PRIVAT/ÖFFENTLICH: Ist das Private noch Politisch? – Von implodierenden Dualismen

> »[T]he dichotomy between the private and the public is central to almost two centuries of feminist writing and political struggle; it is ultimately what the feminist movement is about.«[1]
> *Carole Pateman*

Das Persönliche ist politisch, oder auch das Private ist politisch – dieses feministische Leitmotto der zweiten Frauenbewegung aus den späten 1960er und 1970er Jahren bringt die Erkenntnis zum Ausdruck, dass selbst persönliche/private Verhältnisse durch Macht strukturiert sind. Es unterstreicht die Zusammenhänge zwischen persönlicher, weiblicher Erfahrung und größeren sozialen und politischen Strukturen. Zu dieser Zeit problematisierten Feministinnen das Private als stabilen Träger einer bürgerlichen Herrschaftsordnung, welche die öffentliche und politische Sphäre den Männern vorbehielt. Die feministische Fokussierung des Privaten zielte demnach auf eine grundlegende Veränderung sozialer Machtverhältnisse ab und unterzog die Frage, wer oder was (symbolische oder strukturelle) Gewalt ausübte oder erfuhr, einer scharfsinnigen Analyse.

Seit jeher steht dieser Slogan, das Private ist politisch, mit heterogenen emanzipatorischen Protesten und Auseinandersetzungen in Verbindung, die Ausdruck eines umfassenden Unbehagens sind. Damals wie heute steht dieses Leitmotto über der übergeordneten Zielsetzung, der Selbstbestimmung über Leben, der (Wieder)Aneignung von Rechten, der demokratischen Mitsprache, sowie insbesondere heute der autonomen Verfügung über den eigenen Körper und materielle (Existenz)Grundlagen. Damals wie heute sind feministische Kämpfe eng mit Protestbewegungen gegen soziale Verhältnisse, gegen die Ausbeutung von Mensch und Natur sowie gegen eine kapitalistische

1 Carole Pateman. *The Disorder of Women*. Cambridge: Cambridge University Press 1989, zitiert aus Beate Rössler. »Feministische Theorien der Politik«, Klaus von Beyme, Claus Offe (Hg.). *Politische Theorien in der Ära der Transformation*. Sonderheft der Politischen Vierteljahresschrift, Nr. 26, Opladen: Westdt. Verlag 1996, S. 267-294, S. 276.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wachstumsgesellschaft verbunden. Christine Löw und Katharina Volk verdeutlichen in diesem Zusammenhang, dass gegenwärtig politische und sozio-ökonomische Entwicklungen weltweit und die damit einhergehenden globalen Protestbewegungen ein Zeichen dafür seien, dass Debatten über Existenzbedingungen und materielle Grundlagen wieder in den Vordergrund treten würden. Die Autorinnen bringen diese Entwicklungen in Verbindung mit einem Neuen feministischen Materialismus.

> Nicht zufällig lässt sich – diese globalisierungs- und kapitalismuskritischen Bewegungen begleitend – in feministischen Theorien während der letzten Jahre ein erstarktes Interesse an Materialität erkennen. Dieser *material turn* zeigt sich insbesondere in geschlechterspezifischen Diskussionen über das Verhältnis von Materialität und Diskurs, der Stellung von Körperlichkeit sowie Sexualität, der Bedeutung gesellschaftlicher Naturverhältnisse und der Wirkungsmächtigkeit von Tieren, Umwelt und Dingen.[2]

Angesichts des beschriebenen, weiterhin bestehenden sozialen Unbehagens, das sich in feministischen Protestbewegungen äußert, ließe sich die als Kapitelüberschrift formulierte Frage, ob das Private noch politisch sei, schlicht mit ›ja‹ beantworten. Dennoch muss die Frage danach, was ›das Private‹ in spezifischen Kontexten gegenwärtig *ist*, gestellt werden, um zum einen gezielt ihrer Trennlinie zur Dimension des Öffentlichen näher zu kommen und um daraufhin nach ihrer feministischen Auslegung zu fragen. Wo verläuft also in unserer heutigen Zeit in bestimmten Kontexträumen die Grenze zwischen privat und öffentlich und wie lässt sich ihre ›Beschaffenheit‹ denken? Wie transformierten sich die Sphären des Privaten und des Öffentlichen im Zuge der fortschreitenden Digitalisierung und der zunehmenden Mediatisierung von Gesellschaft und Kultur? Was bedeuten die veränderten Formen von Privatheit vor dem Hintergrund einer scheinbar transparenten Welt der digitalen Medien für jenes feministische Anliegen?[3] Inwiefern sind gerade die Schnittstellen zwischen (queer-)feministischer Forschung und Affekt-Studien für eine Neuformulierung der Verhältnisse zwischen öffentlich und privat relevant? Es wird nicht der Anspruch erhoben, diesen Fragen in ihrer Gänze auf den Grund zu gehen, vielmehr sollen sie als ›konstantes‹ Hintergrundrauschen dieses Kapitel begleiten und punktuell Annäherungen an mögliche Antworten bereitstellen, wie sie in der Kunst und Theorie verhandelt werden.

Auch das Private hat eine Geschichte und ist nicht als ›natürlich‹ anzusehen, wenngleich es wie die Individualität oder das Innenleben jedem Menschen zugehörig ist. Jürgen Habermas und Richard Sennett haben in ihren prominenten Überlegungen darauf hingewiesen, welche Verschiebung die Vorstellung des Privaten im Laufe des 20. Jahr-

2 Christine Löw, Katharina Volk. »Materialität – Materialismus – Feminismus. Konturen für eine gesellschaftskritische globale Perspektive«, Dies., Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich 2017, S. 69-93, S. 70f.

3 Siehe auch der Titel der Ars Electronica 2007: »Goodbye Privacy«.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hunderts erlebte.[4] Stets ist das Private eingebunden in eine Konstellation von Ausformungen von Öffentlichkeit sowie von bestimmen Medien und Kommunikationstechnologien, die zu einer bestimmten Zeit bestehen. Im Zusammenhang zahlreicher Debatten um soziale Netzwerke im Internet war immer wieder von einer sich schleichend abzeichnenden *Post-Privacy* und einer damit in Verbindung stehenden *Transparenzgesellschaft* die Rede.[5] Auch José van Dijck konstatiert in ihrer kritischen Geschichte sozialer Medien: »Social media platforms have unquestionably altered the nature of private and public communication.«[6]

Internetangebote schaffen fortlaufende »Anreiz[e] zur Preisgabe von Intimitäten«[7], die sich in Avataren, Blogs oder Tags ausformen und sich in unsere permanenten digitale (Selbst)Gestaltung konstituieren. Im Zuge des Internets und der Digitalisierung entwickelte sich eine neue Form von Öffentlichkeit mit eigenen Spielregeln und gelegentlich unkonventionellen Hierarchien. Die damit einhergehenden neuartigen medialen Praktiken kennzeichnen eine neue Perspektive und Bewertung der kulturellen sowie politischen Bedeutungen der öffentlichen und privaten Sphäre. Gegenwärtige Alltagskulturen changieren zwischen einer euphorischen medialen Selbstinszenierung bzw. -darstellung und einer Angst vor absoluter Überwachung und (Staats)Kontrolle im Angesicht von Big Data. Persönliche bzw. private Daten werden (vom Staat) fass- und operationalisierbar gemacht. Damit stellt sich heute die hier offen gehaltene Frage nach der Konsequenz dieses Vordringens in intimste Rückzugsorte. Zeichnet sich ein Verlust von Rückzugsräumen ab oder lediglich eine Verschiebung der Bedeutung der Begriffe *privat* und *öffentlich*?

Zwar war das Aufkommen neuer Medientechnologien und deren Gebrauch stets von euphorischen und kritischen Stimmen begleitet. Dennoch scheint im Kontext von digitalen Netzwerken eine Diskussion um die Auflösung der Grenzen von privat und öffentlich eine gegenwärtige Wendung zu erfahren.

Beate Rössler untersucht in ihrer Zeitdiagnose den *Wert des Privaten* – so der Titel ihrer Monografie – vor dem Hintergrund neuer Medientechnologien und formuliert als gemeinsamen Nenner aller Formen von Privatheit den der Zugangskontrolle.[8] Jene persönliche Kontrolle über einen Zugang kann sowohl metaphorisch als auch wörtlich verstanden werden. Alle drei nach Rössler formulierten Dimensionen des Privaten – informationelle Privatheit (das, was andere von mir wissen/Daten), dezisionale Privatheit (private Entscheidungen und Handlungen) und lokale Privatheit – müssten stets nach dem Maßstab des individuellen Zugangs befragt werden. Heute, so schlussfolgert die

4 Jürgen Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1969] 2009 sowie Richard Sennett. *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a.M.: Fischer 1986.

5 Christian Heller. *Post Privacy: Prima leben ohne Privatsphäre*. München: C.H. Beck 2011; Byung-Chul Han. *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz 2012.

6 José van Dijck. *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford u.a.: Oxford University Press 2013, S. 7.

7 Sigrid Adorf, Jennifer John (Hg.). »Das Private bleibt politisch. Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Heft 49, Juni 2010, S. 7.

8 Beate Rössler. *Der Wert des Privaten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Philosophin, sei der Schutz des Privaten als zentrale gesellschaftliche Aufgabe anzusehen, da das Private für das Selbstverständnis der/des Einzelnen als autonomes Subjekt konstitutiv ist. Es ginge demnach heute nicht mehr um eine unsichtbare Staatsmacht – in der Weise wie sie Foucault mit seinem Panoptikum beschreibt – als vielmehr um eine egalitäre Macht, die »Macht der Verletzungen informationeller Privatheit«.[9] Auch Rössler schlägt in ihren Überlegungen zum Privaten eine Brücke zur feministischen Theorie, die das Private tendenziell als Repressionsinstrument ansehen würde. So leistete die ›private‹ Kleinfamilie der Frauenunterdrückung den Vorschub, errichtete einen Schutzraum für Gewaltformen und zementierte althergebrachte Geschlechterrollen. Grund für den prekären Stand des Privaten innerhalb der feministischen Theorie ist der Vorwurf gegenüber seiner Funktion, er würde eine ideologische Position verteidigen.[10] Kritisch merkt Rösler an, wie vor ihr Hannah Arendt bereits 1958[11], dass sich die Geschlechtertrennung in eine männliche öffentliche Sphäre und eine weibliche private bis in die Antike zurückverfolgen ließe und als konstantes und überdauerndes Konstrukt bis in die Gegenwart reiche.[12]

Das »liberale Trennungsdispositiv«[13] – ein Begriff, entliehen von Birgit Sauer – basiert bis heute auf einer dichotomen Asymmetrie. Demzufolge, so erläutert Brigitte Bargetz im Anschluss an Sauers Begriff, »haben Öffentlichkeit und – daran anschließend – Politik, Rationalität, Objektivität, Universalität, Produktionsarbeit, Geist, Männlichkeit, Kultur, Technik und Moderne den Vorrang gegenüber Privatheit, Intuition, Gefühl, Subjektivität, Partikularität, Reproduktionsarbeit, Körper, Weiblichkeit.«[14] Bargetz geht es nicht um eine totalitäre Aufhebung der Trennlinien zwischen privat und öffentlich; vielmehr steht ihr Verhältnis im Fokus. Es geht demnach darum, zu analysieren, *wann* und *warum* etwas öffentlich gemacht wird und wann und warum etwas zur Sphäre des Privaten gemacht wird.

Mittels einer diffraktiven Methodologie (vgl. Kapitel 2.1.1) ließe sich so nach dem *wann* und *warum* des Privaten oder Öffentlichen fragen. Ein diffraktiver Ansatz verfolgt

9 Ebd. S. 51.

10 Ebd. S. 51f.

11 Hannah Arendt. *Vita Activa oder vom täglichen Leben*. München: Pieper 1958, S. 88.

12 Rössler 2001, S. 49.

13 Birgit Sauer macht mit dem Begriff des liberalen Trennungsdispositivs die umkämpfte Grenzziehung zwischen privat und öffentlich fassbar. Dies. *Die Asche des Souveräns: Staat und Demokratie in der Geschlechterdebatte*. Campus: Frankfurt a.M./New York 2001, S. 184. Im Jahr 2010 bedient sich Beate Rosenzweig Sauers Begriff des liberalen Trennungsdispositivs und erläutert, dass es sich bis heute erweist als ein »soziales Konstrukt, dessen vermeintlich freiheitsrechtliche Begründung auf die Entrechtung und dem (vielfach repressiven) Ausschluss von Frauen und sozial marginalisierten Männern aus der Sphäre des öffentlichen gründet. Privatheit ist folglich unabdingbar verknüpft mit der Konstruktion von hegemonialen sozialen Geschlechtsidentitäten und daraus abgeleiteten gesellschaftlichen und politischen Rollenzuweisungen.« Beate Rosenzweig. »Von der Bedeutung des Privaten für die Politik. Grenzziehungen zwischen oikos und polis bei Platon und Aristoteles«, Sandra Seubert, Peter Niesen (Hg.). *Die Grenzen des Privaten*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, S. 25-40, S. 25.

14 Brigitte Bargetz. *Ambivalenzen des Alltags: Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen*. Bielefeld: Transcript 2016, S. 75f.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dabei nicht die Aufhebung von Differenz (privat und öffentlich) sondern setzt sich vielmehr zum Ziel, die Effekte der Differenzierung sichtbar zu machen. Die Idee einer osmotischen Trennlinie zwischen privat und öffentlich, wie ich sie nun vorstellen möchte, schließt an ein diffraktives Denken an und kann als Denkvoraussetzung für die Frage nach den Effekten von Grenzziehungen zwischen privat und öffentlich nutzbar gemacht werden. Im weiteren Verlauf möchte ich dazu mittels der konzeptuellen Metapher der »viscous porosity«[15] (vgl. Nancy Tuana) das Verhältnis von privat/öffentlich (vgl. Brigitte Bargetz) in den Blick nehmen, das sich durch eine wechselseitige Bedingung und Durchdringung von öffentlich und privat konstituiert. Welche Durchque(e)rungungen zwischen Privatem und Öffentlichem nehmen künstlerische Arbeiten vor? Welche feministischen Verhandlungen von ›privat/öffentlich‹, die ein bis heute bestehendes liberales Trennungsdispositiv kritisch wahr- und ernstnehmen, lassen sich in den künstlerischen Arbeiten ausmachen? Und inwiefern kann gerade eine diffraktive Lesart den Blick auf ein *wann* und *warum* der Grenzziehung zwischen privat und öffentlich freigeben?

3.1 ›Viscous Porosity‹ – das Verhältnis privat/öffentlich: *BACK to FRONT* (Fran Cottell: 2011)

1962 schreibt Jürgen Habermas: »Die Linie zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit geht mitten durch das Haus.«[16] Diese von Habermas gedachte Trennlinie zwischen privat und öffentlich gewinnt in Fran Cottells Hausinstallation *BACK to FRONT* von 2011 eine materielle Form. Blaue, transparente Stoffbanner ziehen sich durch die privaten Räumlichkeiten des Wohnhauses der Künstlerin (siehe Abb. 3). Die Besucher*innen der Hausinstallation wurden dazu eingeladen, die privaten Räumlichkeiten – Wohnzimmer, Schlafzimmer, Küche etc. – durch einen dadurch entstehenden Tunnel hindurch zu beschreiten. Der jenseits des blickdurchlässigen Stoffes gehaltene Bereich wird als privater suggeriert, als solcher jedoch unmittelbar durch die öffentliche Preisgabe und damit den Blicken der Besucher*innen negiert. Jener raumeinnehmende Stoff erhält in der Hausinstallation die zentrale Schlüsselfunktion. Er suggeriert die Markierung der Grenze zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Er ist als die sich materialisierende Grenze der beiden Sphären spürbar, haptisch zugänglich und steuert regelrecht die Schaulust der Besucher*innen. Die absolute Trennung zwischen beiden Sphären bleibt eine Illusion; eine Illusion, die sich im blickdurchlässigen Stoff förmlich materialisiert. Mit anderen Worten ergibt sich ein paradoxes Verhältnis im Unterlaufen der Trennlinie zwischen öffentlich und privat bei gleichzeitiger Materialisierung; ein *öffentlich/privater* Raum[17] entsteht. Die Besucher*innen selbst vollziehen einen Akt der Transgression.

15 Nancy Tuana. »Viscous Porosity: Witnessing Katrina«, Stacy Alaimo, Susan Hekman (Hg.). *Material Feminism*. Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press 2008, S. 188-213.

16 Dass die Trennlinie zwischen privat und öffentlich mitten durch die Haushalte geht, stellt Habermas in Bezug auf die bürgerliche Kleinfamilie fest. So würden in dieser bürgerlichen Familie, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte, die Gäste zwischen Schlafzimmer und Wohnküche empfangen werden, wie bereits im bürgerlichen Salon. Habermas [1969] 2009, S. 109.

17 In ihrer Monografie *Ambivalenzen des Alltags. Neuorientierungen für eine Theorie des Politischen* (2016) beschreibt Brigitte Bargetz den öffentlich-privaten Raum als ein komplexes dominantes Dispo-

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - cc by

Diese wird hier jedoch nicht wie so häufig in feministischer Künstlerinnenmanier am (nackten) Körper einer Performerin im öffentlichen Kontext provoziert.[18] Vielmehr ereignet sich der transgressive Akt durch das Interieur, die Gegenstände im Raum, die für sich das Private stillschweigend zu reklamieren scheinen und somit als Agenten der Privatsphäre funktionieren. Es sind demnach die materiell-semiotischen Knoten[19] die sich zu knüpfen scheinen, ihre Wirkmacht entfalten und jene Transgression zu ermöglichen scheinen. Die Vorstellung einer zähen Durchlässigkeit, einer »viscous porosity« zwischen getrennten Bereichen mag den Überlegungen zu einem dynamischen, relationalen Werden von öffentlich und privat im Aufeinandertreffen, Folge leisten. Die Philosophin Nancy Tuana (2008) schlägt die konzeptuelle Metapher der »viscous porosity«[20] vor, die ein Verhältnis zwischen Natürlichem und Sozialem beschreibt, da nicht mehr von trennscharfen Linien zwischen diesen Bereichen gesprochen werden könne. Vielmehr würde die Idee einer zähflüssigen Permeabilität zwischen beiden Sphären es ermöglichen, Intra-Aktionen (zwischen Dingen und Menschen, Erfahrungen und Körpern) besser verstehen zu können. Laut Tuana kann uns die Idee einer ›viscous porosity‹ dabei helfen, »[to] understand an interactionist attention to the processes of becoming in which unity is dynamic and always interactive and agency is diffusely enacted in complex networks of relations.«[21]

Übertragen ließe sich diese Metapher einer zähflüssigen Permeabilität auf das komplexe Ineinandergreifen zwischen privat und öffentlich und als Mittel zur Dekonstruktion von jenen scheinbar klar abgrenzbareren Kategorien lesen. In einem stetigen *Werden* (Deleuze/Guattari) entsteht letztlich jene durchlässige Membran[22], der Cottell in ihrer Arbeit *BACK to FRONT* mit den blauen Stoffen eine materielle, haptische Form verleiht bzw. die sie körperlich zugänglich und erfahrbar macht. Die materielle und metaphorische Durchlässigkeit scheinbar distinkt voneinander getrennter Bereiche, lässt diese als in permanentem Austausch befindlich erscheinen.

Der Netzstoff in Cottells Hausinstallation erzeugt für die Ausstellungsbesucher*innen eine sinnlich-osmotische Wirkung: durchlässig für Blicke, Geräusche und Gerüche, jedoch nicht für Berührungen der jenseits der osmotischen Trennlinie befindlichen Objekte; damit halbdurchlässig. *Viscosity* (dt. Zähflüssigkeit) verweist weder auf

---

sitiv und beobachtet, dass die Verhältnisse nicht mehr real beobachtbar seien, jedoch in ihrer fiktiven Fassung als real wirksame Trennung zu greifen sind. Anders als Bargetz möchte ich statt einer Bindestrich-Schreibweise für einen Querstrich zwischen öffentlich und privat plädieren, da diese, wie in der Einleitung ausgeführt, ein nicht-binäres, relationales und dynamisches Werden zwischen den beiden Dimensionen markiert. Bargetz 2016, S. 78.

18 Als künstlerische Interventionen in klassische Darstellungen des weiblichen Körpers als Objekt visueller Lust lassen sich hier exemplarisch folgende Arbeiten anführen: VALIE EXPORT, *Tapp- and Tastkino* (1968), Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975) oder Elke Krystufek, *Satisfaction* (1994). Ab den 1960er Jahren wurde demnach vor allem der nackte Körper als künstlerisches Material eingesetzt und als Projektionsfläche für Repräsentations-, Geschlechter- und Machtdiskurse genutzt.

19 Haraway [1988] 1995b, S. 96.

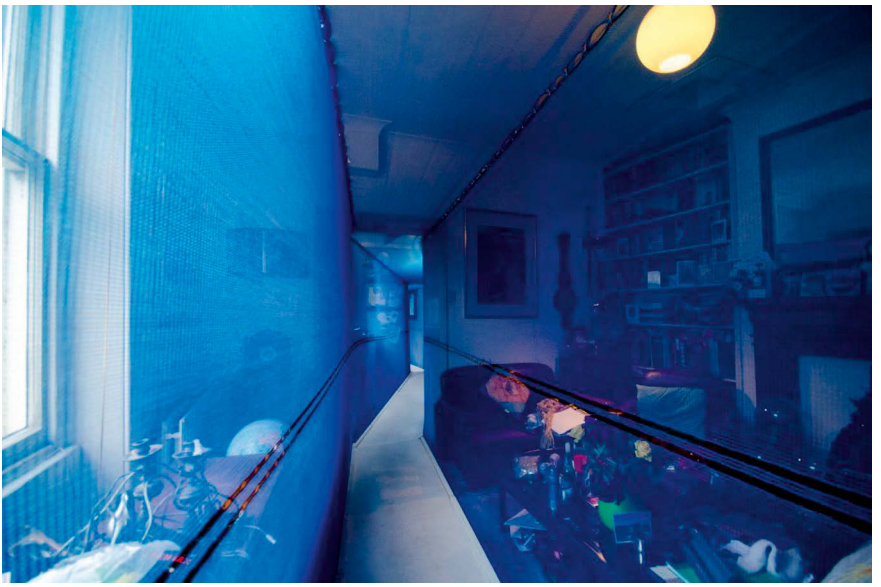
20 Tuana 2008.

21 Ebd. 2008, S. 188f.

22 Dieses Bild der durchlässigen Membran werde ich in Bezug auf die Narzissmusdebatte in der frühen Videokunst im Unterkapitel 3.2.1 noch einmal aufgreifen.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 3: Fran Cottell, BACK to FRONT 2011



eine flüssige noch auf eine feste Konsistenz, sondern vielmehr auf ein *Dazwischen* dieser Zustandsformen. *Porosity* (dt. Durchlässigkeit) greift jenes *Dazwischen* erneut auf und rekurriert auf die materielle Bedingung der Trennlinie: eine löchrige Membran, die einen Austausch von Substanzen zulässt und die Vorstellung einer scharfen Trennung zwischen zwei Bereichen unterläuft.

Auch bei Donna Haraway gewinnt die Idee der Durchlässigkeit einen zentralen Stellenwert. Immer wieder stellt sie die zentrale Bedeutung des Netzes, der Vernetzung und des Netzwerks insbesondere für eine feministische Theorie und Praxis heraus:

> Ich bevorzuge das ideologische Bild des Netzwerks, weil es in der Lage ist, die Verschmelzung verschiedener Räume und Identitäten sowie die Durchlässigkeit der Grenzen des individuellen Körpers wie der Körperpolitik auszudrücken. Vernetzung ist nicht nur eine multinationale Unternehmungsstrategie, sondern auch eine feministische Politikform – das Weben von Netzen ist die Praxis oppositioneller Cyborgs.[23]

In diesem Zitat wird deutlich, dass die Cyborg[24] als feministische Figur nicht lediglich *ist*, sondern vielmehr ihr *Sein* im *Tätig-Sein* des Vernetzens begründet liegt (vgl. Kapitel 2.1.2). Sie entwickelt Verbindungslinien zwischen Materiellem und Semiotischem, zwischen Menschen, Tieren und technischen Artefakten; sie schafft durchlässige Netze

23 Haraway [1985] 1995c, S. 60.

24 Die Figur der Cyborg, wie sie Haraway für eine feministische Theorie entwirft, wird an einer späteren Stelle dieser Arbeit als zentrale Grenzfigur noch einmal eingehender in den Blick genommen. Vgl. Kapitel 4.2.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(vgl. Kapitel 4.2.1). An einer anderen Stelle beschreibt Haraway die Cyborg als Bewohnerin ihrer eigenen Geflechte, auch derer zwischen Mensch, Haus und Technik: »Cyborgs sind nicht mehr durch die Polarität von öffentlich und privat strukturiert, Cyborgs definieren eine technologische Polis, die zum großen Teil auf einer Revolution der sozialen Beziehungen im oikos, dem Haushalt, beruht.«[25] An die Figur der Cyborg haftet Haraway damit ein Revolutionsversprechen im *oikos*, dem privaten Bereich der antiken Haushaltsgemeinschaft. *Oikos* – die traditionelle Sphäre der Frauen und Sklaven im antiken Griechenland – ist durch Sprachlosigkeit und Unfreiheit gekennzeichnet und steht in Verbindung materieller als auch sexueller Versorgung der Männer, deren traditionell markierter Raum der der *polis* war.

