

Affektpolitische Arbeit am Dokument am Beispiel von Yael Bartana und Sharon Hayes¹

Astrid Deuber-Mankowsky

Subjektformation und Kollektiv

In aktuellen Bewegungen des Queer Archive, des Speculative Archive, des Queer- und Expanded Cinema wird mit ästhetischen Verfahren experimentiert, welche die Frage der Subjektivierung im Verhältnis zu Politik, Geschlecht und Sexualität so konzipieren, dass sie weder identitätspolitisch noch sozialontologisch (Judith Butler) noch im Rückgang auf biopolitische Modelle hinreichend beschrieben werden kann. Ich möchte diese ästhetischen Verfahren als *affektpolitische Arbeit am Dokument* bezeichnen. Exemplarisch dafür stehen die Arbeiten der Medien- und Performancekünstlerin Sharon Hayes oder auch jene der Videokünstlerin Yael Bartana.

Diese ästhetischen Verfahren nehmen Teil an der gegenwärtigen Transformation der medialen Kultur in mediale Affektkulturen. Zugleich jedoch reagieren sie auch auf diese Entwicklung: Sie stellen sich, wie ich zeigen möchte, quer zu der aktuellen Tendenz, den Begriff des Affekts epistemologisch von den medientechnisch induzierten, messorientierten und einflussreichen Zweigen der Psychologie wie dem Affective Computing her zu verstehen.²

Statt *psychologisch* verstehen sie den Begriff des Affekts *ästhetisch* und verbinden ihn mit der Frage des Politischen, das meint mit der Frage nach einer Öffentlichkeit und der Möglichkeit von »kollektiven Aussagen«,³ die nicht repräsentativ sind. Gilles Deleuze spitzte das Problem in seinen Kinobüchern auf die Frage zu,

1 Bei dem Beitrag handelt es sich um eine geringfügig veränderte Fassung eines Kapitels aus: Deuber-Mankowsky, Astrid: *Queeres Post-Cinema*. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes, Berlin: August Verlag 2017, S. 59-89.

2 Vgl. Tuschling, Anna: »The Age of Affect Computing«, in: Marie-Luise Angerer/Bernd Bösel/Michaela Ott (Hg.), *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*, Berlin: Diaphanes 2013, S. 179-190.

3 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Kino 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 286.

wie kollektive Aussagen möglich sind, wenn das Volk als möglicher Bezugspunkt des Politischen fehlt, weil es in Minoritäten zerstreut ist.⁴ Die Regisseurin steht am Rand. Ihr ist es nicht gegeben, wie dem Dichter in Hölderlins späten Gedichten nach Benjamin, »die Mitte aller Beziehungen« zu leben.⁵ Sie können sich weder auf die Gegenwart noch auf die Vergangenheit eines Volkes beziehen. Sie sind aufgefordert, zu »fabulieren«, kollektive Aussagen hervorzubringen, die, mit Deleuze, »wie die Keime eines zukünftigen Volkes sind und deren politische Wirkung unmittelbar und unausweichlich ist«.⁶ Mit einem so verstandenen ästhetischen Zugriff wird die »affektpolitische Arbeit am Dokument« zugleich eine politische Arbeit am Begriff des Affekts. Sie ist gegendokumentarisch, insofern sie sich kritisch verhält zu der messorientierten Psychologie und dem Affect Computing und zugleich die Einschreibung des Affektiven in das Dokumentarische untersucht.

»One of the things I was most compelled by when I started collecting spoken words«, sagt Sharon Hayes in einem Gespräch über ihre Arbeit mit Tondokumenten, »was the power of a voice to transport emotional affect and the centrality of the affect to operations of historical memory.«⁷ Ebenso betont die israelische Videokünstlerin Yael Bartana, die mit der Trilogie *AND EUROPE WILL BE STUNNED* (Finnland 2007-2011) und der Gründung des *Jewish Renaissance Movement in Poland* (JRMiP) international bekannt wurde, ihr Interesse an der Ästhetik der zionistischen Propagandafilme der 1920er und 1930er Jahre mit der imaginativen Verführungskraft dieser Bilderwelt, die zugleich stark (im Sinn von kreativ) und manipulativ, gewaltsam sei.⁸

Die Arbeiten beider Künstlerinnen, auf die ich mich hier beziehen möchte, zeichnen sich durch eine hohe Präzision in der Verwendung unterschiedlicher medialer Techniken und Ästhetiken aus. Sie sind historisch situiert und medientheoretisch informiert, das heißt, sie beziehen die jüngeren Medien-, Kultur-, Gender- und Queertheorien in ihre ästhetischen Verfahren und Experimente ein. Beide untersuchen die Frage, wie wir uns als Subjekte im Verhältnis zu einem Kollektiv, einer Nation oder einer Gemeinschaft formieren. Sharon Hayes' Arbeit ist geprägt von den künstlerischen Experimenten und Erfahrungen, die sie Anfang der 1990er Jahre in der *AIDS Coalition to Unleash Power*, kurz der ACT-UP-Bewegung in New York machte. Yael Bartanas Arbeiten kreisen um die ambivalenten und traumatischen Erfahrungen der Geschichte Israels, des Zionismus und der

4 Vgl. ebd., S. 284.

5 Benjamin, Walter: »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 105-126, hier S. 124.

6 G. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 285.

7 <http://herbalpertawards.org/artist/influences-2> vom 15.3.2019.

8 <https://www.youtube.com/watch?v=xjUToEWrfLI> vom 15.3.2019.

Diaspora. Gender und Sexualität sind dabei ein wichtiger, die Politik herausfordernder Aspekt, aber nicht im Sinne einer Identitätspolitik, sondern als ein Faktor, der das Verhältnis von Subjektformation und Kollektiv weiter differenziert, öffnet und komplexer werden lässt. Bartana ist an der Situation des Postnationalen interessiert, Hayes an der Exploration des Singulären, das durch das Politische, die politische Öffentlichkeit, durch Kollektive und Nationen hindurchgeht. Beide arbeiten mit verschiedenen Dokumenten – Tondokumente, Filmdokumente, Protokolle –, die sie mit einer politischen Ästhetik des Affekts und dokumentarischen Verfahren konfrontieren und zugleich darin einbinden.

