

Coda

Das bereits in den 1970er Jahren nahe Verhältnis zwischen Feminismus und Medienkunst gewinnt unter einem neu-materialistischen Vorzeichen der Gegenwart neue Ästhetiken. Schlaglichtartig griff die vorliegende Untersuchung diese Ästhetiken, denen stets Bewegungen der Durchkreuzung binärer Modelle im *Innen* inhärent sind, unter dem Begriff der Diffraktionsereignisse auf. Das Auf- und Nachspüren intra-agierender Momente zwischen privat/öffentlich, Körper/Geist, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt setzt demnach ein »getting inside the binaries«¹ voraus, was auch Amelia Jones in der zeitgenössischen feministischen Kunst beobachtet. Als Schreibende habe ich im Gefolge der Künstler*innen und in der Begegnung mit ihren medienkünstlerischen Arbeiten Momente des nicht-lokalisierbaren, transformativen *Dazwischens* in seinen unterschiedlichen Gestalten und ereignishaften Formen aufgesucht und beschrieben. Als konzeptuelle Metapher diente mir der Versuchsaufbau des Doppelspaltexperiments aus der Quantenphysik, durch dessen katalysatorische Spalte, bestehend aus zentralen Denkfiguren des Neuen Materialismus und den Themen und Motiven der frühen feministischen Videokunst, ich aktuelle feministische Medienkunstarbeiten gelotst habe. Auf diese Weise konnten dynamische Verschränkungen und Relationalitäten von Feminismus, Kunst und Medien beleuchtet werden, die mir ein Nachzeichnen feministischer Neu- und Umschreibungen erlaubt haben. Zudem konnten im Zuge der Darlegung dieser Neujustierungen die damit in Bezug stehenden theoretischen und künstlerischen Ansätze hinsichtlich der Fragen nach Geschlecht, Körperlichkeit und Subjektivität herausgearbeitet werden. Ziel war es, ein historisches Geworden-Sein von Geschlechterfragen zu integrieren, um eine erweiterte, *gebeugte* Perspektive auf feministische Medienkunst der Gegenwart eröffnen zu können. Die Führung zeitgenössischer Arbeiten durch den Doppelspalt erwies sich insofern als fruchtbar, als dass dadurch Schattierungen von Transformationen und Affirmationen feministischer Ideen (Diffraktionsereignisse) zum Vorschein kamen. Ohne die bereits gesponnenen Fäden der Argumentation detailliert im Einzelnen nochmals aufzunehmen und aufzurollen, möchte ich einzelne zentrale Entfaltungen meines Fadenspiels im Sinne Haraways fokussieren.

