialisierung* (*Spacetimemattering* 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 *Diffraktionsereignisses 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 Jetzzeit. 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 uneinholtbaren 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 Er scheinen 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 Bempeza, 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 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 Diffraktionereignisses 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 Diffraktionereignisses 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 versetzen Betrachter*innen-Körper zu, wobei das Diffraktionereignis (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 Diffraktionereignis 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 Videostallation 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 Videostallation 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 Videostallationen 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 Kunsthauß 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 Gewussten³²² 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 Worbilder, 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 »ruheloser 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 lehnt 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 immer³³⁰), 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 unbemerkten 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 Medienkunstarbeiten 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 Cuts: 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 innenwöhnenden ›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-

³⁴⁷ Barad 2007, S. 132.

ven neu-materialistischen Bemühen, Materie/Bedeutung sowie Affekt/Repräsentation in ihren Bezuglichkeiten 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 Diffraktionsereignis 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 »anticlimactic 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 Wunsches fest, realitätskonstituierend zu wirken.³⁵⁶ Sie fassen das Begehr als ein Strömen, das auch in Parisis 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 Begehr 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 Begehr als relational gedacht verortet. Das Begehr 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 Begehr der Figur als ein stetes Verknoten und Verketten von Materiellem und Diskursiven beschrieben und jenes Begehr in Bezug auf die künstlerischen Arbeiten wie *The End of Eating Everything* von Wangichi Mutu oder *She Who sees the Unknown* von Morehshin Al-lahyari 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 Begehr nicht leiden, selbst wenn ihr es anders gebraucht, spüre und denke ich unwillkürlich, daß Begehr = Mangel oder Unterdrückung ist.« Foucault zitiert in Gilles Deleuze. *Lust und Begehr*. 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 Begehrten 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 zweit‹, der hin zu neuen Möglichkeiten – Grenzen und Schwellen – führen kann, bewegt sich in desorientierten Strömen das Begehrten (vgl. Kapitel 5.2.1). Die hier genannten Arbeiten und ihre Bewegtbilder tragen damit nicht nur dazu bei, das durch Videoprojektionen vermittelte Begehrten, sondern insbesondere auch das Begehrten in Bezug auf *abstrakte Aktivitäten der Relationalität* (Parisis) zu befragen. Erst *in* und *durch* die affektiven Ansteckungen und strömenden Bewegungen des Begehrten können relationale, performative und produktive Verbindungen zwischen Körpern, Dingen, Affekten, Diskursen und Zeiten geknüpft werden. Dieser Ansatz verabschiedet eine Vorstellung, das Begehrten 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 Begehrten in den Blick, die nicht von einer souveränen Subjektposition ausstrahlen oder von einer Subjekt-Objekt-Trennung vorbestimmt sind. Während Parisis von Deleuze inspiriertes Nano-Begehrten 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 Begehrten 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 Begehrten bewegt«.³⁶⁴ Schiebt man nun Engels Konzeption des Bildes als einen Modus, in dem sich das Begehrten 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 Begehrten bringen die Betrachtenden dazu, die miteinander nicht zu vereinbarenden, expansiven Beziehungen ernst zu nehmen, die in jedem Begehrten 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 Begehrten. 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 Begehrten 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 Begehrten im *Dazwischen* der Begegnung von Bild und Betrachter*in innerhalb eines generativen Werdensprozesses. Jene Begegnung ist Diffraktionsereignis.

Während bei Laura Marks der Begehrungs begriff in Bezug auf Bildlichkeit noch einer implizierten Trennung von Bild-Objekt und Betrachter*in-Subjekt folgt – wobei das Subjekt ein Begehrten auf das Bildobjekt hin auszurichten scheint (vgl. Kapitel 5.2.4)³⁶⁷ – untergräbt das Konzept der Assemblage des Begehrten (dem sich Shildrick 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 singulär 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 Begehrungs 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 Begehrten 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 begrenzbare Körper 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 Begehrten ähnelt Karl Siereks Beschreibung des Bildes als Agenten eines Ereignistransfers (vgl. Kapitel 5.3).

³⁷² Vgl. Antke Engel im Rückgriff auf Elspeth Probyns Begehrskonzeption 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 Diffraktionsereignis 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 Diffraktionsereignis 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 Vorbereitung 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 respond*) 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[zu]stellen, 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« (Parisi), 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 substantiell 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 Begehrrens«.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 Begehrrens – 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 Begehrrens 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 Begehrrens«, Ders., Bernd Kracke (Hg.). *On Desire: Positionen zeitzerbauter 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 stifteten 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: Swiped Videos, Instagram-Videos, Meme-Videos demonstrieren 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 *fießen*, 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 intrakaktiven 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 Begehen bei Hito Steyerl zu: einem Begehen 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, Filmemacherin 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 Bildsubjekts 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 Aerout 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 bespickten (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 Dominique 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 Bildestreik; 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 Medienkultursenschafterin 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 Diffraktionsereignis *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 Bewegt)Bild 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.). Anderseits 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 -recipient*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 intraaktiven 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 Begehr 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 Begehr, 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 Begehr, 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 Diffractionsereignisses zwischen Bild und Betrachter*in keine Entscheidung zwischen >bottom up-< oder >top down-<-Modell bezüglich der Bildermacht-Frage verlangt. Vielmehr nimmt das Diffractionsereignis >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.

