

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

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

Mieke Bal

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

1 Bal 2009, S. 4.

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

3 Vgl. Braidotti 2003, S. 205.

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

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

Feministische Theorie und Praxis verfolgten dabei das Ziel, durch den Körper hindurch zu denken⁶ und demnach den Körper nicht als Objekt zu verstehen, sondern als situiert in der Welt und als Subjekt von Wissen, was die Bedeutung der Verkörperung ins Zentrum rückt.⁷ Jane Gallops Monografie *Thinking through the Body* (1988) stellt einen zentralen feministischen Beitrag der Theoretisierung der Verkörperung dar. In Gallops Buchtitel klingt bereits ihre Intervention in ein traditionelles, philosophisches Körperverständnis an, das den Körper als rohe Materie begreift. Durch den Körper hindurch zu denken, setzt nicht voraus, dass ein Körper in die Welt gesetzt wird. Vielmehr ist der Körper »locus of thinking – the site from which thinking takes place – and as the object of thought – as being already subject to interpretation and conceptualisation«.⁸ Damit ist auch das Denken in dieser Konzeption nicht von einem Körper getrennt, sondern Emotionen, Leidenschaften, Begehrungen und Materialitäten sind mit den gelebten Verkörperungen verbunden. Sara Ahmeds und Jackie Staceys Sammelband *Thinking through the Skin* (2001) ist in Anlehnung an Jane Gallop einer Fortsetzung des feministischen Projekts geschuldet, den situierten Körper als Subjekt und Objekt des Denkens ernst zu nehmen.⁹

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

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

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

8 Ahmed/Stacey 2001, S. 3.

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

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

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

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

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

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

¹² Grosz 1994, S. 109.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Haraway [1988] 1995b, S. 83.

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

¹⁷ Haraway 1997, S. 246.

¹⁸ Haraway [1988] 1995b, S. 93.

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

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

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

20 Vgl. Grosz 1994, S. 18.

21 Ebd., S. 19.

22 vgl. van der Tuin 2015.

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

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

Rosi Braidotti

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

²³ Braidotti 2003, S. 210.

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

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

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

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

²⁸ Reckwitz 2014, S. 22ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Parisi 2008, S. 303.

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

38 Haraway [1988] 1995b.

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

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

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

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

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

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

41 Ebd., S. 199.

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

43 Ebd., S. 41.

44 Ebd.

45 Haraway [1988] 1991, S. 199.

46 Lykke 2013, S. 42.

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

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

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

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

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

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

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

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

Der dritte Ansatz, der nach Haraway den Körper als materiell-semiotischen Akteur* kennzeichnet und in der Performance erlebbar gemacht wird, materialisiert sich in der Inszenierung der Gummibäume/Roboter als jenseits von menschlicher Kontrolle agierende Agenten. In dieser Anschauung der aktiven Materialität äußert sich Barads Vorstellung von einer ›zurückschlagenden Materie⁵⁰, die bei Haraway an der Figur des ›trickster‹ deutlich wird. Die Einsicht, dass Mensch (Performance-Besucher*innen), Maschine (hier die Roboter) und sogar Pflanzen (Gummibäume) ein Erleben teilen, ebnet den Weg für ein Bewusstsein für die Lebendigkeit auch nicht-menschlicher Wesen. Die Performance-Besucher*innen werden von den Gummibäumen an die Wände der Ausstellungsräume gedrängt oder auch in den Tanz involviert; sie werden zu Mit-Bestimmenden ihrer (Körper)Bewegungen im Raum. Die Bewegungen der Protagonist*innen (Roboter) sind unvorhersehbar und ihre Kontrolle/Steuerung durch die menschlichen Akteure* scheint unmöglich.

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

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

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

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

Abb. 11: Katherine Behar, Roomba Rumba 2015



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

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

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

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

⁵³ Behar 2016, S. 4.

⁵⁴ Ebd., S. 9.

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

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

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

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

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

55 Ebd., S. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

67 Snoad 2018.

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

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

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

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

69 Chun 2009, 23.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

72 Braidotti 2006, S. 238.

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

4.2 Hin zu einer tanzenden Cyborg/Göttin

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

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

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

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

von ›Weiblichkeit‹, der Romantisierung der Natur, der Aufwertung der Natur gegenüber der Kultur, gerichtet. Als zentrale Leitfigur des Ökofeminismus sollte die Göttin⁷⁵ einen radikalen Kontrapunkt zum ausbeuterischen Umgang mit der Natur der westlichen industrie-kapitalistischen Gesellschaften verkörpern.⁷⁶ Die ökofeministische Kritik richtete sich gegen eine patriarchale Kultur, die sich durch dualistisch-hierarchische Denksysteme strukturiere⁷⁷ und auf einer mechanischen Weltsicht⁷⁸ basiere. Die Göttin stand hingegen für eine organische Weltsicht, die eine immanente Geistigkeit menschlicher und nicht-menschlicher Natur umfasse. Daran entzündete sich die Kritik Donna Haraways an einigen Ökofeministinnen, die aus ihrer Sicht auf dem Organischen beharrten und es in eine Opposition zum Technischen stellten. Von den öko-spirituellen Tendenzen der zweiten Frauenbewegung fürchtete Haraway eine »Entpolitisierung des Feminismus«⁷⁹ insbesondere in Bezug auf »kritische Analysen von Kapitalismus, Patriarchat und Technologieentwicklung«.⁸⁰ In ihrem prominenten Cyborg-Manifest⁸¹ führte Haraway die Cyborg als Metapher für die Lebensrealität im späten 20. Jahrhundert ein, welche durch die Verschränkung von Technologie und Organismen charakterisiert sei.⁸² Als Mischwesen verkörperte die Cyborg eine radikale Durchdringung von Natur und Technik und bewohne eine »Post-Gender Welt«⁸³, in der starre Dualismen (Kultur-Natur, Mann-Frau) nicht mehr reproduziert werden (sollten).