1 Jones 2012, S. 83.

In Kapitel 2 wurden zuallererst grundlegende Verschränkungen von Feminismus, Kunst und Medien auf der Basis neo-materialistischer Überlegungen aufgezeigt, um ein Ausgangsplateau für sich anschließende konkrete Werkanalysen zu schaffen. Neu-materialistische Denkkonzepte wie Diffraction, performative Intra-Aktionen und ›different differences‹ bildeten die Ausgangspunkte dafür, Welt-Werden grundsätzlich als untrennbar und different zugleich zu verstehen. Von diesem Verschränkungsverständnis ausgehend, habe ich in zwei weiteren Schritten historische, kunst- und medientheoretische wie ästhetische Fäden meines feministischen Fadenspiels in unterschiedlichen Formationen ›gehalten², um die multiplen Verknüpfungen von Feminismus, Medien und Kunst aufzuzeigen. Zunächst destillierte sich ein für die Untersuchung grundlegendes feministisches Subjekt heraus: ein permanent fließendes, nomadisches (Rosi Braidotti). Getragen von der politischen Figur des ›Werdens-mit‹ und entgegen identitätspolitischer Ausrichtungen und Fixierungen von Selbst und Anderen, setzt dieses nomadische Subjekt auf Verschränkungen und gemeinsame Transformationen. Daran anschließend wurden postminimalistische ästhetische Praktiken in den 1960er und 1970er Jahren als Präfigurationen eines Neuen Materialismus in der Kunst der Gegenwart erklärt und eine Begriffsschärfung von Medialität und Materialität sowie ihrer wechselseitig bedingten Verhältnisse vorgenommen. Mit Sigrid Adorf und Donna Haraway habe ich dafür argumentiert, Video als diffraktives Medium zu verstehen. Weder der Begriff des Mediums oder der Medialität, noch die Theoretisierung des Videos als spiegelndes/reflexives und seine repräsentationskritischen Implikationen wurden dabei voreilig verabschiedet, sondern vielmehr durch eine diffraktive Bewegung *gebeugt* und damit erweitert. Daran anschließend wurden affekt- und repräsentationstheoretische Überlegungen aus den (queer-)theoretischen Kontexten dargelegt, um eine Grundlage für Verschränkungsmomente zu schaffen, die insbesondere im letzten (fünften) Kapitel zum Tragen kamen. Zum Ende des zweiten Kapitels verdichteten sich die historischen, theoretischen und methodischen Grundlagen zu einer leitenden Ausgangsfrage der Untersuchung: Inwiefern operieren feministische Medienkunstarbeiten der Gegenwart diffraktiv und verhandeln Intra-Aktionsmomente vermeintlicher Dualismen und prekärer Grenzziehungen? Ausgehend von dieser übergeordneten Frage widmeten sich die anschließenden Kapitel jeweils unterschiedlichen, feministisch relevanten Gegensatzpaaren wie privat/öffentlich (Kapitel 3), Körper/Geist, Natur/Kultur (Kapitel 4), Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt (Kapitel 5). Diese vermeintlich oppositionell zueinanderstehenden, meist künstlich getrennten Bereiche wurden dabei als Navigationshilfen durch die Untersuchung angelegt.

Im Kapitel 3 habe ich ausgehend von Nancy Tuanas Konzept der ›viscous porosity‹, das ich für eine Beschreibung der (materiellen) Beschaffenheit des Verhältnisses zwischen privat und öffentlich vorgeschlagen habe, intra-aktive Beziehungen von privater

2 In Haraways Denkbild des Fadenspiels scheint dem momenthaften Halten der Fäden eine ethische Dimension innezuwohnen. Der Begriff des Haltens mag sowohl Stillstand (innehalten, anhalten, festhalten) implizieren als auch Stütze oder Rückhalt (Weise des ›Einhaltens‹). In Bezug auf letzteres eröffnet sich eine ethische Perspektive: Das Wort ›halten‹ birgt ebenso eine vorausgegangene Bedeutung gemäß von hüten oder achten auf (Sorge und Verantwortung tragen).

und öffentlicher Sphäre schlaglichtartig untersucht. Über Fragen nach der Durchzogenheit des Intimen von der öffentlichen Sphäre (Lauren Berlant) oder des Sozialen von einer Erotik (Chela Sandoval) gelangten konkrete private Räume, wie Schlaf-, Wohnzimmer und Küche anhand der Videoarbeiten *Petschniggle* (2013), *An Evening at Home* (2011), *MINNIE* (2007) und *Vasistas* (2013) von Maria Petschnig sowie *Housewives making Drugs* (2016) von Mary Maggic in den Blick. Mit der Videoarbeit *NoNoseKnows* von Mika Rottenberg (2015) kam schließlich der weibliche Körper in seinen globalwirtschaftlichen, industriell-kapitalistischen Verflechtungen ins Spiel, womit spezifisch die aktuelle Notwendigkeit einer Reformulierung des Privaten in Bezug zu Öffentlichkeit unter dem Vorzeichen sozialer Machtverhältnisse kapitalistischer Produktions- und Konsum-Zusammenhänge adressiert wurde. Es wurde gezeigt, dass jene Reformulierung mit einem dynamischen Verständnis der Beziehung privat/öffentlich einhergehen muss und die Idee einer »zähfließenden Durchlässigkeit« zwischen privat/öffentlich diesem Ansatz Rechnung trägt.