Die Frage nach öffentlich/privat und einer räumlichen Verortung ist vor dem Hintergrund einer neu-materialistischen feministischen Lesart durchaus interessant. Die Architekturhistorikerin Jane Rendell verdeutlicht, inwiefern Diskurse des Neuen feministischen Materialismus dazu neigen, Dimensionen des Wissens und des Seins in Relation zu räumlichen Begriffen zu diskutieren.[26] So spricht Rosi Braidotti beispielsweise von *nomadischen* Subjekten (vgl. Kapitel 2.2.2) oder Donna Haraway von einem *situierten* Wissen (vgl. Kapitel 4.1); Nancy Tuanas Konzept der »viscous porosity« ließe sich hier ebenso anführen. Katy Deepwell weist darauf hin, dass Fran Cottells Hausinstallation in Bezug zu jenen feministischen Ideen des Ortes bzw. der Verortung im Kontext des Wissens und Seins stehen und diese für Betrachter*innen erlebbar macht.[27] Sind die Ausstellungsbesucher*innen Teilnehmer*innen, Betrachter*innen oder Teil der Live-Ausstellung? Jane Rendell formulierte die Schlüsseltrope des neuen feministischen Schreibens wie folgt: »Where I am makes a difference to who I can be and what I can know.«[28]

Die vermeintlich dualistische Struktur zwischen privat-öffentlich wird in Cottells Arbeit regelrecht überwunden. Mit anderen Worten macht die Installation *BACK to FRONT* das erfahrbar, was Lauren Berlant als »intimate public sphere«[29] bezeichnet. Für Berlant ist der Bereich des Öffentlichen regelrecht durchdrungen von Privatheit und Intimität. In ihrer Untersuchung sexueller Politiken in den USA geht sie jedoch von einer doppelt angelegten Transformation aus: Einerseits problematisiert die Autorin den Wandel des öffentlichen Diskurses von sozialen zu moralischen und intimen Themen, was sich in ihrem Begriff der ›intimen Öffentlichkeit‹ verdichtet. Andererseits kritisiert sie eine »heteronormative Intimitätskultur«[30], die in der vermeintlich privaten Sphäre Intimitäts- und Lebensformen, die keiner Heteronormativität folgen, beschränkt. In

25 Haraway 1995c, S. 35.

26 Jane Rendell. »Architecture-Writing«, Dies. (Hg.), in: *Critical Architecture. Special Issue of The Journal of Architectur*, Vol. 10, Nr. 3, Juni 2005, 255-264.

27 Katy Deepwell. »Essay«, Fran Cottell (Hg.). *House: From Display to BACK to FRONT*. London: KT Press 2013, S. 22f.

28 Zudem scheint sich Cottell mit ihrer Installation einer modernistischen Hinterlassenschaft der Intervention in den White Cube als Ausstellungsraum anzuschließen.

29 Lauren Berlant. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*. Durham u.a.: Duke Univ. Press 1997, S. 8f.

30 Lauren Berlant, Michael Warner. »Sex in der Öffentlichkeit«, Matthias Haase, Marc Siegel, Michaela Wünsch (Hg.). *Outside: Die Politik queerer Räume*. Berlin: b_books [1998] 2005, S. 77-103, S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diesen heteronormativen Intimitätskulturen finden queere Gegenöffentlichkeiten keinen Platz und werden als bedrohlich für eine ganze Nation regelrecht kriminalisiert. Das Konzept der ›viscous porosity‹ schafft eine bildliche Vorstellung von Berlants Konzept einer ›intimen Öffentlichkeit‹ und kennt damit keine Sphäre des Privaten, die nicht immer schon verwoben ist mit öffentlichen Diskursen, Institutionen und Praktiken.

Fran Cottell führt mit ihrer Hausinstallation vor, was passiert, wenn die Sphäre des Privaten und des Öffentlichen aufeinandertreffen und interferieren. Die ›Beschaffenheit‹ einer zähflüssigen Durchlässigkeit zwischen privat und öffentlich lenkt den Blick auf das *Dazwischen* von Intra-Aktionen, woraus das, was wir als privat oder öffentlich verstehen, letztlich erst erwächst. Betrachten wir das liberale Trennungsdispositiv im Sinne Sauers als zähflüssig und durchlässig, gewinnen jene Intra-Aktionen an Kontur: das heißt Intra-Aktionen zwischen Materiellem und Diskursiven, zwischen körperlichen Aspekten und diskursiven, sozialen, kulturellen Dimensionen. Die Betrachtung dieser Intra-Aktionen geht einher mit einer (epistemischen) Verantwortung die wir haben, wenn wir Grenzen ziehen. Es geht also um ein Bemühen, zu verstehen, warum die Unterscheidung von privat und öffentlich aus feministischer Perspektive von Bedeutung ist, *wie* sie etwas ausmacht und vor allem *für wen* sie etwas ausmacht. Ausgehend von Tuanas konzeptueller Metapher der »viscous porosity« werde ich die ›Beschaffenheit‹ des Verhältnisses von privat/öffentlich unter jener dynamischen Prämisse nun beschreiben und im Folgenden aufzeigen, wie zeitgenössische Medienkünstler*innen jene relationale Dynamik dieser vermeintlich strikt getrennten Sphären verhandeln.

3.1.1 Privat/öffentliche Phantasieszenarien in *The Rooms* (Maria Petschnig: 2014)

Die Videoinstallation *The Rooms* der österreichischen Künstlerin Maria Petschnig wurde erstmals 2014 im Künstlerhaus in Wien gezeigt. Die Installation umfasst vier Einkanal-Videos, die jeweils auf räumlich voneinander getrennten Flachbildschirmen gezeigt werden. Die räumliche Trennung der einzelnen Bildschirme geschieht durch zwei orthogonal zueinander stehende weiße Wände, die im Querschnitt ein Kreuz ergeben (siehe Abb. 4a). Die bewusst gewählte architektonische Raumintervention, die für sich räumliche Abtrennungen beansprucht, wird in der Installation zur wesentlichen Voraussetzung einer spannungsgeladenen somatisch-räumlichen Erfahrung der Ausstellungsbesucher*innen. Die Spannung wird erzeugt durch die öffentliche Ausstellung der Installation, des vermeintlich intimen Raumgefühls in einer Art ›Großkabine‹ und den obszön-pornographisch, sehr privat anmutenden Einzelvideos. Je ›Kabine‹ hängt an einer Wand ein Flachbildschirm, der die/den Ausstellungsbesucher*in in suggerierter Zweisamkeit des einsamen Betrachtens, in Sicherheit vor sozialen Urteilen des Voyeurismus, zum Verweilen einlädt. Doch nicht nur die Ausstellungsarchitektur verhandelt öffentlich/private Grenzziehungen, auch die vier einzelnen Videoarbeiten selbst greifen eine dynamische Relationalität dieser Unterscheidung auf und schließen damit durchaus an eine Videokünstler*innentradition an. Bereits in den 1970er Jahren

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

war insbesondere Video, das in performativen Settings von Künstler*innen verwendet wurde, dazu in der Lage, »[to] challenge the line between the public and the private«.[31]

Die einzelnen vier Videos – *Petschsniggle* (2013), *An Evening at Home* (2011), *MINNIE* (2007) und *Vasistas* (2013) – generieren ein konstantes Spannungsverhältnis zwischen privat/intim und öffentlich/ausgestellt. Bei genauerer Betrachtung dieses Verhältnisses eröffnet sich eine Durchlässigkeit (›viscous porosity‹) der beiden Sphären, die sich über das Begehren als »Scharnier zwischen Psychischem und Gesellschaftlichem«[32] konstituiert (vgl. Kapitel 5.3.3).

In *Vasistas* fügt sich Petschnig selbst mittels Green-Screen-Technologie in fotografische Schnappschüsse privater Innenräume ein, die sie auf Flohmärkten gesammelt hatte, und wird so zum Eindringling privater – zeitlich voneinander getrennter – Räume bzw. Ebenen: Den anonymen Personen auf den Fotografien (aus der Vergangenheit) wie auch den Betrachter*innen der Videos im Ausstellungsraum (der Gegenwart) wird ein Voyeurist*innenstatus regelrecht aufgedrängt (siehe Abb. 4e). Die Künstlerin inszeniert sich in der videografischen perforierten Zwischenebene (zwischen Vergangenheit und Gegenwart, privat und öffentlich) als begehrliches Objekt der Anschauung. In kurzen Sequenzen wendet sich Petschnig zunächst als erotische Tänzerin bedeckt mit einem Mantel, dann nur mit Unterwäsche bekleidet, anonymen Männern auf den Hintergrundfotos zu, während sie uns als Betrachtende den Rücken kehrt. Die Segmente werden unterbrochen von statischen Videoaufnahmen, die uns in die tiefe Dunkelheit nach draußen vor Wohnhäuser führt und dort beleuchtete Fenster zu erkennen gibt, wodurch eine Verstärkung der voyeuristischen Stimmung der einzelnen Sequenzen erfolgt.

Auch in den beiden Videos *MINNIE* und *An Evening at Home* thematisiert Petschnig das Ausstellen einer erotischen Schaulust und die Durchkreuzung privater und öffentlicher Sphären. In *MINNIE* zeichnet die statische Videokamera fragmentarisch zusammengesetzte, nicht-chronologisch aufeinanderfolgende Striptease-Tanzeinlagen der Künstlerin auf. Durch den oberen und unteren Bildrand werden Hals und Oberschenkel der vor einer weißen Wand tanzenden Künstlerin abgetrennt, wodurch lediglich ihr Torso, von einem Frontallicht beleuchtet und mittig positioniert, zu sehen ist (siehe Abb. 4d). Während der Bildausschnitt beständig bleibt, wechselt die Kostümierung von fleischfarbener Unterwäsche über Halskrausen mit Metallketten hin zu Push-up-Korsetts. In *An Evening at Home* wird an die erotische Fetisch-Maskerade angeknüpft; die löchrigen Anzüge, durchlässigen Strumpfhosen und Netz-Kostüme stehen auf einer stofflichen Ebene für jene postulierte Durchlässigkeit (›viscous porosity‹) ein. Erneut ist nur ein weiblicher Torso zu sehen, dieses Mal am linken Bildrand. Sein Schatten lässt erkennen, dass sich die anonyme Person gerade ankleidet. Die übersteuerte Rockmusik

31 Chris Salter. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge/Massachusetts/London: MIT Press 2010, S. 130.

32 Antke Engel. »A_Sozialität, Multiplizität und Serendipität des Begehrens. Queere Rekonzeptualisierungen psychoanalytischer Begehrenstheorien«, Esther Hutfless, Barbara Zach (Hg.). *Queering Psychoanalysis: Psychoanalyse und Queer Theory – Transdisziplinäre Verschränkungen*. Wien: zanglossus 2017, S. 257-301, S. 261.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus einem Radio im Hintergrund unterstreicht die Beiläufigkeit des privaten Geschehens und bleibt über die gesamte Dauer des Videos bestehen. In der nächsten Sequenz sitzt die halbnackte Künstlerin, ›bekleidet‹ mit ein paar schwarzen, breiten Bändern um Bauch, Brust und Gesicht, in ihrem abgedunkelten Schlafzimmer und starrt unbeteiligt auf einen Laptopbildschirm (siehe Abb. 4c). Die darauffolgende Sequenz bringt uns zurück in das vorherige Zimmer und damit wieder in die Ankleidesituation. Vor einem Spiegel rückt Petschnig ihren fleischfarbenen, löchrigen Bodysuit zurecht. Es folgen weitere Sequenzen, die die/den Betrachter*in mit einer gewissen Undurchdringlichkeit des Geschehens konfrontieren. In unterschiedlichen Fetisch-Kostümen sehen wir die Künstlerin an einem scheinbar gewöhnlichen *Evening at Home* Alltäglichkeiten nachgehen: Sie rasiert ihren Schambereich, liest Zeitung auf dem Sofa, holt sich ein Glas Milch aus der Küche und tippt auf ihrem Smartphone, stets alleine und ohne Interaktion mit Anderen. Das Zuhaue als *lokale Privatheit* gewinnt insbesondere bei *Evening at Home* eine zentrale Bedeutungsdimension, die in der Verfügungshoheit über den Privatraum begründet liegt und ihn damit als Ort markiert, in dem frau/man tun und lassen kann, was frau/man will. In ihrem vierten Video *Petschsniggle* geht Petschnig gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester intimen und häufig skurrilen Ritualen und Körperpraktiken nach (siehe Abb. 4b). Sie laufen mit Plastik, Schaumstoff und Netzen bekleidet durch ihr Elternhaus in Österreich, kneten mit ihren Füßen bauchige Nylonstrumpfhosen-Knoten, die wie mutierte Eingeweide anmuten, tragen Gurken als sexuelle (?) Prothesen, rutschen auf einer Matratze die Treppe hinunter und spucken sich gegenseitig in ihre Münder. Ekel und Scham werden überschritten und transformieren sich in scheinbar sexuelles Genießen. Die bizarren Geschehnisse und verstörenden Gesten der Schwestern entlassen die Betrachter*innen in eine nachhallende Irritation.

Das amateurhafte Videomaterial in allen vier Videos wird zum (vermeintlichen) Garanten der authentischen und verlässlichen Wiedergabe einer privaten und zutiefst intimen Sphäre anonymer wie anonymisierter Personen. Diese wahren ihre Anonymität durch Maskierung (vgl. *Petschsniggle* oder *An Evening at Home*), von der Videokamera abgewendete Blicke (vgl. *Vasistas*) oder Kadrierungen, die lediglich den Torso einer Person erkennen lassen (vgl. *MINNIE*). Im Gegensatz zu zahlreichen feministisch orientierten Video-Performances der 1970er Jahre, in denen die Videoaufzeichnung dem selbstbestimmten Handeln galt und es um eine Selbstbeobachtung der eigenen weiblichen Körperlichkeit ging, übernimmt bei *The Rooms* die Videoaufzeichnung die Funktion der Überwindung von Hemmnissen und der Dokumentation vermeintlich authentischer Handlungen sowie ritualhaft erscheinender Körperpraktiken. Anstelle einer Interaktion zwischen Performerin und Kamera (Video-Performance) erhält die Kamera die meiste Zeit eine stille (voyeuristische) Beobachterposition. Der amateurhafte und nicht künstlerische Einsatz von Video knüpft hier an Wirkungsmechanismen des Homevideos und schwört zugleich dem Genre der Pornografie seine Treue.

In allen vier Videos verschränken sich Privatpersonen, Alltagsnarrative und Verstörungseffekte, während der Ort der lokalen Privatheit – Schlafzimmer, Wohnzimmer, Küche – zum medialen Schauplatz gemacht wird. Die Skurrilität und das Ausreizen von Schamgrenzen birgt eine Kritik an der Konjunktur medialer Selbstentblößung und -pornografisierung in der gegenwärtigen Medienkultur. Das, was konventionell der Sphäre des Privaten/Intimen vorbehalten ist, wird – durch das Medium Video be-

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 4a: Maria Petschnig, The Rooms 2014. Ausstellungsansicht, Künstlerhaus Wien

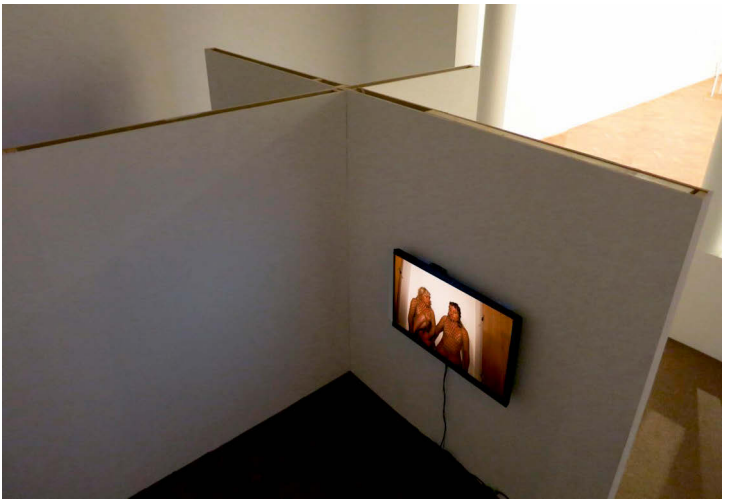


Abb. 4b: Maria Petschnig, Petschsniggle 2013 und Abb. 4c: Maria Petschnig, An Evening at Home 2011

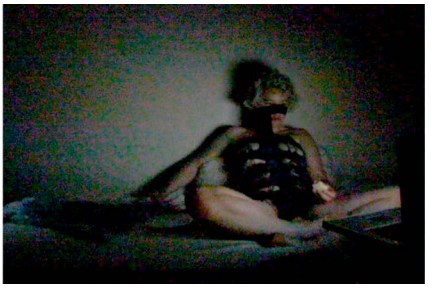
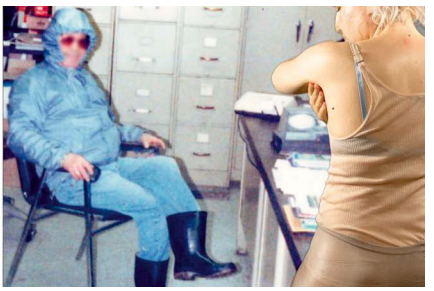


Abb. 4d: Maria Petschnig, MINNIE 2007 und Abb. 4e: Maria Petschnig, Vasistas 2013



https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dingt – öffentlich gemacht. Durch die Überwindung von Scham wird der zugewiesene Platz des Privaten nicht mehr hingenommen. Der Körper und sein spezifisches Begehren erobern sich so den öffentlichen Raum. Es entsteht somit ein Raum von »sozialer Erotik« im Sinne Chela Sandovals.[33] Als politisches Bewusstsein und (queer-)feministische Praxis zielt die soziale Erotik – wie sie Petschnigs Videos vorführen – darauf ab, neue Verbindungen entstehen zu lassen, indem die Erotik nicht länger dem privaten Schlafzimmer vorbehalten wird. Neudefinitionen von Sexualität, Gemeinschaft, Identität und Liebe können so in Gang gesetzt werden. Bereits Künstler*innen und Aktivist*innen der 1970er Jahre haben auf die Allianz zwischen politischer Aktion und Erotik hingewiesen. Audre Lorde betont in diesem Kontext die Bedeutung des ›Teilens‹ (sexueller) Freuden:

> The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference.[34]

Die (weiblichen) Körper in den Videos – vornehmlich der Körper der Künstlerin selbst – transportieren ein erotisch und sexuell konnotiertes Begehren, das eine heterosexuelle Matrix aufgreift und kritisch ausstellt (vgl. *Vasistas*), diese aber auch unterläuft und in lesbische Begehrensformen ummünzt (vgl. *Petschsniggle*). Wie frühe (queer-)feministische Ansätze verhandeln Petschnigs Videos sowohl eine Kritik am Phallus als das eine Zeichen des Begehrens und des männlichen Privilegs (vgl. Lynda Benglis Selbstportrait in der Kunstzeitschrift *Artforum* von 1974, Kapitel 2.2) als auch an einem Subjekt-begehrt-Objekt-Modell bzw. Mann-begehrt-Frau-Modell. Teresa de Lauretis entwarf mit ihrem Konzept des »Phantasieszenariums« ein post-ödipales Verständnis, dass für eine Vielfältigkeit von Begehrensformen einstehen sollte und (lesbischen) Frauen eine Reklamation des Status eines sexuellen Subjektes bieten sollte. Für de Lauretis fließen im Begehren, das in und durch Fantasien vermittelt wird, unbewusst sexuelle, sozio-kulturelle Fantasien und somatisch-libidinöses Erleben zusammen. Fantasie ist in ihrem Verständnis nicht eine individuelle Vorstellungskraft, sondern ein relational gedachtes Begehren. Petschnigs Videoinstallation *The Rooms* verhandelt die Psyche als eine Quelle unbewusster Fantasien; zeigt Fantasien in Bewegtbildformen und kreiert »Phantasieszenarien«, die mehrere Menschen miteinander »teilen«.[35] Innerhalb eines solchen Szenarios sind alle Beteiligten stets zugleich Subjekt, Objekt und Betrachtende des Geschehens.[36] Am deutlichsten wird diese Form des Miteinander-Begehrens in der Videoarbeit *Vasistas*, in der die anonymen Personen auf den Hintergrundfotografien, die Künstlerin im Videobild wie auch die Ausstellungsbesucher*innen in ein relationales, ›zähflüssiges‹ und ›durchlässiges‹ Begehrens-Gefüge verwickelt zu sein

33 Chela Sandoval. »Dissident Globalizations, Emanzipatory Methods, Social Eritics«, Arnaldo Cruz-Malave, Martin F. Manalansan (Hg.). *IV: Queer Globalization. Sexuality, Citizienship, and the Afterlife of Colonialism*. New York/London: New York University Press 2002, S. 20-32.

34 Audre Lorde. »Uses of Erotic. The Erotic of Power«, Dies. *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. New York: The Crossing Press 1984, S. 53-59, S. 57.

35 Teresa de Lauretis. *Die andere Szene: Psychoanalyse und lesbische Sexualität*. Berlin: Berlin Verlag [1994] 1996, S. 120f.

36 Ebd., S. 125.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

scheinen. Jenes Gefüge bereitet eine Bühne für eine Sozialität, die eine hierarchisch strukturierte Binarität von Subjekt und Objekt des Begehrens ins Wanken bringt. »Phantasieszenarien«, wie sie Petschnig entwirft, bieten die Möglichkeit, sowohl individuelle (private) als auch kulturelle Vorstellungsbilder herauszufordern, um sie infolgedessen umzuarbeiten. Im Anschluss an de Lauretis plädiert Antke Engel für ein Verständnis von Begehren als ein Geschehen im Sozialen und in gemeinsamen Phantasieszenarien, worin Spannungen zwischen Biologischem und Kulturellem verhandelt werden (können). Laut Engel gibt es einen Moment, wo das Begehren politisch wird: »Das Begehren als ein soziales Geschehen, das durch ein unbewusstes Sexuelles gespeist ist, hat an der Bestätigung und Umarbeitung sozialer Normen teil.«[37]

Dass das Private politisch ist, verhandeln Maria Petschnigs Videoarbeiten in *The Rooms* vor dem Hintergrund von intimen Praktiken und Sexualität, während andere künstlerische Arbeiten die private, häusliche Sphäre und ihre dort lokalisierte Reproduktionsarbeit in den Fokus stellen. Die Küche, so wird im Folgenden erläutert werden, stellt dabei oftmals (nach wie vor) einen Ort des Widerstands dar.

3.1.2 »The Kitchen as the appropriate battleground«[38] – Trans-Corporeality in *Housewives making Drugs* (Mary Maggic: 2016)

Einige Arbeiten der frühen feministischen Videokunst verarbeiteten und kommentierten kritisch die Restriktion an das Zuhause und die dort den Frauen traditionell vorbehaltene Hausarbeit.[39] Insbesondere Martha Rosler setzte sich mit der feministischen Bedeutung des Privaten auseinander und beantwortete die Frage, ob das Private politisch sei mit: »Yes, if understood to be so, and if one brings the consciousness of a larger, collective struggle to bear on questions of personal life, in the sense of regarding the two spheres as both dialectically opposed and unitary.«[40] Roslers Ansicht zufolge geht das Private demnach weit über die Grenzen eines Individuums hinaus und ist nicht ohne eine dialektische Relation zur Kollektivität denkbar. Ihre Arbeiten bergen in bezeichnender Weise diese Auffassung und verhandeln wiederkehrend die Küche als zentralen Handlungsraum. In *Semiotic of the Kitchen* (1975), ihrer vermutlich prominentesten Videoarbeit, zeigt und erklärt sie in einer parodistischen Anspielung auf das Fernsehformat Kochshow den Betrachter*innen alphabetisch die ›Zutaten‹ eines klassischen Hausfrauenalltags. Eine statische Kameraperspektive nimmt Rosler, vor einer Küchenplatte stehend und umgeben von einem kleinen Küchen-Setting (Kühlschrank, Herd, Küchenregal), zentral in den Blick. Beinahe analog ließe sich diese Kurzbeschrei-

37 Engel 2017, S. 290.

38 Mary Maggic. »Magic Bioart?«, 2017, URL: http://maggic.000/Housewives-Making-Drugs-2017, Stand: 12.07.2020.

39 Auch aktuelle Arbeiten lassen sich heranziehen, wie beispielsweise die der polnischen Künstlerin Elzbieta Jabłońska *Kitchen* (2003) oder die Multi-Media Performance *Women With Kitchen Appliances* von Carol Short im Musée d'art Contemporain de Montréal (2008).

