

Monströse Körper, ambige Maschinen

Jordan Wolfsons (*Female Figure*)

Michael Klippbahn-Karge

1. Visuelle Politiken

Queere Körper haben Konjunktur. Sie scheinen aus Sicht der gegenwärtigen Kunstproduktion und ihrer Akteur*innen dafür prädestiniert, als Schauwert in Diversifikationsstrategien und als Chiffre zur Verhandlung gesamtgesellschaftlicher Diskurse über Queerness zu dienen – vor allem, sofern sie diese visuell signalisieren (vgl. Lord/Meyer 2019 [2013]). Denn entsprechende Kunstwerke werden besonders dann in institutionelle Ausstellungskontexte inkludiert, wenn sie durch ihre Erscheinung unmittelbar als queer lesbar sind. Gemeint sind Körper, die »zweigeschlechtliche und heterosexuelle Normen, Blickregime und Darstellungs-konventionen herausfordern oder umarbeiten, wie dies etwa queere fotografische Arbeiten von [Künstler*innen wie] Catherine Opie, Del LaGrace Volcano oder Sarah Lucas« (Lorenz 2009: 135) tun. Parallel haben westliche queere Künstler*innen und Künstler*innen, die sich eines repräsentationspolitisch queeren Werkbegriffs bedienen (vgl. Halberstam 2005), gelernt, zweckdienlich auf diese Situation zu reagieren: Sie affirmieren den Bedarf nach einer Ausstellbarkeit des queeren Körpers – bzw. von Queerness per se – seitens des Kunstmarktes und globaler Kunstinstitutionen und nutzen deren Mechanismen für sich, auch ökonomisch (vgl. Lord/Meyer 2019 [2013]: 42f.).¹

Insbesondere die Verbindung von Künstlichkeit und Queerness in Relation zum Körperlichen taucht in derlei Kontexten in einiger Persistenz auf.² Ich verstehe das

1 Ich möchte damit keinesfalls suggerieren, dass dieses Vorgehen konstitutiv für institutionalisierte queere Ästhetiken ist. Das zu behaupten, wäre ebenso zu kurz gedacht wie der damit einhergehende Versuch, bestimmte Kunstwerke unter einer Markierung wie Queerness zu fassen und als Ganzes zu begreifen. Eine solche Klammer läuft Gefahr, queere Praktiken zu domestizieren und die Radikalität und Spezifität einzelner Gesten zugunsten einer zugänglicheren Mediokrität zu verschleiern (vgl. Getsy 2016: 23).

2 Das ist kein Novum: Auch aus historischer Perspektive ist die Assoziation mit Künstlichkeit bereits häufig Substitutions- und Ausdrucksmittel von Queerness gewesen. Ein Beispiel dafür ist die Verschränkung der Ästhetiken von Queerness und Camp (vgl. Sontag 1964: 1). Die-

Künstliche in diesem Beitrag als teils mit technischen Mitteln angefertigtes Objekt, welches eine originäre Quelle hat und diese substituiert. Dabei kann das Künstliche partiell auch Vorgänge nachahmen und so das Ausgangsobjekt erweitern, dessen Vorgänge addieren oder schlicht veranschaulichen. Attribute wie ›originär‹ oder ›natürlich‹ versuche ich im Verhältnis zur Quelle – hier dem menschlichen Körper als visueller Inspiration für Avatare, Robotik oder dergleichen – zu vermeiden. Denn auch das Künstliche ist untrennbar mit Macht- und Wissenssystemen verbunden und steht nicht außerhalb der Konstruktion von Subjekten, sondern ist heute vielmehr konstitutiv für die Konstruktion verkörperter Subjektivität (vgl. Munster 1999: 121).

Davon ausgehend erscheint mir die Parallelführung des künstlichen und technischen Körpers im Hinblick auf queere Verkörperungen sinnvoll, denn mithin sind gerade solche Körper auf dem Vormarsch, aktuell als »hochartifizielle Wesen« (Engelmann 2012: 257) für Queerness im Ausstellungskontext einzutreten. Die Beispiele hierfür sind zahlreich: Eine Ausstellung wie *Supernatural. Skulpturale Visionen des Körperlichen* in der Kunsthalle Tübingen fragte 2020 nach dem hybriden Anderen im Kontext neuer Körperlichkeit; die Schau *Real Feelings* im Haus der elektronischen Künste in Basel nahm im gleichen Jahr den emotiven Einfluss technischer Körpererweiterungen auf den Menschen zum Anlass und das Museum Folkwang in Essen erörterte 2019 den Status des Subjekts im Zeitalter maschineller Verkörperung in der Präsentation *Der montierte Mensch*. Künstler*innen wie Louisa Clement, Kate Cooper, Stine Deja, Goshka Macuga, Sidsel Meineche Hansen, Anna Uddenberg oder Jordan Wolfson exponieren queere Körper, substituieren diese durch künstliche Surrogate und flexibilisieren das Körperliche mittels Technik und digitalen Technologien in den Bereich des Virtuellen. Dabei wird die künstliche körperliche Oberfläche als Schauplatz von Repräsentation und Kritik verflüssigt. So entsteht »gegenwärtig [...] eine Fülle neuer Varianten [...] [queerer], aber ebenso transhumaner und hybrider Körperbilder, befeuert von Möglichkeiten der Synthese von Digitalem und Realem« (Kröner 2019: 69).

Auf der anderen Seite ist der Einzug technischer, genauer mechanischer künstlicher Körper als Darstellungsmittel queerer Ästhetik kunstwissenschaftlich bisher nahezu unmarkiert und kunsthistorisch kaum rückgebunden – bis auf wenige Ausnahmen (vgl. Chen/Luciana 2015; Busch 2021). So wird das Verhältnis von Queerness zu Künstlichkeit – vor allem, wenn Letztere durch technische Mechanik realisiert ist – eher randständig oder als Effekt skulpturaler und plastischer Präsenz interpretiert (vgl. Kunimoto 2017; Dobbe/Ströbele 2020; Krieger et al. 2021). Grund dafür ist auch die Infiltration dreidimensionaler Kunst durch technische und technologische Neuerungen. Denn durch die fortschreitende Technisierung, welche die

se kreuzen sich in ihrem Begehren, das stilisiert Künstliche in der visuellen Verfasstheit und Gestik von Körpern zu zelebrieren.

Gattungsgrenze der Bildhauerei im Verhältnis zu den sich verändernden Konzepten von Körpern und Körperlichkeit durchlässiger macht, erodieren bestehende theoretische Konstrukte. Und so entsteht der Eindruck, dass der Kunstwissenschaft oftmals »die Worte fehlen«, um die Verschränkung von Queerness und Künstlichkeit in Relation zum faktisch Körperlichen zu fassen. Eine produktive Lesart, die den künstlichen Körper ebenso als queeres Objekt begreifen kann, das ausgestellt und damit sichtbar gemacht wird, steht ergo ebenso aus wie eine Kontextualisierung der Substitution queerer Körper durch ein künstliches »Stand-In« seitens der Kunst.³

Diese Lücke in der Forschung erscheint mir einigermaßen paradox, denn besonders Technik produziert Verkörperungen *en masse* bzw. nimmt derzeit großen Einfluss auf das Leibliche, da »der menschliche Körper sowohl für die Inkorporierung von Technik offen ist [...] als auch [...] einem Inkorporiertwerden in die Technologie zur Verfügung steht« (Busch 2021: 72). Des Weiteren kann Technik selbst als ein Marker rubriziert werden, der die Grenzen des Körperlichen ausweist, bspw. in der Robotik oder mittels digitaler Bildbearbeitungswerkzeuge (vgl. Calvert/Terry 1997: 5).⁴ So kann Technik »Kategorien biographischer, kultureller, normativer Kontexte [...] transzendieren« (Kröner 2019: 67) u.a. indem das Auftreten als Avatar an die Seite einer realen körperlichen Präsenz tritt – ein Konnex, der das Technische seitens der Reflexion des Körperlichen eng mit Bezugnahmen zu Queerness verschränkt. Gleichzeitig produziert das Ausstellen, also das Zeigen queerer und insbesondere künstlicher queerer Körper – seien es Plastiken oder in installative Kontexte gebettete technische Ausdigitalisierungen von Körperlichkeit – unweigerlich eigene und betont bestehende Stereotypisierungen, die sich in

-
- 3 Diese Rubrizierung passt zum bisherigen Herangehen der Kunstwissenschaft an queere Körper im Allgemeinen. Betrachtungsmethoden sind oftmals von komplexitätsreduzierenden Reflexen geprägt und fokussieren hauptsächlich auf ein Austarieren starrer binärer Logiken, indem Heteronormativitätskonstruktionen als das diametrale Gegenüber queerer Subjektivitäten postuliert und queere Körper daran gemessen werden, wie stark sie Unterscheidungen zu »normativen Körpern« visuell performen (Butler 1995: 42). Demnach »(werden) Bilder im Sinne eines auf Stellvertretung basierenden Repräsentationskonzepts gedeutet und allein als Für- oder Gegensprecher[*innen] wahrgenommen. [...] Die Kritik an Mythen von Autor[*innen]schaft, die Einsichten in die Wirksamkeit von Blickregimen, die Fragen medialer Dispositive sowie die zahlreichen Reflexionen zur bildhaften Verfasstheit von Körper und Subjekt bleiben in der Problematisierung heteronormativer Konstruktionen außen vor« (Adorf/Brandes 2008: 7f.).
- 4 Besonders die Erkenntnisse feministischer Technikforschung und Science-and-Technology-Studies leisten auf diesem Gebiet Vorschub (vgl. Carpenter 2016, 2017; Kubes in Coecklebergh/Loh 2019, Kubes in Bendel 2020; Richardson 2022) ebenso wie die Disability-, Queer- und Gender-Studies (vgl. Davis 1995; Morton 2010; Bryant 2011; in diesem Zusammenhang auch Bennett 2010), die in Teilen starke Bezüge zur Körpersoziologie aufweisen und auf diverse Bereiche der Kultur- und Sozialwissenschaften beachtlichen Einfluss haben (vgl. Harrasser 2013, 2016; Treusch 2020; Misselhorn 2021).

der »Produktion von Voyeurismus, [der] Affirmation tradiertter Strukturen des Wissensgewinns und [...] bestehender minorisierender Repräsentationsgrammatiken« äußern (Paul/Schaffer 2009: 9). »Die zentrale Bedeutung des Feldes der Visualität als Teil queerer Politiken (unterstreicht)« (ebd.: 11f.) dagegen die Notwendigkeit, eine Ästhetik der Uneindeutigkeit in den Fokus der Untersuchung queerer Darstellungspraxen zu setzen.⁵