Der zweite Teil des dritten Kapitels griff diese Idee einer »viscous porosity« zwischen privat/öffentlich erneut auf und wendete sich zunächst der video(kunst)spezifischen Frage zu, inwiefern feministische Videokünstler*innen der 1970er Jahre ästhetische Analysen von zähfließend-durchlässigen Verhältnissen zwischen Subjekt und Objekt vornahmen, die die »Technik des Nahsehens«³ von Video zu leisten vermochte. Karen Barads philosophische Reflexionen über die (Auto)Berührung zweier Hände verhalfen mir schließlich dazu, jene ästhetischen Analysen der Videokünstler*innen um 1970 um eine ethische Dimension zu erweitern: Jenseits des Begehrens, die/das Gegenüber/das Andere im Bild verstehen, durchdringen, begreifen zu wollen (vgl. der antike Mythos des jungen Narziss), hießen die Künstler*innen vielmehr das Fremde im Selbst willkommen – oder mit Barad gelesen: Die Videokünstler*innen der 1970er Jahre stellten sich der Verantwortung (*response-ability*) gegenüber der Unendlichkeit der/des Anderen im (Spiegel-)Bild. Diese Art der Verantwortung fußt nicht auf einem rationalen Imperativ eines »Erkenne-dich-selbst«, sondern auf einer »ability to respond«, einer Fähigkeit des unabgeschlossenen, undurchdringlichen Gegenübers im (Spiegel-)Bild zu antworten. Am Beispiel der Videoarbeit *YOU ARE BORING!* (2015) von Vika Kirchenbauer und anhand des Opazität-Konzeptes von Édouard Glissant wurde im Anschluss daran die »Willkommensheißung des Fremden« im Selbst auf ihre aktuelle Relevanz in zeitgenössischen Videoarbeiten hin befragt. Von dort aus griff ich die postulierte »Technik des Nahsehens« des analogen Videos (Adorf) wieder auf und stellte sie im Rekurs auf Gilles Deleuzes Konzept des Affekt-Bildes und am Beispiel der Videoarbeit *Surface Glaze* (2015) von Lotte Meret Effinger in einen aktuellen, digitalen Kontext, um grundsätzlich ein politisch-transformatives Potenzial der extremen Nahaufnahme in der Videokunst zu behaupten. Mit der Game-Performance *Coded* (2016) von Maya Magnat und der Videoarbeit *The Alphabet of Feeling Bad* (2012) von Karin Michalski wurden jeweils zwei weitere Verhandlungsräume der Frage nach (Selbst)Berührung, tastender Nähe und Intimität eröffnet: Während in *Coded* ein Erfahrungsort der körperbasierten Intimität unter den Bedingungen digitaler Technologien und für die Porosität zwischen Gerät/User*in, realer/virtueller Welt beschrieben wurde, standen in *The Alphabet of Feeling Bad* die intimen,

3 Vgl. Adorf 2008.

vermeintlich privaten negativen Gefühle und deren Politisierung im Kontext queeren (Über)Lebens im Mittelpunkt.