40 Martha Rosler. »Well, is the Personal Political?« – Statement im Rahmen der Konferenz *Questions on Woman's Art*, ICA, London, 15.–16. Nov. 1980, Nachdruck in: Hilary Robinson (Hg.). *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*. Malden, MA: Blackwell Publishers 2001, S. 95f.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bung auf Mary Maggics Videoarbeit *Housewives making Drugs*[41] von 2016 übertragen. Während Roslers Gesten sich aus einer latenten Aggression speisen, strahlen Maggics *Housewives*, die beiden Transfrauen Maria und Maria, in zuckersüßer Künstlichkeit der Kameralinse entgegen und erklären ihrem Publikum Schritt für Schritt die Zubereitung eines Hormoncocktails.

Der fiktiven Kochshow-Sequenz in *Housewives making Drugs* vorangestellt, ist eine einminütige dokumentarische Sequenz, die zu jenem Kochshow-Setting narrativ hinführt (siehe Abb. 5). Mit getragener elektronischer Musik begleitet, folgt die Kamera einer der beiden Transfrauen auf ihrem Weg nach Hause. Dort wird sie bereits von der anderen Transfrau auf dem Sofa erwartet. Sie trinken zusammen Bier, rauchen Marihuana und Maria öffnet einen der Briefe, der eine schlechte Nachricht überbringt: Marias Hormonpillen werden nach der Abschaffung der US-Gesundheitsreform *Obama Care* von der Krankenkasse nicht mehr übernommen. Die beiden erinnern sich an einen barrierereichen Weg der Hormonbeschaffung aufgrund transphober Strukturen im US-amerikanischen Gesundheitssystem. »I wish there was a way to get hormons without a prescription« (TC 00:01:26), äußert sich Maria sehnsuchtsvoll. Ihr verträumter Blick in die Ferne und die weiße Blende führen uns Betrachter*innen zum zweiten Teil des Videos und bringen uns in das Kochshow-Setting und damit in die Vorstellungswelt der beiden Transfrauen. »Hello, and welcome to our show!« (TC 00:01:49), begrüßen die beiden nun in bunter, blumiger Hausfrauenkleidung der 1950er Jahre gekleidet ihre Zuschauer*innen; die Show beginnt. Sie stellen ihren *Estrofemminizer* vor, ein buntes Laborinstrumentarium für Biohacker*innen, bestehend aus einer Halterung, Kieselgel und Zigarettenfiltern in einem Glasrohr, das einem die Herstellung von Östrogen ermöglichen soll. Die euphorischen Hausfrauen, eine beiläufige Loungemusik im Hintergrund und ein applaudierendes Publikum bedienen beinahe alle Koch- oder Verkaufsshow-Konventionen. Durch die parodistische Überzeichnung werden jene Konventionen jedoch unmittelbar unterlaufen. Die Präsentation des innovativen ›Urin-Hormon-Extraktionsrezepts‹ stößt beim fiktiven Publikum im Kochshow-Studio auf große Begeisterung. Immer wieder werden die Halbtotalen-Einstellungen auf das Kochgeschehen durch kurze Einblendungen auf Zuschauerreihen unterbrochen. Manche der Zuschauer*innen tragen Brillen mit aufgeklebten Augen, künstliche Hasenohren oder pinke Plastikhandschuhe und reagieren euphorisch und überschwänglich amüsiert. Auf der Bildebene blitzen neonfarbige, comichafte Schriftelemente wie »Whoaa«, »Ahh«, »Yeah« auf, wodurch ein ironischer Versuch ausgestellt wird, die emotionale Befindlichkeit der Zuschauer*innen auf textueller Ebene zu intensivieren.

Der während einer Showunterbrechung gewonnene Urin von Maria wird im nächsten Schritt durch die Filtrationsanlage des *Estrofemminizer* gegossen, um so die Hormone zu extrahieren. Nach der abgeschlossenen Östrogenextraktion mischen die beiden Transfrauen einen Hormoncocktail. In geschwungenen lilafarbenen Lettern erscheint der Name ihres als revolutionär gefeierten Getränks mittig auf der Bildoberfläche: der

41 Das im weiteren Verlauf skizzierte Video ist Teil eines *Work-in-Progess*-Projekts, das Mary Maggic zusammen mit Byron Rich 2015 startete. Das Projekt umfasst verschiedene Realisationen wie Ausstellungen, Manifeste und Gruppenworkshops.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Estro-Gin. Bevor das fiktive Publikum und die beiden Hausfrauen jedoch zu den Gin-Gläsern greifen, führt Maria ihr Publikum durch eine ethische Reflexion über die Herstellung selbstgemachter Hormone: »With access to open source estrogen there is great power, but with that great power comes a greater responsibility for myself, for my community, my comrades and for the resistance« (TC: 00:07:38).

Auch das Ende des Videos schreibt sich in gängige Konventionen von TV-Show-Formaten ein, indem eine Hintergrundmusik eine Atmosphäre des Ausklangs schafft. Begleitet von elektronischen Beats und minimalistischen Rhythmen beginnen Maria und Maria zu einem *Estro-Gin-Song* aus dem Off zu singen und zu tanzen. Das Publikum schließt sich an, betritt die fiktive Kochshowbühne und bekommt am Ende Hormoncocktails serviert.

Im konsequenten und parodistischen Spiel der Überzeichnung von TV-Show-Konventionen und Geschlechtervorstellungen wird die Küche in Mary Maggics Video *Housewives making Drugs* zum zentralen Verhandlungsort. Die Küche wird zum Laboratorium und damit zu einem Ort der Wissensproduktion, an dem sich (Koch)Experimente ereignen, um ein politisches Potenzial zu entfachen: Die Praxis des wissenschaftlichen Experimentierens wird hier als weiblich konnotierte und im privaten, häuslichen Raum stattfindende Alltagshandlung des Kochens inszeniert, wobei die Forschungsmethode/das Rezept und die vermeintlichen Forschungsergebnisse/der fertige Hormoncocktail nicht verborgen bleiben, sondern im Setting der Kochshow öffentlich und für ›jede_r_trans*‹ zugänglich gemacht werden.

Housewives making Drugs schreibt sich zudem ein in die Kunstpraxis der *Bioart* nach Eduardo Kac. In der *Bioart* werden mittels biotechnologischer Methoden lebendige Sys-

Abb. 5: Mary Maggic, Housewives making Drugs 2016

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - cc by

teme transformiert und somit der »process of life« manipuliert.[42] Als eine Kunst der Transformation *in vivo* manipuliert sie »Biomaterial auf Kleinstebene (Zellen, Proteine, Gene, Nukleotide)«[43] und schafft Dispositive zur kognitiven wie auch emotionalen Teilhabe. Damit verhandelt die Biokunst im Kern die Veränderlichkeit von ›Natur‹, die für Mary Maggic zum strategischen und politischen Ausgangspunkt wird. Die ›Natur‹ wird in *Housewives making Drugs* nicht als statisch, sondern als veränderbar konzipiert und zum anderen mit *agency* versehen. Die Hormone als stoffliche Substanz machen *uns* zu geschlechtlichen Körpern. Sie sind physisches und zugleich semiotisches Material und zeugen von der Verschränkung des (geschlechtlichen) Körpers mit der materiellen Welt. Gerade in dieser Logik des *›becoming-with‹* der Hormone, wird die hierarchisch-strukturierte Binarität von Natur und Kultur unterlaufen und eine Verschränkung der Sphären möglich: Wir machen die Hormone und sie machen uns.

Für den Soziologen Andrew Pickering kann Wissen nur in den Köpfen von Wissenschaftler*innen oder in den Dokumenten, Theorien, Papieren, Texten oder anderen Textformen, die sie zur Verbreitung von Wissen produzieren, kodiert werden. Ein »performative image« der Wissenschaft besteht demgegenüber aus einem Feld von »power, capacities and performances, situated in machinic captures of material *agency* (Hervorh. i.O.)«.[44] Pickerings performatives Verständnis lokalisiert demnach eine *agency* auch im Material selbst und verweist auf die menschlichen wie nicht-menschlichen Verflechtungen, die er als »dance of agency« bezeichnet. Für ihn sind Wissenschaftler*innen – und so wären es auch die beiden Biohacker*innen Maria und Maria – »human agents in a field of material agency which they struggle to capture with machines […] reciprocally and emergently intertwined in this struggle«.[45] Pickering erkennt damit das relationale, wechselseitige Verhältnis zwischen Wissenschaftler*in, Untersuchungsapparatur und -gegenstand an. Zugleich läuft er mit seiner Theorie jedoch Gefahr, so Karen Barad, den Performativitäts-Begriff politisch zu entleeren. Barads Kritik bezieht sich auf eine Missachtung Pickerings von Fragen nach Bedeutung, Identitätsformation, Stellenwert und Macht.[46] Alternativ ließe sich das theoretische Konzept der Trans-Corporeality heranziehen, das auf ein Subjekt verweist, das durch biologische, technologische, wirtschaftliche, soziale, politische und andere Systeme, Prozesse und Ereignisse in sehr unterschiedlichen Größenordnungen generiert wird und mit diesen (machtvoll) verstrickt ist.[47] Als posthumanistischer Modus des Neuen Materialismus meint das von Stacy Alaimo entwickelte Konzept der Trans-Corporeality die unüberwindbare Verzahnung aller Kreaturen mit einer dynamischen und materiellen Welt, die

42 Eduardo Kac. »Introduction: Art That Looks You in the Eye. Hybrids, Clones, Mutants, Synthetics, and Transcenics«, Dies. (Hg.). *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge/Mass./London: MIT Press 2007, S. 1-27, S. 18.

43 Jens Hauser. »Bio Kunst. Taxonomie eines Wortmonsters«, Gerfried Stocker (Hg.). *Hybrid: Living in Paradox, Ars Electronice 2005*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 188-193, S. 190.

44 Andrew Pickering. *The Mangle of Prctice: Time, Agency and Science.* Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 7.

45 Ebd., S. 21.

46 Barad 2003, S. 807.

47 Stacy Alaimo. »Trans-Corporeality«, Rosi Braidotti (Hg.). *Posthuman Glossary*. London u.a.: Bloomsbury Academic 2018, S. 435-438, S. 436. Siehe auch Alaimo 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

uns durchzieht, die wir transformieren und von der wir transformiert werden. *Housewives making Drugs* verweist auf vielschichtige Art und Weise auf jene Verschränkung von technologischen, sozialen, biologischen und insbesondere geschlechterpolitischen Dimensionen und stellt nicht nur allein die Frage, was es bedeutet (einen) Trans*-Körper zu haben/zu sein. Aufgrund gesetzlicher Reglementierungen haben die beiden Transfrauen einen erschwerten Zugang zu weiblichen Geschlechtshormonen, die sie zu den Körpern machen, die sie sein wollen bzw. sind. In ihrer ästhetischen Praxis verweisen die als stereotype Hausfrauen inszenierten Biohacker*innen nicht nur auf soziale und geschlechterpolitische Dimensionen der staatlichen Regularien, sondern führen mittels der technischen Apparatur des sogenannten *Estrofemminizer* einen spielerisch-bunten Akt der Selbstermächtigung vor. Das Östrogen wird zum Marker der Diskriminierung transsexueller Menschen, die sich auf vielfältige und miteinander verbundene Weise materialisiert. Mary Maggics Arbeit jongliert mit Geschlechterstereotypen wie ›die glückliche Hausfrau‹ oder der Küche als ›natürlichem‹ Zuständigkeitsbereich der Frau, koppelt sich jedoch auch an biotechnologische Ermächtigungen in Form des Widerstands durch ›Biohacking‹. Biohacking – als wörtliche Übersetzung das ›Eindringens‹ in ›die Natur‹ – wird hier zur Kampfansage gegen eine heteronormative Matrix. Damit ist Biohacking hier auch im Sinne eines Hackings der geschlechtsbezogenen Ideologien zu verstehen, die gekoppelt sind an Östrogen und Testosteron. Wissenschaft, Technologie, Medizin und die US-amerikanische Gesetzgebung in Bezug auf Hormonvergabe sind alle in eine misogyne Geschichte und transphobe Gegenwart verwickelt. So bietet *Housewives making Drugs* einen Reflexionsraum an, in dem Rezipient*innen der Durchzogenheit des Subjekts von biologischen, ökonomischen, technologischen und sozialen Prozessen (Trans-Corporeality) nachspüren können. Maria und Maria provozieren diesen Reflexionsraum, indem sie die weiblich konnotierte Arbeit des Kochens sowie das Biohacking als körperübergreifende (trans-corporeal) Akte performen, in dem sich der materielle Austausch zwischen menschlicher Körperlichkeit und Geschlechtshormonen, misogyner Geschichte und gesellschaftspolitischen Machtkonstellationen vollzieht.

Wie in der zu Beginn knapp skizzierten Videoarbeit *Semiotics of The Kitchen* von Martha Rosler arbeitet Mary Maggic an einer parodistischen Umkehrung. Während Rosler ihre Küchengeräte zweckentfremdet und sie zu Waffen erklärt, wird das Bestimmen über den eigenen Körper und seine Geschlechtlichkeit in *Housewives making Drugs* auf biotechnologischer Ebene humorvoll und ironisch ausgetragen. Die paradigmatische Verkörperung der geschlechterspezifischen Trennung von privat und öffentlich geschieht in der Figur der Hausfrau, die Maria und Maria rein äußerlich annehmen. Gleichzeitig unterlaufen Sie diese Figur in zweifacher Hinsicht: Weder gehen sie eine geschlechtliche Zuschreibung als Frau ein, noch zeugen ihre Handlungen von denen ›klassischer Hausfrauen‹. Für die Künstlerin war die Inszenierung der Küche als politischer Raum ein zentrales Anliegen: »Choosing the kitchen as the appropriate battleground for tackling body/gender politics and institutional access, the cooking show aims to challenge/subvert patriarchal society and speculate on a world with greater body sovereignty for all.«[48] Der Raum der Küche wird einer Politisierung unterzogen, da ge-

48 Maggic 2017.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rade dort die beiden Transfrauen selbstbestimmt Mixturen bereiten, die ihre äußerliche und innerliche Geschlechtlichkeit beeinflussen.

Während bei Rosler und in einigen anderen feministischen Medienkunstarbeiten der 1970er Jahre der private Raum als Ort der Bedrohung und (Ausbeutungs-)Gefahr präsentiert wurde, greift die junge Künstler*innen-Generation das spielerisch-parodistische Verfahren der Umkehrung auf, um Störungen traditioneller Zuschreibungen zu bewirken und geschlechtliche Möglichkeitsräume zu inszenieren. Ferner arbeitet die junge Künstler*innen-Generation an einem Subjektverständnis, das es als nicht trennbar von Netzwerken intra-agierender materieller *agencies* begreift.[49] Mit dem Begriff der Trans-Corporeality wurde diese Subjektvorstellung als auf mehreren horizontalen Kreuzungen verlaufend zu greifen versucht.

Gerade die Reproduktionsarbeit – und damit auch das Kochen, als den Frauen vorbehaltenes Tätigkeits- und Pflichtfeld – war Kernpunkt feministischer Kapitalismuskritik, wie sie in den 1970er Jahren laut wurde und sowohl theoretische als auch praktische Auseinandersetzungen mit sich zog. Das kapitalistische Patriachat wurde damit als strukturell frauenausbeutendes System entlarvt und kritisiert. Doch noch heute – so möchte ich nun anhand von Mika Rotenburgs Videoarbeit *NoNoseKnows* zeigen – geht der Feminismus mit einer Kapitalismuskritik eine starke Allianz ein.

3.1.3 Der weibliche Körper in industriell-kapitalistischen Produktionsgefügen in *NoNoseKnows* (Mika Rottenberg: 2015)

> »Das Private wurde in dem Moment politisch, in dem sich Frauen über die scheinbar individuellen Erfahrungen im Reproduktions- und Lohnarbeitsbereich austauschten und diese als kollektive Erfahrung struktureller Gewalt erkannten.«[50]
> *Antje Hagel & Antje Schuhmann*

> »[Der] in der Kunst praktisch werdende Feminismus ist keine vergangene Mode, sondern ein auch in der Gegenwart noch aktueller Angriff auf die Biologisierung der gesellschaftlichen Gewaltverhältnisse kapitalistischer Produktionsordnungen.«[51]
> *Kerstin Stakemeier*

Ausgehend von einer geschlechterspezifischen Zuschreibung des (häuslich) Privaten als ›natürlichem‹ Ort der Reproduktionsarbeit und damit der Haushaltsführung und Kindererziehung, sowie als Ort der weiblichen Ausbeutung, beanspruchten marxistisch geprägte Feministinnen der 1970er Jahre im Kontext feministischer Theoriebildung eine Aufhebung der Grenzziehung zwischen privat und öffentlich. Privatheit wurde damit nicht als Ort der Freiheit verstanden, sondern als Ort der Ausbeutung.

---

49 Vgl. Barad 2007.

50 Antje Hagel, Antje Schuhmann. »Aufstieg und Fall der Frauenbewegung«, Cornelia Eichhorn, Sabine Grimm (Hg.). *Gender Killer: Texte zur feministischen Politik*. Berlin/Amsterdam: Edition ID-Archiv 1995, S. 69-76, S. 71f.

51 Kerstin Stakemeier. »Gegen den Modernismus: Der feministische Dienst der Gegenwartskunst«, Annette Emde, Radek Krolczyk (Hg.). *Ästhetik ohne Widerstand: Texte zu reaktionären Tendenzen in der Kunst*. Mainz: Ventil Verlag 2013, S. 222-248, S. 244.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Angesichts der von Beate Rösler konstatierten Gegenwartsbestimmung einer egalitären »Macht der Verletzungen informationeller Privatheit«[52] – wobei dem Privaten ein Imperativ des Schutzes entgegengehalten werden müsse (vgl. Kapitel 3), um das individuelle Selbstverständnis der/des Einzelnen als autonomes Subjekt zu gewährleisten – ließe sich mit Birgit Sauer provokant folgende Frage stellen: Entlarvt der wachsende Eingriff in das Private in Form staatlicher Überwachung oder auch die Regulierung weiblicher Körperlichkeit durch Reproduktionstechnologien nicht gerade das feministische Leitmotto als einen »historische[n] Irrtum«[53]? Zu einer solchen Einschätzung könnten laut Sauer nur Personen gelangen, die die frauenbewegte Politisierung missverstanden haben.[54] Sie warnt vor einer Affirmation der Trennungsüberwindung zwischen privat und öffentlich, wie sie von Seiten feministischer Kritik formuliert wurde, vor dem Hintergrund dieses ›neuen‹ Verständnisses von Privatheit als etwas Schützenswertes. Der Blick müsse sich dahingehend verschieben, Privatheit unter dem Vorzeichen neoliberaler und kapitalistischer Restrukturierung zu Öffentlichkeit in Beziehung zu setzen. In diesem Spannungsfeld der Bedeutungsfragen von privat und öffentlich ist eine geschlechtersensible Untersuchung von elementarer Bedeutung. In historischer Retrospektive erläutert Birgit Sauer, wie Frauen in »ambivalenter und kontrollierter Weise«[55] in die politische Sphäre integriert wurden: »Als Mütter wurden sie für die Reproduktion von Nationalstaaten benutzt, als ›Gefühlswesen‹ sind sie in subalternen Positionen das Schmiermittel des politischen Geschäfts.«[56] In diesem Zitat äußert sich eine Doppelbödigkeit der einbezogenen-ausgeschlossenen Frau der industriellen Gesellschaft. Nicht zuletzt für einen wachsenden globalen Kapitalismus erweist sich Sauers skizzierte Frau als *produktiv*. Ihr Plädoyer, das Private unter dem Vorzeichen neoliberaler Strukturen und in seiner Bezüglichkeit zum Öffentlichen zu stellen, ergänze ich hier neben der historischen Perspektive durch gegenwärtige Dimensionen der Globalisierung und der Klassenfrage. Vor dem Hintergrund eines komplexen Gefüges globaler, neoliberaler, klassen- und geschlechterspezifischer Dimensionen frage ich nach der Beziehung zwischen privat und öffentlich aus heutiger Sicht.

Die argentinisch-israelische Künstlerin Mika Rottenberg verhandelt in ihren Arbeiten immer wieder die machtdurchzogenen Verstrickungen von geschlechter- und/oder klassenspezifischer Arbeit in einer globalen, kapitalistischen Weltwirtschaft. In ihren Arbeiten stehen meist der weibliche Körper und sein Verhältnis zu kapitalistischen Produktionsabläufen im Mittelpunkt. Ihr Interesse gilt dabei dem Sichtbarmachen der Arbeit von Frauen, die heute weniger in der häuslichen als in der industriellen Sphäre auszumachen sei, wodurch sie ihren feministischen Standpunkt deutlich macht:

> If I go back to the idea of labour, feminism and art, the work of women used to be hidden in the domestic sphere. Now it's hidden in the industry. Women in China or South East Asia make so much of the world's crap. There is still need for visibility and

52 Rössler 2001, S. 50.

53 Birgit Sauer. »Öffentlichkeit und Privatheit revisited. Grenzziehungen im Neoliberalismus und die Konsequenzen für die Geschlechterpolitik«, in: *Kurswechsel*, 4, 2001, 5-11, 5.

54 Ebd.

55 Sauer 2001, S. 171.

56 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> art is a good tool for that. So maybe if the feminism of the 1970s was about showing women's work by exposing the domestic sphere, now it's about exposing women in the industrial sphere.[57]

Häufig bildet ein Video den Kern ihrer raumeinnehmenden Installation, wie auch in *NoNoseKnows* (2015), einer Videoinstallation, die erstmalig auf der 56. Biennale in Venedig 2015 gezeigt wurde (siehe Abb. 6). Durch eine Art Garagentor betreten die Ausstellungsbesucher*innen zunächst einen engen Vorraum, bevor sie in den dunklen Projektionsraum treten, in dem das Video gezeigt wird. Der Vorraum ist bestückt mit zwei Regalen, gefüllt mit Perlensäcken und einem stark und kühl beleuchteten Tresen, auf dem ausgebreitete Perlenketten liegen. Damit spiegelt sich ein materialistischer Ansatz in der Videoinstallation in einer Art und Weise wider, indem bestimmte Artefakte, die im Video gezeigt werden, sich im Vorraum bereits ankündigen. Der videografisch aufgezeichnete und der reale Raum bilden eine Einheit. Somit verschafft Rottenberg einer Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung Geltung, indem sie eine begehbare Kulisse kreiert, die nicht zuletzt das Bewusstsein für die eigene Körperlichkeit der Ausstellungsbesucher*innen schärft. In einem dunklen, kahlen Raum hinter dem Vorraum erscheint mir das Video als Großprojektion, gerahmt durch einen breiten, schwarzen Rahmen am hinteren Raumende.

Zu Beginn des Videos sehe ich eine großgewachsene Frau (gespielt von der knapp 2 Meter großen Bunny Glamazon, einem US-amerikanischen Fetisch-Model) mit zerzausten, blonden Haaren und grauem Hosenanzug, die mit einem roten Elektromobil auf einen Parkplatz vor einem Fabrikgebäude fährt. Die Kamera begleitet die sehr groß gewachsene Frau auf ihrem Weg durch die kahlen neon-beleuchteten Flure des Gebäudes bis in ihr Büro. Im engen Raum angekommen, nimmt sie Platz an einem kleinen Schreibtisch, umgeben von eingepackten Blumenbuketts auf Regalbrettern. Neben ihrem Schreibtisch häufen sich Teller, beladen mit Nudelgerichten. Schräg unter ihrem Tisch ist ein mit Perlen gefülltes Plastiksieb zu sehen, aus dem zwei nackte Füße nach oben ragen. Das Interieur und die seltsamen Zusammenhänge in diesem kulissenhaft inszenierten Raum lassen ein gewisses Verlangen nach Verstehen aufkeimen. Dieser merkwürdige Ort mit seinen surrealen und skurrilen Begebenheiten wird sich als einer von zwei Ebenen herausstellen. Die zweite Ebene führt mich in einen schwach beleuchteten Raum, in dem chinesische Arbeiterinnen in dicken Anoraks an einem langen Tisch mit bunten Plastikschalen sitzen. In monotoner und stiller Akkordarbeit präparieren sie Austernmuscheln für deren künstliche Perlenproduktion. Die Kamera dokumentiert die stillen, routinierten Bewegungen der konzentrierten Arbeiterinnen und wechselt von Halbtotalen (Einfangen der Arbeitsatmosphäre) zu Nahaufnahmen (Detailansichten des Präparationsvorgangs). Eine der jungen Chinesinnen am Tisch sitzt vor einer seltsamen Seilkonstruktion; ihr Blick richtet sich erwartungsvoll entlang der Seile nach oben. Im Büro, das filmästhetisch als ›oben‹ markiert wird (vertikale Kamerafahrt entlang des Seilzugs), gibt die blonde Frau durch das Läuten einer Glocke das Signal für

57 Mika Rottenberg. »Down the Rabbit Hole or Through the Looking Glass: Interview between Mika Rottenberg and Daria de Beauvais«, Frédéric Grossi (Hg.). *Mika Rottenberg: Palais de Tokyo, 23.06-11.09.2016*. Dijon: Les presses du réel 2016, S. 84-90, S. 88f.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die junge Chinesin, die Kurbel in Gang zu setzen. Auf der oberen Ebene löst das Kurbeln die Rotation eines Windrades aus, das unmittelbar hinter einem Blumenstrauß befestigt ist. Blütenstaub scheint frei gesetzt zu werden und eine allergische Reaktion bei der Frau im Büro zu *produzieren*; gequält zieht sie die Nase hoch und trocknet sich die Tränen.