Grundlegend ist Sichtbarkeit das relevanteste Kriterium hinsichtlich eines Sprechens über Ästhetik – gleichzeitig ist das mit dieser Sichtbarkeit einhergehende »Zeigen« besonders in Relation zu Queerness ambivalent: Erstens changiert queere Bildlichkeit permanent zwischen Zeigen und Ent-Zeigen des Körperlichen – womit ich nicht meine, dass etwas nicht gezeigt wird, sondern dass ein visuell verfügbares Artefakt über den Entzug von Sichtbarkeit referiert, also dieser Entzug Thema des Bildlichen wird, indem mit Referenzen und visuellen Codes operiert wird (vgl. Lorenz 2012: 140f.). Zweitens gibt es generelle Debatten über das Pro und Contra des Zeigens an sich: Einerseits hält eine Nichtmarkierung Vorteile für Personen bereit, die von der gesellschaftlichen Mehrheit in der Regel marginalisiert werden. So sind mit Unterwerfung und Dienstbarkeit verknüpfbare Markierungen wie Besitz, Verfügbar- und Formbarkeit unweigerlich mit Sichtbarkeit verstrickt (vgl. Phelan 1993: 6). Indem sich Queerness andererseits visuell aus der Sicherheit des körperlich Vertrauten aus- und in die Offenheit körperlicher Alterität einschreibt (vgl. Engel 2008: 16), erodiert sie optische Stereotype, die fest in öffentlichen Sehgewohnheiten verankert sind. Diese Unterscheidungen als wesentlich für die Untersuchung queerer Ästhetiken und Offenheit als visuelle Ausdrucksform zu begreifen, hält meines Erachtens Möglichkeiten bereit, uneindeutige Bildpraxen als queere Konsequenz in den Blick zu rücken.

Das »Mehr«⁶ in den Debatten über Sicht- und Unsichtbarkeiten innerhalb des Feldes visueller Kultur liegt in der Eigenschaft von Kunstwerken an sich begründet: Da Bilder, die zirkulieren und remedialisierbar sind – vor allem im Zuge di-

5 Produktive Ansätze erkenne ich in der Untersuchung queerer »Repräsentationen von Körpern ohne Körper« (Spector 2007: 139ff., zit.n. Lorenz 2009: 136). Das meint das Repräsentieren verkörperter queerer Subjekte, »ohne den Versuch zu unternehmen, sie visuell darzustellen«, und ohne »Körper, die für eine Abweichung von der Norm oder eine Nichterfüllung der Norm eintreten sollten, explizit zu zeigen« (Lorenz 2009: 136). Des Weiteren werden Konzepte der Sichtbarmachung um ein »Mehr-Sehen« erweitert, um sich »von dort aus [...] in Richtung einer reflexiven Praxis des Sehens [...] [als] einer reflexiven Repräsentationspraxis zu bewegen« (Schaffer 2008: 67). Ich lese darin eine Bereitschaft, den Bildern Raum für Revision und Aktualisierung zu geben und damit »mehr-zu-sehen« als einen queeren Moment, der oftmals »nur: für einen didaktischen und normativen Impetus genutzt wird.

6 An dieser Stelle kann ich mit einem Verweis zu KI-relevanten datenökonomischen Praxen vorgreifen, denn »Mehr [...] ist eine riskante begriffliche Setzung. Sie lehnt sich an eine ökonomische Wertvorstellung des Mehr = Besser an.« (Schaffer 2008: 67).

gitaler Bildkulturen (vgl. Bolter/Grusin 2000; Joselit 2013) –, unweigerlich immer neue Bilder produzieren, können Erkenntnisse über queere visuelle Bildpolitiken und deren Widerständigkeit nicht nur im Austarieren von Sichtbarkeitslogiken liegen, sondern auch in der Bereitschaft, auf werkimmanente Ambivalenzen und Ambiguitäten zu fokussieren.

Ich begreife Ambivalenz als Beschreibung »des gedanklichen und emotionalen Oszillierens zwischen Alternativen« (Lüscher 2011: 326), das vor allem im Bereich des Ästhetischen von Ambiguitäten begleitet ist, auf die ich in diesem Beitrag im Besonderen fokussiere. Ambiguität verstehe ich als »die Möglichkeit, einen Gegenstand oder ein Ereignis mehr als nur einer Kategorie zuzuordnen«, als »Unordnung« (Baumann 1992: 13). Der Begriff der Ambiguität betrifft damit sowohl kulturelle Objekte als auch Identitätsfragen in einer hybriden Gesellschaft – vor allem, wenn man ihn als ästhetisches Merkmal definiert, das für Offenheit und Erweiterung des Bewusstseins plädiert, bspw. gegenüber einem Kunstgegenstand oder auch einer technischen Neuerung (vgl. Eco 1977: 52).

Bezüglich des folgenden Werkbeispiels werte ich die dem Ambivalenten oftmals pejorativ attestierte Zwiespältigkeit hinsichtlich der Darstellung queerer Körper als positiv und stelle diese als relevant heraus. Gerade im Hinblick auf ein so diffiziles Unterfangen wie das Verknüpfen von (Un-)Sichtbarkeit und tatsächlicher Anschauung erscheint mir die Überprüfung von Gehalt und Aktualität des Bildlichen Teil einer kritischen und inklusiven Untersuchungspraxis zu sein, die Diversität betont (Nord 2000: 156ff.). Diese Praktiken werden mir im Anschluss als methodische Zugänge dienen, welche Queerness als ästhetischen Marker kenntlich und so die Untersuchung von Körpern als visuelle Zeug*innen für Queerness möglich machen können. Dabei konzentriere ich mich vornehmlich auf eben jene Körperdarstellungen, die seitens der Hersteller*innen künstlicher Stellvertreter*innen in die Modulation der Körper eingeflossen sind. Diese Einflüsse bieten das größte Reibungspotenzial: Sie sind meist heteronormativ und unterliegen rassistischen oder körpernormierenden Dominanzverhältnissen. Besonders die ambige Darstellung von humanoiden Robotern und Systemen künstlicher Intelligenz als *weißen* und sexualisierten Körpern ist Dreh- und Angelpunkt meiner kritischen Reflexion. Da diese künstlichen Körper an Stelle »echter« Körper treten, stellt sich außerdem die Frage, ob diese Körper – von ihren Hersteller*innen als deren Eben- oder Idealbild geschaffen – nicht ebenso marginalisiert und stereotypisiert werden.

2. Ambige Maschinen

Fußend auf dem Bild, das die derzeitige Rezeption queerer (und) künstlicher Körper sowie deren (Un-)Sichtbarkeit in der Kunst zeichnet, widme ich mich nachstehend der Konstitution dieser Körper, indem ich sie exemplarisch auf ihre Ambigui-

täten hin untersuche. Die Frage danach, wie sich Künstlichkeit und Queerness in Körpern als Gegenstände der Kunst einschreiben, spielt dabei ebenso eine Rolle wie das, was den Körpern widerfährt. Zusätzlich erörtere ich Formen des Aufbegehrens dieser Körper entgegen diesen Zumutungen. Als Untersuchungsgegenstand dient mir eine reale, physische Verkörperung eines Roboters, der mit Systemen künstlicher Intelligenz sowie animierten und digitalen Charakteren verschränkt ist: die äußerst provokative und auch im queeren Feld sehr kontrovers diskutierte Arbeit Jordan Wolfsons mit dem Titel (*Female Figure*) von 2014 (vgl. Goodyear 2020). Das ambige Potenzial des Fallbeispiels liegt darin begründet, dass der Künstler Queerness für sein Werk affirmiert und dabei synonym heteronormative Konstruktionen unterläuft. Es werden darin marginalisierte historische Denkfiguren wie Hexen inkludiert und gleichzeitig über einen künstlichen Körper exponiert. Dieser spiegelt bestimmte normative Geschlechterbilder, klassistische und rassifizierte Vorstellungen wider und vermittelt jenen Bildern entsprechende Handlungen und Verhaltensweisen durch ein autonomes Entscheidungssystem und Bezüge zu Überwachungssystemen.

Das Werk ist ein animatronisches Surrogat eines menschlichen Körpers und eine bewegungssensitive Plastik zugleich, die zu Popmusik tanzt (Abb. 1). Die nachfolgend von mir als Roboterin gelabelte Figur ist mit einer blonden, welligen Langhaarperücke und einer grünen Halbmaske bekleidet. Diese erinnert sowohl an stereotypisierte Hexenvorstellungen wie auch an anonymisierende Karnevalsverkleidungen und Nasenfutterale, die Schnabel- und Pestmasken ähneln (vgl. Feldhaus 2014). Vom übrigen Gesichtsteil sind braune Augen und ein Mund zu sehen, der mit Haifischzähnen aufwartet. Die Haut besteht aus einem synthetischen Polymer, das sich farblich als Verkörperung einer *weißen* Person zeigt, die als weiblich gelesen werden kann und durch die Betitelung des Werkes durch den Künstler auch als dezidiert weiblich ausgewiesen wird. Die Figur trägt einen weißen Bodysuit aus Polyester, der im Torsobereich wie ein trägerloses tailliertes Bustier geschnitten ist und sich im Schoß verengt. Dieser ist um die Taille mit einem weißen, halbtransparenten Schurz aus Chiffon gefasst. Um den Hals der Figur ist ein dehnbare Halsband gelegt; an den Beinen und Füßen trägt sie kniehohes Kunstlederstiefel mit Plateau und Pfennigabsatz. Sie ist an verschiedenen Stellen mit schwarzem Schmutz besudelt. Ihre lückenhafte Schulterpartie gewährt einen Blick in ihr Inneres, in dem Zahnräder sichtbar werden und ihre Konstruktion als mechanisch ausweisen. Ihre Arme sind »nackt«, aber weiß gefärbt, so dass sie identisch zu den bekleideten Teilen selbst wie mit Handschuhen überzogen wirken. Sie wird stets in einem kleinen, wenige Personen fassenden und dadurch intim wirkenden Raum ausgestellt, der je nach Ausstellungssituation variieren kann. Eine glänzende Stange penetriert ihren Bauch und befestigt sie an einem großen Spiegel, hinter dem die Funktionstechnik als körperexterne Mechanik sowie die Stromversorgung verborgen liegen (vgl. ebd.).