Im Anschluss an diese Auslotungen intra-agierender Verhältnisse zwischen privat/öffentlich bildete die Frage nach der relationalen Durchdrungenheit von Körper und Geist den Ausgangspunkt von Kapitel 4. Mit Hilfe der Konzeptionen des Körpers als unbeständig (Elizabeth Grosz) und nomadisch (Rosi Braidotti) sowie Donna Haraways Denkfigur des ›Apparats körperlicher Produktion‹ und im Anschluss an Gilles Deleuzes Assemblage-Begriff wurde zunächst eine theoretische Matrix geschaffen, die den sozial-diskursiven/materiellen Körper als emergierend aus affektiven Begegnungen und dynamisches Geflecht physischer, symbolischer und sozialer Dimensionen zu fassen vermochte. Anhand der exemplarisch herangezogenen Roboter-Performance *Roomba Rumba* (2015) von Katherine Behar und der Videoskulptur *Graft and Ash for a Three Monitor Workstation* (2016) von Sondra Perry konnte gezeigt werden, wie ein derartiges Körperverständnis auf vielschichtige Art und Weise – das heißt auch in Bezug auf Verstrickungen misogynen, rassistischer, kapitalistischer und kolonialistischer Logiken – in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst befragt und ausgelotet wird. In einem zweiten Schritt wurde im Kapitel 4 und vor dem Hintergrund der Frage nach der prekären Grenzziehung zwischen Natur/Kultur die Cyborg/Göttin rahmengenbend als theoretische und ästhetische (Denk)Figur entwickelt. Nahe an Donna Haraways spekulativ-feministischen, fabulierenden und diffraktiven Denkansätzen ergaben die Analysen einzelner Videoarbeiten von Wangechi Mutu, Silvia Rigon, Melanie Bonajo und Morehshin Allahyari, dass darin nicht nur (Erfahrungs)Wissen über ökologische oder kolonialistische Ausbeutungsmechanismen zur Darstellung gebracht und affektiv erfahrbar gemacht werden, sondern dass jene künstlerischen Arbeiten auch auf eine gegenwärtige Durchdringung von Ökologie und (digitaler) Technologie insistieren, indessen feministische, anti-rassistische, anti-kapitalistische und postkoloniale Interventionen von entscheidender gesellschaftlicher Bedeutung sind. Die hybride Doppelfigur der Cyborg/Göttin, so habe ich im theoretisch-kunstanalytischen Wechselspiel herausgearbeitet, kennzeichnet jene Durchdringung und operiert in einem machtkritischen Sinne in einem gegenwärtigen dichten Geflecht von Sozialem, Technologien und Umwelt. Die neu-materialistische Perspektivierung auf feministische Medienkunst hat hier gezeigt, inwiefern eine Ausrichtung auf verkörperte und situierte Cyborg/Göttinnen im Gefüge von *naturecultures* fruchtbar ist: Weder allein im Spiegel der Natur noch im Spiegel der Kultur generieren wir das, was uns als ›Wahrheit‹ erscheint; oder mit Barad gesprochen, was sich uns als Onto-Epistemologie erweist. Es geht weder um den rein biologischen Körper, noch um den rein kulturellen Körper. Stattdessen geht es um einen Körper, der sich in (affektiven) Begegnungen im steten Werden (re)konfiguriert.

Synthetisierend widmete sich schließlich das 5. Kapitel der Durchkreuzung von Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt und den epistemologischen und ethischen Implikationen des Sehens. Ausgehend von der feministischen Kritik an einem westlichen Okularzentrismus schien sich mit der Vorstellung eines taktilen, fühlenden, verkörperten und nicht vereinnahmenden Sehens eine alternative, situierte und nicht-objektivierende Art und Weise des Sehens für die feministische Theorie und Praxis aufzutun, die auch mit neu-materialistischen Ansätzen konform geht. Inwiefern zeitgenössische Medienkünstler*innen für ein solches Sehen plädieren und es durch ihre künstlerischen