Der manuelle Seilzug, der sich als eine Art Rube-Goldberg-Maschine entpuppt, verbindet die blonde Frau mit den Arbeiterinnen: oben und unten, West und Ost, Kapital und Arbeit stehen in einer unmittelbaren Reiz-Reaktions-Kette bzw. einem Ursache-Wirkungs-Zusammenhang. Dokumentarisches verwebt sich mit narrativer Fiktion. Beide Ebenen durchdringt eine Stille, die mich als Betrachter*innen in ein akzeptierendes Schweigen absurder und widersinniger Arbeitsabläufe einbezieht und so auf meine Mitverantwortlichkeit, Teil eines absurden industriekapitalistischen Systems zu sein, anspielt. Lediglich das leise Quietschen der Kurbel ist zu hören; darüber hinaus herrscht konzentrierte Stille unter den Arbeiterinnen im trostlosen Präparierraum. Das sich konstant drehende Windrad korrespondiert mit dem andauernden Schniefen der blonden Kapitalistin in der oberen Etage. Die Kamera fährt im Wechsel vertikal und horizontal über die Berge an Nudelgerichten neben ihr – ein Sinnbild für den grenzenlosen Konsum? Plötzlich fängt ihre gerötete Nase an zu pulsieren. Ein Glockenschlag gibt der Chinesin unten zu verstehen, das Kurbeln zu beenden, als wäre vorerst ausreichend gekurbelt worden. Das plötzliche Niesen der blonden Frau – unterlegt mit einem Cash-Register-Sound – bringt ein dampfendes Nudelgericht hervor, das sogleich zu den unzähligen anderen Nudelgerichten auf einen beistehenden Tisch gelegt wird. Weitere Nieser produzieren weitere Pastagerichte. Im wahrsten Sinne des Wortes wird die blonde Frau zu einer Nutzniesserin der Perlenproduktion für den globalen Markt, indem sie im Überfluss (von Blumen und Nudelgerichten) lebt und die prekären Arbeitsverhältnisse der Perlenarbeiterinnen nicht nur stillschweigend akzeptiert, sondern letztlich befördert. Sie unterliegt einer Reproduktionsschleife, der sie sich (körperlich) nicht entziehen kann. Die Pastagerichte und somit die Produkte ihres wiederholten Niesens starren direkt zurück in die Kamera: Der Kamerablick von oben konfrontiert uns mit einer Absurdität und mit dem sinnbildlich ekligen Geschäft der Massenproduktion und -konsumption. Es wächst die Vermutung, dass die Nudelgerichte für die Arbeiterinnen bestimmt sind.

Ich bekomme einen weiteren Arbeitsraum zu sehen: In einem dunklen, nass-kalten Raum hockt eine Chinesin – ihr Gesicht verdeckt durch einen asiatischen Kegelhut – und spaltet mit einem großen Messer Muschelhälften auseinander, um die darin befindlichen Perlen zu extrahieren. Auch hier zeichnet die dokumentarische Kamera stillschweigend den routinierten Erntevorgang auf. Im stillen, andauernden Beobachten bleibt Zeit zum Sinnieren: Werde ich gerade Zeugin der Ausbeutung vermeintlich natürlicher Reproduktionsarbeit der ›Muttermuschel‹? Und wird die Ausbeutung legitim, indem sie sich auf das Nicht-Menschliche (die Auster) verlagert? Auf welch absurde Weise verschränken sich hier Biologie und Industrie um den Preis der Wertschöpfung?

Schließlich finde ich mich in der Perlensortierstation wieder. An langen Tischen sortieren Reihen von Frauen bergeweise Perlen: ein extrem schneller Prozess, der sich nach den Fähigkeiten der Arbeiterinnen und der unermüdlichen Nachfrage nach der Ware richtet. Lediglich die Kamera bemerkt überraschend eine schlummernde Arbei-

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

terin am Tisch, die ihren Kopf zum Schlafen in ihre Hände gelegt hatte und ihre nackten Füße in einer mit Perlen gefüllten Plastikschale badet – ein Bild, das mich assoziativ zurück zu den nackten Füßen im Büro der allergischen Kapitalistin führt, nur steht dort alles Kopf. Der Assoziation folgt sogleich die Kamera und wir befinden uns wieder im Büro der blonden Frau. Inzwischen wuchs ihre Nase – mittels des Spezialeffekts des Morphings – zu einer meterlangen Pinocchio-Nase heran. So scheint sich hier der imaginative Zustand der Lüge und Fiktion als treibende Kraft des Kapitalismus im Bild durch die meterlange Nase symbolisiert und materialisiert zu haben: eine Verschränkung von realer und zugleich fiktionaler Geschichte, humoristischer und ernster Begebenheiten unserer Welt, die Rottenbergs Videoarbeit durchzieht und sich in dieser Sequenz erneut bestätigt.

Zwischen den einzelnen Sequenzen (Büro, Perlenpräparier-, Ernte- oder Sortierstation) verlagert die Kamera meinen Blick immer wieder hinaus auf die leeren Flure des Verwaltungsgebäudes der Fabrik. Riesige Seifenblasen – teils mit Rauch gefüllt – schweben scheinbar unbemerkt durch die menschenleeren Flure. Die statische Kamera suggeriert eine unbemerkte Beobachter*innenposition und wird Zeugin des merkwürdigen, mysteriösen Geschehens. Ein hochfrequenter Ton und Stimmen aus der Ferne laden die atmosphärischen, stillen Intermezzos soundästhetisch als Räume kurzzeitigen Stillstandes auf, aber nicht im Sinne einer Betriebseinstellung oder einer verdienten Pause der Arbeiterinnen, sondern im Sinne des Stilllegens unserer Beobachter*innenposition. Kurzzeitig darf ich mich erholen; darf ausbrechen aus den nicht enden wollenden surrealen wie prekären Arbeitsabläufen und somit aus der absurden Kapitalismuslogik: kurz vor die Tür treten, um Luft zu holen. Den Arbeiterinnen hingegen wird kein Entkommen zuteil. Vielmehr haben sie sich mit resigniertem Eifer ihrer Arbeit verschrieben. In der Entfremdung der Arbeiterinnen von einem globalen kapitalistischen System identifiziert Mika Rottenberg ein Spannungsverhältnis zwischen privat und öffentlich[58]:

> In my videos, the characters or the performers are always very concentrated on what they are doing like if they were alone, but they are actually part of a bigger system which relates to [the] tension between private and public.[59]

Bereits der Titel der Videoarbeit *NoNoseKnow* – das, was niemand weiß – mag gewissermaßen die Dimension des Privaten heraufbeschwören. So ist das Geheime und Unbekannte rein assoziativ dem Privaten zugeordnet. Sobald ein Geheimnis öffentlich gemacht wird, verliert es seinen Wortsinn. Damit verweist Rottenbergs Titel eher auf den

58 Alison Glass stellt Rottenbergs Arbeit in eine Tradition der feministischen Kunst der 1970er Jahre und erkennt gerade in ihrem Schaffen von surrealen Fabrikwelten die Verhandlung der hierarchisch strukturierten Konnotation von künstlerischer und industrieller Arbeit: »As she updates traditions of feminist art practice, Rottenberg uses her factory world to reexamine the nature and value of art objects themselves. Her female labours are, after all, making art; and certainly, in Western culture, artists and artworks are traditionally positioned as the hierarchical opposite of factory workers and their products.« Alison Glass. »New Work: Mika Rottenberg«, in: *Ausstellungsbroschüre*, San Francisco Museum of Modern Art, 9. Juli–3. Oktober 2010, n.p.

59 Rottenberg 2016, S. 85.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Status des Vermeintlichen eines spezifischen Geheimnisses: Obwohl wir um die prekären Produktionsverhältnisse im globalen Süden wissen, kurbeln wir diese, wie Bunny Glamazon im Video, durch unseren unersättlichen Konsum pausenlos und stillschweigend an. Damit verschiebt sich die Frage nach den ›nicht wissenden Nasen‹ eher hin zu einem Blick auf die global-kapitalistische Absurdität der Gegenwart: Keine/r weiß, warum wir diese widersinnige Ausbeutungsmaschinerie in Gang halten. Rottenberg führt uns mit ihren dokumentarischen Bildern von Arbeiterinnen aus den Perlenzuchtfabriken in China nicht aus einer vermeintlichen Unwissenheit über die dort herrschenden Arbeitsverhältnisse – sie macht nicht etwas, was der privaten Sphäre angehört, öffentlich. Vielmehr wirft sie die Betrachtenden auf sich selbst, ihr *Wissen um* jene Verhältnisse und ihr stillschweigendes und energisches Kurbeln zurück – sie stellt die Verschränktheit von privaten und öffentlichen Aspekten in Bezug auf industrie-kapitalistische Produktionsketten nicht nur aus, sondern macht sie für die Betrachtenden in der Installation erfahrbar. Indem Rottenbergs Video zwei Ebenen bzw. zwei Produktionslinien verknüpft, durchkreuzt sie vermeintliche Parallelwelten und bringt sie so in einen Zusammenhang. Ihr Video produziert eine Parallelisierung von surrealer und realer Arbeit, Humor und Ernsthaftigkeit, Warenproduktion und -konsum, Arbeitsausbeutung und globalem Handel.

Abb. 6: Mika Rottenberg, NoNoseKnows 2015

Ausgehend von Nancy Tuanas metaphorischer Konzeption der zähflüssigen Durchlässigkeit (›viscous porosity‹) für eine Beschreibung der Verhältniseigenschaft von privat und öffentlich wurde schlaglichtartig an künstlerischen Arbeiten gezeigt, dass das Private stets durchzogen und verwoben ist mit öffentlichen Diskursen, Praktiken und Institutionen. Während Maria Petschnigs Videoinstallation *The Rooms* ausstellungsarchitektonisch, narrativ und ästhetisch das erotische Begehren und die Schaulust thematisiert, wodurch sich jene Durchlässigkeit konstituiert, wählt Mary Maggic in ihrer Videoarbeit *Housewives making Drugs* einen anderen Ort lokaler Privatheit: den der Küche.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Als medialer Schauplatz wird die Küche in Maggics Arbeit Ort des symbolischen Widerstands, wo sich trans-körperliche Subjekte (vgl. das Konzept der Trans-Corporeality von Stacy Alaimo) zu politischen Akteur*innen erheben.

Abschließend geriet mit Mika Rottenbergs Videoinstallation *NoNoseKnows* und ihrer dortigen Verhandlung des weiblichen Körpers in der industriell-kapitalistischen Sphäre eine weitere Dimension der Durchdrungenheit von privat und öffentlich in den Blick. Vor dem Hintergrund der hier behaupteten relationalen, dynamischen Verhältnisse von privat und öffentlich möchte ich nun in einem zweiten Schritt die Dimensionen Intimität und Nähe näher befragen, die insbesondere mit der feministischen Videokunst der 1970er Jahre, in der Video als »eine Technik des Nahsehens«[60] genutzt wurde, eine weitreichende Allianz eingingen. Diese Allianz will ich auf ihre Aktualität hin befragen und anhand von Karen Barads Überlegungen zur Berührung zweier Hände erweitern.

3.2 Intimität und Nähe – Berühren und berührt werden

> »[Die] Fremdheit des Anderen, von dem die eigenen Intentionen und Handlungen stets durchdrungen sind, wird besonders offensichtlich, wenn wir uns die Berührung, den Vorgang des Tastens vergegenwärtigen.«[61]
> *Barbara Becker*

> »Eingetaucht in den Berührungsfluss sind wir niemals Herr [sic!] über uns selbst, sondern aufs schönste verrückt und dezentriert und eben darum umso lebendiger.«[62]
> *Hartmut Böhme*

Mit Blick auf eine lange Problematisierung des Privaten in der feministischen Theorie und Praxis entpuppt sich dieses häufig – auch schlicht assoziativ – als das Intime, das sich an Größen wie Liebe, Sexualität, Begehren, Gefühle und andere Formen von Nähe bindet. Als ein Konstrukt der bürgerlichen Moderne verschleiert das Intime, »wie politisch, historisch geworden und gesellschaftlich umkämpft die Unterscheidung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen ist, und wie leid- (und auch lust-)voll die Erfahrungen und Erlebnisse von minorisierten, veränderten Gruppen und insbesondere von Frauen darin sind«.[63]

Als affektive Dimension und Qualität von Beziehungen (im Sinne ihrer intersubjektiven Dynamik) ist Intimität nicht zuletzt ein entscheidender Topos feministischer Medienkunst. Bereits frühe Videoarbeiten führten oftmals eine radikale Rhetorik von Intimität vor, die sich insbesondere bei feministisch motivierten Künstlerinnen häufte.

---

60 Vgl. Adorf 2008.

61 Becker 2000, S. 63.

62 Hartmut Böhme. »Der Tastsinn im Gefüge der Sinne«, Uta Brandes, Claudia Neumann (Hg.). *Tasten: Schriftreihe Forum*. Bd. 7, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen: Steidl 1996.

63 Anna-Katharina Meßmer, Marianne Schmidbaur, Paula-Irene Villa (Hg.). »Einleitung. Intimitäten – Wie politisch ist das Vertraute?«, in: *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Heft 1, Mai 2014, 3-8, 2.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Um sich diesem für feministische Medienkunst zentralen Thema der Intimität zu nähern, soll zunächst geklärt werden, worin die Bedeutung der Intimität und ihrer Formen von Nähe für feministische Politiken liegen. Welches politische Potenzial bergen die haptische Nähe, das Berühren und Berührt-werden im physischem wie im emotionalen Sinne? Und inwiefern lassen sich daran Fragen der Materialität, des Mitfühlens, der Verantwortlichkeit und der Gerechtigkeit anschließen?

In ihrem Aufsatz »On Touching. The Inhuman That Therefore I Am« (2012) problematisiert Karen Barad die Berührung als eine reine und unschuldige Handlungsform und stellt folglich auch die Verortung der Berührung in der Philosophiegeschichte, als einen Akt gegenseitigen Einverständnisses zwischen Individuen, infrage.[64] Ihr Interesse gilt der *Physik der Berührung* (hinsichtlich ihrer Virtualität, Körperlichkeit, Affektivität und Emotionalität)[65], der die Vorstellung einer radikalen Verschränkung von affektiven und wissenschaftlichen Dimensionen einer Berührung vorausgeht.[66] Ausgehend von der Reflexion der Berührung zweier Hände[67] stellt sich Barad Fragen nach dem Wesen und der Messbarkeit von Nähe:

> When two hands touch, there is a sensuality of the flesh, an exchange of warmth, a feeling of pressure, of presence, a proximity of otherness that brings the other nearly as close as oneself. Perhaps closer. And if the two hands belong to one person, might

64 Damit kann Karen Barad einer feministischen und postkolonialen Theoretisierung des Berührens zugeordnet werden, die sich in den vergangenen Jahren in zahlreichen Publikationen äußerte: Sara Ahmed, Jackie Stacey (Hg.). *Thinking Through the Skin*. London u.a.: Routledge 2001; Erin Manning. *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2006; Laura Marks. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham u.a.: Duke University Press 2000.

65 Karen Barad, »On Touching: The Inhuman That Therefore I Am«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23(3), 2012c, 206-223, 207.

66 Barad erläutert, dass für die klassische Physik jegliche Berührung stets in einer elektomagnetischen Interaktion besteht. Berührung ist damit lediglich eine elektromagnetische Abstoßung, die dazu führt, dass wir in einer Berührung stets eine elektromagnetische Kraft, nicht jedoch das *Andere*, was wir berühren, spüren.

67 Edmund Husserl handelt seine Überlegungen zum leiblich-körperlichen Selbstbezug an der Selbstberührung ab – die rechte Hand, welche die linke ergreift – und begreift dies als zirkuläre Denkfigur. Zum einen gründet diese Zirkularität auf der »geschlossene[n] Bewegung des Selbstverweises sowie deren innere Ununterscheidbarkeit«. Zum anderen basiert diese Idee der Zirkularität einer Selbstberührung auf einer Zäsur, da im Augenblick der Selbstberührung »am Körper selbst die Momente von Selbst und Etwas unterschieden werden«. Gottfried Boehm. »Der hundertäugige Argus. Die Haut als Matrix der Sinne«, Tina Zürn, Steffen Haug, Thomas Helbig (Hg.). *Bild, Blick, Berührung: Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten*. Paderborn: Fink 2019, S. 207-218, S. 216. Das Gedankenexperiment der Berührung zweier Hände, der eigenen Hände, findet sich auch in Barbara Beckers phänomenologischer Reflexion des Leibes, in der sie eine Philosophie der Leiblichkeit entwickelt. »Der Leib ist fähig, ein Phänomen gleichsam doppelt wahrzunehmen: In der Berührung meiner Hand ertaste ich diese als externes Objekt, als Körperding; gleichzeitig aber spüre ich die Berührung selbst, die Hand ist Teil meines Leibes. Damit deutet sich an, dass mein eigener Leib stets mehr ist als ein bloßes Körperding: Er begleitet in seiner je individuellen Spezifität nämlich alle Wahrnehmungen, alle Qualitätsempfindungen und Bewegungen, und dies gilt selbst für die Erfahrung meiner eigenen Leiblichkeit. Der Körper also offenbart eine Durchmischung von Subjekt und Objekt, weil er beides gleichzeitig ist: erlebender und erlebter Leib.« Becker 2011, S. 61.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> this not enliven an uncanny sense of the otherness of the self, a literal holding oneself at a distance in the sensation of contact, the greeting of the stranger within? So much happens in a touch: an infinity of others — other beings, other spaces, other times – are aroused.[68]

Für Barad beinhaltet jede Berührung im Kern demnach eine unendliche Alterität; das Berühren des Anderen ist eine Berührung alles Anderen, das Selbst eingeschlossen. Wobei das Selbst-berühren immer auch bedeutet, das Fremde *in sich*[69] zu berühren. Jede (Auto)Berührung beinhaltet ein Berührt-Werden. Die Haut ist dabei der entscheidende Ort, das Interface, mit und an dem jemand* berührt und berührt wird. Als solches, so verdeutlicht Sara Ahmed, ist die Haut beides, »the most intimate of experiences and the most public marker of raced, sexed and national histories«.[70]

Während Barad in ihrer quantentheoretisch inspirierten und philosophischen Reflexion über das Berühren und Berührt-Werden keinen Bezug zu Maurice Merleau-Pontys phänomenologischem Konzept der Interkorporalität herstellt, verweist Ahmed dezidiert auf die Bedeutung jenes Konzepts für ihre theoretischen Auseinandersetzungen und für feministische Wissenschaften allgemein.[71] Merleau-Pontys Konzept der Interkorporalität verweist auf die Koppelung der Subjekthaftigkeit an den Körper. Ein Zugang zur Welt geschieht nach Merleau-Ponty primär durch den Körper, der sowohl subjektiv als auch sozial zu begreifen ist. Das Präfix ›inter‹ verweist dabei nicht auf einen Raum zwischen (zwei) Körpern und damit zwei Entitäten, sondern vielmehr auf die genuine Qualität des sozialen und situierten Körpers: Er ist ein relatives Gefüge und damit immer (schon) verwoben mit dem, was ihm als äußerlich erscheint. Der Körper und seine Fähigkeit, zu berühren und berührt zu werden, sind in Merleau-Pontys Augen die Voraussetzung für Handlungen in der Welt: »Durch meinen Leib verstehe ich den Anderen, so wie ich auch durch meinen Leib die Dinge wahrnehme.«[72] Mit dem Begriff des Chiasmus versucht der Phänomenologe darzulegen, dass jede Berührung letztlich eine konstante Überkreuzung von Eigenem und Fremden ist, die nur bedingt in Sprache und Rationalität eingebunden werden kann. Zwischen dem sich berührenden und berührten Selbst bleibt dennoch etwas Irreduzibles bestehen, das sich jeglicher terminologischen Kategorisierung verwehrt. Im ›Ineinanderbezogensein‹ von Subjekt und Umwelt behält das Selbst stets einen Rest einer Unbestimmtheit (vgl. zu Barads Begriff der *Un/Bestimmtheit* in Kapitel 5.2.1).[73]

---

68 Barad 2012c, 206.

69 Allerdings ist auch die Begegnung des ›Fremden im Eigenen‹ nicht eine Erfindung von Barad, sondern wurde in der Philosophie der Leiblichkeit und der Subjektivität immer wieder theoretisch zu fassen versucht. Vgl. dazu Becker 2011, S. 65f.

70 Sara Ahmed. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham u.a.: Duke University Press 2006, S. 8.

71 Ahmed/Stacey 2001, S. 5.

72 Maurice MerleauPonty. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt und mit einem Vorwort von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter 1966, S. 220.

73 Maurice Merleau-Ponty (Hg.). *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink 1986; Vgl. auch Sebastian Ostermann, Kristin Wenzel. »Im unaufhörlichen Kontakt mit der Welt«, Sebastian Ostermann (Hg.). *Barbara Becker – Taktile Wahrnehmung: Phänomenologie der Nahsinne*. München: Fink 2011, S. 11-21, S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sara Ahmed verzeichnet eine Hinwendung feministischer Theoretiker*innen zu Merleau-Pontys Konzepts der Interkorporalität und dem damit verbundenen »desire for an increasingly located and, indeed, fleshy body«.[74] Sie erläutert, dass die Erfahrungen, die den Körper zu *meinem Körper* machen, Merleau-Ponty als die Selbstwahrnehmung begreift, dass der eigene Körper der *einzige Körper einer einzigen Welt* sei. Diese Erfahrung sei die gleiche, die *meinen Körper* für *andere Körper* öffnet. Voraussetzung dafür ist die gleichzeitige Gegenseitigkeit von Berühren und Berührt-werden, von Sehen und Gesehen-werden. In diesem Sinne, so argumentiert Ahmed weiter mit Husserl und Merleau-Ponty, gehört *mein Körper* nicht mir.[75] Die Verkörperung ist es, die meine Intimität gegenüber anderen öffnet. Ahmed führt dies wie folgt weiter aus:

> The relationship between bodies is characterised by a ›with‹ that precedes, or is the condition of possibility for, the apartness of ›my body‹. This ›with‹ is the fleshiness of the world which inhabits us and is inhabited by us – flesh, not understood simply as matter, but as the very sensibility of the seen, and the very sight of the sensible.[76]

An einer anderen Stelle verbindet Ahmed dieses charakteristische ›Mit‹ als »Fleischlichkeit der Welt« mit Emotionen, die damit verbunden sind, wie wir die Welt *mit* anderen bewohnen. Emotionen sind im phänomenologischen Sinne immer auf ein (imaginäres) Objekt gerichtet; »emotions are precisely about the intimacy of the ›with‹; they are about the intimate relationship between selves, objects and others«.[77]

Die in diesem Unterkapitel vorgestellten künstlerischen Arbeiten führen vor, dass gerade taktile Begegnungen[78], die Intimität des ›Mit‹ sowie die Berührung als Resultat leiblicher Affiziertheit eine andere Denkweise des Körpers und der Verkörperung eröffnen können. Ahmed schreibt, die Haut würde unsere Körper gegenüber anderen öffnen:

---

74 Ahmed/Stacey 2001, S. 5.

75 Gottfried Boehm bezieht sich ebenso auf Husserl und Merleau-Ponty und verdeutlicht, inwiefern die somatische Differenz – zugleich Subjekt wie Objekt in der Berührung zu sein – dazu führt, dass meine Haut/mein Körper nicht mir gehört. Als Grund dafür nennt er die »gestischen Körpervalenzen«. Boehm 2019, S. 216.

76 Ahmed/Stacey 2001, S. 5.

77 Sara Ahmed. »Communities that Feel: Intensity, Differenceand Attachment«, Anu Koivunen, Susanna Paasonen (Hg.). *Conference Proceedings for Affective Encounters: Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*. Turku: Turku University 2001, S. 10-24, S. 12.