Abb. 1: Jordan Wolfson, (*Female Figure*), 2014, immersive Umgebung mit animatronischer Plastik, The Broad, Los Angeles.⁷

Die Roboterin tanzt lasziv, manchmal auch nur träge, als sei sie in das Hören von Leonard Cohens *Boogie Street*, Lady Gagas *Applause*, Paul Simons *Graceland* oder einer narkotischen Version von Robin Thickes *Blurred Lines* versunken (vgl. Colucci 2014).⁸

7 Gesamtmaße: 182,9 x 182,9 x 73,7 cm, Einzelmaße der Figur: Höhe 139,7 bis 185,4 cm, Breite 62,2 bis 121,9 cm, Tiefe 73,7 bis 99,1 cm, Spiegel: 182,9 x 182,9 cm. Quelle: © Jordan Wolfson und Galerie David Zwirner, New York/London, Foto: John Smith. <https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/jordan-wolfsons-robot-moment-terror>. Zugriffen: 07. März 2022.

8 Wolfson selbst gibt u.a. die Filmfigur *Holli Would* als Vorläuferin von (*Female Figure*) an, auf die er sich – neben dem Werk *Die Geschichte des Auges* (1928) des Schriftstellers Georges Bataille – bezieht (vgl. Kröner/Wolfson 2019: 157): Sie ist eine animierte und von der Schauspielerin Kim Basinger in dem Film *Cool World* unter der Regie von Ralph Bakshi 1992 verkörperte Frau und erinnert in ihrem Aussehen und Auftreten stark an (*Female Figure*). Der Film erzählt die Geschichte eines Cartoonisten, der sich in einer Zeichentrickwelt wiederfindet, aus der wiederum *Holli Would* ein Entrinnen sucht. Diese Frauenfigur strebt danach, einen menschlichen Körper aus Fleisch und Blut anstatt ihres animierten Körpers zu besitzen, und erreicht dieses Ziel durch den sexuellen Kontakt mit dem Protagonisten des Films – dem Künstler,

Ihre Augen sind mit einem Bewegungssensor ausgestattet, der erkennt, wenn Menschen den Raum betreten oder verlassen. Mittels Gesichtserkennungssoftware ist dieser teilautomatisierte Körper zu einfachen Interaktionen mit den Betrachter*innen im Stande, kann sie ›antanzeln‹ und ›anschauen‹. (*Female Figure*) spricht mit einer sonoren Stimme, die sich – wenn gleich vom Künstler eingesprochen – einer binären geschlechtlichen Zuschreibung entzieht und ihre sexualisiert-feminisierte Körperlichkeit in eine Mehrdeutigkeit gleiten lässt (vgl. ebd.). Diese Ambiguität der körperlichen Merkmale ist symptomatisch für das verwirrende Verhältnis von Queerness und Künstlichkeit, das sich exemplarisch in diesem Kunstwerk zu vereinen scheint. Diese Fusion gelingt dadurch, dass der von Wolfson geschaffene »monströse Körper als ein deviant gewordener Geschlechtskörper« induktiv ist, denn er »(demonstrier[t]) Körper als Schauplatz monströser Gesellschafts- und Subjektverhältnisse« und verweist darauf, wie solche Körper »durch die Verquickung von neuen Technologien [...] in den letzten Jahrzehnten entstanden sind« (Volkart 2004).

(*Female Figure*) konterkariert auf dieser Basis die Persistenz, mit der Robotik als Lösungsversprechen vielfältiger gesellschaftlicher Probleme allgegenwärtig geworden ist: Roboter sollen zunehmend körperlich anstrengende und sozial strapazierende Aufgaben übernehmen, etwa in Industrie, Militär oder in der Pflege. Die Bezeichnung Roboter wird damit dem Ursprung des Wortes gerecht.⁹ Als Verkörperungen künstlicher kognitiver Leistungs- und Lernbildungsprozesse sind Roboter auch mit Systemen künstlicher Intelligenz verstrickt – vor allem, um jenen gerade genannten Tätigkeiten unter Aspekten der Dienstbarkeit autonom nachkommen zu können. Dementsprechend ist das für neuerer Ansätze der Robotik prägende maschinelle Lernen als eine Entwicklung kognitiver Kapazität konzipiert, die aus einer Interaktion mit der Umwelt resultiert. Eine derartige Konstruktion stellt potenziell das Herausbilden ›intelligenten‹ maschinellen Verhaltens in Aussicht (vgl. Becker/Weber 2005; Roßler 2016; Bischof 2017).¹⁰ Solche Roboter sind mit »verkörpertem, mobilen Agenten, deren sensomotorische Rückkoppelungsschleifen eine Interaktion mit der Umwelt ermöglichen«, erreichbar, denn nur so kann man »künstli-

der sie geschaffen hat (vgl. Ebert 1992). Ihre stark stilisierte Verkörperung entstand durch die Rotoskopie von Basingers Gesicht und Körper, einer Technik zur Erstellung animierter Sequenzen, bei der Objekte in einer Live-Action-Aufnahme Bild für Bild nachgezeichnet werden (vgl. Seymour 2011). Diese Technik macht aus Basingers lebendigem Körper einen leblosen, animierten Körper, der sich wiederum nach Reanimation sehnt (Connor 2019: 241).

- 9 Das tschechische Wort ›robota‹ kann im Deutschen mit ›frondienstleistend‹ oder ›zwangsarbeitend‹ (Pfeifer: 1993) übersetzt werden. Es diente bereits im Spätmittelhochdeutschen als Bezeichnung für eine*n Arbeiter*in im Frondienst im Sinne eines*r Diener*in, gar Sklav*in (vgl. ebd.).
- 10 Roboter, die mit vorhandenem programmiertem Wissen auskommen und hantieren müssen, um danach automatisiert zu handeln, gehören nicht in diese Kategorisierung.

che intelligente Systeme erfolgversprechend konstruieren, die nicht an einfachsten Aufgaben wie Gehen, Objekterkennung oder Navigation scheitern« (Weber 2003: 120). Diese Neuausrichtung macht auch die in Technologien der künstlichen Intelligenz eingeschriebenen posthumanen Vorstellungen sichtbar, die sich durch eine maschinelle Vernetzung mit der Umwelt im Sinne einer Einbettung zeigen, im Gegensatz zu einer bloßen nachahmenden Verkörperung dieser (vgl. Bose/Treusch 2013; Weber/Bath 2007). (*Female Figure*) grenzt sich parallel zu neueren Ansätzen der Robotik ebenfalls von cartesianischen Konzepten ab, die Körper und Geist getrennt betrachten. In diesem Werk wird eine kognitive Leistung durch das informationsverarbeitende System erst durch die physische Interaktion konstituiert, wenngleich diese Wechselbeziehung mehr auf einer metaphorischen Ebene der Kunst und durch ein Zusammenspiel mit den Betrachter*innen stattfindet als auf technischer Ebene. Das Kunstwerk repräsentiert so Automationstechniken und verwandte Technologien künstlicher Intelligenz und ist symptomatisch für künstlerische Bezüge, die sich maschinell mit Umwelten vernetzen oder Robotik thematisieren.

Wahrnehmung ist ebenso kein einseitig rezeptiver oder allein geistiger Vorgang. Sie funktioniert nur im aufeinander bezogenen Handeln mit der körperlichen Motorik: Sehen etwa ist ausschließlich durch die Bewegungen des Auges und diese Bewegungen wiederum durch perzeptive Signale möglich (vgl. Schill et al. 2008: 284f.). (*Female Figure*) rekurriert darauf mittels Gesichtserkennungstechnologie und Bewegungsdetektion – Methoden ›maschinellen Sehens‹, um Fremdbewegung im Blickfeld der Technik zu erfassen. Diese beiden Verfahren sind in die Augen der Figur eingelassen. Zugrundeliegende Systeme, die oftmals künstliche Intelligenzen inkludieren, ermöglichen es dem animatronischen Surrogat, in Kontakt mit seiner Umwelt zu treten (vgl. Birkett 2014). Derlei Erkennungssysteme nutzen Technologien, die in der Lage sind, ein menschliches Gesicht aus einem digitalen Bild oder einem Videobild mit einer Datenbank von Gesichtern abzugleichen. Die Funktionalität basiert auf der Bestimmung und Messung von Gesichtsmerkmalen, die aus bestimmten Bildern extrahiert werden (vgl. Meyer 2021: 12ff.).¹¹

Aus einer dezidiert queeren Perspektive verdreht Wolfsons Werk gleichzeitig den normativen Blick der Rezipient*innen: Während die Besucher*innen in den Spiegel schauen, um die Roboterin zu beobachten, kehrt Wolfsons Figur das voyeuristische Moment um. Ihre Augen sind nicht direkt, sondern nur im Spiegel

11 Der Systematik zugrundeliegende neuronale Netze werden dafür mit großen Mengen etikettierter Bilder trainiert, um belastbare Ergebnisse in der Bilderkennung liefern zu können. Das mit dieser Sammlung von Bilddaten einhergehende Etikettieren ist vielfach mit prekärer Arbeit verbunden, die häufig von Menschen im globalen Süden verrichtet wird. Diese Typisierung durch Personen birgt das Risiko, dass ohne Rücksicht auf kulturelle und soziale Werturteile Bilddaten bspw. aufgrund von Race und Geschlecht sortiert und die Bedeutung der Bilder persistent in einer Weise verzerrt wird, die geschlechtsspezifisch und damit potenziell diskriminierend ist (vgl. Crawford 2021: 64f.).

zu sehen und aus dieser Reflexion blickt (*Female figure*) – gleichzeitig Objekt und objektivierter Figur – auf die Betrachter*innen zurück. So domestiziert sie gewissermaßen den Blick des Publikums und destabilisiert dessen Beziehung zu einem ›Ding‹, das basierend auf seiner materiellen und gesellschaftlichen Genealogie ursprünglich als unterwürfig angelegt war (vgl. Colucci 2014). Mehr noch fordert (*Female Figure*) über ihr Zurückblicken hinausgehend die Rezipient*innen dazu auf, ihre Augen zu schließen, indem sie in ihrer nicht-binären Stimmfarbe sagt: »Now close your eyes.« Währenddessen wird das Publikum weiterhin von der Roboterin beobachtet und kommandiert, indem sie die Besucher*innen auffordert, ihre Worte zu wiederholen: »Say ›touch is love‹« (vgl. Wolfson et al. 2015: 72). In diesem Versuch der Kontrollübernahme über die Blick- und im weiteren Sinne Handlungsregime der Betrachter*innen sowie der Manipulation des Blicks der Zuschauer*innen lese ich ein queeres Moment, welches das Werk als ambig ausweist. Dieses Verhandeln bzw. Queering von Blickregimen ermächtigt (*Female Figure*) dazu, Stellvertreterin für sexualisierte queere Körper zu sein.