schen Arbeiten erfahrbar machen – und damit auch die Materialität des Sehens und eine konstitutive Verknüpfung zwischen dem Ich und der/dem Anderen im Sehen thematisieren – zieht sich als übergeordnetes Anliegen durch das Kapitel 5. Anhand der Begriffe Maskerade, Blick und Bild wurden in drei Schritten sich ereignende Intra-Aktionsmomente zwischen Subjekt/Objekt beleuchtet bzw. in der Analyse hergestellt und Aspekte des ›Sowohl-als-auch‹ von Repräsentation und Affekt herausgearbeitet. Zunächst wurde das zentrale feministische Motiv der Maskerade in seiner Verortung in einem *Dazwischen* von Repräsentation und Affekt befragt. Anhand der Videoarbeit *American Reflexxx* (2013) von Signe Pierce und der Social-Media-Performance *Excellences & Perfections* (2014) von Amalia Ulman wurden jene Zwischenräume aufgesucht, in denen affizierende und repräsentationale Dimensionen changieren, und in einen Kontext gegenwärtiger digitaler Bildkulturen und -Praktiken gestellt. Im Anschluss daran argumentierte ich mit Judith Butler und Renate Lorenz dafür, *sowohl* den parodistischen, subversiven Modus der Drag (Repräsentationslogik) *als auch* ihren ansteckenden, rhizomatisch-vitalen Modus (Affekt-Logik) anzuerkennen. Und schließlich wurde in diesem ersten Schritt im 5. Kapitel dargelegt, inwiefern die Medienkünstlerin Pipilotti Rist die Ausstellungsbesucher*innen durch ihre poetischen, installativen Arbeiten körperlich und affektiv einbindet und als Künstlerin nicht zuletzt dadurch in theoretische Kontexte wie den eines Parafeminismus (Amelia Jones) oder eines Neuen Materialismus (Kate Mondloch) gestellt wird. Das in Rists künstlerischen Arbeiten sich ausdrückende generative und dynamische Geflecht an Wechselbeziehungen zwischen Betrachter*innen und technologischen Objekten klärte insbesondere der zweite Teil des letzten Kapitels, in dem Subjekt und Objekt als in Prozessen der Wahrnehmung entstehend begriffen wurden.

Als Einstieg in die Frage nach einem neu-materialistisch verträglichen Blickbegriff – der sich im Anschluss an die Medienkunstanalysen ergeben hat – diente mir zunächst Karen Barads Konzept des ›agentiellen Schnitts‹, das eine in-Trennung-verbindende Bewegung der Bedeutungsbildung beschreibt. Subjekt und Objekt (der Betrachtung) werden demzufolge in einer Bewegung ›zusammen-auseinander/geschnitten‹. In meiner Inszenierung einer Begegnung zwischen Barads Konzept des ›agentiellen Schnitts‹ und Jacques Lacans Blick-Theorie, in der er den Blick als *Objekt [klein]* *a* erklärt, ergaben sich ein neu-materialistisch verträgliches Blickkonzept einerseits – der Blick als ›Spiel der Un/Bestimmtheit‹ – und eine Denkfigur intra-agierender Subjekt/Objekt-Verhältnisse andererseits – der Glanz als Diffraktion. Spiele von Licht und Schatten (Lacan) sind Spiele der Un/Bestimmtheit (Barad) – spezifische Fadenspiele (Haraway) in der Assemblage des Begehrens (Deleuze). Stets hält die Welt in blitzhaften Momenten in Form der Un/Bestimmtheit inne, bevor die Fäden des Fadenspiels weiter in Bewegung versetzt werden. Dabei müssen die Fäden in Bewegung bleiben, um zu einem steten Anders-Werden gelangen zu können: »Stay where the trouble is.«⁴ Kein Außen oder Jenseits dieses Spiels oder der Assemblage existiert und somit weder ein fixierbares Sein noch ein leeres oder abgeschlossenes Nichts, sondern permanente Öffnungen und Destabilisierungen von Grenzziehungen. Diffraktionsereignisse in der fe-

4 Vinciane Despret und Donna Haraway im Gespräch mit Karin Harrasser und Kathrin Soldhju: »Stay where the trouble is«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 4, 2011, 92-102.

ministischen Medienkunst der Gegenwart aufzuspüren und gleichzeitig selbst hervor-zubringen, bedeutet demzufolge eine Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit von Alterität und Untrennbarkeit anzuerkennen; die Haraway'schen Fäden im ethischen-ontopistemologischen Sinne spielen zu lassen. Ebenso nehmen auch die in dieser Arbeit diskutierten Medienkunstarbeiten keinen Ort des gesellschaftsreflektierenden Außen an, von dem aus sie distanziert Geschlechterfragen adressieren und Ungleichheiten problematisieren. Im Rückgriff auf vorangegangene Analysen, aber auch insbesondere am Beispiel der Videoarbeiten *A Smeary Spot* (2015) von A.K. Burns und *Glance* (2014) von Pauline M'Barek, wurden jene Grenzdestabilisierungen und Bewegungen des ›Zusammen-auseinander/Schneidens‹ von Subjekt/Objekt dargelegt, wobei ich als Betrachtende und Schreibende wie Schneidende *immer mittendrin* (Haraway) zu verorten bin. Medienkünstlerische Strategien zeitgenössischer Künstler*innen, so wurde gezeigt, widersetzen sich einer perspektivischen, distanzierenden Logik der Objektivierung und beziehen sich in ihrer nicht-identitätspolitischen Praxis in das Feld von Sehen und Wissen ein, um es woanders hin zu bringen, zu *beugen*. Diese Strategien setzen nicht nur auf komplexe Repräsentations- und Affizierungsstrategien, um binär-strukturierte Blickmodelle zu verzerren und zu durchqueren. Sie bauen auch auf ein haptisches und ethisches Sehen, das am Ende des zweiten Teils mit Laura Marks' filmtheoretischen Überlegungen und dem neu-materialistischen Konzept der *response-ability* von Subjekt und Objekt der Betrachtung adressiert wurde. Gerade Walter Benjamins Aura-Begriff – so wurde gezeigt – scheint der neu-materialistisch formulierten Vorstellung einer Art *response-ability* von unbelebten Bildern vorauszueilen.

In einem abschließenden dritten Teil wurde ein kunstnaher Bildbegriff erarbeitet, der einem neu-materialistischen Denken und den analysierten Medienkunstarbeiten Rechnung trägt. Dabei wurde die Bild/Betrachtung als Diffractionsereignis charakterisiert. Das Denkbild der Diffraktion erwies sich in diesem letzten Unterkapitel auf zweifache Weise als ertragreich. Zum einen hat sich mit den herausgearbeiteten quantenphysikalischen Einsichten Karen Barads bei Walter Benjamin die Dialektik im Stillstand (Bild als erkenntnistheoretisches Konzept) als *blitzhaftes Diffractionsereignis von Gewesenem und Jetzt* herauskristallisiert. Die Videoarbeit *The End of Eating Everything* (2013) von Wangechi Mutu wurde in dieser Auseinandersetzung erneut und bewusst verkürzt herangezogen. In Bezug auf Mutus Arbeit habe ich dargelegt, inwiefern das visuelle Bild wie ein Blitz (als bildliche Erkenntnisweise) wirken kann. Zum anderen habe ich insbesondere im Anschluss an Gilles Deleuzes und Mieke Bals wiederkehrende Bekundung des Affektpotenzials und der Ereignishaftigkeit von Bildern demonstriert, inwiefern sich diese Überlegungen zur ästhetischen Adressierung mit Haraway und Barad zu einem Bildbegriff des Ereignisses der materiell-semiotischen bzw. materiell-diskursiven Performativität erweitern lassen: Die Bild/Betrachtung ist Diffractionsereignis von sich begegnenden Kräften, strömenden Energien, desorientierten Affekten sowie semiotischen und diskursiven Vernetzungen. In diesem und durch dieses Diffractionsereignis der Bild/Betrachtung ko-konstituieren sich Subjekt/Objekt und Körper/Psyche in ihrer performativen Begegnung und Überlappung. Donna Haraways Argument für das stete Entstehen von »materiell-semiotischen Erzeugungsknoten«⁵ ließ sich also vor

5 Haraway 1995b, S. 96.

dem Hintergrund affekt- und bildtheoretischer Überlegungen mit der Frage nach der ästhetischen Erfahrung mit Kunst zusammenführen: In der Begegnung zwischen Betrachter*in und Videoarbeit besteht ein ko-relationales Verhältnis (gleich-ursprünglich und gleichzeitig), wobei Materialisierungsprozesse (affizierendes Potenzial der Bilder, verkörpertes Erleben und das durch Bilder angeregte Begehren) und kultursemiotische Prozesse (Bilder stellen dar und sind beteiligt an der Herstellung von Bedeutung) wirken. So lässt sich also festhalten, dass wir es in der Begegnung mit Kunst mit diffraktiven, affektiven/repräsentationalen Prozessen zu tun haben.