78 Auch Stuart Hall analysiert die komplexe Produktion von Bedeutung und Differenz sowie die Rolle von Sexualität, Fetischisierung und den Dichotomisierungen, die sie ausformen. Er argumentiert, dass der Bereich des Visuellen ein Dilemma für die menschliche Existenz birgt, da unsere Körperlichkeit als auch die beiden Schemata »historical-radical« und »epidermal-radical« stark mit unserer Erscheinung zusammenhängen. Weibliche Körper oder farbige Körper wurden gefangen genommen und übermäßig definiert von sexistischen oder rassistischen visuellen Regimen. Die Hinwendung zu einem ›haptischen Regime‹ kann eine Form des zwingend notwendigen Widerstands sein. Stuart Hall. »Spectacle of the Other«, Ders. (Hg.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London u.a.: Sage u.a. 1997b, S. 223-290. Diese Potenzialität der Haptik, der Berührung schildert auch Frantz Fanon im Kontext seiner postkolonialen Auseinandersetzungen in seinem Werk *Black Skin, White Masks*: »Why not the quite simple attempt to touch the other, to feel the other, to explain the other to myself? […] At the conclusion of my study, I want the world to recognize, with me, the open door of every consciousness.« Frantz Fanon. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press [1952] 2008, S. 206.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»through touch, the separation of self and other is undermined in the very intimacy or proximity of the encounter«.[79] Als Affektträgerin und halbdurchlässige Membran ist die Haut der Ort der somatischen Koppelung mit anderen Subjekten, aber auch Tieren, Pflanzen, Dingen, Objekten. Ich werde an einer späteren Stelle (im Kapitel 5.2.4) mit Hilfe des Konzeptes der haptischen und verkörperten Visualität von Laura Marks auf Ahmeds hier angesprochene Begegnung in Bezug auf Bild und Betrachter*in zurückkehren und somit die Haut auch als technologisches Interface der Berührung/des Berührt-Werdens befragen. Letzteres, und damit die Frage der Haut als technologisches Interface, führt mich zwangsläufig zu einer Narzissmusfrage der frühen Videokunst, die in diesem Unterkapitel knapp skizziert werden wird. Inwiefern kann auch die Haut des Bildschirms (Videoleinwand oder Screen im Ausstellungsraum, Smartphone- oder Tabletscreen etc.) Körper zu anderen Körpern hin öffnen bzw. über ein solches Öffnen nachgedacht werden?[80] Inwiefern verhandeln jene Kunstarbeiten das emergente Phänomen der Verkörperung als feministisch relevant?

Barad beschließt ihren hier eingangs vorgestellten Aufsatz »On Touching« mit dem Vorschlag, das Nicht-Menschliche [inhuman] als Bedingung der Möglichkeit zu betrachten, mit der/dem *Anderen** in Berührung zu sein; ihr/sein Leiden spüren zu können. Das Nicht-Menschliche wird jedoch gewöhnlich mit der Unmenschlichkeit und damit mit einem fehlenden Mitgefühl assoziiert. Ausgehend von der Frage nach verantwortlichem und gerechtem Handeln ist es paradoxerweise gerade die Existenz des Unmenschlichen, die uns durchzieht und die wir durchleben und die es uns ermöglicht, nach der Andersartigkeit zu streben. Barad schlussfolgert daraus:

> The indeterminacy at the heart of being calls out to us to respond. Living compassionately, sharing in the suffering of the other, does not require anything like complete understanding (and might, in fact, necessitate the disruption of this very yearning). Rather, living compassionately requires recognizing and facing our responsibility to the infinitude of the other, welcoming the stranger whose very existence is the possibility of touching and being touched, who gifts us with both the ability to respond and the longing for justice-to-come.[81]

Die Überlegung der ›Willkommensheißung des Fremden‹ innerhalb und außerhalb des Selbst schließt an eine Narzissmusdebatte der frühen Videokunst an, da bereits in ihr die Suche nach der notwendigen Anerkennung des durch den anderen Berührt-werdens eine entscheidende Rolle spielte. Bevor ich mich zeitgenössischen Bestrebungen jener ›Willkommensheißung des Fremden‹ nähern möchte, werde ich mich im Folgenden schlaglichtartig der Narzissmusfrage der frühen Videokunst widmen, wobei in die-

79 Ahmed/Stacey 2001, S. 6.

80 An der Haut als Medium artikuliert sich eine »Berührungssehnsucht« (Karl-Josef Pazzini. »Haut. Berührungssehnsucht und Juckreiz«, Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.). *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 153-173, S. 153) die beispielsweise in den frühen Videokunstarbeiten von VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem* (1970) oder von Douglas Davis, *The Austrian Tapes* (1974) verhandelt wird.

81 Barad 2012c, S. 220.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sem Kontext die ästhetischen Praktiken der feministisch orientierten Künstlerinnen im Fokus stehen.

3.2.1 Von einem weiblichen Narzissmus zu einer ›Willkommensheißung des Fremden‹ im Selbst in der frühen Videokunst

Video als eine feministische Botschaft der Videokünstlerin der 1970er Jahre zu verstehen bedeutet für Sigrid Adorf, so wurde bereits deutlich gemacht (vgl. Kapitel 2.3.2), einen paradoxen, weiblichen Narzissmus in diesem Kontext anzunehmen.[82] Ausgehend von einer kritischen Betrachtung der Annahme einer narzisstischen Ästhetik des Mediums Video[83], die bei Krauss problematisiert und sehr negativ gefasst wird, liest Adorf zunächst das medientheoretische Paradigma des Narzissmus bei Marshall McLuhan mit psychoanalytischen Körper- und Subjekt-Konzeptionen Sigmund Freuds diffraktiv ›durch-einander-hindurch‹:

> Die Idee eines expansiven Körpers [bei McLuhan] hat viel zu tun mit der Frage der Konstitution und den Grenzen des ›Ichs‹, was den technischen Diskurs zur Bedeutung der Prothese ebenso zu einem psychischen macht. Freuds Idee des Protoplasmatierchens[84] visualisiert die Vorstellung einer Verformung der äußeren Gestalt in Abhängigkeit von den Objektbeziehungen, impliziert aber auch die Vorstellung von einer dünnhäutigen Membran, die sich geradezu als Bild für die taktile Beziehung anbietet, die das Subjekt nach McLuhan mit den Bildschirmmedien eingeht.[85]

Zunächst möchte ich kurz innehalten und das Bild der von Adorf angesprochenen ›dünnhäutigen Membran‹ im Rekurs auf Freuds Metapher des Einzellers näher betrachten. Was an dieser Stelle nicht zur Sprache kommt, sich mir jedoch als entscheidende Denkvoraussetzung für eine radikal relationale Körperkonzeption erweist, ist das Charakteristikum der Halbdurchlässigkeit (Semipermeabilität) der zellulären Membran. Sie ist keine scharfe Trennlinie zwischen Innen und Außen, sondern lässt stets Austauschprozesse zu. Eine solche semi-permeable, dünnhäutige Membran kann als materielle Voraussetzung für eine zähe Durchlässigkeit (›viscous porosity‹) zwischen ›Ich‹ und ›Du‹, Innen und Außen fungieren. Ich bevorzuge dabei den Begriff der ›viscous porosity‹ (vgl. Kapitel 3.1.) gegenüber der dünnhäutigen Membran, da er anstelle eines statischen, grenzziehenden *Seins* auf ein *Tun* und ein *Werden* verweist.

---

82 Sigrid Adorf. »Entspiegelungen. Un/Sichtbare Körper in der Reflexion feministischer Kunst(wissenschaft)«, Kathrin Heinz, Barbara Thiessen (Hg.). *Feministische Forschung – Nachhaltige Einsprüche*. Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 277-305.

83 Im Closed-Circuit der Videoinstallation ist das Subjekt laut Krauss ausschließlich mit sich selbst umgeben, ist halt- und orientierungslos. Körper und Psyche fusionieren in der Selbsteinkapselung zu ihrer eigenen Umgebung und finden sich in einem unausweichlichen narzisstischen Zirkel wieder. Krauss 1976, 52.

84 Um einen dynamischen, sich durch Objektbesetzungen erweiternden Körper fassen zu können, bedient sich Freud in »Zur Einführung des Narzissmus« (1914) der Metapher eines Einzellers. Sigmund Freud. »Zur Einführung des Narzissmus« [1914]. In: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 19-42.

85 Adorf 2008, S. 76.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nichtsdestotrotz lässt dieses Bild der Membran, die ich als halbdurchlässig ergänzend beschreiben möchte, im Zusammenschluss mit Nancy Tuanas Konzept der ›viscous porosity‹ eine interessante Annäherung an ein intra-agierendes Verhältnis von Subjekt- und Objektrelationen im Prozess der Ich-Werdung zu. Erst durch Intra-Aktionen (Freuds Metapher des Einzellers bietet ein sehr passendes Bild für das ›Innen‹, das dem Begriff der Intra-Aktion inhärent ist) von einem ›Ich‹ und der/dem Anderen, (re)konstituiert sich das, was ich als meinen Körper wahrnehme. Darüber hinaus korrespondiert jenes Bild der dünnhäutigen Membran in Bezug auf die Frage nach der Grenze und der Konstitution des ›Ichs‹ mit Ahmeds phänomenologisch inspirierter Überlegung, die Haut als Interface zu betrachten, die uns zu anderen Körpern hin öffnet.

Liest man wie Adorf nun McLuhans und Freuds Metaphern der Körper- und Subjektkonstitution diffraktiv, »so erfährt das technikdeterministische Bild von der Expansion des Körpers in dem Moment eine wichtige Verschiebung, wo der Spiegel als Prothese erkannt wird und zur Frage drängt, ob es sich um eine ich- oder eine objektlibidinöse Beziehung handelt – denn das ist die Frage des Narziss«.[86]

Für McLuhan ist das Bild des jungen Narziss auf der spiegelnden Wasseroberfläche eine Selbstamputation, wobei das Abbild eine Betäubung verursacht, die jegliche Erkenntnis unmöglich macht. So ist es die Ausweitung seiner selbst im Spiegel, die laut McLuhan die Sinne von Narziss betäuben.[87] Das Unglück des jungen Liebenden ereignet sich im Niemals-begreifen-können und Durchdringen-können seines Spiegelbildes. Liest man nun das Unglück des Narziss bei McLuhan mit Barads Idee der ›Willkommensheißung des Fremden‹ im Selbst zusammen, eröffnet sich eine ethische Perspektive – oder mit Barad gesprochen: eine ethische-onto-epistemologische Perspektive[88]: Mitfühlend zu leben (»Living compassionately« i.O.), am Leid der anderen teilzuhaben, erfordert es, die Sehnsucht nach vollständigem Verstehen, Begreifen und Durchdringen zu *stören*.[89] Mit Hilfe von Adorfs Überlegungen zur Figur der paradoxen, weiblichen Narziss in der frühen Videokunst wurde bereits dargelegt (vgl. Kapitel 2.3.2), inwiefern diese das »Wasser einer Theorie selbstverliebter Knaben aufwühl[t]e[…]«[90], störende Wellen auf die spiegelglatte Wasseroberfläche des Narziss brachte. Ich habe versucht, die Metapher der aufgewühlten Wellen als diffraktives Interferieren durch die frühe Videokünstlerin in einen Narzissmusdiskurs zu lesen, um herauszuarbeiten, dass es den feministischen Videokünstler*innen um eine ästhetische Analyse relationaler Dynamiken zwischen Subjekt und Objekt ging, was die spezifische Technik des Nahsehens und die Medialität des Videos zu ermöglichen vermochte. Das, was als stabil erscheinende Entitäten (Subjekt und Objekt) galt, wurde von den Videokünstlerinnen als Effekt spezifischer performativer Gefüge (im Closed-Circuit) entlarvt. Mit Barad gedacht, haben

86 Ebd.

87 Marshall McLuhan. »Verliebt in seine Apparate. Narzissmus als Narkose«. In: *Die Magischen Kanäle: Understanding Media*. Fundus Bücher, 2., erweiterte Auflage. Titel der Originalausgabe: *Understanding Media*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst [1964] 1995, S. 73-83, S. 75.

88 Auf Barads Konzept der *ethico-onto-epistomology* werde ich im Kapitel 5.2.4 noch näher eingehen.

89 Barad 2012c, S. 220.

90 Adorf 2004, S. 81f.; Dies. 2008, S. 88.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die frühen Videokünstler*innen sich der Verantwortung gegenüber der Unendlichkeit der/des anderen (im (Spiegel-)Bild) gestellt, der/den Fremden willkommen geheißen. Es ist diese/r Fremde (im Bild), der zurück in die Augen des jungen Narziss blickt, der uns laut Barad sowohl die Fähigkeit zu antworten[91] als auch die Sehnsucht nach Gerechtigkeit schenkt.[92] Während sich das Unglück von Narziss durch die Erkenntnis, dass »das eigene Bild als ein anderes zu sehen [ist], über dessen Erscheinen und Verschwinden er nicht verfügt«[93], eher potenziert, erweist sich für die feministische Videokünstlerin jene Erkenntnis vor einem ethischen Hintergrund als fundamental. Sie muss nicht wie der antike Narziss die Erkenntnis von sich selbst als Objekt verdrängen, »um das Bild als Bild eines Anderen zu sehen und zu lieben«.[94] Mitfühlend zu leben (»Living compassionately«[95]) gelingt ihr, indem sie die/den Fremde/n im Selbst begrüßt.

Am Ende ihres Buches *Operation Video* resümiert Adorf über die Figur der Videokünstlerin der 1970er Jahre im Hinblick auf Video und seine besondere Technik des Nahsehens und schließt mit einer differenzierenden Perspektive auf die Narzissmusfrage in der frühen Videokunst: »[D]as Bemühen um den Monitor als einer Art elektronischem Spiegel«[96] sei nach Adorf zu unterscheiden von der »Frage narzisstischer Selbstspiegelung, da es dem Versuch einer Perspektivumkehr der Fernsehzuschauer [sic!] diente. Um sich *fern* (Hervorh. i.O.) sehen – das heißt distanziert – betrachten zu können, wurde Video seitens feministisch orientierter Künstlerinnen zur Inversion der hegemonialen Optik eingesetzt«.[97] Anstelle einer Perspektivumkehrung, die eine Aufrechterhaltung der Distanz von Subjekt und Objekt zur Folge hat, schlage ich vor, die ästhetischen Praktiken der frühen Videokünstlerin mit Hilfe des Begriffs des diffrakiven Videos (vgl. Kapitel 2.3.3) als *Beugung* zu verstehen. Statt einer »Inversion der hegemonialen Optik« möchte ich also eine Intervention in eine solche annehmen, die auf Diffraktion ausgerichtet war – auf ein *Stören* der spiegelnden Oberflächen, das Adorf selbst im Bild der ›aufgewühlten Wasseroberfläche narzisstischer Knaben‹[98] anspricht. Eine solche Blickverschiebung auf ein ›*Beugen* von Wellen‹ lässt keine distanzierende Sicht von *fern*, von einem Außen zu, sondern rekurriert auf eine eingebettete, verschränkte und relationale Natur der Differenz – eine solche Perspektive hält die Welt nicht auf Abstand, sondern erkennt die in ihr stattfindenden intra-agierenden Verhältnisse.[99]

Die hier dargelegte Fähigkeit der frühen Videokünstlerin, die/den Fremde/n im Selbst begrüßen zu können, soll nun in Bezug auf zentrale Überlegungen des postkolonialen Philosophen und Kulturtheoretikers Édouard Glissant weiter ausgearbeitet werden. Von dort aus soll die Videoarbeit *YOU ARE BORING!* (2015) von Vika Kirchen-

91 Siehe zum neo-materialistischen Konzept der *response-ability* im Kapitel 5.2.4.
92 Barad 2012c, S. 220.
93 Adorf 2008, S. 79.
94 Ebd.
95 Barad 2012c, S. 220.
96 Adorf 2008, S. 338.
97 Ebd.
98 Adorf 2004, S. 88.
99 Barad 2007, S. 87.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bauer exemplarisch aufzeigen, inwiefern innerhalb zeitgenössischer Medienkunst an jener Begrüßung der/des Fremden weiter gearbeitet wird.

3.2.2 Intimität als Ort der Erfahrung und das ›Recht auf Opazität‹ in *YOU ARE BORING!* (Vika Kirchenbauer: 2015)

Der Philosoph, Dichter und postkoloniale Kulturtheoretiker Édouard Glissant prägte den Begriff der Opazität im Kontext globaler Weltverhältnisse und seinem Einsatz für Multikulturalität. Als Begriff aus der optischen Theorie, der auf die Eigenschaft der Undurchlässigkeit von Licht verweist, steht Opazität der Transparenz gegenüber. Transparenz versteht Glissant als Motivation des Kategorisierens, der macht- und gewaltvollen Aneignung und des kolonialen Entdeckens des *Fremden* (Menschen, Kulturen, Orte). Der ›westlichen Wut des Verstehens‹[100] und seinen universalistischen Modellen müsse die Opazität entgegengehalten werden. Angesichts undurchdringlicher Geschichten und Epistemologien plädiert Glissant für ein »Recht auf Opazität«.[101] Jenes Recht basiert auf einer radikalen Ablehnung einer Logik des Anerkennens und Verstehens, die sich auf Beurteilung und Vergleich stützen und damit vermeiden, Transparenz zu erzeugen. In Glissants Plädoyer für eine Opazität, die sowohl als theoretisches Konzept als auch als Praxis zu verstehen ist, eröffnen sich signifikante Parallelen zu einem rhizomatischen (Deleuze/Guattari) und netzwerkartigen (Haraway, Latour) Denken. Mittels der Opazität ist durch Glissant möglich, ein westliches oppositionelles und hierarchisches Denken (Selbst und ›Andere‹) zu überwinden. Opazitäten sind dabei als Gewebe zu begreifen, deren Verbindungslinien und Textur entscheidender sind als ihre Knotenpunkte oder Entitäten.[102] Opazität bietet einen Raum der Anerkennung für das Nichtverstehen, das Unbekannte und das Undurchleuchtbare. Opazität bedeutet, »hinzunehmen, dass die Wahrheit von anderswo neben der Wahrheit von hier besteht«.[103] Als grundlegende Voraussetzung steht die Opazität und damit die Undurchschaubarkeit für die Konstitution des anderen. Mit Glissant wäre das Recht auf Opazität »the real foundation of relation, in freedoms«.[104] Für Glissant steht eine Wissensgenealogie im Fokus, die nicht ausschließlich auf wissenschaftlichen Sprachrepräsentationen beruht, sondern auf der affizierenden und verbindenden Kraft der Poetik fußt.

In den künstlerischen Arbeiten (aber auch Texten) der deutschen Künstlerin Vika Kirchenbauer finden sich immer wieder Bezüge, die ein »Recht auf Opazität« einzufordern versuchen und Räume der Opazität auszuloten scheinen.[105] Ansehen und An-

100 Édouard Glissant zitiert in: *Édouard Glissant – Un Monde en Relation*. Ein Film von Manthia Diawara, 2010.

101 Édouard Glissant. »For Opacity«, in: *Poetics of Relation*. Übers. Betsy Wing. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 1997, S. 189-194, S. 190.

102 Ebd.

103 Édouard Glissant. *Kultur und Identität: Ansätze zu einer Poetik der Vielfalt*. 2. Auf., Heidelberg: Wunderhorn 2013, S. 35.

104 Glissant 1997, S. 190.

105 Vgl. Vika Kirchenbauer. »Akte des Zurückblickens | Acts of Looking Back«, in: *Internationales Frauenfilmfestival Dortmund|Köln. Festivalkatalog*. Köln, 2016, S. 78-86; Göksu Kunak. »BODY//Opacity Politics. An Interview with Vika Kirchenbauer«, in: *Berlin Art Link* vom 22.04.2016, URL: https://www.ber

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gesehen-werden, Präsentieren und Rezipieren sind durchdrungen von Machtkonstellationen und erweisen sich als wiederkehrende und elementare Themen der Arbeiten von Vika Kirchenbauer. Durch den Einsatz von neuen Medientechnologien thematisiert sie die Intimität als Ort und Modus des Geschlechtlichen und schafft bewusst – ganz im Sinne Glissants – Erfahrungen, die sich einem Durchleuchtet-Werden entziehen.

Auf der Videonale 2017 in Bonn präsentierte Kirchenbauer ihre 3D-Videoinstallation *YOU ARE BORING!* (2015), welche Intimität insbesondere im Zeichen der Erlebnisökonomie verhandelt (siehe Abb. 7). Im abgedunkelten Ausstellungsraum erscheint (vor) mir eine groß dargestellte Person in 3D auf dem Videobild wie eine halluzinatorische Erscheinung. Frontal und mittig vor einem schwarzen Hintergrund positioniert, lädt die ausgeleuchtete Person im Videobild – in pinker Satinbluse und zurechtgelegter Haarlocke – mich dazu ein, in einen Erlebensrausch des *Anderen* einzutauchen: »Here you can experience, here you can be part of us, here you will be truly engaged. Without the inconvenience of being spat upon in the street or the unpleasant smells of the darkroom.« (TC: 00:01:02) Das ausgedrückte Immersionsversprechen, das sich an mich (Kunst)Konsumentin zu richten scheint, lässt bereits über die Frage des Konsumobjekts spekulieren: Geht es etwas um die Lebenswelt und den Glamour queerer Subkulturen? Was die Adressierenden – die Personen im Videobild – miteinander verbindet, ist eine geteilte Erfahrung des steten Angeblickt-werdens, so erläutert Kirchenbauer selbst:

> What united these performers though is a shared experience of being looked at on and off stage due to certain social markers that make them other – and also a shared experience of being tokenized, exoticized or fetishized within cultural production exactly because they bear these markers.[106]

Eine harte Schwarzblende friert die Zuschauer*innen zunächst in einem dunklen Nichts ein, schafft (einen dunklen) Raum für die rezeptive Erwartungshaltung, bevor eine ruhige Stimme aus dem Off eine Auflistung von Erfahrungen vorträgt: »The driving experience, the pumping experience, the reading experience.«[107] (TC: 00:01:20). Ein erneuter harter Schnitt durchbricht die Aufzählung alltäglicher Erfahrungen und konfrontiert mich mit etwas weniger Alltäglichem: Zwei nackten Performer*innen, ihre

---

linartlink.com/2016/04/22/body-an-interview-with-vikakirchenbauer/, Stand: 16.06.2020; Vgl. dazu auch Skadi Loist. »Please Relax Now: Vika KirchenbauersInterventionen in Repräsentations- und Rezeptionsregime«, Tanja Thomas, Lina Brink, Elke Grittmann, Kaya de Wolff (Hg.). *Anerkennung und Sichtbarkeit: Perspektiven für eine kritische Medienforschung*. Bielefeld: Transcript 2017. S. 235-252. S. 237.

106 Vika Kirchenbauer im Interview mit Göksu Kunak 2016.

107 All diese Erfahrungen, die Kirchenbauer hier auflistet, entnimmt sie Joseph Pines und James H. Gilmores Buch *The Experience Economy* (2011). Die Autoren führen jene Erfahrungen als Beispiele an, wie der Wert von Waren durch die Erlebniskomponente kostbarer gemacht werden kann. Diese Erlebenskomponenten setzt Kirchenbauer hier also mit der ›Erlebniskomponente otherness‹ in Verbindung. Immer wieder bezieht sich Kirchenbauer in ihren Texten auf den Begriff der Erlebnisökonomie (*Experience Economy*), wie er von Pine und Gilmore Ende der 1990er Jahre entwickelt wurde. Der Begriff bezieht sich auf eine Komodifizierung von Erleben innerhalb einer neoliberalen Ökonomie, worin Güter als Requisiten und Dienstleistungen als Bühne verstanden werden, um einmalige Erlebnisse bzw. Erfahrungen für Kunden zu schaffen. Joseph Pine, James H. Gilmore. *The Experience Economy*. Harvard Business Press 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hände über Kreuz auf den Brustkorb gelegt, wird von rechts oben im Bild scheinbar ins Gesicht gepinkelt. Bild und Ton bilden eine Art Schere: Die Aufzählung weiterer alltäglicher Situationen der Stimme steht im Kontrast zu dem, was sich auf der visuellen Ebene ereignet. Ein erneutes schwarzes Videobild löst für mich als Rezipientin kurzzeitig die Spannung im Raum. Ein rhythmisches, nicht zu identifizierendes Klatschen aus dem Off wird sich später als Geräusch einer auf einen nackten Hintern schlagenden Hand erklären. Doch zunächst klären mich die drei in Pose gebrachten Personen in direkter Kameraadressierung über das unmittelbare Erleben des Konsums queerer Menschen auf: »A historic moment has been reached where our difference is now right for consumption. […] Whatever you want darling, because we know, that you have either the economic or the educational capital to consume us, ideally both.« (TC: 00:03:40) Die konsumistische Rezeptionshaltung eines gebildeten und gut situierten Publikums wird spätestens an dieser Stelle radikal herausgefordert. In der konstanten Adressierung als Kunsterlebende und
-konsumierende werde ich auf mich selbst und mein Bewegen in einem auf Erlebnis ausgerichteten Kunstbetrieb zurückgeworfen, wovon ich in einem Hier und Jetzt Teil werde.