Zugleich produziert dieser Mehrwert in der Darstellungskonzeption Bilder, die einer permanenten Revision bedürfen. Die Körperoberfläche von (*Female Figure*) ist aus einem für die Weltraumfahrt entwickelten Kunststoff gefertigt und auf einem Endoskelett – die mechanische Stützstruktur des Kunstwerks – angebracht (vgl. Feldhaus 2014). Ihr Ersatz für Haut in Inkarnat entspricht der populären bildlichen Darstellung von Robotern und Systemen künstlicher Intelligenz, die meist als weiße Humanoide visualisiert werden (vgl. Cave/Dihal 2020: 686). Die Figur steht damit in der Traditionslinie einer engen Verknüpfung von Race und Technik sowie deren visueller Repräsentation.¹² Es ist beobachtbar, dass die Züge humanoider Roboter sogar weißer werden, je menschenähnlicher sie gestaltet sind. Ein Beispiel dafür sind die Hände von (*Female Figure*), denn sie sind als einziges Körperteil weder in Inkarnat gehalten noch bekleidet, sondern reinweiß gefärbt. Grund dafür ist, dass die Hände die komplexesten Bewegungsabläufe im periodischen tanzbasierten Handlungsablauf durchführen. Wären diese Hände bekleidet, könnte der Stoff ein Hindernis für die reibungslose Bewegungsabfolge darstellen – zugleich sollen sie jedoch so menschlich wie möglich wirken. Dafür werden die Hände paradoxerweise in einem noch weißeren Ton gehalten, als es bei dem übrigen hautsimulie-

12 Übertragen könnte man – zumindest was das Weißsein als Angelpunkt hegemonialer westlicher visueller Kulturen anbelangt – die Gestaltung von (*Female Figure*) als ein Ergebnis kolonialistischer Genealogien lesen. Technische Innovationen, bspw. Maschinen, Waffen und Transportmedien, waren bedingungsgebend für die Versklavung, Verschleppung und Vertreibung von Menschen und die Ausbeutung natürlicher und intellektueller Ressourcen unter dem Vorwand ›aufklärerischer Erziehung‹ nichtwestlicher Gesellschaften. Parallel verkörpert das Werk auch die Rechtfertigung dieses Tuns, da mittels der weißen technischen Überlegenheit Europas das Beherrschen des ›Anderen‹ begründet und als notwendig ausgelegt wurde (vgl. Adas 1990: 3). Dazu siehe auch den Beitrag von Katrin Köppert in diesem Band.

renden Polymer der Fall ist. Man könnte auch sagen: Sie sind weißer als *weiß* gehalten. *Weißsein* ist generell bedingungsgebend für Narrative, die *weiße* Hegemonie (re-)produzieren und aufrechterhalten. Rassifizierte Identität wird damit zum integralen Bestandteil anthropomorphisierter künstlicher Körper und definiert davon ausgehend Menschenähnlichkeit näher (vgl. Cave/Dihal 2020: 688). Auf diese Weise wird das vorherrschende Bild derjenigen *weißen* Personen reproduziert, die die Welt gestalten und sich selbst und ihre Verkörperung in technische Körper einschreiben, indem *weiße* Menschen *weiße* Roboter entwerfen – mitsamt dem Begehren der Produzent*innen und deren Idealvorstellungen davon, was Menschen und damit Menschlichkeit ausmacht (vgl. ebd.). Bezüglich maschineller Lernverfahren und verwandter Systeme ist das primäre Attribut, das auf diese *weiße* Technik projiziert wird: Intelligenz. Kognitive Leistungsfähigkeit wird demzufolge ebenso eng mit *Weißsein* assoziiert wie auch Sauberkeit und Reinheit (vgl. Dyer 1997: 75f.). Die Darstellung von Robotern und Systemen künstlicher Intelligenzen als *weißen* Personen stellt diese Maschinen damit in einer Machthierarchie über marginalisierte Gruppen, denen derartige Assoziationen im Zuge institutionalisierter Unterdrückungsmechanismen aberkannt werden bzw. bewusst nie zuerkannt wurden. Selbst populäre und an Sklav*innenaufständen angelehnte Erzählungen möglicher endzeitlicher Rebellionen von Robotern oder künstlichen Intelligenzen konzipieren die aufbegehrenden Protagonist*innen zumeist als *weiße* Körper (vgl. ebd.: 213).

Darauf aufbauend muss jedoch die Frage des Verhältnisses von Autor*innenschaft und Werk gestellt und individuell verhandelt werden. Grundlegend halte ich in der Produktion kultureller Gegenstände ein Aufwiegen der Zuordnungen von Race im Kontext künstlicher Körper im Verhältnis zur Urheber*in entsprechender Werke für unsicheres Terrain u.a. hinsichtlich der spezifischen Diskriminierungsgeschichte und der intersektionalen Diskriminierungserfahrungen von Jüd*innen (vgl. Cazés/Monty 2020), zu denen der Künstler zählt.

Indessen müssen die Darstellungsmodi für Roboter im Kontext der Kunst als ästhetisches Mittel generell in Frage gestellt werden, sofern sie Race konstruieren. Warum wird bspw. *Ai-Da*, die als »weltweit erste ultrarealistische humanoide KI-Robo-Künstler*in« (Romic 2021; Übersetzung d. Vf.) beworben wird und mit einem klar ersichtlichen künstlich-mechanischen Körper ausgestattet ist, bei dem die Arme eindeutig maschinell und zum größten Teil metallisch sind, mit einem *weißen*, als weiblich zu lesenden Kopf mit Haut aus Silikonüberzug und Kunsthaar versehen? Im Zuge der Eröffnung ihrer Einzelausstellung im St. John's College 2019 wurde »Ai-da als das »geistige Kind« des Galeriedirektors Aidan Meller« (ebd.; Übersetzung d. Vf.) beschrieben – also als Nachkomme eines *weißen* Mannes. Diese Beschreibung verweist auf ein männliches Ansinnen, mittels Robotik *weiße* Körper als dienstbares Ebenbild zu gebären. Derlei Abbilder sind optisch nicht nur ihren Erschaffern gleichend *weiß*, sondern stereotypen Unterwürfigkeitssymboliken

folgend personell weiblich attribuiert – vornehmlich in Assistenzsystemen (vgl. Goldfuß/Sontopski 2021).

Somit steht das durch (*Female Figure*) reproduzierte Körper- und Frauenbild einer queeren Lesart grundsätzlich im Weg. Doch auch hier mache ich Ambivalenzen aus: Selbstredend sind Kunstwerke immer Spiegel ihrer Zeit, sie reflektieren als »Produkte materieller Arbeit« stets »allgemein[e] Produktionsbedingungen und technologisch[e] Standards« und »ihre Darstellungen sozialer Wirklichkeit reflektieren [wiederum] gesellschaftliches Bewußtsein« (Baxandall 2003: 98). Diese soziale Dimension des Werks, die berechtigterweise aktuelle Zustände kritisiert, verdeutlicht, inwieweit die Produzent*innen von dienstbaren Körpern – und damit ist die Robotik allgemein angesprochen – humane Surrogate als Füllhorn ihrer eigenen Idealvorstellungen von Mensch missbrauchen können, mögen diese Leitbilder noch so pervertiert oder revisionistisch sein. Dadurch werden künstliche Körper nicht nur zugerichtet, sondern übertragen auf ihre Stellvertretungsfunktion für queere Körper auch marginalisiert. Denn diese widersprüchlichen Manifestationen von Ethno- und Anthropozentrismus im Verhältnis zum mechanischen Körper weisen den künstlich-robotischen Körper, der als minderwertig wahrgenommen und zugleich exotisiert wird, als maschinell ›Anderes‹ aus (vgl. Kim 2022).

Diese Parallelisierung von menschlicher Qual und maschinellem ›Leiden‹ möchte ich im Folgenden kurz rückbinden: Das Technische hebt – in Anlehnung an Marshall McLuhan (1994 [1964]) – in seiner eigenen Verkörperung durch das Künstliche eine Bezugnahme zum menschlichen Leib hervor, da Technik »als Verlängerungen des Körpers angesehen« werden kann (Rammert/Schubert 2017: 351). Weitergedacht hat sich das Technische gar »schrittweise [aus dem Körper] herausgelöst und zu exterioren Dingen objektiviert« (ebd.). Die Verschränkung von Körper und Künstlichkeit auf einer Ebene des Technischen lässt sich demnach im engeren Sinne als habituellder Bezug zum Gegenstand lesen. Denn sie ist in einem gemeinsamen Handeln mit entsprechenden Gegenständen sowie der Unterstützung des Körpers durch diese Gegenstände zu finden. Das meint das Technische als Objekt inner- und außerhalb des Körpers ebenso wie bereits beschriebene Körpererweiterungen. Im weiteren Sinne ist dieser Konnex in »Körpertechniken [als] anderen Technisierungen des Handelns« zu entdecken u.a. exemplifiziert in Kulturtechniken wie Ritualen, aber auch in Bezug auf die Verkörperung bspw. in Sozialen Medien, in denen »Körper und Technik als Stoff und als Form in weiten Teilen [zusammenfallen]« (ebd.: 352). Lese ich diese Sachverhalte queer, arbeitet das Künstliche somit gegen seine Abgrenzung zu Naturalismen und damit gegen binäre Kategorien wie bei Unterscheidungen z.B. zwischen Geist und Materie oder männlich und weiblich, die bereits seit der Technisierung der Moderne zu korrodieren begonnen haben (Deuber-Mankowsky 2007: 277).