In zwei letzten Schritten gelangte ich schließlich zu Fragen nach dem digitalen Bild, dem Begehren, seiner Situierung sowie Funktion bezüglich der (digitalen) Bildlichkeit und endete mit Hito Steyerls Akt der Rückgewinnung des Materiellen in den digitalen Kulturen. Mit Gilles Deleuze, Luciana Parisi und Marc Ries arbeitete ich eine ontogenetische Variation des Begehrens heraus, die Begehren als einen strömenden Modus generativen Werdens fasst, durch den sich *Ereignisse-im-Werden* (Bilder) (re)konfigurieren. Am Beispiel von Hito Steyerls kürzester Videoarbeit *Strike* (2010) wurden schlussendlich Begegnungsmomente von Affekt und Repräsentation angesichts der Übergangszonen von bildlicher Dokumentation und Abstraktion demonstriert.

Der vielschichtige Begriff des Diffraktionsereignisses zog sich als wiederkehrende Denkfigur und zentrale Beschreibungsgröße für Momente intra-aktiven Werdens bzw. nicht-binärer Differenzierungen durch meine Arbeit hindurch. So verwendete ich ihn zum einen als Ausdruck für die Beschreibung der unterschiedlichen Durchkreuzungsangebote von dualistischen Ordnungen wie privat/öffentlich, Körper/Geist, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt in der feministischen Medienkunst der Gegenwart. Es konnten dadurch die Resonanzen und Verknüpfungen der Fäden zwischen Neuem Materialismus und feministischer Medienkunst herausgearbeitet werden. Zum anderen verwies der Begriff des Diffraktionsereignisses auf das Bemühen, zeitlich-diffraktive, cross-generationale, dialogische Begegnungsmomente zwischen Motiven und Themen feministischer Videokunst der 1970er Jahre und zeitgenössischen Positionen aufzuzeigen. Darüber hinaus vermochte der Begriff am Ende eine Denkfigur für den Begegnungsmoment zwischen Bild und Betrachter*in bereitzuhalten, der einer prozesshaften, flachen Ontologie und den feministischen Medienkunstarbeiten im Sinne des Neuen Materialismus gerecht wurde. Mit meinem Vorgehen, das Diffraktive an die Bild/Betrachtung heranzuführen, ist so nicht zuletzt ein Angebot für die Bild- und Kunstwissenschaft entstanden, darauf zu reagieren. Schließlich kristallisierte sich der Begriff des Diffraktionsereignisses auch im Sinne der Verortung als eine Art konzeptuelle Synthese heraus, da er zwei für meine Arbeit zentrale Diskursstränge in sich aufnimmt: die Diffraktion im Anschluss an Donna Haraway und Karen Barad (Feminist Science and Technology Studies) einerseits und dem Ereignis-Begriff nach Gilles Deleuze (vitalistische Philosophie) andererseits.

Das Diffraktive wurde nicht nur als kritische, sondern auch als affirmative und transformative Praxis vorgestellt. Im Sinne einer ethisch wie politisch relevanten Kritik, Affirmation und Transformation⁶ nehmen die herangezogenen feministischen medi-

6 Um das Wirklichkeitsverhältnis aktueller künstlerischer Praktiken erfassen zu können, gilt es laut den Herausgeber*innen des Sammelbandes *Kunst und Wirklichkeit heute*, affirmative, kritische so-

enkünstlerischen Arbeiten der Gegenwart durch ihre diffraktiven Modi an der performativen Hervorbringung von Welt teil, in der feministische Anliegen auch heute noch nichts an ihrer Aktualität eingebüßt haben.

wie transformative Momente der Kunst in Verbindung zu bringen. Damit ergeben sich Affirmation, Kritik und Transformation als zentrale Momente des »Wirklichkeitsbezugs von Gestaltung« (S. 13). Everts/Lang/Lüthy/Schieder 2015.