Welchen ökonomischen Wert und welches wirtschaftliche Interesse an queeren Menschen bzw. ihren Bildern verbirgt sich hinter dem Trend queerer Subkultur? Wie ist die Kommodifizierung von (Queer-)Erleben im Kunstkontext einzuordnen und welche institutionellen Präsentationsweisen mögen dadurch offenkundig werden? Dies sind Fragen, die Kirchenbauers Videoarbeit konsequent begleiten. Jener ökonomische Wert wird in *YOU ARE BORING!* erzeugt, so schildert es die Künstlerin selbst,

> by an immersive presentation of a subculture outside its original context: providing safe positions and access ports for exoticising gazes, while at the same time offering the experience and closeness to something that is understood and presented almost as a secret society.[108]

In diesem Zitat von Kirchenbauer wird ein induziertes, konstitutives Spannungsfeld im Ausstellungsraum deutlich: Die Personen in den Videos *berühren* mich als Betrachtende auf eigentümliche Weise und entziehen sich in ihrer Opazität zugleich einer *Durchleuchtbarkeit*, einem Verstehen ihrer Handlungen. In ihrer Dreidimensionalität und scheinbar individuellen Adressierung rücken mir die queeren Menschen im Video gewissermaßen ›auf den Leib‹ und stoßen mich gleichzeitig von sich weg, indem sie sich als das *Andere*, in Differenz zu mir, dem adressierten ›Du‹, präsentieren. In diesem Pendelschwung taumelnd, beginne ich, meine eigene Position als Betrachtende zu befragen: Kann ich mich mit der klaren Positionszuweisung des sprechenden ›Wir‹ identifizieren? Bin ich dieses ›you‹, das die Arbeit vorwegnimmt? Durch die direkte Adressierung eines ›you‹ scheint es, als würden die Figuren im Bild auch mir als Betrachterin eine konsumistische Haltung gegenüber queeren Menschen unterstellen, in mir ein Begehren nach Sehen, Konsumieren, Verstehen und Durchdringen von Queer-Sein

108 Vika Kirchenbauer. »*YOU ARE BORING!* Vika Kirchenbauer, 3D video installation«, 2015, URL: http://www.vkoms.com/you_are_boring.html, Stand: 20.06.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

festmachen wollen. Im Angeblickt- und Angesprochen-Werden der Subjekte im Bild ereignet sich eine affektiv durchdrungene Begegnung, die mich herausfordert und mir ein Gefühl der Notwendigkeit meiner eigenen Standpunktbestimmung vermittelt. Was hier, im Austausch der Blicke vor und hinter dem Bildschirm und in direkter sprachlicher Adressierung im Rahmen der Video-Performance erfahrbar gemacht wird, ist ein besonderes relationales Moment, das auch Sigrid Adorf in der frühen (feministischen) Videokunst[109] und der darin wiederholten Adressierung eines Blicks ›hinter der Kamera‹ erkennt:

> Paradoxerweise ist es […] genau der geschlossene Kreis der Videoszene, der Closed Circuit, der den geschlossenen Kreis der narzisstischen Selbstbespiegelung nicht nur für den Blick von außen öffnet, sondern der zugleich dafür genutzt wird, diese Öffnung und ihre konstitutive Bedeutung für die Verfassung des Subjekts zu thematisieren. Das wiederholt ausgesprochene ›you‹ stellt ein einladendes Angebot an die Identifikationssuche der Betrachtenden dar. Es ist gewissermaßen die niedrig gehaltene Eingangsschwelle, das verführende Moment einer leeren Form, die durch die eigene Anwesenheit scheinbar gefüllt werden kann. Nimmt man die Position jedoch an, die diese Form anbietet, so ist man unweigerlich in ein Dialogfeld eingetreten, das nun auch die Abhängigkeiten der Betrachterposition (sic!) erfahrbar macht.[110]

In der nächsten Sequenz sehe ich eine geschminkte Person mit blonder Langhaarperücke und lilafarbenem Kleid, die Beine zur Seite hin überschlagen. Auch sie scheint wie ihre Vorgänger*innen das ›Du‹ im Ausstellungsraum, also mich, genau zu kennen und Abhilfe für mein langweiliges Leben, das sie mir unterstellt, zu wissen: »You managed to work your way through the most of life situations considerably well, but you need help for that ›special thing‹. Only with interacting with us, you gain the deepest understanding of certain parts of yourself. […] For our labor, pure pleasure and satisfaction to us.« (TC:00:05:28) Wenn die Zuschauer*innen als gelangweilt angesprochen werden, mag dies vermutlich eine Diskrepanz erzeugen, wodurch gerade die gegenseitigen Projektionen unterstrichen werden. Es geht darum zu spiegeln, wie Annahmen auf Körper gerichtet werden als ›Akt des Zurückblickens.‹ Ebenso verhandelt Kirchenbauer damit die gleichzeitige Exotisierung aber auch ›Selbst-Überhöhung‹ queerer (Selbst-)Inszenierungen.

Der schwarze Hintergrund, der keine Konturen, Tiefe und Räumlichkeit zulässt, unterstreicht auf bildlicher Ebene das Zwiegespräch. Der als intim gerahmte und affektiv erlebte Monolog der Person im Video, scheint meine verborgen geglaubten Begierden als Zuschauer*in aufzurufen, wobei die Frage provoziert wird, von welchem ›special thing‹ eigentlich die Rede ist. Bevor die Möglichkeit besteht, darüber nachzudenken, wird die Auflistung von Alltagserfahrungen mittels einer Off-Stimme erneut aufgenommen: »The community-building-experience, the contact-making-experience, the taste-acquiring-experience, the introducing-experience, […]« (TC: 00:06:33). Eine erneute Bild-Ton-Schere entsteht: Vier sichtlich gelangweilte, voneinander abgewandte

109 Als Beispiele ließen sich die Videoarbeiten von Lisa Steele, *A Very Personal Story* (1974), Theresa Hak Kyung Cha, *Mouth to Mouth* (1975) oder Vito Acconci, *Centers* (1971) heranziehen.

110 Adorf 2008, S. 324.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Personen rühren schweigend die Eiswürfel in ihren Gläsern. All die aufgezählten Erfahrungen referieren auf soziale Verbindungen und gemeinschaftliche Interaktionen, während das Geschehen auf der visuellen Ebene jene Erfahrungen torpediert. Eine erneute harte Schwarzblende führt über zur nächsten kurzen Sequenz. Zwei Personen, Vika Kirchenbauer selbst leicht im Hintergrund, haben ihre Körper direkt zur Kamera ausgerichtet. Im Monolog der vorderen Person scheint sich nun ein Verdacht zu entfalten, was mit jenem zuvor genannten ›special thing‹ gemeint gewesen sein könnte. Die Beschreibung der Person im Vordergrund der sonderbaren Kombinationen der Geschlechtsmerkmale von Transmenschen folgt die rhetorische Frage, wer sich schon der einmaligen Erfahrung entziehen könne, mit einem »work of conceptual art« – dem queeren Körper – zu schlafen. Er schließt seinen Monolog: »Abstraction become flesh. I mean, wow!« (TC: 00:07:37)

Ein erneutes schwarzes Standbild gönnt mir als Betrachtende einen rehabilitativen Moment des Spannungsabfalls, bevor sogleich das bereits bekannte, rhythmische Klatschen erneut einsetzt und mir unmittelbar das blanke Gesäß wieder ins Gedächtnis ruft.

In der letzten Sequenz ist eine der fünf Personen im Videobild zu sehen, die mir wiederkehrend in den einzelnen Sequenzen begegnete. Sie hält ein Hängebauchschwein im Arm und klatscht rhythmisch auf dessen Hinterteil. Dieses bereits vertraute Klatschen erhält hier statt der nackten menschlichen Haut die eines Tieres, das genüsslich zu grunzen beginnt. Was will mir Kirchenbauer damit sagen? Bildet das Schwein einen Verweis auf ›das Tier in uns‹, auf unsere animalischen Triebe oder obskure sexuelle Begierden? Oder steht das finale Bild schlicht für eine körperliche und emotionale Nähe, die Mensch und Tier gleichermaßen überlebensfähig macht? Vielleicht geht es jedoch genau darum, jene Fragen unbeantwortet zu lassen und vom Recht auf Opazität Gebrauch zu machen, in dem Assoziationen und Affekte gleichermaßen zu strömen beginnen. Das Video entlässt mich mit diesen und weiteren Fragen in einen opaken Raum des Nicht-Verstehens, wenn auch die affektiven Aufladungen mich noch echoartig einholen. Bewusst also verweigert sich das Video einem Verstehen, das auf klar definierte Grenzen rekurriert. Kirchenbauers Videoinstallation bricht gewissermaßen jene Grenzen performativ auf.

In der Videoarbeit *YOU ARE BORING!* durchzieht sich eine konstante Form der Intimität, die durch die direkte Adressierung der sprechenden Personen im Videobild durch die singularisierende Form des ›you‹ hergestellt wird.[111] Jene Personen in den einzelnen kurzen Videosequenzen binden die Betrachter*innenposition konsequent mit ein und zwar in einer Art und Weise, als wollten sie nicht ein Kollektiv ansprechen, sondern vielmehr mich als Individuum. Daher steht Kirchenbauers Video-Performance

111 In ihrem Aufsatz »Nicht vermittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verständnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion« erarbeitet Sigrid Adorf anhand ihrer Begegnung mit der Video-Performance *Je suis une bomb* (2006) von Elodie Pong ein spezifisches »Wechselspiel um die Form und Perspektive des ›Ich‹«. Nicht zuletzt aufgrund eines eigentümlichen psychologischen Spiels mit den Personalpronomen ›Ich‹ und ›Du‹ stellt Adorf Pongs Arbeit in die Tradition der frühen feministischen Videokunst. Sigrid Adorf. »Nicht vermittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verständnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Gender – Bild – Politik*, Heft 44, Dez 2007, 14-22, 20.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 7: Vika Kirchenbauer, YOU ARE BORING! 2015

durchaus in der Tradition der frühen Videokunst, die sich häufig in ein psychologisches Spiel der konkreten Adressierung an einen Blick ›hinter der Kamera‹ begab. Damit ist die im Ausstellungsraum erzeugte Intimität eine Form des ›Verhaftetseins‹ – das, was Lauren Berlant *attachment* nennt[112] – der Zuschauer*innen gegenüber den konkreten Subjekten im Bild. Jedoch, so führt uns *YOU ARE BORING!* vor, kann diese Form äußerst flüchtig sein, medial generiert, gestaltet und/oder vermittelt. Durch den Einsatz der narrativen Strategie des Sich-verletzbar-machens entfaltet das Video seine politische Wirkung: Im Dialog der Personen im Video mit mir persönlich werden meine Blicke und möglichen, jedoch auch unterstellten Vorurteile unmittelbar adressiert, wodurch sich ein dynamisches Spannungsverhältnis aus Subjekt/Objekt-Relationen einstellt. Eine Ambiguität kristallisiert sich heraus: Die Ressentiment-Bildung der Personen im Bild führen im Dialog in gewisser Weise zum Bröckeln der starrten Ressentiment-Wände der Personen außerhalb des Bildes, der Zuschauer*innen. Das vermeintlich Fremde gewinnt an rezeptivem Vertrauen. *YOU ARE BORING!* führt uns das ›Fremde‹, das ›Unbekannte‹, das ›Abweichende‹, das ›Queere‹ als konstitutive Voraussetzung vor, um zu berühren und berührt zu werden. Es entsteht – mit Barad gedacht – ein ›Halten auf Distanz im Gefühl des Kontakts‹[113]. Dieser Kontakt soll jedoch kein Durchdringen, kein Eintauchen, Einnehmen oder (konsumistisches) Ausbeuten sein, so wie es Kirchenbauer provokant und gesellschaftskritisch präsentiert. In Anlehnung an Barad geht es vielmehr darum, in diesem ›Halten auf Distanz im Gefühl des Kontakts‹ unsere Verantwortung für die Unendlichkeit des Anderen anzuerkennen.

112 Lauren Berlant. »Intimacy: A Special Issue«, in: *Critical Inquiry – Intimacy*, Vol. 24, No. 2, 1998, 281-288, 285.

113 Vgl. Barad 2012c, S. 206.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Während Kirchenbauers Videoarbeit insbesondere durch intime Zwiegespräche im Ausstellungskontext die Nähe zu den Betrachtenden sucht und damit eine spezifische Form der affektiven Berührung generiert, soll im Folgenden eine weitere, medienspezifische Berührung durch das extreme Close-Up und dessen politische Wirkung im Fokus stehen. Dabei wird sich auch zeigen, inwiefern auch hier Glissants Recht auf Opazität eine Rolle spielt.

3.2.3 Nahsichten oder ›Warum das Close-Up politisch ist‹: *Surface Glaze* (Lotte Meret Effinger: 2015)

In seiner philosophischen Reflexion über das Filmische unterteilt Gilles Deleuze das Bewegungs-Bild mittels konventioneller Einstellungsgrößen in unterschiedliche Bildtypen: »[D]ie Totale wäre vor allem ein Wahrnehmungsbild, die Halbnahaufnahme ein Aktionsbild und die Großaufnahme ein Affektbild.«[114] Letzterem Bildtyp kommt insofern ein besonderer Status zu, als dass er laut Deleuze den narrativen Fortgang der Erzählung durchbricht. Das Affektbild abstrahiert jegliche Raum-Zeit-Koordinaten, indem es das Dargestellte als etwas Figurales vorführt.[115] Die Großaufnahme verleiht einem Gesamtbild den Status einer Entität und ist mit Deleuze gesprochen keine »Vergrößerung […]; sie ist eine absolute Veränderung.«[116] Damit *kann* das Close-up keine transformatorische Wirkung erzeugen, sondern *ist* vielmehr diese Transformation. Das Affektbild lenkt die Bewegung des Objekts zurück auf das Subjekt; Subjekt und Objekt fallen zusammen. An einer anderen Stelle in dieser Arbeit wurde jenes Moment der Gleichzeitigkeit von Subjekt und Objekt innerhalb des videografischen Closed-Circuit-Settings bereits diskutiert (Kapitel 2.2.4 und Kapitel 2.3.2). Nun soll hingegen der Blick auf die besondere Bedeutung des Close-Up im Kontext feministischer Videokunst geworfen werden.

In den 1970er Jahren wurde Video als ›Vergrößerungsglas‹ eingesetzt, um ein Close-Up davon zu machen, wovon sich Männer traditionell ein Abbild machen würden.[117] Es ging den Videokünstlerinnen darum, durch die Nahaufnahme den weiblichen Körper zu dekonstruieren, zu fragmentieren, um die Vorstellung von einem ganzen, vollkommenen und zu begehrenden Frauenkörper zu unterlaufen. Ziel war es, dem begehrendem männlichen Blick (*male gaze*) durch das extreme Close-Up als Gegenbild zu widerstreben. Sigrid Adorf schlussfolgert in ihrer Reflexion über den Einsatz von »Video als Technik des Nahsehens«[118] unter den frühen Videokünstlerinnen, dass »Video als eine Technik erprobt wurde, [um] nahe Dinge aus nächster Nähe zu betrachten und da-

114 Gille Deleuze. *Das Bewegt-Bild. Kino 1*. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 102.

115 Michaela Ott. *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius 2005, S. 131f.

116 Deleuze 1989, S. 134.

117 Exemplarisch sei hier noch einmal die Videoarbeit Lisa Steele, *Faceing South* (1974) herangezogen. Weitere Arbeiten, die mit Extreme-Close-Ups arbeiteten: z.B. Kate Craig, *Delicate Issue* (1979); Sanja Iveković, *Looking At* (1974); Lili Dujourie, *Koraal* (1978) oder VALIE EXPORT, *Touching. Body Poem* (1970).

118 Adorf 2008, S. 333.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Abstand zu gewinnen«.[119] Laut Adorf ging es den Künstlerinnen demnach um die »Psychologie des Sehens«[120] und dadurch nicht zuletzt um eine »Inversion der hegemonialen Optik«[121], die ich im Kapitel 3.2.1 als diffraktive Intervention zu umschreiben versucht habe (vgl. die weiterführende Auseinandersetzung dazu im Kapitel 5).

In zeitgenössischen Videoarbeiten findet sich gehäuft und erneut jene entscheidende, ästhetische Strategie der extremen Nahaufnahme beziehungsweise des Affektbildes.[122] Mit Deleuze ließe sich danach fragen, inwiefern die extreme Nahaufnahme aus dem Kontext zeitgenössischer feministischer Videokunst Transformation *ist*.[123] Was zeichnet die Nahaufnahme, die zu einer Berührung – und damit immer auch einem Berührt-Werden – einlädt, aus und inwiefern birgt sie dadurch ein politisches Potenzial (vgl. Édouard Glissant)?

In *Surface Glaze* (2015), einer Videoarbeit der deutschen Künstlerin Lotte Meret Effinger, wird eine konstante Nahsicht auf die Dinge im Videobild und eine körpergebundene Sinnlichkeit eingefordert (siehe Abb. 8). Das Video beginnt mit einem schwarzen Standbild, begleitet von einem metallischen, sphärischen Klang, bevor die Kamera in Nahaufnahme langsam an den Blütenblättern weißer Orchideen entlanggleitet. Mit einem Gongschlag wechselt das Videobild zu einer nackten Körperpartie, die sich durch eine Hautfalte, Schatten und kleinen Härchen als solche zu erkennen gibt, durch die extreme Nahaufnahme jedoch nicht zu identifizieren ist. Es folgen weitere nackte Körperteile in extremer Nahaufnahme, die teilweise lediglich vermuten lassen, dass es sich um ein Knie, eine Bauchpartie oder einen Nacken handelt. Ein zunehmendes Verlangen nach Komplementierung der Körperfragmente stellt sich ein. Die Relation zwischen den Bildern ist der Ort, von dem aus Abstraktionen in eine nicht-repräsentationale, erfahrbare Spannung im ›Zwischenraum‹ der Bilder von den nackten Körperteilen und seinem Außerhalb versetzt zu werden scheinen. Anstelle eines vorsichtigen Abtastens der Kamera oder einer langsamen Kamerafahrt über die Körperteile hinweg, die filmästhetisch erotische Spannung aufbauen würden, erzeugen die reglosen Standaufnahmen und harten Schnitte eine starre Orientierungslosigkeit der Betrachter*innenposition. Die Kamera – in ihrer haptischen Annäherung an die Dinge – nimmt eine Haltung des reinen Schauens ein. Eine Schwarzblende, die nach einer Minute den Fluss

119 Ebd., S. 334.

120 Ebd.

121 Ebd., S. 338. Auch Glissants Begriff der Opazität ist als eine Inversion in eine hegemoniale Optik zu verstehen.

122 Exemplarisch ließen sich hier die Videoarbeiten von Yuehao Jiang, *A Real Body* (2015) oder Yao Cong, *Under Blue* (2015) heranziehen sowie die Ausstellung *Come a little closer* von 2012 in Melbourne, die drei performative Videoarbeiten von Kotoe Ishii, Anna Leaton, Sarah Martinus zeigte. Alle drei Künstlerinnen der Melbourner Ausstellung setzten sich dezidiert mit dem Close-Up auf ihren eigenen nackten Körper als ästhetische Strategie auseinander.

123 Deleuze äußert sich abschätzig gegenüber dem Videobild im Gegensatz zum Filmbild. Dennoch wird der Begriff des Affektbildes aufgrund seines heuristischen Wertes hier verwendet. Deleuze moniert eine gewisse Auswechselbarkeit und fehlende Materialität des Videobildes. Angela Krewani erkennt jedoch, inwieweit Deleuze das Videobild lediglich auf seine technische Genese reduziert, unabhängig von seinen ästhetischen Eigenschaften. Krewani 2016, S. 89; Gille Deleuze. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 339.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aufeinanderfolgender Körperteile unterbricht, wirkt wie eine Atempause, bevor das Video auf akustischer und visueller Ebene an Fahrt aufnimmt: Die Hintergrundmusik, ein rhythmisches Schlagen auf Klangstäbe, gemischt mit dumpfen Glockenklängen, die an eine Begleitmusik eines spirituellen Opferrituals erinnern, gewinnt nun an Tempo. Langsam gleitet die Spitze einer Zunge über ein Blütenblatt einer weißen Orchidee (TC: 00:01:10). Die Schaumblasen einer weißen, milchigen Flüssigkeit beginnen sich zu drehen, bevor eine Hand darin zu versinken scheint. Riechen, Fühlen und Schmecken werden so visualisiert und verbinden sich in einzelnen Bildkadern zu synästhetischen Momenten.[124] Im Hochglanz fein säuberlich lackierter, rosafarbener (später schwarzer) Fingernägel oder der transparenten Lippenfarbe entstehen helle Lichtpunkte, die keine Spiegelung zulassen. Vielmehr streut sich das Licht von den Punkten aus in alle Richtungen (vgl. im Kapitel 5.2.2 über das Schimmern als Diffraktion und die Ästhetik der Affizierung).

Zähfließende, glänzende Liquide überziehen die abstrakt und objekthaft wirkenden Körpersegmente. Diese an Make-Up und Nagellack erinnernden Flüssigkeiten ummanteln allmählich die Hautoberflächen. Der Moment des Verschwindens der Körperteile unter den Flüssigkeiten ist ein Moment der Objektwerdung und könnte damit als visuelle Metapher für die Kommodifizierung weiblicher Körper durch die Schönheitsindustrie gelesen werden. Die im Titel *Surface Glace* angesprochene Oberfläche [*Surface*] mag auf Oberflächlichkeit oder Unnatürlichkeit rekurrieren, das stark an kritische Stimmen gegen die Ästhetik kommerzieller Werbung anschließt. Effinger thematisiert zwar ökonomische Aspekte in Verschränkung mit weiblichen Schönheitsidealen, geht jedoch weit darüber hinaus, wobei ich insbesondere den Lichtpunkten und dem stetigen Fließen in Effingers Videoarbeit einen besonderen Status zusprechen möchte.[125] Um eine Art der erotischen Ökonomisierung und auch verobjektivierenden Erotisierung nicht zu reproduzieren, verhandeln hier die glänzenden Oberflächen im Video ein spannungsgeladenes *Dazwischen* von Distanz und Affizierung. Es spritzt, tropft, ergießt sich; es wächst regelrecht eine Unsicherheit darüber, ob es sich um menschliche oder künstlich hergestellte Flüssigkeiten handelt. Gerade diese Ununterscheidbarkeit beschwört jenes *Dazwischen* erneut herauf. Die Bedeutung von (Körper)Flüssigkeiten wie sie das Video vorführt, zieht sich gleichsam wie ein roter Faden durch die feministische Theorie Luce Irigarays. Im Kontext der Beschreibung weiblicher Geschlechtlichkeit entwi-

124 Für die Filmphänomenologin Vivan Sobchack ergibt sich aus der Wechselwirkung zwischen Zuschauer*innen-Körper und Filmkörper eine Affizierung, die sie im Bereich des Synästhetischen verortet: »Our embodied experience of the movies, then, is an experience of seeing, hearing, touching, moving, tasting, smelling.« Vivian Sobchack. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press 2004, S. 76. Im Unterkapitel 5.2.4 werde ich anhand von Laura Marks‹ Konzept der haptischen Visualität das hier beschriebene synästhetische Erleben noch einmal aufgreifen und näher beleuchten. Für Marks sind Medien wie Film und Video dazu in der Lage, Sinne aufzurufen, die sie technisch nicht repräsentieren können – Sinne wie Berührung, Geruch und Geschmack. Marks 2000, S. 129.

125 Siehe hierzu im Kapitel 5.2 über den Lacan'schen Lichtpunkt, der sich in einem blicktheoretischen Modell wiederfindet und sich einer geometrischen, zentralperspektivischen Ordnung widersetzt. Für Lacan ist es der Lichtpunkt selbst, der zurückzublicken vermag und das Subjekt – vermittelt über eine symbolstiftende Instanz – ›aus dem Bild zu werfen‹ kann.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ckelt Irigaray ihr Konzept des konstanten Fließens, das sie aus dem weiblichen Körper und dessen Unbestimmtheit heraus erarbeitet; eine Unbestimmtheit, die laut Irigaray als unaufhörliches Fließen zu begreifen ist: »Diese Flüsse ohne beständige Ufer. Diese Körper ohne feste Ränder. Diese rastlose Mobilität. […] Wir sind der Konturen unseres Körpers genügend gewiß, um das Fließende zu lieben. Unsere Dichte sieht von scheidender Schärfe, von Starrheit ab.«[126] Die Liquide in *Surface Glace* sind gerade durch ihre Zähheit – weder flüssig noch starr – in einem Stadium des *Dazwischens* und als solches *transformativ*.