Affekt

Doch was meint nun Affekt im Kontext einer affektpolitischen Arbeit am Dokument? Es gibt seit dem Ausruf des *affective turn* im Jahr 2007⁹ eine Vielzahl unterschiedlicher Theorien, mit denen die medialen Affektkulturen beschrieben, kritisiert, befördert und diskursiv eingebettet werden. Die interessantesten sind im Bereich der Queer Theory entwickelt worden: die *Public Feeling*-Bewegung mit den Arbeiten von Ann Cvetkovich¹⁰ und Lauren Berlant,¹¹ die Arbeiten von Sara Ahmed.¹² Zu nennen sind aber auch die unterschiedlichen Richtungen der *New Materialisms*,¹³ die im Anschluss und in kritischer Auseinandersetzung mit Brian Massumi entstanden sind.¹⁴

Ich werde mich im Folgenden auf den Bereich der Ästhetik konzentrieren. Ich beziehe mich dabei auf Gilles Deleuze und Félix Guattari, die den Begriff des Affekts als ein ästhetisches, und das meint, als *ein Phänomen des Ausdrucks* konzeptualisiert haben. Dabei gehe ich in meiner Auslegung in eine andere Richtung als etwa Steven Shaviro, der mit seiner Studie *Post-Cinematic Affect*¹⁵ die Diskussion

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

10 Cvetkovich, Ann: *Depression: A Public Feeling*, Durham: Duke University Press 2012.

11 Berlant, Lauren: *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham: Duke University Press 2008; Dies.: »Cruel Optimism«, in: *Differences* 17/5 (2006), S. 21-36; Dies.: »Slow Death«, in: *Critical Inquiry* 33 (2007), S. 754-780.

12 Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, Cambridge: Cambridge University Press 2010.

13 Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press 2010.

14 Marie-Luise Angerer hat diese Diskussion in ihrem Buch *Vom Begehren nach dem Affekt* (Berlin: Diaphanes 2007) zusammengefasst und in dem von ihr, Bernd Bösel und Michaela Ott herausgegebenen Sammelband *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics* (Berlin: Diaphanes 2013) kritisch reflektiert.

15 Shaviro, Steven: *Post-Cinematic Affect*, Winchester/Washington: Zero Books 2010.

über das Post-Cinema maßgeblich geprägt hat. Zwar bezieht sich auch Shaviro auf Deleuze und Guattari, wenn er in der Einleitung als Ziel seines Buches die Antwort auf die Frage sucht, »*what it feels like to live in the early twenty-first century*« und Videos und Filme im post-kinematischen Zeitalter als »blocs of affect« beschreibt.¹⁶ Doch folgt er zur weiteren Charakterisierung des Affektbegriffs nicht Deleuze und Guattari, sondern der Auslegung, die Brian Massumi in *Parables for the Virtual. Movement. Affect. Sensation*¹⁷ gegeben hat. Massumi geht aus von den Versuchen der empirischen Psychologie, Affekte als vorsubjektive psychophysiologische Reaktionen am organischen Körper zu messen.¹⁸ Zwar betont Massumi, dass die zeitliche Verzögerung, die jede Messung von Affekten begleitet, ein Indiz für die Unmöglichkeit sei, die Prozessualität und das In-Bewegung-Sein des Körpers zu messen. Er spricht in der Folge vom Körper-in-Bewegung, für den die Affekte eintreten, als einer »unkörperlichen Dimension des Körpers«.¹⁹ Die Differenz zwischen Körper und Körper-in-Bewegung bezeichnet Massumi zunächst als ontologische Differenz, vergleicht sie dann jedoch mit der *physikalischen* Differenz von Masse und Energie, die von Einstein in die berühmte Gleichung $E=mc^2$ gebracht wurde.²⁰ Dieses Schwanken zwischen physikalischer und ontologischer Differenz setzt sich fort in Massumis Auslegung der Materie und der Immanenz. Von der Differenz zwischen »Körper-in-Bewegung« und »Körper« ausgehend unterscheidet Massumi Affekte von Emotionen. Während Affekte primär und näher am Leben, asubjektiv oder vorsubjektiv, unqualifiziert und intensiv seien, definiert er Emotionen als abgeleitet, bewusst, definiert, qualifiziert und bedeutend; anders als Affektionen verfügten Emotionen über einen »Inhalt« und könnten einem Subjekt attribuiert werden.²¹ Shaviro übernimmt diese Unterscheidung und spitzt sie in die Behauptung zu, nach der Subjekte von Affekten überwältigt und durchquert würden, während sie Emotionen *haben* bzw. *besitzen*.²² Es ist offensichtlich, dass Shaviro Affekte nicht als ästhetische Ausdrucksphänomene versteht, sondern als Energien, die das Subjekt überwältigen und denen die Filme und Videos, die Shaviro als exemplarisch für den *Post-Cinematic Affect* analysiert, »eine Stimme verleihen«.²³ Shaviro teilt mit Massumi und Frederic Jameson die Einschätzung, nach der sich unsere Gegenwart durch eine Zunahme des Affekti-

16 Ebd., S. 2.

17 Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement. Affect. Sensation*, Durham: Duke University Press 2002.