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

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

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

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

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

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

⁸⁰ Ebd.

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

⁸² Haraway [1985] 1995c, S. 34.

⁸³ Ebd. S. 35.

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

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

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

⁸⁴ Vgl. Ebd.

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

⁸⁶ Braidotti 1994, S. 241.

⁸⁷ Haraway [1985] 1995c, S. 72.

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

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

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

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

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

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

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

- 89 Die beiden Begriffe sind von Antke Engel entliehen. Dies., »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit: Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, Cilja Harders, Heike Kahlert, Delia Schindler (Hg.). *Forschungsfeld Politik: Geschlechterkategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 259-282, S. 260.
- 90 Merlin Stone. »The Tree Faces of Goddess Spirituality. The Great Goddess«, in: *Heresis* 2(1), 1979, 2-4, 4.
- 91 Als ökofeministisch lassen sich exemplarisch folgende Arbeiten verorten: die Performances *Homerunmuse* (im Brooklyn Museum, New York 1977) von Carolee Schneemann, *Silueta del Laberinto* (1974) von Ana Mendieta, *Goddess Head/Calling Series* (1975) von Mary Beth Edelson, oder die Performance/Fotografie-Serie *Super T-Art* (1974) von Hannah Wilke.

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

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

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

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

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

⁹³ Holland-Cunz 2014, S. 116.

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

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

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

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

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

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

Jasbir Puar

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

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

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

97 Haraway 1995d, S. 33.

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

99 Deuber-Mankowsky 2011, S. 91.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

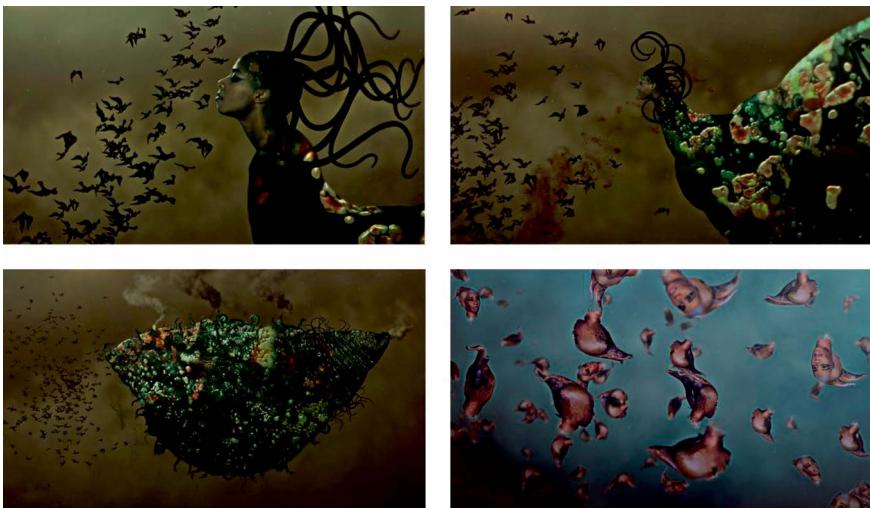
Mutus göttinnenähnliche Gestalt wird zur Verkörperung der unzusammenhängenden Facetten des gegenwärtigen Kontinents Afrika, gefangen im Fluss westlicher Vorurteile, innerer Unruhen, alter Traditionen und einer offenen Zukunft; zur Verkörperung postkolonialer Diskurse afrikanischer Diaspora, der westlichen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

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

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

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

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



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

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

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

¹⁰⁸ Haraway 1995c, S. 72.

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

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

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

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

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

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

¹¹⁰ Haraway 2016, S. 101.

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

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

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

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

¹¹² Rountree 2004, S. 65.

¹¹³ Vgl. Plumwood 1993, S. 43.

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

¹¹⁵ Bennett 2010.

¹¹⁶ Barad 2007.

¹¹⁷ Barad 2015, S. 130.

¹¹⁸ Barad 2003, S. 803.

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

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

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

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

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

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

Timothy Morton

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

Olga Goriunova

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁶ Mies/Shivas 1995.

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

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

¹²⁹ McLuhan [1964] 2008.

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

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

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

131 Deuber-Mankowsky 2013, S. 324.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁸ Bennett 2010, S. 4.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd., S. 6.

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



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

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

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

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

Wangechi Mutu

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

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

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

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

¹⁴² Vgl. Löw et al. 2017, S. 69-94.

¹⁴³ Lykke 2013, S. 36.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴⁹ Ebd.

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

¹⁵¹ Bonajo 2014, n.p.

¹⁵² Ebd.

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



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

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

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

155 Ebd.

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

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

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

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

157 Stengers/Pignarre 2011, S. 138ff.

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

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

160 Bonajo 2014.

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

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

Donna Haraway

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Haraway 1992, S. 299.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶⁸ Braidotti 1994, S. 4.

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

¹⁷⁰ Haraway 2016, S. 101.

¹⁷¹ Haraway 2000, S. 135.

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

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

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

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