Die aneinandergereihten Bildsequenzen – die sich jeglicher narrativer Struktur entziehen – sind reiner Ausdruck und stehen nicht im Schutz der Sprache, sondern operieren im Kontext des Sinnlichen und der affektiven Einbindung. Sie sind im Deleuze'schen Sinne Affektbild, das die Art und Weise darstellt, »in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt«[127] – oder, mit Astrid Deuber-Mankowsky gesprochen: »Das Affektbild stellt das Subjekt als sich empfindendes dar«.[128] Die für sich stehenden Bilder, mit ihrer taktilen und intimen Qualität *berühren* mich als Betrachtende unmittelbar und generieren eine Ausdrucksbewegung: Die menschlichen und nicht-menschlichen Oberflächen (Haut, Lack, Blütenblätter) reflektieren das Licht, lassen diffuse Lichtpunkte entstehen und werden so zum Bestandteil der Ausdrucksbewegung des Bildes, entziehen sich jedoch zugleich einer Verschmelzung. Die zähflüssigen Massen in Effingers Videoarbeit verbinden sich nicht mit den festen Oberflächen, die sie umhüllen. Dies sichert dem Affektbild im Deleuze'schen Sinne Leben und Substanz und öffnet dem Subjekt eine Zusammenkunft von Staunen und Denken. Das Affektbild in *Surface Glace* bildet demnach »einzigartige, mehrdeutige und immer wieder neue Kombinationen […] und zwar so, dass [jene] aufeinander bezogenen [menschlichen und nicht-menschlichen Oberflächen] sich gerade soweit voneinander abwenden, damit sie nicht zerfließen und verschwinden.«[129] Das Subjekt, das sich als empfindend darstellt (vgl. Deuber-Mankowsky), denkt und fühlt in der Konfrontation mit *Surface Glaze* zugleich; es öffnet sich in einem emphatischen Sinne zum Denken. Für Deleuze besteht der Kern eines Affektbildes darin, Begehren und Verwundern in einen Affekt zusammenzubringen.[130] Im Affektbild »geht es dem Bild um sein Bild«[131], was einen »Ort bloßer Möglichkeiten«[132] generiert, der stets von einem taktilen Raum bestimmt ist. Das Haptische und Taktile tritt in *Surface Glace* in zweierlei Hinsicht stark in den Vordergrund: einerseits durch die extremen Nahaufnahmen, wodurch das Gezeigte eine haptische Qualität gewinnt und als solches regelrecht zum Fühlen verführt, und andererseits durch die Beziehungen der nackten menschlichen Körperteile (Menschen) mit den Flüssigkeiten (Dinge), die sie umgeben. Effingers Interesse an einer gewissen Abstraktion und Dinghaftigkeit zieht sich durch das gesamte Video, was an Deleuzes

126 Irigaray 1979, S. 221.
127 Deleuze 1989, S. 134.
128 Deuber-Mankowsky 2017, S. 74.
129 Deleuze 1989, S. 141.
130 Ebd., S. 142.
131 Ott 2010, S. 472.
132 Ebd. S. 473.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Überlegungen zum Affektbild unmittelbar anschließt. Für Deleuze entleert das Affektbild von einer Menschlichkeit und betont damit seinen de-subjektiven Charakter.[133] Die unaufhörlich aufeinanderfolgenden extremen Close-Ups in Effingers Videoarbeit beziehen die Betrachter*innen eindringlich in eine Destabilisierung der Identität ein. Sie rufen damit eine Destabilisierung der (Geschlechter-)Identität und Identitätspolitik herbei und stellen die somatisch-affektive Erfahrung in den Vordergrund, oder anders ausgedrückt: Sie offenbaren die Kraft des Affekts. Die für sich stehenden Bilder in *Surface Glace* machen jegliche Individuation unmöglich. Deleuze versteht den Affekt und dessen Funktionsweisen nicht als subjektive Erfahrung, die sich auf eine Innerlichkeit eines Selbst bezieht, sondern aufgrund ihrer Intimität als etwas Unheimliches, Fremdes und Gespenstisches.[134] Diese von Deleuze angesprochene Fremdheit schließt an Barads Überlegungen der ›Willkommensheißung des Fremden‹ innerhalb und außerhalb des Selbst in der Berührung, im Berührt-Werden, an (vgl. Kapitel 3.2). Um Barad noch einmal zu zitieren: »[…] [L]iving compassionately requires […] welcoming the stranger whose very existence is the possibility of touching and being touched […].«[135] Unsere Augen *berühren* (sich) in gewisser Weise (mit der bzw.) die expressive(n) *Nacktheit der Dinge* im Videobild. Der Affekt, der uns berührt, *ist* das Unheimliche, Fremde und Gespenstische (vgl. Deleuze), dessen Willkommensheißung (Barad) »gifts us with both the ability to respond and the longing for justice-to-come«[136]. Erst die Akzeptanz des Anderen und des Fremden – das stets ein »Recht auf Opazität«[137] besitzt (Glissant) – befähigt uns demnach zu reagieren und verleiht uns die Fähigkeit, nach Gerechtigkeit zu streben. Dies sind Voraussetzungen des politischen Handelns, was sich im Umkehrschluss, mit Deleuze und Barad gedacht, aus der Berührung mit dem Menschlichen wie Nicht-Menschlichen ergibt.

Videoarbeiten wie die von Lotte Meret Effinger stehen in der Tradition der extremen Close-Up-Aufnahmen früher feministisch motivierter Videokünstlerinnen der 1970er Jahre. Die äußerst starke Annäherung der Videokamera an die Dinge (häufig an die nackten Körperteile der Künstlerin selbst[138]) hin zu einem intimen emotionalen Miterleben wird damit zu einem zentralen Motiv feministischer Videokunst generell. Für Sigrid Adorf, so wurde bereits dargelegt, ermöglichte paradoxerweise die extreme Nahaufnahme einen distanzierten Blick auf das Selbst (im Bild).[139] Statt einer Distanzaufnahme zum Selbst, schlage ich eine *diffraktive Beugung* im Hinblick auf die Frage nach dem Selbst vor. Die (frühe) Videokünstlerin konnte sich erst in einer performativen Verschränkung zum Fremden, zum Anderen, zum Objekt als Subjekt begreifen und mittels

133 Deleuze 1989, S. 105. Deleuze bezieht seine Überlegungen zwar zunächst explizit auf die Nahaufnahme eines Gesichts, erweitert jedoch im weiteren Verlauf seiner Ausarbeitungen das Affektbild auf die Nahaufnahme generell.

134 Ebd., S. 145.

135 Barad 2012c, S. 220.

136 Ebd.

137 Ebd.

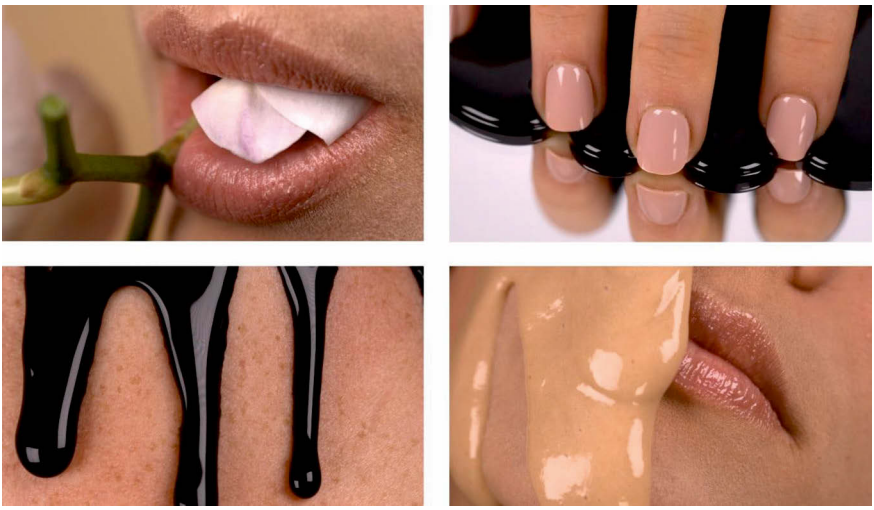
138 Wobei an dieser Stelle festzuhalten ist, dass es sich bei Effingers Körperpartien im extremen Close-Up nicht um ihre eigenen handelt. Nichtsdestoweniger ist das Motiv der videografischen Nahaufnahme hier im Hinblick auf ein feministisches Anliegen entscheidend.

139 Adorf 2008, S. 338.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der ästhetischen Verwendung der Video-Nahaufnahme diesem Begreifen ein *Empfinden* verleihen (vgl. Kapitel 2.3.3 und Kapitel 3.2.1).

Abb. 8: Lotte Meret Effinger, Surface Glaze 2015



Damalige wie zeitgenössische videografische Close-Ups in den feministisch motivierten Videokunstarbeiten versuchen, den Akt des nahen Sehens zu untersuchen und gleichzeitig zu einer breiteren Diskussion über die Natur des Begehrens beizutragen, die durch Leinwände oder Projektionen vermittelt wird. Diese Praktiken führen uns zu einem ästhetischen Spiel in einem Raum zwischen unserem Begehren, zu schauen, und der Unmöglichkeit, zu sehen. Jene Close-Ups widersetzen sich einer Grenzziehung, oder, um es mit Luce Irigaray zu formulieren: Unser Blick auf das videografische Close-up ist; »a look that is too close to make use of a certain perspective, discrimination, distance or mastery«.[140] In Anbetracht der Tatsache, dass jene Nahaufnahmen oft als Mittel zur intimen Betrachtung gedacht werden, sind sie mit einer wesentlichen Wahrheit über die Natur der Identität ausgestattet. Im Folgenden wende ich mich einem Konzept von Intimität zu, dass neben dem körperlichen skin-to-skin-Aspekt insbesondere auch den technologischen Aspekt berührt.

3.2.4 Die kodierte Intimtiät: *Coded* (Maya Magnat: 2016)

Bereits seit den 1990er Jahren ist die Thematisierung der technischen Durchdringung von Subjekt und Gesellschaft keine rein feministische Angelegenheit. Medientechnologien spiegeln Prozesse und Machtstrukturen des alltäglichen Lebens wider und sind Ausgangspunkt der künstlerischen Reflexion vieler zeitgenössischer Künstler*innen. Doch gerade durch die digitale Intensivierung der Nähe zwischen Gerät und User*in,

140 Irigaray [1984] 1993a, S. 153.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwischen Technik und Mensch in unserer heutigen Zeit, werden altbekannte feministische Fragen nach dem Ort und Raum des Privaten und dem emanzipatorischen Potenzial in diesem neuen (Un)Möglichkeitsraum erneut relevant. Wenn das Private politisch ist und heute im gewissen Sinne das Private das Digitale ist, zeigt sich eine interessante Konsequenz dieser Formel: Das Digitale ist demnach auch politisch und der digitale Raum keinesfalls herrschaftsfrei. User*innen verlagern Züge Ihrer Persönlichkeiten in soziale Medien und nehmen in digitalen Repräsentationen virtuelle Formen ihrer selbst an. Zudem – und dies wird im Folgenden im Fokus stehen – verändert sich körperbasierte Intimität unter den neuen technologischen Bedingungen, Möglichkeiten und Anforderungen. Inwiefern generieren digitale Medientechnologien Intimität[141] und inwieweit fügt sich dadurch der Körper in ein Kontinuum von Mediatisierungen ein? Welche altbekannten Fragen nach der Verfügbarkeit des weiblichen Körpers und der emotionalen Arbeit (*emotional labor*[142]) als weiblich konnotierte werden auch in digitalen Kontexten erneut relevant?

Mit ihrer Game-Performance *Coded* (2016) führt die israelische Künstlerin Maya Magnat vor, inwiefern Intimität als Produkt der Verschaltung durch technische Geräte funktionieren kann und die Grenzen zwischen realer und virtueller (digitaler) Welt brüchig geworden sind. *Coded* ist ein performatives Videospiel zwischen einer/m einzelner/m Spieler*in und der Künstlerin Maya Magnat selbst. Mit einem weißen, uniformähnlichem Kragenkleid bekleidet, das bereits gewisse Assoziationen zur Figur der erotischen Krankenschwester aufrufen mag, sitzt Magnat an einem Tisch, auf dem ein Fachbildschirm – mit dem Screen zum Publikum ausgerichtet – platziert ist. Auf dem Bildschirm ist der Titel der Game-Performance (*Coded*) zu lesen, während im Hintergrund eine grafische Darstellung eines 3D-animierten Herzens eine gleichmäßige Pumpbewegung imitiert. Das medizinisch inspirierte Setting verstärkt sich durch den Blick auf Elektroden, die am Körper der Künstlerin angebracht sind und sie durch ein Kabel mit dem technischen Medium verbinden (siehe Abb. 9). Es stellt sich der Verdacht ein, das animierte Herz auf der Bildschirmoberfläche sei eine Live-Illustration des Herzens der Künstlerin. Das Angeschlossen-Sein an ein Medium ruft Jean Baudrillards »Struktur der Angeschlossenheit«[143] des Menschen mit seinen Medientechnologien in Erinnerung. Für Baudrillard bildeten bereits in den 1980er Jahren virtuelle Maschinen und neuen Technologien einen »integrale[n] Schaltkreis«[144] zwischen Mensch und Maschine, den Magnat in ihrer Performance inszeniert.

Ein Stuhl – ihr gegenüberstehend – lädt eine Person dazu ein, sich auf das individuelle und intime Performance-Spiel einzulassen und den Raum der Game-Performance zu betreten. Magnat informiert die/den Spieler*in über die Bedienung des Interface, um die Performance starten zu können. Eine Auswahl an Aktivierungsbuttons auf dem

141 Vgl. Christiane Funken, Lutz Ellrich. »Liebeskommunikation in Datenlandschaften«, Marc Ries, Hildegard Fraueneder, Karin Mairitsch (Hg.). *dating.21: Liebesorganisation und Verabredungskulturen*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 67-97; Martin Stempfhuber. »Limited Intimacy? Die mediale Herstellung von Intimität am Beispiel von Grindr«, in: *Feministische Studien*, Band 32, Heft 1, 49-62.

142 Vgl. hierzu Nina Power. *Die Eindimensionale Frau* [org. Titel *One Dimensional Woman*]. Berlin: Merve 2011.

143 Baudrillard 1991a, S. 261.

144 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Screen stellt die/den Nutzer*in vor insgesamt 12 Wahlmöglichkeiten: *Küssen*, *Umarmen*, *Schmerz*, *Leidenschaft*, *Mitleid* etc. Die Aktivierungsbuttons bestehen aus Symbolen, die ein kulturelles Dekodierungsvermögen des/der Spielers*in voraussetzen. Die *coded* Symbole, hinter denen eine intime, darauffolgende körperliche Handlung steckt, hat der/die Spieler*in zunächst zu dekodieren. Nach dem Betätigen der Taste erhält der/die Nutzer*in schriftliche Anweisungen des Computers, um der jeweiligen Aktion nachkommen zu können. Jede Aktion hat ihren Preis. Der/die Spieler*in muss sich entscheiden, ob er/sie diesen Preis zu zahlen bereit ist: Nur wenn er/sie gewillt ist, der computergenerierten Aufforderung nachzukommen, beispielsweise die Performerin zu umarmen, ihr eine traurige Geschichte zu erzählen oder sie zu küssen, folgt eine intime Gegenleistung von Magnat.[145] Im interaktiven Spiel der Aktivierung und des Aktiviert-Werdens positioniert sich das technische Medium als ein scheinbar konstitutives *Dazwischen*, wodurch ein technisch bedingter, intimer Raum entsteht, der theoretische Anschlüsse an die aktuell geführte Debatte um das *Intimate Computing*[146] bietet. Genevieve Bell und Kolleg*innen arbeiten 2003 spezifische Begriffskonnotationen heraus, die mit *Intimate Computing* in Verbindung stehen. Darunter verstehen die Autor*innen unter anderem die physische Nähe eines technischen Geräts am oder im Körper, aber auch die Intimität zwischen Menschen, die durch Technologien vermittelt wird. Magnats Game-Performance greift beide Begriffsnuancen des *Intimate Computing* auf und lässt physische und medial-vermittelte Intimität intra-agieren: Die eine Form tritt durch die andere erst in Kraft und umgekehrt. Doch nicht nur die vermeintliche Dualität von physischer und medial-vermittelter Intimität überführt Maya Magnat in ein sich-konstituierendes, prozesshaftes und spannungsgeladenes Wechselverhältnis. Auch die klaren Grenzen zwischen realer und virtueller Welt, die an das Wechselverhältnis physisch und medial-vermittelt unmittelbar anschließen, scheinen herausgefordert zu werden. Um noch einmal mit Baudrillard zu sprechen: »Das Virtuelle im allgemeinen ist weder real noch irreal, weder immanent noch transzendent, weder innen noch außen; es verwischt all diese Bestimmungen.«[147] Angesichts der Relation von Fiktion und

145 Dieses Moment des radikalen Ausgeliefert-Seins gegenüber dem Performance-Publikum ruft durchaus die bekannten feministischen Performances *Rhythm 0* (1974) von Marina Abramovic oder *Cut in Pieces* (1964) von Yoko Ono in Erinnerung. In der Performance *Rhythm 0*, die erstmals im Studio Morra in Neapel gezeigt wurde, bot sich die entkleidete Künstlerin den Besucher*innen im Ausstellungsraum an, um an ihr Handlungen mit unterschiedlichen zur Verfügung gestellten Gegenständen durchzuführen. Sowohl Abramovic als auch Ono führten in ihren Performances den weiblichen Körper als passives Objekt vor und stellten ein Sich-Vergehen am Frauenkörper aus. Magnat unterläuft jedoch diese Passivität, indem sie vielmehr eine Wechselbeziehung verhandelt, in der Subjekt und Objekt, Spieler*in und Performerin gleichermaßen eine aktive Rolle einnehmen.

146 Vgl. Genevieve Bell, Tim Brooke, Elizabeth Churchill, Eric Paulos. *Intimate (Ubiquitous) Computing*. Workshop Paper 2003, URL: https://www.researchgate.net/publication/228793886_Intimate_ubiquitous_computing, Stand: 27.01.2021; Timo Kaerlein. *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien: Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: Transcript 2018.

147 Baudrillard 1991a, S. 261. Auch für Deleuze steht das Reale nicht im Kontrast zum Virtuellen. Das Virtuelle »possesses a full reality by itself. The process it undergoes is actualisation. It would be wrong to see only a verbal dispute here: it is a question of existence itself«. Deleuze [1968] 1994, S. 211.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Realität und ihrem kontingenten Verhältnis, wie es die Performance-Künstlerin vorzuführen scheint, sind Elena Espositos systemtheoretisch informierte Überlegungen im Folgenden relevant, um Magnats Operieren an der Brüchigkeit der scharfen Trennung zwischen Fiktion und Realen näher zu kommen.

Vor dem Hintergrund einer historisch reflektierten Auseinandersetzung erläutert Esposito die Unterscheidung von Virtualität und Realität, wobei sie die Virtualität als einen durch Kontingenz sich auszeichnenden Möglichkeitsraum theoretisch in den Blick nimmt, was Magnat auf künstlerischer Ebene erfahrbar macht. Nach Esposito fußt die Unterscheidung von Virtuellem und Realem auf einer historischen Entwicklung, wobei die Durchsetzung der Medien der Fernkommunikation (Massenmedien) im 16./17. Jahrhundert einen entscheidenden Wandel der Kultur vollzog[148], was laut der Autorin eine Trennung von ›Realität‹ und ›Fiktion‹ zur Folge hatte. Das kulturelle Gedächtnis externalisierte sich im Zuge der Etablierung der Massenmedien in die Schrift; Erinnerungen wurden aus den Köpfen der Menschen in Archive verschoben.[149] Diese Verlagerung von Informationen nach ›außen‹, in Archive, betrachtet Esposito als Voraussetzung für eine neuartige Distanzierung, die den Beobachtenden zuteil wurde und zu einer fortan geltenden Differenzierung zwischen dem ›realen‹ Wahren/Falschen und dem ›fiktiven‹ Wahren/Falschen führte.[150] Erst in der Neuzeit erlangt demnach das Mögliche (zusammen mit dem Imaginären) einen veränderten Status. Im Anschluss pointiert Esposito diesen Wandel wie folgt: »Das Mögliche wird zum Horizont des Realen, ihm kommt keine unabhängige ›Realität‹ noch autonome Existenz zu: Ideen, Fiktionen und Imaginationen existieren nirgendwo, sondern wurden in den Köpfen der Subjekte konstruiert.«[151] Diese Verschiebungen des kulturellen Gedächtnisses, die Distanzierung gegenüber Informationen und die daraus resultierende Komplexität und Kontingenz brachten und bringen neue Herausforderungen mit sich, wie beispielsweise die Trennung zwischen ›Realität‹ und ›Fiktion‹. Da diese Trennung zu einer Entweder-oder-Entscheidung zwingt[152], plädiert Esposito dafür, sich dieser Logik zu widersetzen und stattdessen nach Wechselbeziehungen und Verschränkungen zu fragen. Dabei gewinnt der Begriff der Virtualität eine zentrale Bedeutung in der Bestimmung des Verhältnisses von Realität/Fiktion. Das Virtuelle verortet sich quer zur Differenzierung Realität-Fiktion[153] und bildet einen Raum aktualisierter und »nicht-aktualisierter Möglichkeiten«[154]. Jennifer Eickelmann verleiht Espositos Konzeption des Virtuellen eine neu-materialistische Lesart und stellt jene Konzeption insofern als gewinnbringende

148 Elena Esposito. »Fiktion und Virtualität«, Sybille Krämer (Hg.). *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 269-296, S. 282.

149 Ebd., S. 283.

150 Ebd., S. 284.

151 Ebd., S. 281.

152 Jennifer Eickelmann. »*Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter: Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies*. Bielefeld: Transcript 2018, S. 64.

153 Esposito 1998, S. 269f.; Elena Esposito. »Algorithmische Kontingenz. Der Umgang mit Unsicherheiten Web«, Alberto Cevolini (Hg.). *Die Ordnung des Kontingenten: Beiträge zur zahlenmäßigen Selbstbeschreibung der modernen Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 233-249, S. 245.

154 Esposito 2014, S. 269.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heraus, als dass sie das Virtuelle weder mit der Realität noch mit der Fiktion gleichsetzt. Vielmehr hebt Eickelmann mit Esposito gedacht das Virtuelle als durchlässigen Bereich (vgl. das Konzept der ›viscous porosity‹ im Kapitel 3.1) hervor, der durch ein spezifisches Wechselverhältnis von Realität und Fiktion gekennzeichnet ist.

> Esposito versteht das Virtuelle also nicht als ein Abbild von Realem oder Fiktivem, sondern als Diffraktionseffekt, der sich aus der unauflöslichen Interferenz von Realität und Fiktion speist. Wenn sich Diffraktion immer von dem unterscheiden muss, was sie vermeintlich darstellt, dann eignet sich der Begriff sehr gut, um das kontingente Ineinandergreifen und Changieren im Grenzbereich von Realität und Fiktion beschreiben zu können.[155]

Als Art und Weise des Bezugs zur Realität ist die Virtualität dadurch charakterisiert – so schlussfolgert Eickelmann – »dass sie die Fiktion ihres autonomen Bereiches beraubt und somit das Mögliche potenziell in den Bereich des Realen überführt bzw. überführen kann«.[156]

Maya Magnat referiert in ihrer Game-Performance auf eine digitale Kommunikation, die eigentlich durch eine Ordnung der unterschiedlichen und voneinander getrennten Stadien oder Phasen gekennzeichnet ist: die virtuelle und die reale. *Coded* unterläuft diese Ordnung und stellt in ihrer Inszenierung das wechselseitige und performative Verhältnis von Maschine und Subjekt, Fiktionalität und Realität aus. In dieser Konstituierung von Intimität durch eine Gleichzeitigkeit – sowohl virtuell als auch real, sowohl privat als auch öffentlich – überlagern sich während der Game-Performance Intimitätsräume. Das Virtuelle entfaltet in Magnats Performance seine Wirkmacht also gerade durch die Intra-Aktionen von Realität und Fiktion, wodurch Interferenzen von Medium und Subjekt realitätswirksam werden. Die bewusst kommunizierte Einladung zu einem (Performance-)Spiel durch die Künstlerin impliziert einen Rahmen des ›Nicht-Wirklichen‹ und damit der Fiktion.[157] Jenes Überschreiten der Fiktionalität des/der Spieler*in hin zur Realität verweilt in Magnats Performance aber nicht auf der Ebene der Potenzialität (wie das im rein digitalen Raum der Fall wäre). Die Fiktionalität wird in der Performance insofern unaufhörlich überschritten, als dass der Körper des/der Spieler*in permanent in seiner Realität als physischer Körper einbezogen wird: Der/die Spieler*in umarmt die Künstlerin, küsst sie oder sieht sich konfrontiert mit individuellen Gefühlen. Dies torpediert zudem die intimitätssoziologische Auffassung von Eva Illouz, derzufolge durch neue Medientechnologien zwischenmenschliche (Liebes)Beziehungen an Kontingenz und dadurch an ›Zauber‹ verlieren würden.[158] Die entscheidende Ursache für diesen Verlust sieht Illouz im Fehlen des Körpers, dessen Unmittelbarkeit für Unverfügbarkeit und Unerwartetes sorgt und der seinen unverzichtbaren Beitrag für das Entstehen eines Raumes der Intimität leistet. Die Game-Performance *Coded* führt jedoch vor, dass die medial verschalteten ko-präsenten Körper sich in ein Kontinuum von Mediatisierungen einfügen; die körperbasierte Intimität

155 Eickelmann 2018, S. 64.

156 Ebd.

157 Esposito 1998, S. 271.

158 Eva Illouz. *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011, S. 319.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist der Effekt einer (spielerisch inszenierten) Verschaltung durch den Fachbildschirm. Dadurch unterstreicht Magnats Game-Performance ein Medienverständnis, dass sich einem statischen, substantiellen und ahistorischen Medienbegriff widersetzt und stattdessen ein prozesshaftes *Medium-Werden*[159] reflektiert (vgl. auch Kapitel 2.1.2 und Kapitel 2.3.1).