Abb. 2: Jordan Wolfson, (*Female Figure*), 2014, immersive Umgebung mit animatronischer Plastik, The Broad, Los Angeles (Ausschnitt/Detailansicht).¹³

3. Monströse Körper

Die grüne, hakennasige Halbmaske von (*Female Figure*) bricht mit Weiblichkeitsstereotypen und lässt queere Revisionen jener Bilder zu, die der weiße Körper von (*Female Figure*) evoziert (Abb. 2). Das mit dieser Maske assoziierte Gesicht ist das formelhafte, folkloristische Antlitz, welches in vielen populären Bildern beharrlich für Gesichter von Frauen verwendet wird, denen man Hexerei und damit eine Buhlschaft mit dem Teufel nachsagt (vgl. Behringer 2009: 9). Damit gehen Bezugnahmen einher, die vor allem Frauen und ihre Körper in patriarchalen Zusammenhängen herabwürdigen. Entsprechende Körper sollen unterworfen, Frauen als irrational kodiert und als zu wehrhaft gebrandmarkt werden. Mittel dafür ist die Unterstellung, mit dem vermeintlich Bösen behaftet zu sein (vgl. Federici 2017: 129f.).

Des Weiteren weist die Attribution mit dem Hexenhaften auf die Widerständigkeit des nicht-heteromaskulinen Körpers sowie auf einen Entzug solcher Körper aus Unterwürfigkeitskontexten hin (vgl. Behringer 2009: 100f.). Zahlreiche feministische Schriften des 21. Jahrhunderts betonen dahingehend Bezüge zu Hexenverfolgungen, die ihren Höhepunkt im 17. Jahrhundert hatten (vgl. Federici 2017, 2019; Grossmann 2019; Chollet 2020). So stellt bspw. Silvia Federici heraus, dass »die

13 Quelle: © Jordan Wolfson und Galerie David Zwirner, New York/London, Foto: John Smith. <https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/jordan-wolfsons-robot-moment-terror>. Zugegriffen: 07. März 2022.

Macht, die Frauen durch ihre Sexualität, ihre Kontrolle über die Reproduktion und ihre Heilfähigkeit erlangt hatten« (2017: 213), dem Ausbau der patriarchalen Ordnung entgegenstand.¹⁴ Der weibliche Körper sollte daher gewaltsam staatlich kontrolliert »und in ökonomische Ressourcen verwandelt werden« (ebd.). Indem die kapitalistische Arbeitsorganisation auf eine Überwachung von Körperpraktiken abzielt, muss sie die Unvorhersehbarkeiten einer magischen Praxis ablehnen, die diese Körper ermächtigt. Dies geschieht u.a. mittels der Etablierung eines westlich-christlichen Weltbildes, das auf kolonialen Hoheits- und Dienstbarkeitskonstrukten gründet (vgl. Otto/Strausberg 2013: 6f.). Das darin eingeschriebene männliche Ansinnen, weibliche Körper aus historischer Perspektive zu domestizieren, um reproduktive Körperpraktiken »unmittelbar in den Dienst der kapitalistischen Akkumulation« (Federici 2017: 113) zu stellen, ging mit einer rigorosen Kriminalisierung von Verhütungsmethoden einher, um ein »neues Modell der Weiblichkeit [...] – passiv, fügsam, sparsam, wortkarg, stets beschäftigt und keusch« (ebd.: 131) – zu etablieren.

Das queere Moment in Wolfsons Werk erkenne ich einerseits in der Assoziation des sexualisierten Körpers von (*Female Figure*) mit einer Figur wie der Hexe, die das Abweichen von einer kollektiv oder individuell angestrebten Norm oder eines vermeintlichen Ideals zelebriert. Andererseits nehme ich das queere Moment in dem Infragestellen von Konzepten von Identität und Glauben und damit aus historischer Perspektive auch von Kapitallogik und Macht wahr. Diese Kritik an der Produktion gesellschaftlicher Ordnungen und Hierarchien wird durch den Bezug zum hexenhaften, devianten Subjekt geäußert (vgl. Witzgall 2018: 15f.), das sich kolonialen, christlichen Praktiken entgegenstellt (vgl. Federici 2017: 269ff.). Auch im künstlerischen Spektrum stellen diese Bezugnahmen zu Hexerei bisher bestehende patriarchale Muster in Frage. So haben hexenhafte Bezüge zum Körper bis zur Jahrtausendwende meistens die Behaftung des Esoterischen und Populären oder sie reproduzieren stereotype Bilder volkstümlicher Ideen. Beispiele sind Kunstwerke, die magische Praktiken popularisieren und zur Schau stellen, so z.B. Wahrsagerei bei Christian Jankowski, Besessenheit und Tischrücken bei Sigmar Polke oder Geisterbeschwörungen bei Thomas Schütte (vgl. Kliege 2012: 9ff.). Einerseits bedient Wolfsons Werk mit seiner visuellen Inanspruchnahme eines nicht-hegemonialen Kunst- und Kulturbegriffs ähnliche merkantile Schockmomente. Andererseits bleibt das Bild eines genuinen Emanzipationsmoments bestehen, das eine durch ihre Hersteller*innen marginalisierte Figur wie die der Roboterin mit

14 An dieser Stelle ist auf die Bezugnahme durch völkische Strömungen hinzuweisen, die sich vielfach selbst als feministisch beschreiben. Sie bemächtigten sich oftmals der historischen Denkfigur der Hexen zu Zwecken rassifizierter und antisemitischer Parolen. Derlei Strömungen sind als ideologisch und ahistorisch zu kritisieren (vgl. Behringer 2009: 95f.).

jener der Hexe verschränkt. In beiden Figuren sind patriarchale Schöpfungsträume eingeschrieben, aus deren Schatten sie in der Gegenwart heraustreten. Auf diese Weise werden heteronormative Visionen von Maschinen und widerständiger Weiblichkeit konterkariert oder gar gebrochen.

An diesem Punkt ist eine Übertragung auf Popularisierungen von Systemen künstlicher Intelligenzen möglich. Auch wenn derlei Technologien keinesfalls übersinnlich sind, werden bspw. maschinelle Lernverfahren häufig auf problematische Weise als eine Form von Magie beschrieben. Grund dafür ist, dass die Funktionsweisen künstlich intelligenter Systeme für Nutzer*innen meist verschlüsselt bleiben – denn die der KI inhärenten Prozesse verlangen umfassende Kenntnisse technologischer Verfahren, Wissen um die Handhabung und damit eine entsprechend voraussetzungsvolle Versiertheit. Partiiell bewegen sich Technologien – wie die Arbeit mit neuronalen Netzen – gar gänzlich »außerhalb des Rahmens des derzeitigen wissenschaftlichen Wissens« (Campolo/Crawford 2020: 3; Übersetzung d. Vf.).

Allerdings zielt die Konnotation »magisch« im Zusammenhang mit Systemen künstlicher Intelligenz nicht nur auf die Beschreibung eines Unverständnisses gegenüber den Funktionsweisen und prozessualen Abläufen, die den entsprechenden Technologien inhärent sind, sondern auch auf die Verschleierung eines Gefahrenpotenzials für die Mehrheit ab. Diese Gefahr meint die Exploration und Ausbeutung von Daten, die u. a. durch Digitalisierungsprozesse in großen Mengen zur Verfügung stehen. Jene Disponibilität schafft einen techno-optimistischen und »beispiellosen Zugang zu den Identitäten, Emotionen und dem sozialen Charakter von Menschen« (ebd.; Übersetzung d. Vf.). Der Zugriff auf diese Daten erfolgt, ohne dass gleichzeitig die Notwendigkeit besteht, Verantwortung für die Folgen dieses Handelns zu übernehmen, weil entsprechende Verfahren in Systemen künstlicher Intelligenz zum Teil »wie von Zauberhand« ablaufen und damit ohne rationale und kausalogische Erklärungen auskommen.¹⁵

Ich möchte hier nicht unerwähnt lassen, dass eine solch terminologische Kritik an KI, die durch die Assoziation mit dem Begriff »magisch« geäußert wird, ebenfalls problematisch ist. Denn die hier verwendete Bezugnahme auf das Magische argumentiert generalisierend und der Genealogie des Begriffs »magisch« gegenüber simplifizierend. So wird die Möglichkeit genommen, im Magischen »analoge kultur- und epochenübergreifende [...] Praktiken, deren grundlegende kognitive Mechanismen oder epistemische Qualitäten zu erkennen« (Witzgall 2018: 15) und das Potenzial des Magischen als valide, nicht-westliche Wissenskategorie und damit als ein stimmiges und belastbares Gegenüber zu westlichen Wissensepistemologien zu sehen.

15 Dazu siehe auch den Beitrag von Kris Vera Hartmann in diesem Band.

Dieses Emanzipationsmoment ist ebenso mit der Maskierung von (*Female Figure*) verschränkt wie die Geschichte der Pest. Das Nasenfutteral der Roboterin gleicht in seiner Form u. a. dem eines sogenannten *Pest-Medicus* und trifft mit der »Kombination aus schwarzem Leder, Todesnähe und unscharfem Geschichtsverständnis [...] den Nerv der Zeit« (Ruisinger 2020: 248). So wie ein künstlicher Körper für einen queeren Körper in einer Ausstellung Platz nimmt, machten entsprechende Personen mit Schnabelmasken in der historischen Rückschau eher »eine virtuelle Karriere« und prägten »die Ikonographie der Pest nicht durch [...] [ihre] reale Existenz, sondern durch [...] [ihre] Abbildung« (ebd.: 248). Denn in der Kunst dieser Zeit sind solche Masken nicht zu finden. Sie erscheinen erst nachträglich als ein abwertender Blick auf die Pest. Ab dem 18. Jahrhundert wurden sie symbolisch in Szene gesetzt, um bildlich auf die Pestepidemie Bezug zu nehmen, und standen dabei für Reinheit und Pestfreiheit. Die »Karriere [der Maskierung] als Randerscheinung« (ebd.: 247) lässt sich auf die Geschichte queerer Körper und deren Gezeigt- und Verstecktworden übertragen:

Die Stigmatisierung queerer Körper im Zuge der HIV- und AIDS-Pandemien ab den frühen 1980er-Jahren substituierte anfangs das Körperliche völlig, da beinahe ausschließlich Visualisierungen des Virus und medizinische Diagramme verwendet wurden, um die Erkrankung darzustellen. Infizierte Personen wurden nicht oder kaum abgebildet (vgl. Lord/Meyer 2019 [2013]: 30). Die daraufhin einsetzende Entwicklung diesbezüglicher visueller Strategien der queeren Repräsentation von infizierten marginalisierten Körpern inkludierte Künstler*innen, Aktivist*innen und Kollektive wie Gran Fury, Isaac Julien, Stashu Kybartas, Stuart Marshall, Mark Morrisroe, Nicholas Nixon oder Lee Snider und andere. Deren Bestrebungen wandten sich im Zuge der pandemischen Notlage bewusst gegen eine gleichzeitige Ausgrenzung und Kriminalisierung queerer Sexpraktiken, indem Körper zurück in den Diskurs geholt wurden. Grundlegend für diese »Re-infizierung« queerer Körperpolitiken mit Sichtbarkeit sind neben zahlreichen Autor*innen vornehmlich lesbische Künstler*innen und Kollektive gewesen – bspw. Cathy Cade, Honey Lee Cottrell oder Kiss and Tell. Bedingungsgebend ist der bereits weit vor dieser Krise liegende Anfang des feministischen Kampfes um die Hoheit und Kontrolle des eigenen Körpers und seiner Darstellungspraktiken (vgl. ebd.: 32f.).

Die Substitution, Verhüllung oder Maskierung von Körpern kann demnach optischen und meist politischen Strategien des queeren Begehrens entgegenstehen, nämlich körperlich präsent, sichtbar und dabei als queer lesbar zu sein. Es ist evident, dass Wolfsons Plastik in einen Kanon von Stimmen gehört, die offensive körperliche Präsenz und das »Besetzen [...] eines in dieser Form vormals ausschließlich heterosexuellen Bilderrepertoires« (Mesquita 2009: 83) als Aushandlungsmittel in Sichtbarkeitsdebatten einfordern – ganz unabhängig von einem Urteil über das Partizipations- und Repräsentationsrecht des Werks (*Female Figure*) und damit des Künstlers selbst. Parallel kann körperliche Präsenz mit Gefahren einhergehen, die

sich ebenfalls an (*Female Figure*) exemplifizieren lassen. Die Roboterin ist stereotypen sexualisierten weiblichen Körpern entlehnt, die im gesellschaftlichen Kontext auf Basis ihrer Erscheinung häufig stigmatisiert und tabuisiert oder verdinglicht und abgewertet werden, wozu ihre Autonomie geleugnet, ihr Subjektstatus negiert und ihre Unversehrtheit angetastet wird. Die aufgebrachte Maske ist diesbezüglich Fetischelement und Hilfsmittel zugleich, das einerseits der Einübung von Rollen dient und andererseits dezidiert sexuelle Freiheit und Offenheit durch Nichtmarkierbarkeit symbolisiert. Das Ausstellen dieses nahezu unverhüllten und durch die Maske anonymisierten künstlichen Körpers verdeutlicht diese Ambivalenz. Sie liegt in der Kritik am Verschleiern queer Körper und im gleichzeitigen Verweis darauf, dass eine Maske zwar als Verschleierungselement, aber auch als Instrument von Selbstermächtigung und Intimität begriffen werden kann. Durch diese mehrdeutige Bildpraxis stellt (*Female Figure*) Auffassungen in Frage, die das Zeigen von Queerness per se als zu stark am Körperlichen und Sexuellen orientiert ansehen und es daher zu vermeiden suchen.

Einerseits erscheint dieses Vermeiden sinnvoll, da es Sichtbarkeits- und Sichtbarmachungsdiskurse als oftmals reduzierend und verengend auf ein Verhältnis von Körper, Geschlecht und Sexualität offenlegt (vgl. Lorenz 2009: 135). Andererseits tritt (*Female Figure*) einer »entsexualisierten Darstellungsform [...] [entgegen], die sexuelles Begehren wie auch sexuelle Praktiken, die ja den eigentlichen Ursprung der rechtlichen (und gesellschaftlichen) Diskriminierung darstellen, [...] aus dem Bild drängen« (Mesquita 2009: 77). Auch widersetzt sich (*Female Figure*) den in ihrem Körper integrierten Systemen künstlicher Intelligenz. Durch die Maskierung wird »das Gesicht als Ort der Transformation« produktiv, da das Anlegen einer Maske »die eigene Identität im Akt eines performativen Aufflackerns quasi überdecken« kann. Synonym wird mittels des Tragens einer Maske auch »die Identifikation durch biometrische Überwachung« verweigert (Blas 2021). Das bezüglich dieser Ermächtigungsgeste bereits kontextualisierte Moment des Zurückblickens des künstlichen Körpers bricht dabei das Narrativ und die Rolle, ein kodierter Automat zu sein, der nur einen Akt aufführt. Das Mittel dafür ist die Verunsicherung, die durch das Zurückblicken einer Maschine, die gleichzeitig Körper ist, erreicht wird.

Wolfson operiert dabei mit Taktiken der Veruneindeutigung des Dargestellten und der Verunsicherung durch bewusst erzeugte Ambivalenzen. Durch derartige Unheimlichkeiten wird das Machtgefüge zwischen Publikum und objektivierter Performer*in gestört; kurz: Sein Werk jagt Zuschauer*innen Angst ein. Visuelle Traditionslinien in der Kunst zeigen auf, dass der künstliche Körper oftmals mit dem Unheimlichen verschränkt wurde. In den Jahren 1993 und 2004 präsentierte der Künstler Mike Kelley eine Ausstellung mit dem Titel *The Uncanny*, die aus Skulpturen, Objekten und Bildern bestand, deren strukturierendes Merkmal ihre

Unheimlichkeit war (vgl. Cameron 1993: 89).¹⁶ Bei den meisten handelte es sich um lebensgroße polychrome Modelle des menschlichen Körpers bzw. einzelner Gliedmaßen. Ausgehend vom Aufsatz *Das Unheimliche* (1919) des Psychoanalytikers Sigmund Freud, der sich auf das Buch *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) des Psychiaters Ernst Jentsch stützt, konzipiert Kelley das Unheimliche als Verkörperung des Zweifels. Diese Skepsis bezieht sich auf die unsichere Begegnung von Mensch und menschenähnlichem Objekt – eine Beziehung, die auch (*Female Figure*) verhandelt. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob ein – dem Menschen physisch ebenbürtiges – Objekt als ein scheinbar belebtes Wesen nicht doch unbelebt ist oder umgekehrt, ob ein lebloses Objekt nicht doch belebt sein könnte. Die beunruhigende Natur des Unheimlichen wird also mit der Frage nach Lebendigkeit verknüpft bzw. mit der Unklarheit dieses Zustandes verbunden. Mike Kelley beschäftigt sich in seinem Essay *Playing with Dead Things* (1993), das im Zuge der Ausstellung entstanden ist, mit der Natur des Unheimlichen und verschränkt es mit Konzepten, die von Maßstabstreue, über Farbigkeit bis hin zu Ideen von Readymades und Doppelgänger*innen reichen. Darin beschreibt er das Unheimliche als eine Kontaktsituation von Rezipient*in und horriblen Gegenüber. Er reflektiert diese Situation an sich selbst und beschreibt das Unheimliche dahingehend als »ausgelöst durch eine Konfrontation zwischen ›mir‹ und einem ›Es‹, die so stark aufgeladen war, dass ›ich‹ und ein ›Es‹ durcheinandergerieten. Das Unheimliche ist ein etwas gedämpftes Gefühl des Schreckens: ein Schrecken, der mit Verwirrung einhergeht.« (Kelley 1993: 26; Übersetzung d. Vf.).

Kelley bezieht das entstehende Unbehagen auf die Verschränkung eines Objektes mit den Betrachter*innen – eine Verquickung, die sich auch bei (*Female Figure*) findet. Ihr künstlicher Körper ist einerseits domestiziertes, anorganisches Material und damit nicht lebendig. Andererseits kann impliziert werden, dass er ein ambiges Eigenleben hat, weil er mit den Rezipient*innen in Kontakt tritt. Auf diese Weise gerät er mit den Körpern der Betrachter*innen in eine Abhängigkeit (vgl. ebd.). Queerness tritt dabei als »eine Art Aktivismus, der die herrschende Vorstellung vom Natürlichen angreift« (Case 1991: 3; Übersetzung d. Vf.) in Erscheinung. Und so nimmt der queere Körper »als Tabubrecher*in, als das Monströse, das Unheimliche« (ebd.; Übersetzung d. Vf.) subversiv »eine Lücke [ein], wo man sich der Einheit sicher sein möchte« (Cixous 1976, zit.n. Jackson 1981: 68; Übersetzung d. Vf.).¹⁷ Diese Lücke ist eine unbesetzte Öffnung, ein Spalt in vermeintlich

16 Gemeint sind hier die von Kelley entwickelte Ausstellungsbeteiligung unter dem Titel *The Uncanny* 1993 im Rahmen der Schau *Sonsbeek 93* im Gemeentemuseum, Arnheim, und die aktualisierte Wiederaufführung von *The Uncanny* 2004 in der Tate Liverpool.

17 Darauf übertragbar erscheinen auch jene mit feminisierten Rollenklischees brechende, widerständige Körperkonzepte, die im 21. Jahrhundert queere Manifeste geworden sind und postulieren, dass Brüche und Lücken konstituierend für fluide Identitäten jenseits von Ge-

eindeutigen und als einheitlich angenommen Ordnungsgefügen. Sie liegt zwischen dem menschlichen und dem künstlichen Körper, z.B. durch die in Körpern eingesetzte Medizintechnik, die emotionale Bindung und erotische Beziehung zu nicht-menschlichen Dingen oder die räumliche Fragmentierung von Intimität durch die digitalen Verkörperungen von Personen, mit denen man in Kontakt tritt (vgl. Jenzen 2007: 8). Sie meint aber auch den Zweifel der Mehrheitsgesellschaft, ob künstliche und künstlich veränderte Körper oder nicht-normative und queere Körper in gesamtgesellschaftlichen, vornehmlich westlichen Diskursen valide sind.

4. Eigene Räume

Abschließend möchte ich (*Female Figure*) inmitten tradierter kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse verorten. Denn es ist augenscheinlich, dass bestehende Theorien den menschlichen Körper in der bildenden Kunst ebenso als Medium der Imagination und als Bild an sich konzipieren (vgl. Belting 2001: 22f.). Der Körper erfüllt in dieser Zweiteilung also eine binäre Rolle, indem er gleichzeitig Bildträger und Bild, sowohl biologischer Körper des Modells als auch sozio-kultureller Körper ist. Das Abbild eines Körpers ist immer auch Abbild einer Konstruktion von Körper. In Verbindung mit der Lesart der Betrachter*innen ist die Darstellung dieser Körper immer mit deren persönlichen Bezügen verkettet und damit eine umstandsgeprägte Repräsentation der abgebildeten Person – man könnte auch sagen: ein ›Eindruck‹ dieser. Der Kontext, in dem der Körper wahrgenommen und bewertet wird, hängt demnach von subjektiven Maßstäben ab, mit denen Betrachter*innen solchen Körpern begegnen. Diese normierenden Kontexte können entsprechend der Betrachtungsweisen für Körper kulturell, sozial, politisch oder regional konnotiert sein. (*Female Figure*) scheint sich eine Schneise durch diese kunsttheoretische Weggabelung zu schlagen und Identifikationsöffnungen zu enthalten, die diametral zur oftmals binären und tradierten Anschauung von Körpern in der Kunst liegen:

Erstens werden dem sichtbaren und konfrontativen Körper der Roboterin personifizierende Attributionen durch die Unsichtbarmachung, also durch das Überblenden von Teilen des Gesichtsfeldes mit einer Maske genommen. Denn primär erfolgt die exakte Zuordnung einer Person über das Gesicht. Die dieser Verunmöglichung einer eindeutigen Einordnung zugrundeliegende künstlerische Praxis kann als eine Form von Queering verstanden werden. So lese ich das Vorenthalten einer eindeutigen visuellen Verortbarkeit von (*Female Figure*) als Bruch mit tradierten Darstellungskonzepten von Körperlichkeit und als einen Weg, Raum für die Besetzung

schlecht sind: »Wir streben nach leckeren, herausfordernden Körpern voller Spalten und Nähte. Wir wollen wilde, sinnliche, monströse Körper« (Russel 2021: 102).

durch neue und vielfältige Identitäten zu schaffen. So offeriert das Werk Möglichkeiten, »wieder abstrakt zu werden [...] und den Einschränkungen des Körpers zu entfliehen« (Russel 2021: 44).¹⁸ Darauf rekurrierend kann Queering als ein künstlerisch-methodischer, aber auch theoretischer Ansatz begriffen werden, der multidimensional argumentiert und das Potenzial der Untersuchung von Un- oder Mehrdeutigkeiten als Werkzeug einer kritischen Konventionsanalyse scharfstellt.

Zweitens wird eine künstliche Verkörperung eines queeren Subjekts hervorgebracht, indem dieses Kunstwerk metaphorisch Geist, substituiert mit Intelligenz, weder adäquat jenseits des künstlichen Körpers der Roboterin modelliert noch klassisch analytisch konstruiert, sondern in Verbindung mit den Betrachter*innen erzeugt (vgl. Weber 2003: 120). Darin liegt ein weiteres Potenzial von (*Female Figure*), Offenheit und Ambivalenz queerer Körper mit einem Kunstwerk »zu beschreiben, welche[s] die in der dominanten Kultur materiell [...] und psychisch verankerten Plätze weder zurückweist, [sic!] noch sich mit ihnen vollständig identifiziert« (Muñoz 2007: 35). Ihr künstlicher Körper, der Systeme disruptiver Techniken inkludiert, vertritt demgemäß im Kontext des Zeigens und Ausstellens queere Körper. Damit entsteht auch ein Werk, in dem

das körperliche Wissen technisch und die Sensibilität der Robotik menschlich wird. Deleuze und Guattari haben vorgeschlagen, ebendies als ›Maschine‹ zu bezeichnen: nicht eine Technik, sondern ein Gefüge, zu dem gleichermaßen menschliche, soziale, technische und materielle Komponenten gehören. [...] [D]amit (wird) vorstellbar, dass nicht nur eine sensomotorische Dimension, sondern auch Beschränkungen und Fehler Grundlage [...] [der] ›Subjektivierung‹ sind. (Busch 2021: 74)

Eine solche Subjektivierung, die Kathrin Busch hier hinsichtlich der performativen Praxis von Marco Donnarumma konstatiert, liegt auch Wolfsons Werkbegriff zugrunde und soll hier konkludierend für (*Female Figure*) und die Verschränkung mit queeren Aspekten stehen.

In der vorliegenden Analyse erschien es mir relevant, methodisch ohne Ausschlüsse zu operieren und Brüche in einem exemplarischen Werk zu fixieren, um generell ›mehr‹ durch die Anschauung und Beschreibung von Körpern und den durch sie erzeugten Bildern sichtbar zu machen. Denn es ist evident geworden, wie stark Queerness, ähnlich wie »kulturelle Alterität«, »gerade [im] gesellschaftspolitisch dominanten Diskurs« als eine äußerst aktuelle »Leit-Differenz« (Schankweiler 2012: 263) fungiert, die derzeit vornehmlichen am Körperlichen festgemacht wird. Und es ist ebenso deutlich geworden, wie stark künstliche Körper als stellvertretend für diese Debatten um den queeren Körper Einzug in Ausstellungskontexte halten. Sie wirken dort als Multiplikator*innen, die zwar technische Eindeutigkeiten und

18 Dazu siehe auch den Beitrag von Carsten Junker in diesem Band.

Stereotypisierungen produzieren, vervielfachen oder nachbilden, aber parallel das Potenzial haben, diese festen Annahmen über Körper – vornehmlich als Geschlechtskörper –, Technik und Technologie zurückzuweisen und aufzubrechen. Dadurch offerieren die Untersuchungen künstlicher Körper als ›Stand-Ins‹ Möglichkeiten, um Uneindeutigkeit als Marker queerer Ästhetik scharfzustellen. Daher ist es ergiebig, einen Ansatz zu forcieren, der das festen Annahmen widerstrebende und selbstkritische Potenzial von Kunst betont oder danach Ausschau hält – besonders, wenn Kunstwerke als queer gelesen werden bzw. eine derartige Lesart seitens der Künstler*innen oder auch vonseiten der institutionellen Reflexionsebenen fokussiert oder gar forciert wird.

Parallel verlangt eine solche Virtualität queerer Bildlichkeit von den Rezipient*innen ein aktives und kritisches Betrachten und baut auf die Entfaltung eines Potenzials, das oftmals nicht ausgebildet ist. Um dieser Latenz zu begegnen, müssen Ambiguitäten und Mehrdeutigkeiten in Bildern offengelegt, differenziert untersucht und dezidiert benannt werden – insbesondere dann, wenn das Bildbegehren und -handeln auf ein Erzeugen von Sichtbarkeitslogiken angelegt und damit eng mit dem Ausstellen von Queerness auf Basis des Zeigens eines – bspw. künstlichen – Körpers verstrickt ist. Durch eine derartige, auf Ambivalenzen fixierte Untersuchungspraxis wird deutlich, dass auch in einem Kunstwerk wie (*Female Figure*), das aus den dargelegten Gründen sehr strittig und klar in westliche Hegemonien eingebundenen ist, Möglichkeiten verborgen liegen, um produktive Verwirrungen in einer Welt zu stiften, die Körper auf viele Weisen normiert und nach binären Modellen klassifiziert. So formuliert die animatronische Roboterin zu Beginn ihres Zyklus aus Bewegung zu Musik, Selbst- und Publikumsansprachen einen dementsprechenden Wunsch nach Denormierung selbst. Darin versucht sich Wolfsons Plastik ihrer spaltenden Wurzeln westlicher Kulturen, gar ihres Schöpfers zu entledigen und beansprucht einen eigenen und auf die Gegenwart fixierten Raum: »My mother is dead. My father is dead. I'm gay. I'd like to be a poet. This is my house.«

Literaturverzeichnis

- Adas, Michael. 1990. *Machines As the Measure of Men: Science, Technology, and Ideologies of Western Dominance*. New York: Cornell University Press.
- Adorf, Sigrid und Kerstin Brandes. 2008. Einleitung »Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen« – Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45: 5–11.
- Baumann, Zygmund. 1992. *Moderne und Ambivalenz*. Hamburg: Junius.
- Baxandell, Michael. 2003. Der kunstsoziologische Ansatz. In *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Hg. Wolfgang Brassert und Hubertus Kohle, 98–101. Köln: Deubner.

- Becker, Barbara, Jutta Weber. 2005. Verkörperte Kognition und die Unbestimmtheit der Welt. Mensch-Maschine-Beziehung in der neuen KI. In *Unbestimmtheitssignaturen der Technik. Eine neue Deutung der technisierten Welt*, Hg. Gerhard Gamm und Andreas Hetzel, 219–232. Bielefeld: transcript.
- Behringer, Wolfgang. 2009. *Hexen: Glaube, Verfolgung, Vermarktung*. München: C. H. Beck.
- Belting, Hans. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: C. H. Beck.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.
- Birkett, Richard. 2014. *Eye Contact*. <https://flash---art.com/article/eye-contact-jordan-wolfson/>. Zugegriffen: 06. März 2022.
- Bischof, Andreas. 2017. *Soziale Maschinen bauen. Epistemische Praktiken der Sozialrobotik*. Bielefeld: transcript.
- Blas, Zach. 2020. Unkenntlichkeit und Autonomie. *Kunstforum* 265: 116–126.
- Bolter, Jan David und Richard Grusin. 2000 [1998]. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Bryant, Levi. 2011. Of Parts and Politics: Onticology and Queer Theory. *Identities* 16: 13–28.
- Busch, Kathrin. 2021. Digitales Fleisch. Spekulieren mit künstlichen Körpern. In *Das Ästhetisch-Spekulative*, Hg. dies. et al., 63–87. Paderborn: Wilhelm Fink, 2021.
- Butler, Judith. 1995. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin.
- Cameron, Dan. 1993. Sculpting the Town. *Artforum* 32(3): 89–131.
- Campolo, Alexander und Kate Crawford. 2020. Enchanted Determinism: Power without Responsibility in Artificial Intelligence. *Engaging Science, Technology, and Society* 6: 1–19.
- Carpenter, Julie. 2016. *Culture and Human-Robot Interaction in Militarized Spaces: A War Story*. London: Routledge.
- Carpenter, Julie. 2017. Deus Sex Machina: Loving Robot Sex Workers and the Allure of an Insincere Kiss. In *Sex Robots: Social, Ethical, and Legal Implications*, Hg. John Danaher und Neil MacArthur, 261–287. Cambridge, MA: MIT Press.
- Case, Sue-Ellen. 1991. Tracking the Vampire. *Differences* 3(2): 1–20.
- Cavel, Stephen und Kanta Dihal. 2020. The Whiteness of AI. *Philosophy & Technology* 33: 685–703.
- Cazés, Laura und Monty Ott. 2020. Welche Farbe haben Juden? Eine Replik auf Michael Wuligers Kolumne über jüdische ›People of Color‹. <https://www.juedische-allgemeine.de/meinung/welche-farbe-haben-juden-2/>. Zugegriffen: 07. März 2022.
- Chen, Mel Y. und Dana Luciano. 2015. Introduction. Has the Queer ever Been Human? *A Journal of Lesbian and Gay Studies* 21(2-3): 182–207.
- Chollet, Mona. 2020. *Hexen. Die unbesiegbare Macht der Frauen*. Hamburg: Nautilus.

- Cixous, Hélène. 1976. Fictions and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The ›uncanny‹). *New Literary History* 7: 525–548.
- Colucci, Emily. 2014. *Sweet dream or beautiful nightmare: The uncanny horror of Jordan Wolfson's (Female figure)*. <https://filthydreams.org/2014/04/08/sweet-dream-or-a-beautiful-nightmare-the-uncanny-horror-of-jordan-wolfsons-female-figure/>. Zugegriffen: 07. März 2022.
- Connor, Geneva. 2019. *The Impossible Feast of the Uncanny Technowoman: A Plural Feminist Cyborg Writes of the Possibilities for Science Fiction and Potent Body Politics*. Auckland: Massey University Press.
- Crawford, Kate. 2021. *Atlas of AI. Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. New Haven, London: Yale University Press.
- Davis, Lenard. 1995. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. London: Verso.
- Deuber-Mankowsky, Astrid. 2007. *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*. Berlin: Vorwerk 8.
- Dobbe, Martina und Ursula Ströbele. 2020. *Gegenstand: Skulptur*. München: C. H. Beck.
- Dyer, Richard. 1997. *White*. London: Routledge.
- Ebert, Roger. 1992. *Cool World*. <https://www.rogerebert.com/reviews/cool-world-1992>. Zugegriffen: 06.03.2022.
- Eco, Umberto. 1977. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Engel, Antke Antek. 2008. Das Bild als Akteur – das Bild als Queereur. Methodologische Überlegungen zur sozialen Produktivität der Bilder. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45: 12–26.
- Engelmann, Lukas. 2012. Ein queeres Bild von AIDS. HIV-Visualisierungen und queere Politiken des Vergessens. *feministische studien* 30(2): 245–258.
- Federici, Silvia. 2017 [1998]. *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Wien: Mandelbaum.
- Federici, Silvia. 2019. *Hexenjagd. Die Angst vor der Macht der Frauen*. Münster: Unrast.
- Feldhaus, Timo. 2014. *Jordan Wolfson's Robot: In the Moment of Terror*. <https://www.spektrummagazine.com/?q=articles/jordan-wolfsons-robot-moment-terror>. Zugegriffen: 07. März 2022.
- Gettsy, David J. 2016. *Queer: Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and The MIT Press.
- Goldfuß, Amelie und Natalie Sontopski. 2021. *Once an Assistant, Always an Assistant. How AI representation is stuck in the gendered past*. <https://futuress.org/magazine/once-an-assistant-always-an-assistant/>. Zugegriffen: 05. März 2022.
- Goodyear, Dana. 2020. *Jordan Wolfson's Edgelord Art*. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/03/16/jordan-wolfsons-edgelord-art>. Zugegriffen: 07. März 2022.
- Grossmann, Pam. 2019. *Waking the Witch*. New York: Gallery Books.

- Halberstam, Jack. 2005. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press.
- Harrasser, Karin. 2013. *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*. Bielefeld: transcript.
- Harrasser, Karin. 2016. *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin: Vorwerk 8.
- Jackson, Rosemary. 1981. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Jenzen, Olu. 2007. The Queer Uncanny. *eSharp/Gender: Power and Authority* 9: 1–16.
- Joselit, David. 2013. *Nach Kunst*. Berlin: August.
- Kelley, Mike. 1993. Playing with Dead Things. In *The Uncanny*, Hg. ders., 25–38. Köln: Walther König.
- Kim, Min-Sun. 2022. Meta-narratives on machinic otherness: beyond anthropocentrism and exoticism. *AI & Society*: <https://doi.org/10.1007/s00146-022-01404-3>.
- Kliege, Melitta. 2012. Gespenster, Magie und Zauber, Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute. In *Gespenster, Magie und Zauber, Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*. Hg. dies., 8–32. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Krieger, Verena et al. 2021. *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*. Bielefeld: transcript.
- Kröner, Magdalena und Jordan Wolfson. 2019. Jordan Wolfson. Ins Gewebe des Unbewussten stechen. *Kunstforum* 265: 152–157.
- Kröner, Magdalena. 2019. Digital Bodies. Virtuelle Körper, politisches Embodiment und alternative Körperphantasmen. *Kunstforum* 265: 48–71.
- Kröner, Magdalena. 2019. Liquid Bodies – ein subjektiver Überblick. *Kunstforum* 265: 72–116.
- Kubes, Tanja. 2019. Bypassing the Uncanny Valley: Postgender Sex Robots and Robot Sex beyond Mimicry. In *Techno: Phil – Aktuelle Herausforderungen der Technikphilosophie*, Hg. Marc Coecklebergh und Janina Loh, 59–73. Stuttgart: Metzler.
- Kubes, Tanja. 2020. Queere Sexroboter – Eine neue Form des Begehrens? In *Maschinenliebe: Liebespuppen und Sexroboter aus technischer, psychologischer und philosophischer Sicht*, Hg. Oliver Bendel, 163–183. Wiesbaden: Springer.
- Kunimoto, Namiko. 2017. *The Stakes of Exposure: Anxious Bodies in Postwar Japanese Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lord, Catherine und Richard Meyer. 2019 [2013]. *Art & Queer Culture*. London: Phaidon.
- Lorenz, Renate. 2009. Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode. In *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Hg. Barbara Paul und Johanna Schaffer, 135–152. Bielefeld: transcript.
- Lüscher, Kurt. 2011. Über die Ambivalenz. *Forum der Psychoanalyse. Zeitschrift für klinische Theorie und Praxis* 27: 323–327.
- McLuhan, Marshall. 1994 [1964]. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Mesquita, Sushila. 2009. »Liebe ist ...«. Visuelle Strategien der Normalisierung und das Schweizer Partnerschaftsgesetz. In *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Hg. Barbara Paul und Johanna Schaffer, 71–88. Bielefeld: transcript.
- Meyer, Roland. 2021. *Gesichtserkennung*. Berlin: Wagenbach.
- Misselhorn, Catrin. 2021. *Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co.* Stuttgart: Reclam.
- Morton, Timothy. 2010. Queer Ecology. *PMLA* 125(2): 273–282.
- Muñoz, José Esteban. 2007. Queerness's Labor oder die Arbeit der Disidentifikation. In *Normal Love: Precarious Sex. Precarious Work*, Hg. Renate Lorenz, 34–39. Berlin: Bbooks.
- Munster, Anna. 1999. Is there Postlife after Postfeminism? Tropes of Technics and Life in Cyberfeminism. *Australian Feminist Studies* 14(29): 119–129.
- Nord, Christina. 2000. Gegen feste Zeichen. Sichtbarkeit und Sichtbarmachung jenseits der heterosexuellen Anordnung. In *Imagineering: visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Hg. Tom Holert, 156–170. Köln: Oктаcon.
- Otto, Bernd-Christian und Michael Strausberg. 2013. *Defining Magic. A Reader*. Bristol: Equinox.
- Paul, Barbara und Johanna Schaffer. 2009. Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis. In *Mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*, Hg. dies., 7–20. Bielefeld: transcript.
- Pfeifer, Wolfgang. 1993. Roboter. In *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Roboter>. Zugegriffen: 15. Februar 2022.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Posca, Claudia. 2020. Der montierte Mensch. *Kunstforum* 265: 249–251.
- Rammert, Werner und Cornelius Schubert. 2017. Technik. In *Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und Methodische Zugänge*, Hg. Robert Gugutzer et al., 349–365. Wiesbaden: Springer.
- Richardson, Kathleen. 2022. *Sex Robots: The End of Love*. München: C. H. Beck.
- Romic, Bojana. 2021. Negotiating anthropomorphism in the Ai-Da robot. *International Journal of Social Robotics*. <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s12369-021-00813-6.pdf>.
- Roßler, Gustav. 2019. *Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft. Sozialität – Kognition – Netzwerke*. Bielefeld: transcript.
- Ruisinger, Marion Maria. 2020. Die Pestarztmaske im Deutschen Medizinhistorischen Museum Ingolstadt. *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 28: 235–252.
- Russel, Legacy. 2021. *Glitch Feminismus*. Leipzig: Merve.
- Schaffer, Johanna. 2008. (Un-)Formen der Sichtbarkeit. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 45: 60–72.

- Schankweiler, Kerstin. 2012. *Die Mobilisierung der Dinge: Ortsspezifität und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*. Bielefeld: transcript.
- Schill, Kerstin et al. 2008. Sensorimotor representation and knowledge-based reasoning for spatial exploration and localization. *Cognitive Process* 9: 283–297.
- Seymour, Mike. 2011. *The Art of Roto*. <https://www.fxguide.com/fxfeatured/the-art-of-roto-2011/>. Zugriffen: 07. März 2022.
- Sontag, Susan. 1964. *Notes on »Camp«*. https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf. Zugriffen: 07. März 2022.
- Terry, Jennifer und Melodie Calvert. 1997. Introduction: Machine/Lives. In *Processed Lives: Gender and Technology in Everyday Life*, Hg. dies., 1–19. Routledge: London.
- Treusch, Pat. 2020. *Robotic Knitting: Re-Crafting Human-Robot Collaboration Through Careful Coboting*. Bielefeld: transcript.
- Volkart, Yvonne. 2004. *Monströse Körper: Der verrückte Geschlechtskörper als Schauplatz monströser Subjektverhältnisse*. https://www.medienkunstnetz.de/themen/cyborg_bodies/monstroese_koerper/. Zugriffen: 07. März 2022.
- von Bose, Käthe und Pat Treusch, Pat. 2013. Von »helfenden Händen« in Robotik und Krankenhaus: Zur Bedeutung einzelner Handgriffe in aktuellen Aushandlungen um Pflege. *feministische studien* 31(2): 253–266.
- Weber, Jutta. 2003. Turbulente Körper und emergente Maschinen. Über Körperkonzepte in neuerer Robotik und Technikkritik. In *Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftskultur*, Hg. Jutta Weber und Corinna Bath, 119–137. Wiesbaden: Springer.
- Witzgall, Susanne. 2018. Reale Magie – eine einleitende Annäherung. In *Reale Magie*, Hg. dies., 13–31. Zürich: Diaphanes.
- Wolfson, Jordan et al. 2015. *Jordan Wolfson: California*. New York: David Zwirner Books.