18 Vgl. ebd., S. 23-25.

19 Ebd., S. 5.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. ebd., 27-28.

22 Vgl. S. Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, S. 3.

23 Ebd., S. 2.

ven und ein Schwinden des Subjekts auszeichne. Anders als Massumi ist Shaviro durch diese Entwicklung jedoch beunruhigt, da er eine Parallele zwischen der Zunahme und Intensivierung von affektiven Flows und der Zunahme und Intensivierung von Kapitalflüssen feststellt. Beide investieren, so Shaviro, Subjektivität und konstituieren Subjektivität, während sie sich zugleich dem Zugriff durch das Subjekt entziehen.²⁴ Das post-kinematografische Medienregime zeichnet sich nach Shaviro in der Folge dadurch aus, dass es Affektflüsse im beschleunigten Takt der neoliberalen Kapitalflüsse kolonialisiert und destabilisiert, was dazu führt, dass wir uns in einer »chronischen Situation der Krise«, in einem zur Regel gewordenen Ausnahmezustand, in einem Alptraum befinden, in dem sich die digital-medial gesteuerte Zirkulation der Affekte mit der Zirkulation des Kapitals überlagert.²⁵ Von daher scheint es logisch, dass Steven Shaviro den einzigen Ausweg aus der Bedingung des *Post-Cinematic Affects* in der Überbietung und Zuspitzung der Verhältnisse sieht, wie sie das Programm der akzelerationistischen Ästhetik propagiert.²⁶

Zu Recht wendet Adrian Ivakhiv gegen Shaviros Engführung von sich intensivierenden Affektflüssen und sich intensivierenden Finanzkreisläufen ein, dass dabei die Differenz zwischen Post-Kino und Kapitalismus kassiert werde. Zwar räumt Ivakhiv ein, dass Kino und Kapitalismus historisch und technisch miteinander verschränkt sind, doch gibt er zu bedenken, dass die Reduzierung des Kinos auf den Kapitalismus zugleich die Möglichkeiten einer Veränderung der Welt verpasen würde.²⁷

Shaviro bezeichnet jene Videos und Filme, die er als exemplarisch für den *Post-Cinematic Affect* analysiert, als »blocs of affect«.²⁸ Er bezieht sich dabei, wie bereits erwähnt, auf Deleuze und Guattari, spezifiziert jedoch in der angefügten Endnote korrekt, dass Deleuze und Guattari das Kunstwerk nicht als Affektblock bestimmten, sondern als einen »Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten«.²⁹ Shaviro lässt die Differenz unkommentiert, obwohl gerade in ihr deutlich wird, was in seinem Bezug auf Deleuze unberücksichtigt bleibt: dass dieser den Affekt im Hinblick auf die Kreation von Artefakten ästhetisch begründet und nicht physikalisch und auf eine Subjektformation bezieht, die im Subjekt, wie der französische Filmwissenschaftler Jacques Aumont

24 Vgl. ebd., S. 5.

25 Ebd., S. 131.

26 Vgl. ebd., S. 138-139.

27 Ivakhiv, Adrian: »The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond Capitalocene«, in: Sane Denison/Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema, Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books 2106 <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/S.7>, vom 15.3.2019.

28 Ebd., S. 2.

29 Ebd., S. 152, vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 191.

zusammenfasst, »neue Möglichkeiten« entstehen lassen und es nicht überwältigen.³⁰ Diese Differenz weist nun aber genau auf jene Momente voraus, welche die ästhetischen Verfahren der hier vorgestellten Beispiele des queeren Post-Cinema von den Bedingungen des *Post-Cinematic Affect* unterscheiden. So stehen die Arbeiten von Sharon Hayes und Yael Bartana nicht exemplarisch für die Frage, »*what it feels like to live in the early twenty-first century*«, sondern sie positionieren sich von den Rändern her zu den Fragen, wie kollektive Aussagen unter der Bedingung möglich sind, dass das Volk in Minoritäten zerstreut ist, und wie sich Sexualität und Politik in diesen Begehrensgefügen zueinander verhalten. Sie suchen nicht die apokalyptische Zuspitzung eines Ausnahmezustandes, sondern untersuchen Beziehungsgefüge zwischen Subjekten und Kollektiven, die Differenzen nicht nivellieren, sondern multiplizieren. Sie wenden mediale Techniken nicht einfach nur an und verleihen nicht Affektflüssen eine Stimme, sondern experimentieren mit Techniken und Dokumenten und kreieren dabei neue Begehrensgefüge.

Potenzialität der Vergangenheit

Deleuze legt den Begriff des Affekts in Übereinstimmung mit der Bedeutung des lateinischen Partizip Perfekt *affectus*, das einen Zustand oder eine Verfassung der Leidenschaft, der Erregung oder der Begierde bezeichnet, als einen Zustand aus und unterscheidet ihn von den Affektionen. Affekte sind also nicht als individuelle Gefühlsreaktionen auf Bilder, Filme, Literatur oder Musik zu verstehen, sondern im wörtlichen Sinn als *Gefühlszustände*, die, wie Deleuze betont, unabhängig bzw. losgelöst sind von empirischen und zufälligen Gefühlen. Als solche losgelöste – oder deterritorialisierte – Gefühlszustände bilden Affekte zusammen mit den Perzepten, den wahrgenommenen Wahrnehmungen, Empfindungsblöcke, die als Literatur, Malerei, Musik, Filme, Skulpturen, Installationen oder Performances Eingang in die Kunst finden. Gegen eine Ästhetik, die Kunstwerke – Bilder, Töne, Texte, Filme – als Repräsentationen, Abbilder oder Symbole versteht, legt Deleuze Kunstwerke als *bewahrte* Empfindungen aus oder, wie er sie auch nennt, als »Empfindungswesen« (*êtres de sensations*)³¹. Kunstwerke entstehen, wie er mit Guattari ausführt, wenn es gelingt, Perzeptionen und Affektionen in einem Material einen, oftmals nur flüchtigen, Halt zu geben, so dass sie unabhängig von den empirischen Gefühlen als *Empfindungswesen* existieren. Im Bewahren dieser flüchtigen Kräfte besteht das eigentliche Spezifikum der Kunst. Nun endet das

30 »Das Bild wirkt auf das Subjekt, und nicht nur, indem es sein Imaginäres nährt: es ändert das Subjekt und lässt in ihm neue Möglichkeiten entstehen.« Aumont, Jacques: *L'image*, Paris: Arman Colin 2011, S. 76.

31 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Les Éditions de Minuit, S. 155.

Bewahren der Kunst nicht mit der Haltbarkeit der Materialien. Das Bewahren der Empfindungen bezieht sich vielmehr auf die Dauer eines Zustandes – in der Sprache der Philosophie auf die Qualität –, die unabhängig ist von der Extension oder faktischen Existenz eines Dings (*res*) im Sinne eines Wesens. Deleuze und Guattari zitieren die scholastische Unterscheidung *quid juris* und *quid facti*, die von Kant auf die Differenz von transzendentelem und empirischem Bereich bezogen wurde, um anzuzeigen, dass sich das Dauern der Empfindungsblöcke nicht auf den Bereich des Faktischen bezieht, sondern auf den Bereich des Vermögens und das meint, der Potenzialität.³² »Das Ziel der Kunst besteht darin«, so formulieren Deleuze/Guattari drastisch, »mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen.«³³ Die Formulierung »Übergang eines Zustands in einen anderen« ist hier im wörtlichen Sinne gemeint, und sie verweist auf einen zentralen Punkt für das Verständnis des Verhältnisses von Subjektformation und Kollektiv in den hier fokussierten Verfahren der affektpolitischen Arbeit am Dokument.

Affekte sind nach Deleuze *Werdensprozesse*. Als *Werdensprozesse* aber fügen die Affekte der Welt neue Spielarten und neue Varietäten hinzu. Affekte sind reine Potenzialität, und das meint, reines Vermögen. Wenn Affekte Übergänge in einen anderen Zustand sind, dann sind diese Zustände unendlich differenziert. Sie ziehen den Menschen in den Prozess dieser Differenzierung hinein, sie öffnen einen Raum der Differenz, der zugleich ein Raum des Wünschens ist, in dem sich gegenwärtige Wünsche und gegenwärtiges Begehren und längst vergangene Wünsche und längst vergangenes Begehren durchkreuzen. Die ästhetische Erfahrung eröffnet damit nicht nur einen Zugang zu Spielarten der Gegenwart, sondern auch zur Potenzialität der Vergangenheit. Deleuze macht den Unterschied, den die Affekte als *Werdensprozesse* machen, am Beispiel der möglichen Bezugnahmen auf das öffentliche Ereignis der Revolution deutlich. Während die Revolution für die empirische Geschichtswissenschaft ihren Sieg nicht überdauert hat, also gescheitert ist, ist dieses faktische Scheitern für die ästhetische Erfahrung nicht ausschlaggebend. Denn für die ästhetische Erfahrung beruht der Erfolg einer Revolution »nur in ihr selbst, eben in den Schwingungen, den Umklammerungen, den Öffnungen, die sie den Menschen im Moment ihres Vollzugs gab und die in sich ein immer im Werden begriffenes Monument bilden [...] Der Sieg einer Revolution«, so fügen Deleuze und Guattari hinzu, »ist immanent und besteht in den neuartigen Banden, die sie zwischen den Menschen stiftet, auch wenn sie

32 Vgl. G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 191.

33 Ebd., S. 196.

nicht länger Bestand haben als ihr geschmolzener Stoff und rasch der Trennung, dem Verrat weichen.«³⁴

I Am a Man

In exakt diesem Sinn beharrt Sharon Hayes in einem Gespräch mit dem Künstler Lawrence Weiner darauf, dass der Feminismus als politische Bewegung einen Impact auf die Formung ihrer politischen Subjektivität hatte, auch wenn sie selbst, erst zu Beginn der 1970er Jahre geboren, die Zeit der zweiten feministischen Bewegung Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre nicht persönlich erlebt hatte. Was diesen Impact ausmache, seien all die unzähligen unerfüllt gebliebenen Hoffnungen, die sie, selbst wenn der historische Moment des Feminismus und dieser Hoffnungen nicht ihr Moment gewesen sei, als politisches Subjekt geprägt hätten. Und sie fügt hinzu, dass sie, eben weil sie die Erfahrung gemacht habe, dass sie von einem historischen Moment in der Geschichte geprägt worden sei, der *nicht ihr Moment* gewesen sei, auch anders über Erfolg und Scheitern nachdenke, wenn sie ein dokumentarisches Bild dieser politischen Bewegungen sehe.³⁵ In ihrer künstlerischen Arbeit geht Hayes von dieser Erfahrung aus, sie problematisiert und potenziert sie zugleich, wie auf dem Bild der auf einer »Action«³⁶ basierenden Installation »In the Near Future« (New York, 2005) zu sehen ist.

Für diese Installation stellte sich Hayes von 2004 bis 2008 in sechs Städten für jeweils eine Stunde mit Protestplakaten auf signifikante öffentliche Plätze. Die Slogans, die auf ihren Plakaten zu lesen waren, zeichneten sich dadurch aus, dass sie in vergangenen Protestbewegungen den Charakter von »kollektiven Aussagen« hatten, wie zum Beispiel der Slogan »I Am a Man«. Hayes nennt diese Auftritte »Iterationen von Aktionen«. Zu diesen Aktionen lud sie ein Publikum ein, das aus verschiedenen Perspektiven dokumentarische Fotografien machte. In der Installation »In the Near Future« projizieren dreizehn nicht synchronisierte Diaprojektoren Dias von dreizehn unterschiedlichen Aktionen aus unterschiedlichen Perspektiven in schnellem Takt an die Wände.

34 Ebd., S. 209.

35 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=bviC4bfSAQw> vom 15.3.2019.

36 Hayes bezeichnet die Arbeit »In the Near Future« als »Action«. Vgl. Bryan-Wilson, Julia: »We have a Future. An Interview with Sharon Hayes«, in: Grey Room 37 (2009), S. 79–93, hier S. 85.



Abb. 1: Installationsansicht von *In the Near Future*, 2009 von Sharon Hayes

Zum Klicken der Diaprojektoren sieht man die Künstlerin hundertfach alleine mit ihren anachronistischen Protestplakaten auf öffentlichen Plätzen stehen, die zudem nicht jene sind, auf denen die politischen Demonstrationen stattgefunden hatten, die in den Plakaten aufgerufen werden. Die schiere Anzahl der Bilder und die unterschiedlichen Perspektiven, die auf die Präsenz des Publikums hinweisen, das die Bilder aufgenommen hat, verwandeln die singuläre Aktion in eine kollektive. Wie die Flüchtigkeit der sich ablösenden Projektionen zeigt, haben wir es hier jedoch mit einem neuen, sich immer weiter differenzierenden hybriden Kollektiv zu tun. Die reflektierende und sich differenzierende Bewegung der Bilder setzt sich, wie auf dem einzelnen Bild zu sehen ist, auf der Ebene des Verhältnisses von Gender, Sexualität und politischem Raum fort. Die Diskrepanz zwischen dem Satz »I Am a Man«, der auf die *Civil-Rights*-Bewegung während des Memphis Sanitation Strike im Jahr 1968 verweist, und dem geschlechtlichen Körper der Trägerin des Protestplakats, die alleine auf einer Straße in New York City steht, wirft neue Fragen auf, die das Verhältnis von Rasse, Gender, Sexualität und politischem Raum, die Möglichkeit von kollektiven Aussagen und das damit verbundene Begehren betreffen.

To Wonder: Staunen und Denken

In seiner Philosophie des Kinos beschreibt Deleuze das Affektbild als zweite Metamorphose des Bewegungsbildes. Das Affektbild löst das Wahrnehmungsbild (die erste Verwandlung des Bewegungsbildes) ab, indem es die Bewegung vom Objekt zurück auf das Subjekt lenkt, so dass Subjekt und Objekt koinzidieren. In diesem Schwingungszustand stellt das Affektbild, wie Deleuze schreibt, »die Art dar, in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt«, oder anders formuliert: Das Affektbild

stellt das Subjekt als sich Empfindendes dar.³⁷ Deleuze schließt daraus, dass das Bewegungsbild im Affekt zur Ausdrucksbewegung wird. Formal zeigt sich diese Ausdrucksbewegung als ein Zustand, in dem sich eine unbewegliche Einheit und winzige, empfangende Bewegungen die Waage halten. »Das Affektbild«, so heißt es an einer Stelle, »ist die Potenzialität oder Qualität als solche betrachtet, das heißt als Ausgedrücktes.«³⁸ Kinematografisch exemplarisch stellt sich die Ausdrucksbewegung in der Großaufnahme des menschlichen Gesichtes dar. Wobei auch eine Landschaft zu einem Gesicht werden kann. Denn auch eine Landschaft kann formal zur Ausdrucksbewegung mutieren, wenn sie zur reflektierten und zugleich reflektierenden Einheit wird und die beiden Pole der reflektierenden Einheit und der intensiven Mikrobewegungen verbindet.

Eine solche Ausdrucksbewegung kennzeichnet die Eingangsszene in Yael Bartanas Video *TRUE FINN – TOSI SUOMALAINEN* (Finnland 2014): Von der Pro Arte Foundation Finnland aufgefordert, ein Videoprojekt als Kunstwerk im öffentlichen Raum zu schaffen, lud Bartana acht in Finnland lebende Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft, unterschiedlicher Hautfarbe, unterschiedlichen Alters, unterschiedlichen Geschlechts, unterschiedlicher religiöser Zugehörigkeit (oder auch keiner) für eine Woche in ein Tagungshaus im finnischen Wald ein, um dort der Frage nachzugehen, was »*true finn*«, also wahrhaft finnisch sei. Der Titel *TRUE FINN* lehnt sich an den Namen der rechtspopulistischen Partei »Wahre Finnen« an, die bei den Parlamentswahlen 2015, ein Jahr nach der Fertigstellung des Videos, den Eintritt in die Regierung schaffte. Im Genre der Reality-TV-Show begleitete Bartana die Gruppe während des gesamten Aufenthaltes mit der Kamera. Zu den Aufgaben, die den Protagonist_innen gestellt wurden, gehörte u.a. der Entwurf einer neuen finnischen Nationalhymne und einer Nationalflagge, die alle unterschiedlichen Vorstellungen und Erwartungen der Beteiligten an eine Gemeinschaft berücksichtigen sollten, die niemanden aus- und sie selbst einschließt. Wie bereits in ihren früheren Arbeiten umkreist auch *TRUE FINN – TOSI SUOMALAINEN* das Thema der Zugehörigkeit und das affektive Verhältnis von Subjekt und Kollektiv. Ebenso wie in den früheren Arbeiten bezieht Bartana auch hier Dokumente und das filmische Genre des Dokumentarischen mit ein. So beginnt der Film mit einem Zusammenschnitt von filmischem Archivmaterial und aktuellen Landschaftsaufnahmen um das Tagungshaus, in dem sich die acht Mitspieler_innen treffen:

37 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 96.

38 Ebd., S. 136.



Abb. 2 und 3: Stills aus TRUE FINN – TOSI SUOMALAINEN (FIN 2014,
R: Yael Bartana)

Die Überlagerung der Zeitebenen und Bildebenen und die unterlegte Filmmusik, die sich über die Schnitte fortsetzt, verbinden die Landschaften aus den Archiven mit den aktuellen Landschaftsaufnahmen über die Zeit hinweg zu *einer* Landschaft, die wiederum zu einer kontinuierlichen Ausdrucksbewegung wird. Die Gesichter reflektieren das Licht und werden so zum Teil der Ausdrucks- und De-territorialisierungsbewegung des kinematografischen Bildes – und verschmelzen doch zugleich nicht ineinander. Deleuze beschreibt die Substanz des Affektbildes als jenen Affekt, der aus »Begehren und Verwundern« zusammengesetzt sei. Dieser aus Begehren und Verwundern zusammengesetzte Affekt zeige sich in der »Wendung der Gesichter zum Offenen, zum Lebendigen«.³⁹ Nun gibt es jedoch auch eine Erscheinungsweise des Affekts – Deleuze verortet sie an der Grenze des Affektbildes –, in der Angst und Gespenstisches die Oberhand gewinnen. Das Gespenstische erhebt sich, wie Deleuze eher beiläufig und unter Bezugnahme auf Kafka ausführt, wenn es zu einem Kollaps von Affekt und Technik bzw. technischen Ausdrucksmedien komme: »Es gibt keine Großaufnahme des Gesichts. Die Großaufnahme *ist* das Gesicht [...] seine Nacktheit ist größer als die des Körpers, seine Unmenschlichkeit größer als die der Tiere.«⁴⁰ Das Gesicht in der Großaufnahme hat nichts Individuelles an sich, es suspendiert, wie es etwa exemplarisch

39 Ebd., S. 142.

40 Ebd., S. 139.

in Ingmar Bergmanns *PERSONA* (Schweden 1966) der Fall ist, die Individualität und zeigt sich in der Verschmelzung der Gesichter ineinander. Damit es nicht zu diesem gespenstischen Kollaps kommt, müssen die Affekte, wie Deleuze ausführt, »einzigartige, mehrdeutige und immer wieder neue Kombinationen bilden und zwar so, dass die aufeinander bezogenen Gesichter sich gerade so weit voneinander abwenden, damit sie nicht zerfließen und verschwinden«.⁴¹ Dies erst verleiht dem Affektbild Leben und Substanz, das nun, statt im Gespenstischen zu enden, in der Provokation von folgenden zwei Fragen kulminiert: »Woran denkst Du?« und/oder: »Was fühlst Du?« Deleuze bezieht sich hier auf Descartes und Lebrun, die als Staunen das bezeichnen, was ein Höchstmaß an reflektierter Einheit darstellt,⁴² und führt das englische »to wonder« an⁴³, in dem sich die Verbindung von Staunen und Denken erhalten hat. Das Affektbild formt mit anderen Worten ein Subjekt, das sich öffnet, das staunt und das in einem emphatischen Sinn zu denken beginnt. Eben das meint Aumont, wenn er zusammenfasst, dass das Affektbild das Subjekt ändere und in ihm neue Möglichkeiten entstehen lasse.

In der Eingangssequenz von Bartanas Videoarbeit *TRUE FINN* bezieht sich nun – und dies ist der Effekt der affektpolitischen Arbeit am Dokument – die Änderung nicht allein auf das Subjekt, sondern sie umfasst auch, wie im Weiteren gezeigt werden soll, das dokumentarische Material. Die affektpolitische Arbeit am Dokument führt das Dokument in den offenen Raum der Potenzialität zurück. Sie erweist sich darin als produktive Aneignungs- und Widerstandskraft und kann mithin als eine gegendokumentarische Operation betrachtet werden.

Was ist ein Dokument?

Doch was ist ein Dokument? Was ist sein epistemischer Status, und welche Funktion kommt dem Dokument im Gefüge von Subjektivierung, Politik, Gender und Sexualität zu? Die Geschichte des Dokumentes ist verflochten mit der Geschichte der Medien. Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts war der Begriff des Dokuments, der sich vom lateinischen *docere*, lehren, herleitet, eng verknüpft mit der Lehre. Ein Dokument bezeichnete, wie Renate Wöhrer, deren historischer Darstellung des Dokumentbegriffs ich hier folge, zusammenfasst, alles, »was dem Unterricht dient.«⁴⁴ Diese Verbindung zur Lehre behielt der Begriff bis ins 18. Jahrhundert

41 Ebd., S. 141.

42 Ebd., S. 124.

43 Ebd. 125.

44 Wöhrer, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Fink 2016, S. 45-

bei, als man begann, mündliche Vereinbarungen durch schriftliche Aufzeichnungen zu ersetzen und unter Dokument ein Schriftstück zum Beweis einer Tatsache zu verstehen. Dokumente wurden zu Schriftstücken und Schriftstücke zu Beweismitteln. Zugleich blieb jedoch, wie Wöhrer unterstreicht, die Funktion der Informationsvermittlung bestehen. Mit der Veränderung der Wissenskultur und der Ausweitung des Beweises auf den *empirischen* Beweis weitete sich im 19. Jahrhundert auch der Begriff des Dokumentes wieder aus. Ausschlaggebend dafür waren die Erfindung und der Einsatz von einer Vielzahl von Aufzeichnungstechniken, zu denen auch der Film, die Fotografie und das Grammophon gehörten und die zugleich als Speichermedien und als Reproduktionstechniken dienten. Das Neue dieser Aufzeichnungsverfahren war die Indexikalität, die bis heute als Spezifikum der dokumentarischen Aufzeichnung gilt. Gleichzeitig entstanden neue Textformen wie Patentschriften und Statistiken, was zu einer Pluralisierung der materiellen und schriftlichen Medien führte und zur Folge hatte, dass jede Form materiell fixierten Wissens, das dem Studium, der Konsultation oder dem Beweis dienen konnte, zu einem Dokument wurde. Die große Menge an dokumentiertem Wissen ließ ihrerseits ein neues Wissensfeld entstehen: die Dokumentation, deren Aufgabe die Erschließung des aufbewahrten Wissens war. In den Dokumentationsstellen wurde das gesammelte Material, zu dem auch Bilder, Filme und Töne gehörten, mithilfe der gleichen technischen Medien, die nun zur Speicherung und Reproduktion des Materials dienten, in Informationseinheiten zerteilt, selektiert und neu sortiert. Denn gesammelte Texte, Töne und Bilder wurden, wie Wöhrer unterstreicht, erst dann zu Dokumenten, wenn Sie durch diesen Prozess der Dokumentation hindurchgegangen waren.⁴⁵ Überzeugend plädiert Wöhrer deshalb dafür, die Kategorie des Dokumentarischen und ihre Entstehung im Zusammenhang mit den Praktiken und Techniken der Informationserschließung und mit den Praktiken zur Herstellung von Dokumenten zu sehen.

Nun werden in diesen Verfahren der institutionalisierten Selektion und Sortierung nicht nur Dokumente hervorgebracht, sondern es wird Realität hergestellt. Denn was als Dokument gilt, dient, im wissenschaftlichen ebenso wie im juristischen Kontext, zugleich der Sicherung und der Legitimation von Wahrheit im Sinne der Faktizität. Wenn die affektpolitische Arbeit am Dokument das Dokument in den offenen Raum der Potenzialität zurückführt, dann bedeutet dies, dass durch die medieninduzierten Identifizierungsprozesse hindurch jene ästhetische Erfahrung rekonstituiert wird, welche die Potenzialität – das Vermögen – der Gegenwart mit dem Vermögen der Vergangenheit verbindet.⁴⁶ Die

57, hier S. 50. Vgl. auch: Wöhrer, Renate: Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen, München: Fink 2015.

45 Vgl. R. Wöhrer: Die Kunst des Dokumentierens, S. 11.

46 Vgl. G. Deleuze/F. Guattari: Was ist Philosophie?, S. 209.

ästhetischen Verfahren der affektpolitischen Arbeit am Dokument stellen mithin nicht nur, wie ich eingangs ausgeführt habe, eine politische Arbeit am Begriff des Affekts dar, sondern sie rekonstruieren zugleich jene Differenzierungsprozesse, die in den Identifizierungsprozessen der Dokumentation und Informationser-schließung verschwinden, und geben der Geschichte ihr Vermögen zurück. Die affektpolitische Arbeit am Dokument stellt eine im Kern gegendokumentarische Operation dar: sie öffnet das Dokument für seine eigene Geschichtlichkeit und destabilisiert etablierte und fiktionale Ordnungen und Normen.

Ich möchte dies zum Schluss anhand von zwei Momenten aus den Arbeiten von Bartana und Hayes konkretisieren, um so auf die Frage zurückzukommen, was diese affektpolitische Arbeit am Dokument für das Gefüge von Subjektivierung, Politik, Gender und Sexualität bedeutet.

Spielfelder für das Erproben von kollektiven Aussagen

Das erste Beispiel bezieht sich auf eine Szene in *TRUE FINN* und die Entstehung einer neuen Nationalhymne. Nachdem die Arbeit alle Mitspieler_innen in unterschiedlichen Situationen begleitet und gezeigt hat, wie sie ihre je individuellen Texte für eine neue finnische Nationalhymne entwerfen, sitzen sie nun an einem Tisch und versuchen, die Texte zu einer gemeinsamen Hymne zu verbinden. Es geht um die Frage, wer eingeschlossen ist in die Gemeinschaft, der die Hymne gilt. Alle Kreaturen? Alle Menschen? Frauen und Männer? Auch der Bär, der als er/sie und Symbol von Finnland immer wieder auftaucht? Welche Rolle spielt die Religion? Als der Vorschlag auftaucht, den Satz »In the community we can be free, gay and weak« aufzunehmen, verlässt eine Mitspielerin den Raum: Sie fühlt sich »nicht glücklich« damit, weil die Affirmation der Homosexualität sich nicht ver-trage mit ihrem christlichen Glaubensbekenntnis.

Die Zurückgebliebenen suchen einen Kompromiss und einigen sich in einer Diskussion auf den Satz: »In the community we can be free, equal and weak.« Die Mitspielerin, die sich angegriffen fühlte, ist einverstanden und kommt in den Kreis zurück. Doch durch die Einführung der Sexualität und die Ersetzung von »gay« – »homosexuell« – durch »equal« – »gleich« ist ein Problem aufgetaucht, das die Frage nach der Möglichkeit von kollektiven Aussagen direkt betrifft. Die Ersetzung durch »equal« verdeckt die Differenz der sexuellen Orientierung, und sie verdeckt die Homophobie, die das Gemeinschaftsgefühl in der kleinen Gruppe trübte. Entstehen in dieser Weise kollektive Aussagen? Gibt es keine Gemeinschaft ohne Ausschluss? Der Film gibt keine Antwort, der Konflikt wird nicht gelöst, es bleibt ein Unbehagen. Eine Nation ist damit nicht zu begründen. Das Verhältnis von Subjektivierung, Politik, Sexualität und Gender beginnt sich in einen Prozess der Differenzierung auszufalten.



Abb. 4: Still aus *TRUE FINN* – TOSI SUOMALAINEN (FIN 2014, R: Yael Bartana)

Das zweite Beispiel bezieht sich auf die zu einem größeren Projekt gehörende Einzelkanal-Videoarbeit *RICERCHE: THREE*,⁴⁷ die Sharon Hayes 2013 auf der Biennale in Venedig gezeigt hat. Die Arbeit zitiert das ästhetische Verfahren, das der italienische Regisseur Pier Paolo Pasolini in seinem 1964 gedrehten Dokumentarfilm *COMIZI D'AMORE*, auf Deutsch: *GASTMAHL DER LIEBE*, in Anlehnung an das Cinéma Vérité angewandt hatte. Pasolini, der die Ästhetik des Queer Cinema prägte, bevor es den Begriff gab, dachte in besonders komplexer Weise über das Verhältnis von Sexualität, Religion, Nation, politischer Subjektivierung und Kollektiv nach. In *COMIZI D'AMORE* mischt er sich im wörtlichen Sinn mit seinem Kamerateam und dem Mikrofon unters Volk, um mit den Leuten über Sexualität zu sprechen, was in jener Zeit in Italien tabu war. Man müsse aber, so forderte Pasolini, über Sexualität sprechen, und so reiste er vom Norden in den Süden und sprach mit Menschen aus allen Klassen und Schichten über Sex vor, nach und in der Ehe, über Scheidung, Prostitution, Homosexualität, über Religion, die Stellung der Frauen und mit den Kindern über die Frage, wo die Kinder herkommen. Das Besondere dieser Bestandsaufnahme aber war Pasolinis Interviewtechnik. Er befragte die Leute in Gruppen, brachte sie abwechselnd zum Sprechen, urteilte nicht und gab in den Bildern den Bewegungen zwischen den Zuhörenden, ihren Berührungen, ihrem Lachen, Ärger und ihrer Verlegenheit viel Raum. Es sind kollektive Interviews. Zu Recht schreibt Julia Bryan-Wilson, dass der Film weniger eine soziologische Studie als eine Unterweisung in die epistemologische Unsicherheit des Dokumentarfilms sei.⁴⁸

In *RICERCHE: THREE* übernimmt Hayes das Verfahren des kollektiven Interviews und gibt den Berührungen, den nicht sprachlichen Interaktionen, Spielen

47 Die Arbeit wurde 2013 auch auf dem Internationalen Frauenfilmfestival in Dortmund/Köln gezeigt und dort als Dokumentarfilm bezeichnet: www.frauenfilmfestival.eu/index.php?id=2013 vom 15.3.2019.

48 Vgl. Bryan-Wilson, Julia: »Sharon Hayes Sounds Off«, in: *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 38 (2015), S. 16-27.

und Anziehungen ebenso viel Raum wie den singulären, sich immer weiter differenzierenden und oft widersprechenden Aussagen ihrer Gesprächspartnerinnen. Hayes besuchte für ihre Bestandsaufnahme Mount Holyoke, ein Frauen-College in Massachusetts, und lud die Studentinnen zu den Filmaufnahmen ein, die im Freien stattfanden. Die noch existierenden Frauen-Colleges haben sich in den USA aus Orten, in denen junge Frauen konservativ erzogen werden sollten, in Räume verwandelt, in denen sehr frei über Sexualität, Genderidentität, über Globalisierung, Rassismus und Kolonialismus gesprochen werden kann, sie sind zu einem Schutzraum für eine progressive Genderpolitik und für das Experimentieren mit Geschlechtsidentitäten geworden. Die Gespräche zeigen, dass sich nicht alle Studierenden als Frauen fühlen, und sie zeigen, wie sehr diese junge, internationale Generation die Geschlechterbinarität als einschränkend empfindet.



Abb. 5: Still aus RICERCHE: THREE (USA 2013, R: Sharon Hayes)

In Hayes kollektivem Interview will sich so wenig wie in Pasolinis *COMIZI D'AMORE* eine einheitliche und repräsentative Stimme herstellen. Im Verlauf des Gesprächs wird vielmehr deutlich, dass die Gemeinschaft des Mount Holyoke-College vielschichtig ist. Dies gilt auch für die Haltung zum Feminismus. Es gibt so viele Positionen, wie es Stimmen gibt. Dennoch, und das zeigt der Film auch, bleibt die feministische Bewegung in ihrer Potenzialität als Bezugspunkt erhalten. Der Feminismus existiert, wie Bryan-Wilson formuliert, zugleich als ein historisches Artefakt und als eine vitale, gegenwärtige und umfassende Arena für vielstimmige Debatten. Die jungen Frauen beziehen sich ähnlich auf diese Potenzialität, wie es bereits Todd Haynes in seinen frühen Filmen *SUPERSTAR: THE KAREN CARPENTER STORY*, *POISON* und *SAFE* tat. Der Feminismus wird, anders formuliert, zum Spielfeld für das Erproben von kollektiven Aussagen. Genau darin aber wird das Vermögen wirksam, das Vergangenheit und Gegenwart verbindet und Zukunft eröffnet. Die Öffnung dieses Raums von möglichen Spielarten der Gegen-

wart und der politischen Subjektivierung kann als ein Ertrag der affektpolitischen Arbeit am Dokument gesehen werden.

Literatur

- Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, Cambridge: Cambridge University Press 2010.
- Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Berlin: Diaphanes 2007.
- Angerer, Marie-Luise/Bösel, Bernd/Ott, Michaela (Hg.): *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*, Berlin: Diaphanes 2013.
- Aumont, Jacques: *L'image*, Paris: Arman Colin 2011.
- Benjamin, Walter: »Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin«, in: ders.: *Gesammelte Schriften Bd. II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 105-126.
- Berlant, Lauren: *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*, Durham: Duke University Press 2008.
- Berlant, Lauren: »Cruel Optimism«, in: *Differences* 17/5 (2006), S. 21-36.
- Berlant, Lauren: »Slow Death«, in: *Critical Inquiry* 33 (2007), S. 754-780.
- Bryan-Wilson, Julia: »We have a Future. An Interview with Sharon Hayes«, in: *Grey Room* 37 (2009), S. 79-93.
- Bryan-Wilson, Julia: »Sharon Hayes Sounds Off«, in: *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 38 (2015), S. 16-27.
- Clough, Patricia Ticineto/Halley, Jean: *Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham: Duke University Press 2007.
- Coole, Diana/Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham: Duke University Press 2010.
- Cvetkovich, Ann: *Depression: A Public Feeling*, Durham: Duke University Press 2012.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Les Éditions de Minuit 1991.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: *Queeres Post-Cinema*. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes, Berlin: August Verlag 2017, S. 59-89.
- Ivakhiv, Adrian: »The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond Capitalocene«, in: Sane Denson/Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema, Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: Reframe Books 2016. Online verfügbar unter <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema> vom 15.3.2019.

- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement. Affect. Sensation*, Durham: Duke University Press 2002.
- Shaviro, Steven: *Post-Cinematic Affect*, Winchester/Washington: Zero Books 2010.
- Tuschling, Anna: »The Age of Affect Computing«, in: Marie-Luise Angerer/Bernd Bösel/Michaela Ott (Hg.), *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*, Berlin: Diaphanes 2013.
- Wöhrer, Renate: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie ›dokumentarisch‹, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond Evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Fink 2016, S. 45-57.
- Wöhrer, Renate: *Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen*, Paderborn: Fink 2015.

Online

- <http://herbalpertawards.org/artist/influences-2> vom 15.3.2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=xjUToEWrfLI> vom 15.3.2019.
- <https://www.youtube.com/watch?v=bviC4bfSAQw> vom 15.3.2019.
- www.frauenfilmfestival.eu/index.php?id=2013 vom 15.3.2019.

Filmverzeichnis

- AND EUROPE WILL BE STUNNED (FIN 2007-2011, R: Yael Bartana)
- TRUE FINN – TOSI SUOMALAINEN (FIN 2014, R: Yael Bartana)
- PERSONA (S 1966, R: Ingmar Bergmann)
- COMIZI D'AMORE (I 1964, R: Pier Paolo Pasolini)
- SUPERSTAR: THE KAREN CARPENTER STORY (USA 1988, R: Todd Haynes)
- SAFE: (USA 1995, R: Todd Haynes)
- POISON: (USA 1991, R: Todd Haynes)
- RICERCHE: THREE (USA 2013, R: Sharon Hayes)