Die emotionale Arbeit, die insbesondere Frauen – traditionell und empirisch betrachtet nach wie vor – zu leisten haben und die entweder virtuell (im Internet) oder unmittelbar körperlich stattfindet, schlägt sich auf unterschiedliche Weise physisch auf die Emotionsempfänger*innen nieder, materialisiert sich und wird somit *real*. Maya Magnats Performance zeigt uns überdies, dass die mit dieser emotionalen Arbeit einhergehenden Empfindungen in unserer heutigen Zeit zunehmend technologisch-körperliche Effekte sind, welche die Baudrillard'sche Voraussetzung des an Medientechnologien angeschlossenen Menschen erneut in Erinnerung ruft.

Jenseits der Idee körperloser Information und des Sterbens der Intimität durch neue Technologien handelt *Coded* von kreativen und spielerischen Möglichkeiten des Körpers, Grenzen von Technologie und Mensch verschwimmen zu lassen, von Erfahrungen der Verkörperung, die sich stets transformieren, von Konnektivitäten mit Technologien, welche ein relationales Verhältnis zwischen Mensch und Maschine inszenieren.

Magnats Game-Performance schreibt sich durch die Thematisierung der emotionalen Arbeit als weiblich konnotierte Arbeit und im Anschluss daran mit Fragen der kapitalistischen Ausbeutung dieser Arbeitsform durchaus in eine feministische Künstlerinnentradition ein. In den 1970er Jahren ging es in der Thematisierung dieser emotionalen Arbeit als weiblich konnotierte sowie grundsätzlich in der Auseinandersetzung mit dem privaten Raum stark um eine Visualisierung der »reality of woman's conditions«[160], wie Miriam Schapiro, neben Judy Chicago Mitgründerin des *Womanhouse* (Februar 1974), bemerkt. Diese Thematisierung hat sich im Laufe der Zeit hin zu einer Realität der Bedingungen marginalisierter Personengruppen und damit zu einer intersektionalen Perspektive ausgeweitet.

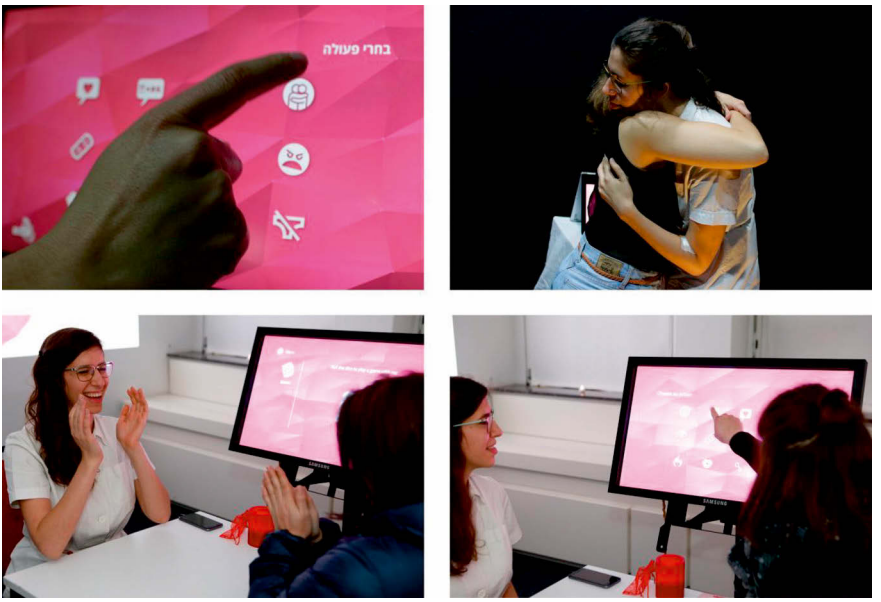
Dieses Kapitel, das sich den relationalen Momenten zwischen privat und öffentlich auf unterschiedliche, wenn auch nicht erschöpfende Weise zu nähern versuchte, möchte ich nun schließen mit einer spezifischen Betrachtung der Politisierung des Privaten. So soll es abschließend um eine politische Perspektivierung auf vermeintlich private, negative Gefühle gehen.

159 Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle und Britta Neitzel betonen, dass es keine Medien *an sich* gibt, sondern Medien stets in einem Werden zu begreifen sind. Sie sprechen von einem Medium-Werden. Dies. *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Düsseldorf: DVA 1999; vgl. auch in Kapitel 2.1.2 die Auseinandersetzung von Sybille Krämer und Kathrin Peters über das Werden von Medien und Geschlecht.

160 Miriam Schapiro. »The Education of Women as Artists. Project Womenhouse«, Peggy Phelan, Helena Reckitt (Hg.). *Art and Feminism*. London/New York: Phaidon [1973] 2001, S. 208f.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 9: Maya Magnat, Coded 2016



3.2.5 Politik negativer Gefühle: *The Alphabet of Feeling Bad* (Karin Michalski: 2012)

2012 realisierte die deutsche Filmemacherin und Kuratorin Karin Michalski ihre dreizehnminütige Videoarbeit *The Alphabet of Feeling Bad*, ein experimentelles Interview mit der US-amerikanischen Aktivistin und Queer-Theoretikerin Ann Cvetkovich. Als intime Performance inszeniert, setzt sich die Videoarbeit mit Begriffen vermeintlich privat konnotierter, negativer Gefühle auseinander, die im Verlauf des Videos zu (Denk-)Werkzeugen avancieren und in Anlehnung an einige Theorieansätze aus den Queer Affect Studies[161] als transformativ und politisch konzipiert werden. Der politische Stellenwert von negativen Gefühlen wie Scham, Wut, Melancholie, Hoffnungslosigkeit und Niedergeschlagenheit, so zeigt sich im Laufe der Arbeit, erweist sich als bedeutsamer Zugang, um ein kollektives Verlustgefühl politisch fassen zu können. Die Protagonistin, Ann Cvetkovich, hat sich insbesondere in ihrem Buch *Depression. A Public Feeling* (2012), das als Schlüsselwerk im Kontext affektiver Politiken gilt, einer klinisch-pathologischen Betrachtungsweise der Depression widersetzt und stattdessen eine politische Perspek-

161 Im Kontext der Queer Affect Studies kristallisierte sich ein Ansatz heraus, der gerade negative Gefühle als transformativ für politische Praxen in ihrer Negativität versteht. Dabei sind diese Gefühle in diesen Ansätzen nicht sozial vermittelt. Vgl. Douglas Crimo. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*. Cambridge, MA: MIT Press 2002; Heather Love. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2007; Judith Jack Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham/New York/London: Duke University Press 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tivierung vorgeschlagen, die in der Videoarbeit *The Alphabet of Feeling Bad* performativ und affektiv erlebbar gemacht wird.

Zu Beginn des Videos nähert sich die Kamera sehr langsam und ausgesprochen ruhig einem unordentlichen Bett, das von Spuren des Alltagslebens übersät ist und zum Zeichen des Durchlebens einer persönlichen Krise wird. Umherliegende Gegenstände wie Medikamente, benutzte Taschentücher, Kleidungsstücke, Fotos, Bücher, Kuscheltiere etc. zeugen stillschweigend von Einsamkeit, Isolation oder Krankheit. Auf semiotischer Ebene dekodieren wir diese Objekte als Spuren einer individuellen Krise. Sie weisen das Bett als Ort der Zerrüttung einer anonymen Person aus. Zudem – so wird an einer späteren Stelle eingehender erläutert (Kapitel 4.2.2) – offenbart sich in jenen Dingen auch eine gewisse ›lebendige Qualität‹: So ›sprechen‹ die Gegenstände nicht nur über ihre Beteiligung an menschlichen Aktivitäten, sondern affizieren uns, laut der Philosophin Jane Bennett, auf besondere Weise. Diese Fähigkeit, zu affizieren, ist letztlich die Grundlage dessen, was Bennett als »thing-power« bezeichnet: »The curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.«[162]

Im nächsten Moment betritt Ann Cvetkovich das bühnenhafte Setting, das durch das exponiert präsentierte Bett im kargen Raum als Kulisse erst erscheint. Durch ihr körperliches Auftreten hebt sie sich deutlich von ihrem Setting ab: Ihre ›casual‹ Kleidung (Jeans und T-Shirt) und ihre zugewandte Körpersprache betten sich nicht in ein durch das Setting vorgegebenes Narrativ einer individuellen Krise ein. Die Folge ist ein unerwarteter Übergang von einem durch die Kulisse und Kamerafahrt angekündigten fiktional-narrativen Rahmen hin zu einem dokumentarischen. Cvetkovich lädt uns mit ihrer distanzierten Haltung im Gefühl des Kontakts zu ihr – um noch einmal Barad zu zitieren: »holding oneself at a distance in the sensation of contact«[163] – dazu ein, über die (sozialen) Voraussetzungen unserer vermeintlich privaten Gefühle zu reflektieren. Sie setzt sich auf die Bettkante und erwidert ein paar Sekunden die Stille im Raum, bevor sie in direkter Kameraadressierung damit beginnt, Begriffe von A bis Z zu erläutern, die mit alltäglichen, scheinbar individuellen und negativen Gefühlen in Verbindung stehen (siehe Abb. 10). Insbesondere greift sie zentrale Terminologien und Begriffe aus dem Kontext der queer-feministischen Affektstudien auf, wie Lauren Berlants ›slow death‹, Heather Loves ›feeling backward‹ und Sara Ahmeds ›happiness‹ und ›killjoy‹[164]. Umgekehrt verleiht die Videoinstallation im Ausstellungskontext den theoretischen Begriffen eine kreative und materielle Form, wie beispielsweise im Rahmen der Ausstellung *An Unhappy Archive* im Badischen Kunstverein in Karlsruhe 2014,

162 Bennett 2010, S. 6.

163 Barad 2012c, S. 206.

164 So nennt Cvetkovich an einer Stelle (TC: 00:04:50) beispielsweise die_den »killjoy« (dt. Spielverderber*in), die/der durch Sara Ahmed als rhetorische Figur in feministischen Kontexten an Bedeutung gewann und deren politisches Potenzial von Ahmed versucht wird, nutzbar zu machen. Die Figur der ›killjoy‹ beschreibt, wie Feminist*innen in die (rhetorische) Isolation gedrängt werden, dadurch, dass sie andere immer wieder in ihrem Streben nach Harmonie stören würden. Ahmed erarbeitet ihre Figur der ›feminist killjoy‹ insbesondere in ihrem Buch *Living a Feminist Life*. Durham/London: Duke University Press 2017. Ebenso betreibt Ahmed einen Blog mit dem Namen *Feminist Killjoys*.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in der das Video *The Alphabet of Feeling Bad* zusammen mit Büchern von Ann Cvetkovich, Heather Love, Lauren Berlant und Sara Ahmed gezeigt wurde, um explizit auch die intellektuellen Quellen des Films in materieller Form deutlich zu machen. Darüber hinaus verweist die Videoarbeit auf feministische Kunstwerke der Vergangenheit, wie Jenny Holzers *Truisms* (1978 bis 1987), die unterschiedliche Trägermedien wie Papier, Stoff oder Großbildanzeigetafeln fanden. Bei den *Truisms* handelt es sich um eine alphabetisch geordnete Abfolge von individuellen wie ›common-sense‹ Statements, die ein breites thematisches Spektrum wie Feminismus, Geschlecht, Umwelt, Klasse und Familienstrukturen umfassen. Zudem mag *The Alphabet of Feeling Bad* auch Assoziationen zu Martha Roslers Videoarbeit *Semiotics of the Kitchen* (1975) hervorrufen, in der Rosler das Alphabet und die Lektion als Form der negativen Pädagogik erforscht (vgl. Kapitel 3.1.2). Insbesondere erinnert das von Michalski entworfene Bett an Tracey Emins ikonische Installation *The Bed*: das eigene Bett der Künstlerin, übersäht mit Spuren ihres Privatlebens, wie Kondomen, Zigarettenkippen, Tampons und leeren Wodkaflaschen. Die Installation entstand 1998 in der heruntergekommenen Londoner Wohnung der Künstlerin und bietet einen scheinbar unverfälschten, intimen Einblick in Emins Leben nach einem traumatischen Beziehungsdrama.

Abb. 10: Karin Michalski, The Alphabet of Feeling Bad 2012

Karin Michalski schreibt sich mit ihrer Videoarbeit also nicht nur in queer- und affekt-theoretische Debatten der Gegenwart[165] ein und knüpft an eine feministische Kunsttradition der Vergangenheit an. Sie schließt auch an ein zentrales Anliegen feministischer Politiken an, über Gefühle im Zusammenhang mit Fragen von sozialem

165 Wie Baier et al. betonen, zielen die theoretischen Schnittstellen zwischen Cultural und Affect Studies mit feministischen und queeren Studien letztlich auf eine Neuformulierung des Verhältnisses zwischen privat und öffentlich ab. Baier et.al. 2014, S. 28.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wandel und Politik zu reflektieren, »galt es doch der Privilegierung männlich konnotierter Rationalität etwas entgegenzusetzen und darüber hinaus eben die Dichotomie von Vernunft und Gefühl als eine zentrale Grundlage androzentrischer Machtverhältnisse zu unterlaufen«.[166] Insbesondere jedoch politisiert Karin Michalski in ihrer Videoarbeit auch in bekannter feministischer Manier das vermeintlich Private (hier private Gefühle). Ausgehend von Konzepten der Verfehlung, Verwerfung und Perversion werden in der Videoarbeit subversive Impulse und kritische Konzeptionen für Zukünftiges entworfen, die negativ geltende Gefühle wie Melancholie, Hoffnungslosigkeit, Scham, Ernüchterung usw. mit einer vermeintlichen Systematik integrieren. Basis dieser Unternehmung bildet die konsequente Verweigerung einer strikten Trennung zwischen privat und öffentlich in doppelter Hinsicht: Zum einen werden negative Gefühle als keine reine Privatsache angesehen, sondern ihre intersubjektiv verhandelbare Bedeutung wird durch Cvetkovich herausgestellt. Zum anderen bricht auch das Setting der Videoarbeit die Trennung zwischen öffentlich-privat: Cvetkovich sitzt auf einem Bett, das wir als höchst privates und intimes Umfeld verstehen, und lässt sich dort für eine öffentlich zu präsentierende Videoarbeit filmen. Sie spricht im Video nicht nur als Wissenschaftlerin oder Aktivistin, sondern als jemand, deren Wissen über negative Gefühle auf körperlichen Erfahrungen zu beruhen scheinen und deren Vokabeln um Überlebensstrategien kreisen.[167] Das Sprechen *über* negative Gefühle und damit die sprachlich-semiotische Ebene ist in vielerlei Hinsicht direkt mit der materiell-affektiven Ebene verbunden. Als Betrachter*innen des Videos können wir Cvetkovichs (weibliche) Stimme hören. Als Sprachmedium enthüllt ihre Stimme möglicherweise mehr oder andere Dinge über sie als das, worüber sie spricht. Aus dieser Sicht stimmen Bedeutung und Selbstausdruck in einer Art von »Lautmaterie«[168] überein, denn die Stimme ist an Cvetkovichs Körper und deren Präsenz im Moment des Filmens (und für die Betrachter*innen im Moment der Videopräsentation) gebunden. Die von Sybille Krämer beschriebene ›Lautmaterie‹ lässt die Stimme stets körperlich angehen und damit fühlbar machen. In Anlehnung an die Medienphilosophin spricht Dieter Mersch von einer haptischen Qualität der Stimme: Die/der Hörende hört nicht nur die Stimme und vernimmt ihr Gesagtes, sondern würde diese/r sie auch *spüren*.[169] Das heißt auch, dass die/der Hörende nicht nur das Gesprochene im Sinne der Hermeneutik versteht – »vielmehr tritt er durch die Aufnahme und Entgegennahme der Stimme – anders als durch die Schrift – in Berüh-

166 Degener/Zimmermann 2014, S. 8.

167 Heather Houser erkennt im Kontext der Queer Affect Studies, zu denen sie Lauren Berlant, Ann Cvetkovich, José Esteban Muñoz und Kathleen Stewart zählt, ein wiederkehrendes Schreiben aus der Perspektive des verkörperten ›Ichs‹, was eine performative Dimension birgt: »These and generically similar studies substantiate […] that the affective turn has a performative dimension…that emphasizes the personal experience of the theorist and thus preserves a kernel of humanism at the core of its endeav our«. Heather Houser. »Affective Turn«, Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.). *Posthuman Glossary*. London/Oxford/New York/New Dehli/Sydney: Bloomsbury Academic 2018, S. 15-17, S. 16.

168 Sybille Krämer. *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 229.

169 Dieter Mersch. »Präsenz und Ethizität der Stimme«, Sybille Krämer, Doris Kolesch (Hg.). *Stimme*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 211-236.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rung«.[170] Mit Mersch gedacht, leistet Cvetkovichs Stimme als »leibliche Spur«[171] ein affektives Anrühren und Einbeziehen der/des Hörenden und folgt einem beständigen Modus des ›Sowohl-als-auch‹: »Atemgeben *und* Selbstaussetzung, körperliche Präsenz und Hinwendung an eine Alterität. Beides ist nicht voneinander zu trennen.«[172]

Im Laufe der Videoarbeit stellt sich schnell heraus, dass eine systematische Ordnung von Gefühlen und Affekten, wie es das Alphabet und so bereits der Titel suggeriert, nicht erreicht werden kann und dies sogar bewusst nicht geleistet werden soll.[173] Wie Affekte selbst, die nicht als statische Einheiten festgeschrieben werden können, sondern zwischen den Körpern zirkulieren (vgl. Sara Ahmed) und strömen (vgl. Gilles Deleuze), schafft das Video einen assoziativen Rahmen, in dem eigene Gefühle und Erfahrungen der Betrachter*innen ohne vorgegebene Richtung eingeladen sind, zu zirkulieren. Affekte gehen über Körpergrenzen hinaus und erzeugen, mit Eric Shouse gesprochen, »moment[s] of unformed and unstructured potential«[174], die sich den Absichten des Subjekts entziehen. Vor dem Hintergrund von Momenten der reinen Hingabe des Körpers, in denen keine Kontrolle über den Körper möglich zu sein scheint, gewinnt auch das Konzept der ›Stimmung‹[175] an Relevanz, das Mieke Bal im Anschluss an ihre Aussprache für das Potenzial des Affektbegriffs für kunst- und kulturwissenschaftliche Untersuchungen stark macht. Wie der Affekt birgt auch die ›Stimmung‹ etwas Unabgeschlossenes und Prozesshaftes. Für die Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin ist das Konzept der ›Stimmung‹, als eine Form von Affekt, so etwas wie eine ›Sprache‹, »durch welche sich ein Kunstwerk mitteilt«.[176] In Bezug auf die Videoinstallation *The House* der finnischen Künstlerin Eija-Liisa Ahtila schreibt Bal: »Die Stimmung ist hier das *Medium*, nicht der Gegenstand der Repräsentation, weil Stimmung aus der Vielzahl von Affekten der offenste Begriff ist, zugleich der am stärksten verbreitete und eindringlichste.«[177] So nutzt auch *The Alphabet of Feeling Bad*[178] den Diskurs über negative Gefühle, obgleich es nicht zwangsläufig eine solche ›negative‹ Stimmung produziert: Das Videobild repräsentiert zwar durch die Komposition der Gegenstände im Bild eine Stimmung, die zu diesem Diskurs passt, scheint sich aber gleichzeitig von einem Hervorbringen solch einer Stimmung zu distanzieren. Um eine Stimmung zu erzeugen, die dabei hilft, auszuloten, wie auf negative Gefühle zu antworten ist, und diese

170 Ebd., S. 211.

171 Ebd.

172 Ebd., S. 212.

173 Degener/Zimmermann 2014, S. 5.

174 Eric Shouse. »Feeling, Emotion, Affect«, in: *M/C Journal*, Vol. 8, No. 6, 2005, URL: http://www.journal.mediaculture.org/0512/03-shouse.php, Stand: 24.10.2020.

175 Rudolf Eisler definiert den Begriff Stimmung im *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* wie folgt: Sie ist »die besondere, von äußeren und inneren Umständen anhängige Gemütslage, Gemütsverfassung, gemütliche Resonanz eines Individuums, die Gefühlsdisposition zu einer bestimmten Zeit im Gefolge von Organempfindungen, Vorstellungen, Reflexionen, Erlebnissen heiterer oder trauriger Art«. Rudolf Eisler. »Stimmung«, Ders. (Hg.). *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Band 3, Berlin 1910, S. 1429.

176 Bal 2006b, S. 14.

177 Ebd., S. 17.

178 Diese Überlegungen beziehen sich auf die Videoinstallation *The Alphabet of Feeling Bad*.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gefühle als transformierende und mobilisierende Kräfte zu verstehen, braucht die Videoinstallation *The Alphabet of Feeling Bad* beides: die Repräsentation *und* die Inszenierung einer Stimmung, die nicht zwangsläufig zu dem entsprechenden Diskurs passen müssen, stets von einem individuellen Betrachter*innen-Körper abhängen und daher höchst offen und unvorhergesehen sind.

Karen Barads Überlegungen zur (Auto)Berührung (Kapitel 3.2) und Édouard Glissants Konzept der Opazität (Kapitel 3.2.2) hallen in Mieke Bals Plädoyer für die Wirkmacht der Stimmung dezidiert nach und koinzidieren mit einer politischen Komponente, die Bal der Stimmung zuspricht: »Stimmung ist […] für unser Potential andere in Sorge zu umfassen, ohne sie zu vereinnahmen, indem wir ihnen ihr Anderssein absprechen, [essentiell].«[179] In Bezug auf die Stimmung, die *The Alphabet of Feeling Bad* bei den Betrachter*innen erzeugt, kommt gerade Cvetkovich eine besondere Verantwortung zu; dies nicht aus dem Grund, weil sie Mitgefühl oder eine Anteilnahme am Leiden negativer Gefühle queerer Menschen einfordern würde, sondern weil sie die einzelnen Begriffe und negativen, alltäglichen Gefühle als Mittel der Einbindung entwirft, um emotionale Triebkräfte für ein (Queer-)Überleben bereitzuhalten und Möglichkeiten des Zukünftigen zu entwickeln.

In diesem Kapitel wurde versucht, ausgehend von einer diffraktiv gedachten Relationalität von privat und öffentlich deren wechselseitige Durchdringung anhand ausgewählter feministisch orientierter Medienkunstarbeiten zu befragen. Es wurde aufgezeigt, wie jene künstlerischen Arbeiten Durchquerungen von privaten/intimen und öffentlichen Kontexten und Räumen ästhetisch vornehmen und/oder als solches affektiv erlebbar machen und wie sie sich dadurch in eine Tradition feministischer (Video)Kunst einschreiben. Aufbauend auf jenen Durchquerungsbestrebungen von privat/öffentlich, soll es im folgenden Kapitel um eine diffraktive Perspektivierung auf die vermeintlichen Dualismen Körper-Geist sowie Natur-Kultur gehen. Vor einem neo-materialistischen Hintergrund werde ich mich also der Frage zuwenden, wie performative Verschränkungen von Körper/Geist sowie Natur/Kultur theoretisch wie künstlerisch gedacht und vorgenommen werden.

179 Bal 2006b, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839461310-003 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY