

Einleitung – »Matter and materiality matter«¹

»[...] feminism has never been immaterial.«²

Astrida Neimanis

»Matter and materiality matter. Concrete noun, abstraction, and verb are related for a reason. The importance of matter lies in its inherent connection with reality; it offers us reassurance of the real existence of the world. Matter matters because it helps and forces us to deal with the world on its own terms. No philosophy that severs soul from body, no hope of an afterlife can get around that simple fact: matter is here, now, and hence, it always comes first.«³

Mieke Bal

Die affirmative Rede der Kunst- und Kulturhistorikerin Mieke Bal für die Bedeutsamkeit der Materie, die ich hier an den Anfang meiner Arbeit stelle, reiht sich ein in ein seit den späten 1980er Jahren verstärktes Interesse innerhalb der Geisteswissenschaften an einer Neuverhandlung und Neubestimmung materieller Dimensionen und Materialisierungsprozesse. Um eine programmatische Wende weg vom sozialen De/Konstruktivismus zu markieren, der Wissen als allein durch soziokulturelle, diskursive und kognitive Prozesse konstituiert betrachtet hätte, wurde ein sogenannter material turn ausgerufen.⁴ Radikale Erkenntniskritiken systemtheoretischer oder de/konstruktivistischer Theorien hätten alles ausgeblendet, was jenseits der menschlichen Erfahrung liegt und moderne und humanistische Binaritäten wie Natur/Kultur oder Subjekt/Objekt stillschweigend und implizit aufrechterhalten, so die Kritik aus dem Kontext eini-

1 Mieke Bal. »Fragments of Matter: Jeanette Christensen«, Bergen National Academy of the Arts, Bergen: KHIB 2009, S. 4.

2 Astrida Neimanis. »Material Feminisms«, Rosi Braidotti, Maria Hlavajova (Hg.). *Posthuman Glossary*. London/Oxford/New York/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic 2018, S. 242-244, S. 244.

3 Bal 2009, S. 4.

4 Christine Löw, Katharina Volk, Imke Leicht, Nadja Meisterhans (Hg.). *Material Turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen 2017; Daniel Miller (Hg.). *Materiality*. Durham NC: Duke University Press 2005; Tobias Goll, Daniel Klein, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: edition assemblage 2013.

ger materialistischer Neujustierungsversuche.⁵ Einer Befreiungsproklamation aus diesen Reihen von einem vermeintlichen und grundsätzlichen Korsett der Sprache, des Symbolischen und der Repräsentation schließt sich die vorliegende Untersuchung jedoch nicht an, auch wenn die Bedeutung der Materie und der Materialisierung einen entscheidenden Ausgangspunkt darstellt. Während das Konzept eines *turns* auf eine paradigmatische Wende bzw. einen Bruch im akademischen Feld verweist, zielt diese Arbeit darauf ab, nach den Dis/Kontinuitäten⁶, Unverträglich-/Anschlussfähigkeiten und Verschiebungen (*Beugungen*) der Nuancierungen zwischen dekonstruktivistischen sowie poststrukturalistischen Ansätzen und aktuell verhandelten neu-materialistischen Ansätzen zu fragen.⁷

Im Rahmen der geschilderten, aufblühenden Bedeutung des Materiellen in den Geisteswissenschaften kristallisierte sich in den letzten zwei Jahrzehnten eine intellektuelle Strömung und praktische Philosophie heraus, die ihre zentralen Stoßrichtungen aus der feministischen Theorie gewann – aus der feministischen Wissenschaftsforschung einerseits (Donna Haraway, Karen Barad) und der feministischen Rezeption der Philosophie Deleuzes und Guattaris andererseits (Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Claire Colebrook): der Neue Materialismus. Darin wird der Materie ein ›agentieller‹⁸ (Karen Barad), ›lebendiger‹⁹ (Jane Bennett) oder ›sensibler‹¹⁰ (Vicki Kirby) Status zuerkannt, wodurch neu-materialistische Ansätze unmittelbar an das feministische Pro-

-
- 5 Vgl. Karen Barad. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham u.a.: Duke University Press 2007, S. 132f.; Diana Coole, Samantha Frost (Hg.). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham u.a.: Duke University Press 2010, S. 2f.
- 6 Vgl. Karen Barad. »Intra-active Entanglements – An Interview with Karen Barad« von Malou Juelskjær und Nete Schwennesen, in: *Kvinder, Køn og forskning/Women, Gender and Research*. Copenhagen, 1(2) 2012a, 10-24, 13. Unter Dis/Kontinuität versteht Barad ein »cutting together/apart (one move) that doesn't deny creativity and innovation but understands its indebtedness and entanglements to the past and the future.« Ebd., 16. Das Konzept des ›cutting together/apart‹ werde ich im Laufe der Arbeit nochmals aufgreifen.
- 7 So lassen sich auch im Kontext dekonstruktivistischer und poststrukturalistischer Ansätze bereits Auseinandersetzungen mit materiell-semiotischen Dimensionen ausmachen, wie beispielsweise bei Judith Butler oder Walter Benjamin, worauf ich im Laufe der Arbeit noch weiter eingehen werde.
- 8 Barad 2007.
- 9 Jane Bennett. *Vibrant Matters: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press 2010.
- 10 Vicki Kirby. *Quantum Anthropologies: Life at Large*. Durham, NC/London: Duke University Press 2011.

jekt anknüpfen, den Körper nicht als passive Materie¹¹ und auszubeutende Ressource, sondern als aktiv und in normative Machtverhältnisse verstrickt zu betrachten. Diese gleichsam vitalistisch anmutenden neo-materialistischen Ansätze knüpfen an vielen Argumentationssträngen anti-essentialistischer Debatten poststrukturalistischer feministischer Theorie und Praxis an¹², radikalisieren sie oder stellen sie auch in einigen Punkten auf den Prüfstand, wie ich im Laufe der Arbeit zeigen werde.

Bereits 1988 problematisierte die feministische Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway im Kontext feministischer Auseinandersetzungen einen radikalen Konstruktivismus¹³ und setzte damit unter anderem das Saatkorn des aktuell verhandelten Neuen Materialismus:

Daher glaube ich, dass mein und unser Problem darin besteht, wie wir zugleich die grundlegende Kontingenz aller Wissensansprüche und Wissenssubjekte in Rechnung stellen, eine kritische Praxis zur Wahrnehmung unserer eigenen bedeutungs-erzeugenden, ›semiotischen Technologien‹ entwickeln und einem nicht-sinnlosen Engagement für Darstellungen verpflichtet sein können, die einer ›wirklichen‹ Welt die Treue halten [...].¹⁴

-
- 11 Die Anzahl von Möglichkeiten, ›Materie‹ – und damit verbunden ›Objekt‹ oder ›Körper‹ – zu definieren, sind scheinbar unermesslich und die Begriffsbestimmungsversuche in den verschiedenen Disziplinen wie der Physik (Materie als das Extensive, das Ausgedehnte), der Biologie (Materie als Verbindung einzelner, lebender Zellen) oder im radikalen Konstruktivismus (Materie als Erfahrung, in der die Sinne wiederkehrend auf die gleichen Widerstände und Irritationen treffen) höchst unterschiedlich. Hanjo Berressem. »Actual Media | Virtual Media«, Tobias Goll, Daniel Klein, Thomas Telios (Hg.). *Critical Matter: Diskussionen eines Neuen Materialismus*. Münster: edition assemblage 2013, S. 186-207, S. 188. In meiner Arbeit wechsele ich zwischen einem quantenphysikalisch inspirierten Materiebegriff nach Karen Barad (vgl. v.a. Kapitel 2.1.1, 2.1.1 und 5.2.1) und abstrakten Modellen von Materie nach Gilles Deleuze (vgl. Kapitel 4.1 und 5.3.2), Donna Haraway (Vgl. Kapitel 4.1), Jane Bennett (vgl. Kapitel 4.2.2) oder Laura Marks (vgl. Kapitel 5.2.4), um bewusst die Vielstimmigkeit des Neuen Materialismus zu kennzeichnen.
- 12 Wie beispielsweise die Auflösung einer Subjekt-Objekt-Dichotomie, die Überwindung der Vorstellung von ›der Biologie als Schicksal‹ (Judith Butler. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag 1995, S. 10) oder der Vorstellung einer ›eigentlichen Wahrheit‹ hinter unterschiedlichen Kontexten und Erfahrungen eines Begriffs (z.B. auch ›Frau‹ oder ›Weiblichkeit‹). Vgl. Jacques Derrida. *Die Grammatologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp [1967] 1974.
- 13 Obwohl sich radikalkonstruktivistische Ansätze von poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen in einigen Punkten unterscheiden, teilen beide die soziale Gemachtheit von Geschlecht und stellen die Strategie der De-Essentialisierung in das Zentrum ihrer Auseinandersetzungen. Während der Radikalkonstruktivismus eher auf eine handlungstheoretische Perspektive verweist (›doing gender‹) wird in poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Theorien »Sprache bzw. der Diskurs als Ort und Modus von Geschlechtwerdung bzw. seiner Erzeugung« verstanden. Paulalrene Villa. »Postmoderne Geschlechter – Feminismus in der Postmoderne«, Dies., Lutz Hieber (Hg.). *Images von Gewicht: Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 47-80, S. 52.
- 14 Donna Haraway. »Situieretes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, übersetzt von Helga Kelle. Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.). *Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus [1988] 1995b, S. 73-97, S. 78.

Der entscheidende Anspruch des feministischen Neuen Materialismus gründet damit in der Anerkennung der Konstruktion von Wissen einerseits und einer materiellen Welt andererseits, wobei wir uns dabei einer ethischen Verantwortlichkeit zu stellen haben.¹⁵ Diese drei hier angesprochenen Dimensionen der Epistemologie, der Ontologie und der Ethik wird die feministische Quantenphysikerin Karen Barad knapp zwanzig Jahre später in ihrer Verschränktheit begrifflich fassen als Ethische-Onto-Epistemologie. Dabei ist für Barad auch Wissen eine Materialität, die auf Intelligibilität einwirkt, also auf das, was durch den Intellekt und nicht durch die sinnliche Wahrnehmung erkennbar ist.¹⁶ In ihrer ethischen-ontologisch-epistemologischen Ausrichtung erarbeiten neu-materialistische Positionen posthumanistische und nicht-anthropozentrische Skizzen der Subjektivität¹⁷, die Handlungsmacht (*agency*) nicht an eine souveräne Subjektposition bindet, sondern in ein *Dazwischen* von Begegnungsmomenten vermeintlicher Entitäten rückt. Jene konstitutiven Begegnungsmomente und die Logik des *Dazwischens* sind nicht nur zentrale Konzeptionen der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari, die das Denken der feministischen Philosoph*innen aus dem Kontext des Neuen Materialismus maßgeblich bestimmt. In erster Linie verweist jene Logik des *Dazwischens* und der performativen Begegnung auf das für diese Arbeit leitende Denkmodell der Diffraction.

Im Anschluss an Donna Haraway und ihre Denkfigur der Diffraction schlug Karen Barad das physikalische Phänomen der Beugung von Wellen an einem Hindernis erstmalig als methodischen Modus der Untersuchung vor, um neue Einsichten auf nicht-hierarchische und nicht-lineare Weise zu schaffen. Eine diffraktive Methodologie versteht sich als respektvolle, offene und dialogische Lesart, die uns »immer mittendrin«¹⁸ verortet und als relationale Natur der Differenz zu verstehen ist. Wenn Barad behauptet, dass es durch Diffraction gelinge, die Realität der Verschränkungen sichtbar zu machen, berührt dies unmittelbar eine zentrale Fragestellung dieser Arbeit: Wie können Verschränkungen von Materie/Diskurs, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt, die für die feministische Theorie zentral sind, untersucht werden? Die Kunst bietet hier nicht nur einen entscheidenden Ort der Befragung und Verhandlung relationaler Verstrickungen

-
- 15 Sigrid Schmitz. »Karen Barad: Agentieller Realismus als Rahmenwerk für die Science & Technology Studies«, Diana Lengersdorf, Matthias Wieser (Hg.). *Schlüsselwerke der Science & Technology Studies*. Wiesbaden: Springer 2014, S. 279-291, S. 281.
- 16 Barad 2007, S. 185.
- 17 Corinna Bath et al. umreißen in ihrer Einleitung zum Sammelband *Geschlechter Interferenzen* eine treffende Skizzierung von Subjektivität unter neu-materialistischer Betrachtung: » [W]enn wir Subjektivität nicht als Opposition von Objektivität uns nicht als eigentlichen Ursprung jener Handlung jeder Handlung, sondern als Verletzbar- und Berührt-Sein fassen, als ein Geöffnet-Sein auf die Welt, das zwar situiert ist, aber nicht lokalisierbar, das vielleicht eine spezifisch menschliche Form hat, aber nicht in Menschlichkeit aufgeht, dann wäre sie eher eine spezifische und komplexe Form der Verhältnisses des Welt zu sich selbst«. Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus, Susanne Völker (Hg.). *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin/Münster: LIT 2013, S. 14.
- 18 Donna Haraway. »Wir sind immer mittendrin«, Carmen Hammer, Immanuel Stieß (Hg.). *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York: Campus 1995a, S. 98-122.

unserer Gegenwart, sondern schafft überdies Räume materiell-semiotischer Verknüpfungen¹⁹, die auf ein *Anders-Werden* (Deleuze/Guattari) von Welt setzen.

Ausgehend von einem neu-materialistischen Verständnis unentwegter »materiell-diskursiver Verschränkungen«²⁰ erläutern Rick Dolphijn und Iris van der Tuin, dass die materielle Dimension das Diskursive schafft und formt sowie, vice versa, das Diskursive das Materielle (re)konfiguriert. In Bezug auf eine neu-materialistische Perspektive auf Kunst, so schreiben die Autor*innen weiter, besteht das Interesse darin herauszufinden, »how the form of content (the material condition of the artwork) and the form of expression (the sensations as they come about) are being produced in one another, how series of statements are actualized, and how pleats of matter are realized in the real.«²¹ Diesem Erkenntnisinteresse folgend, widmet sich die vorliegende Arbeit der Untersuchung dynamischer Übergänge von Materiellem/Körperlichem und Sprachlichem/Diskursivem, den Stadien des *Dazwischen* in der feministischen Kunst der Gegenwart. Diese Kunst beteiligt sich am aktuellen Diskurs des Neuen Materialismus, der sich vor dem Hintergrund globaler Modernisierungen und ökonomischer wie ökologischer Krisen an der Auflösung von hegemonialen (Geschlechter)Dualismen versucht, mit dem Ziel einer Neubewertung des Menschen in Abhängigkeit zu Anderen (Menschen wie Nicht-Menschen).²² Von nur einer Beteiligung der Kunst am Diskurs auszugehen, wäre jedoch einseitig. Dem feministischen Kern in seiner Wechselbeziehung zwischen Theorie und (künstlerischer) Praxis verpflichtet, versteht sich auch der Neue Materialismus als ein Ineinandergreifen – oder mit Barad gesprochen, als ein Intra-Agieren – von beiden. Viele zeitgenössische Künstler*innen sehen ihre Arbeiten als inspiriert von Haraways, Barads, Braidottis etc. Texten und entwickeln deren Theorien in kreativer Arbeit weiter. Vice versa nehmen Theoretiker*innen Bezug auf künstlerische Arbeiten²³ und entwickeln darauf aufbauend ihre Theorie (weiter).

-
- 19 Haraway geht von einer grundsätzlichen Ko-Existenz von verschiedenen Körpern und Bedeutungen aus. Die gegenseitige Beeinflussung von materiellen wie semiotischen Dimensionen in der Wissensproduktion misst den (Wissens-)Objekten einen materiell-semiotischen Charakter bei. Körper werden also definiert als »materiell-semiotische Erzeugungsknoten« (S. 96). Für Haraway können bestimmte Entitäten/Ereignisse/Figuren (wie die der Cyborg) »materiell-semiotische Akteur*innen« sein, deren Grenzen nicht vordefiniert sind durch ureigene Merkmale oder linguistische Kategorien. Alle materiell-semiotischen Akteur*innen zeichnen sich durch die Praxis des Vernetzens aus und materialisieren sich in sozialer Interaktion. Haraway [1988] 1995b, S. 73-97.
- 20 Karen Barad. *Verschränkungen*. Berlin: Merve, S. 130.
- 21 Rick Dolphijn, Iris van der Tuin (Hg.). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press 2012, S. 91.
- 22 Vgl. z.B. das Kunstprojekt »Animismus. Moderne hinter den Spiegeln«, Generali Foundation 2011 in Wien, die Ausstellung »Intra-Action« 2013 im Rahmen der Australian Animal Studies Group Conference oder die Ausstellung »Meeting the Universe Halfway« 2018 im KIT in Düsseldorf.
- 23 Vgl. z.B. Donna Haraway, Karen Barad, Jane Bennett, Astrid Scharder etc. Für die *documenta 13* in Kassel verfasst Karen Barad ihren Text »100 Notes – 100 Thoughts/100 Notizen – 100 Gedanken« und Donna Haraway bekundet ihr Interesse an der Zusammenarbeit mit Künstler*innen wie folgt: »My own practice for a long time has involved thinking with artists in the tissue of their work – artists like Kathy High, Beatriz Da Costa, or Natalie Jeremijenko.« Martha Kenney. »Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. Donna Haraway in conversation with Martha Kenney«, 2017, S. 229-244, S. 237, URL: https://lasophielle.files.wordpress.com/2017/07/ab1cd-artanthro_haraway_proof.pdf, Stand: 10.12.2020.

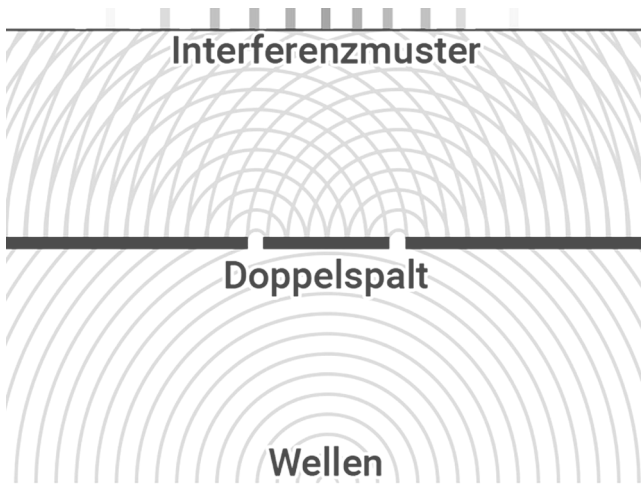
Die in dieser Arbeit herangezogenen Beispiele aus dem Kontext feministischer Kunstpraktiken propagieren dabei keineswegs eine einheitliche Gruppe von feministischen Neo-Materialist*innen in der Kunst der Gegenwart, die konsequente formale und konzeptuelle Ähnlichkeiten aufzeigen. Feministische Kunst durch einen Doppelspalt²⁴ des Neuen Materialismus zu schleusen, verweist auf ein stetes *Sich-Beugen von Wellen* und auf ganz unterschiedliche ästhetische Formen und verschiedene Ausprägungen, wodurch Diffraktionseffekte bzw. Interferenzmuster entstehen.²⁵ Der Doppelspalt als Hindernis, an dem sich Wellen beugen (siehe Abb. 1), als materielle Voraussetzung in der physikalischen Versuchsanordnung für die Erzeugung von Diffraktionsereignissen, wird hier zu einer Denkfigur der Möglichkeitsbedingung der *Beugung* (von Wellen) – zu einer Denkfigur des materiell-diskursiven Zusammenspiels. Ausgehend von einem diffraktiven Ansatz möchte meine Arbeit aufzeigen, mit welchen ästhetischen und performativen Mitteln zeitgenössische, feministisch orientierte Künstler*innen ein neu-materialistisches Denken – die Beugung (Diffraktion) von (insb. geschlechtlichen) Eindeutigkeiten und ein Kartografieren materiell-diskursiver Intra-Aktionen – in Gang setzen (können). Mein Forschungsinteresse gilt dem Neuen Materialismus in

-
- 24 Ausgehend von einem von Niels Bohr skizzierten Diagramm eines Doppelspaltexperiments beschreibt Karen Barad Bohrs Doppelspalt-Interferenz-Experiment als emblematisch für die Art von Experimenten, die sich als historisch bedeutsam für die Entwicklung der Quantentheorie erwiesen haben und die zu tieferen und weitreichenden Einsichten jener überaus kontraintuitiven Theorie waren und bis heute sind (Barad 2007, S. 81). Anhand von Bohrs Diagramm beschreibt Barad eine mittig positionierte Trennwand, versehen mit zwei Spalten, die als Doppelspalt-Diffraktionsgitter dient und auf die Lichtwellen (von links kommend) treffen. Rechts positioniert zeigt Bohrs Skizze einen Schirm, der Diffraktionsmuster (abwechselnde Streifen von Intensität) abbildet. Dieses Doppelspalt-Experiment konnte beweisen, dass Licht sowohl Wellen- als auch Teilchencharakter aufweist. Es brach damit mit dem »Entweder-Teilchen-oder-Welle«-Paradigma der klassischen Physik und führte maßgeblich zur Entwicklung der Quantenphysik. Barad schreibt: »Now, one of the most remarkable empirical findings [of this experiment] [...], is that under certain circumstances *matter* (generally thought of as being made of particles) is found to produce a different pattern! That is, we find bands or areas where significant numbers of particles hit the screen altering with areas where hardly any particles hit the screen. But this is not at all how we would expect particles to behave: we would expect the bulk of the particles to wind up opposite one slit or the other (i.e., no alternating band pattern). And yet diffraction effects have been observed for electrons, neutrons, atoms, and other forms of matter.« Ebd. S. 81f. Barad nimmt dieses Paradox des Wellen-Teilchen-Dualismus (vgl. Kapitel 3 und 7 in Barad 2007) und die Ergebnisse des Doppelspalt-Experiments zum Anlass, um ein Neu- und Umdenken der westlichen Epistemologie und Ontologie vorzuschlagen. Vgl. Kapitel 2.1.1 in dieser Arbeit.
- 25 Grundsätzlich wäre zwischen Diffraktion (Beugung von Wellen an einem Hindernis) und Interferenz (die Überlagerung von Wellen) zu unterscheiden. Karen Barad verwendet die Begriffe jedoch synonym, mit dem Argument, dass jedes Hindernis (bzw. jeder Apparat) aus quantenphysikalischer Sicht wellenhaft-relational konstituiert ist und damit jede Diffraktion(serscheinung) stets als Interferenz(muster) zu denken ist. Karen Barad. »Diffraktionen: Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht«, Corinna Bath, Hanna Meißner, Stephan Trinkhaus, Susanne Völker (Hg.). *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*. Berlin/Münster: LIT 2013, S. 27-68, S. 42.

der feministischen Kunst der Gegenwart, wobei ich die künstlerischen Praktiken als affirmative Praktiken²⁶ der Erschaffung von Interferenzen verstehe.

Feministische Kunst der Gegenwart durch den Doppelspalt des Neuen Materialismus zu schicken, erhebt die neu-materialistischen Denkmodelle und Konzepte im übertragenen Sinne zur Materialität dieses Doppelspalts, der als Katalysator und Voraussetzung der Beugung von Wellen in einem ganz wesentlichen Sinne zudem aus der spezifischen historischen Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst besteht.

Abb. 1: Grafik: Interferenzmuster am Doppelspalt



1.1 Der Doppelspalt als Katalysator – Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst

In den 1970er Jahren wird Video als performatives, reflexives Medium feministischer Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Joan Jonas, Ulrike Rosenbach und Martha Rosler – um nur einige der bekanntesten zu nennen – zu einem wichtigen Instrument, um den eigenen weiblichen Körper repräsentationskritisch in Szene zu setzen. In der frühen Videokunst der 1960er und 1970er Jahre fing man an, mit einem zeitbasierten, technischen Medium als integralem Bestandteil der künstlerischen Handlung zu arbeiten. Videokunst gilt daher als Beginn medienkünstlerischer Praktiken. Ausgehend von dem zentralen Befund, dass ein Zusammenhang zwischen massenmedialer Kommunikation und Konstruktion von Geschlecht bzw. Geschlechterdifferenz besteht, zielten zahlreiche

26 Unter Affirmation verstehe ich im Anschluss an Lotte Everts et al. nicht einfach nur die bejahte, sondern die »erfahrene oder vorgefundene Wirklichkeit«. Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy, Bernhard Schieder (Hg.). *Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation – Kritik – Transformation*. Bielefeld: Transcript 2015, hier: S. 13.

feministische Künstlerinnen auf die Auseinandersetzung mit der Wirkmacht der (Massen-)Medien ab. So setzten sich beispielsweise die US-amerikanischen Künstlerinnen Dara Birnbaum oder Martha Rosler spezifisch mit der Medialität des Fernsehens auseinander, während VALIE EXPORT mit ihrer prominenten Performance *Tapp- und Tastkino* an der Dekonstruktion des Kino-Dispositivs arbeitete und auf die Objektivierung der Frau im zeitgenössischen Kino- und Kunstbetrieb verwies. Die diagnostizierten, latent wirkenden Effekte der Medien – damals in erster Linie von Film und Fernsehen – auf soziale, kollektive wie auch auf individuelle (Subjektkonstruktion) Strukturen waren zentrale Ausgangspunkte des künstlerischen Schaffens jener Frauen. Anders formuliert richtete sich damals feministische Kritik gegen die (massenmedial produzierte) Frau im Bild²⁷, wobei letzteres durch Reflexionsarbeit vieles über das Bild der Frau in der Gesellschaft offenbarte.

Anfang der 2000er Jahre geriet das künstlerische Schaffen mit Video um 1960 und 1970 verstärkt in das theoretische Blickfeld. Barbara Engelbach, Anja Osswald und Sabine Flach fokussierten in ihren Monografien bereits zwei Themenkomplexe der frühen Videokunst, die auch in dieser Arbeit von Bedeutung sein werden²⁸: die Repräsentation von Körper(lichkeit) sowie Fragen der Identität und Subjektivität.²⁹ Engelbach und Osswald beziehen sich unter anderem explizit auf feministisch orientierte Arbeiten der 1970er Jahre wie die von Joan Jonas, Ulrike Rosenbach und Gina Pane. 2004 reihte sich die Dissertation von Irene Schubiger in das mittlerweile rege Forschungsfeld der frühen Videokunst, die ebenso den Wandel von Selbstdarstellung des/der Künstler*in in Relation zum technischen Medium untersuchte.³⁰ Alle genannten Monografien – die von Sabine Flach ausgenommen – pointieren partiell die Videokünstlerin und ihre feministische Orientierung, wohingegen Sigrid Adorf in ihrer Dissertation *Operation Vi-*

-
- 27 Marie-Luise Angerer weist darauf hin, dass in dieser Forderung nach einem »eigenen Bild der Frau« und nach einer eigenen »weiblichen Ästhetik« sich systematisch ein Kunstfehler einschlich: der Ausschluss der *women of color*, lesbischer Frauen und Frauen anderer Klassen und Religionen. Spätestens seit den 1990er Jahren verlagerte sich der Fokus vom »Begriff Frau (woman) auf die Differenzen zwischen den Frauen, [wobei] sich gender als Bezeichnung der Rationalität geschlechtlicher Positionen« durchsetzte. Marie-Luise Angerer. *The Body of Gender: Körper, Geschlechter, Identitäten*. Wien: Passagen-Verlag 1995, S. 25.
- 28 Barbara Engelbach. *Zwischen Body Art und Videokunst: Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München: Schreiber 2001; Anja Osswald. *Sexy Lies in Videotapes: Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Naumann, Vito Acconci, Joan Jonas*. Berlin: Mann 2003, Sabine Flach. *Körper-Szenarien: Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen*. München: Fink 2003. Ich beziehe mich aus Gründen der literarischen Korpuseingrenzung an dieser Stelle lediglich auf Monografien, die im deutschsprachigen Kontext entstanden sind und veröffentlicht wurden.
- 29 Laura Leuzzi weist darauf hin, dass zahlreiche Videoarbeiten von Künstlerinnen der 1970er Jahre eine ähnliche Bildsprache sowie gemeinsame Eigenschaften und Themen teilen, auch wenn die Künstlerinnen nicht in Kontakt standen. Laura Leuzzi. »Embracing the Ephemeral: Lost and recovered video artworks by Elaine Shemilt from the 70s and 80s«, in: *Arabeschi*, Nr. 7, 2016, 86–98, 92.
- 30 Irene Schubiger. *Selbstdarstellung in der Videokunst: Zwischen Performance und »selfediting«*. Berlin: Reimer 2004.

deo (2008) explizit den repräsentationskritischen Einsatz des Mediums Video für viele Frauen in den 1970er Jahren in den Blick nimmt.³¹

Ausgehend von einer im wissenschaftlichen und künstlerischen Kontext einst postulierten Nähe zwischen Medienkunst und Feminismus³², untersucht die vorliegende Arbeit die Aktualität jener Nähe, indem feministische medienkünstlerische Arbeiten der Gegenwart im analytischen Fokus stehen.³³ Dieser Fokussierung vorgelagert ist eine Kenntnis verschiedener Traditionslinien der feministischen Kritik in Wissenschaft und Kunst, die stets heterogene Formen annahm, sodass keine einheitliche feministische Position gedacht werden kann. Es soll nicht der Versuch angestellt werden, eine Antwort auf die Definitionsfrage zeitgenössischer feministischer Medienkunst zu liefern. Vielmehr gilt es, die künstlerischen Verhandlungen von Gender- und Machtfragen zu skizzieren und ihre historisch gelesenen motivischen und thematischen Querverbindungen »kartografisch«³⁴ in zeitgenössischen Arbeiten herauszuarbeiten. Es wird weder darum gehen eine Geschichte der feministischen Medienkunst zu schreiben, noch darum zu definieren, was sie *ist*. Vielmehr soll aufgezeigt werden, was feministische

31 Sigrid Adorf. *Operation Video: Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt. Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript 2008.

32 Vgl. Susan Milano. »Introduction to women's video festival catalogue« [1976], URL: <http://www.eai.org/kinetic/chz/womens/articles.html>, Stand: 23.04.2020; Adorf 2008.

33 Die feministischen Kunstpraktiken der 1960er und 1970er Jahre führen neue Themen in die Kunst ein, die direkt durch soziale und politische Analysen seitens der zweiten Frauenbewegung innervert wurden. In ihrem Aufsatz »Feminist Models: Now and in the Future« führt Katy Deepwell explizit jene neuen Themen der feministischen Kunst der 1970er Jahre an. Deepwell subsumiert unter die feministischen Untersuchungen die Repräsentation, Ideologie und Ikonografie der Gewalt gegen Frauen, häuslicher Arbeit sowie die Neubewertung der (industriellen) Arbeit von Frauen. Es ging um eine Kritik traditioneller Weiblichkeitsvorstellungen, der Repräsentation von Weiblichkeit und der Mutterschaft. Der herrschende männliche Blick (male gaze) wurde untersucht und in Frage gestellt. Gleichzeitig wurde die Verhandlung des weiblichen Körpers als Politikum ins Zentrum gerückt: Weibliches Begehren, weibliche Sexualität, die Darstellung der Vagina, Menstruation und Schwangerschaft waren Teil der künstlerischen, politischen Agenda. Die Suche und (Neu)Formulierung der Identität der Künstlerinnen geschah dabei nicht selten dadurch, dass eine Beziehung zu den Altersgenossinnen oder zur Geschichte anderer Künstlerinnen hergestellt und indessen ein Spiel mit traditionellen Mythen und/oder Märchen vorangetrieben wurde. Katy Deepwell. »Feminist Models: Now and in the Future«, Heike Munder (Hg.). *It's Time for Action*. Zürich: JRP Ringier 2007, S. 206f. Zudem beteiligten sich feministisch orientierte Künstlerinnen an den Debatten über Massenmedien, Ideologien und Funktionsweisen von Autorität. Vgl. Whitney Chadwick. *Frauen, Kunst und Gesellschaft*. Berlin: Dt. Kunstverlag 2013, S. 384.

34 Im weiteren Verlauf der Einleitung soll deutlich werden, warum die Vorstellung einer Landkarte feministischer Theorie und künstlerischer Praxis eine zentrale Bedeutung in der Konzeption dieser Arbeit einnimmt. Das Adjektiv »kartografisch« möchte an dieser Stelle jenen Leitgedanken bewusst vorwegnehmen und somit bereits anklingen lassen.

Medienkunst – auch heute ›noch‹³⁵ – *sein kann*, ohne sie als Genre oder Stil³⁶ zu verstehen. In dieser Arbeit wird sie als Modalität verstanden, als eine künstlerische Praxis mit politisch motiviertem Inhalt, die spezifische Fragen nach Geschlechterverhältnissen, -rollen und -repräsentationen in Bezug auf Funktionsweisen von Medien und medialen Praktiken (in Frage) stellt. Der zentrale Angelpunkt ist eine zeitdiagnostische Akzentuierung feministischer Theorie und künstlerischer Praxis durch die Ansätze des Neuen Materialismus.

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, jene Ansätze für eine kunst- und medienwissenschaftlich orientierte Auseinandersetzung mit gendersensiblen bzw. feministischen medienkünstlerischen Arbeiten fruchtbar zu machen. Die Bezugnahme zum Feld des Neuen Materialismus soll entsprechend einer neuen theoretischen Ausrichtung – nicht im Sinne einer Ablösung gegenüber ›alter‹ – im Bereich feministischer Theorie(bildung) passieren, um auch ggf. neuen Fragen, denen sich Künstler*innen innerhalb dieses Gefüges stellen, näher zu kommen. Die Aufgabe besteht demnach darin, die Auseinandersetzungen mit Materialisierung in Verbindung mit Körperlichkeit und Subjektivierung (z.B. im Anschluss an Judith Butlers prominente Gendertheorie) oder auch in Verbindung mit Bildkonzepten und Raum-Zeit-Verhältnissen (z.B. im Anschluss an den ›alten Materialisten‹ Walter Benjamin) (kritisch) weiterzuverfolgen. Dabei werden Ansätze des Neuen Materialismus als Anschlussdiskussionen verstanden, deren Ausweitungen und Ausdifferenzierungen von Materialisierungsprozessen insbesondere im Kontext von Geschlechterfragen gelesen werden. Dieser Zugewinn innerhalb der feministischen Debatte erlaubt es, heutige feministisch orientierte medienkünstlerische Arbeiten *durch zwei Spalte zu schicken*, die in ihrer katalysatorischen Funktion zu unterscheiden sind: Doppelt bzw. zweifach erweist sich der Spalt aus dem ersten, bestehend aus Denkmodellen und Konzepten des Neuen Materialismus, und dem zweiten, bestehend aus Themen und Motiven der feministischen Videokunst der 1970er Jahre, die insbesondere um repräsentationskritische Befragungen der Überschneidungsachsen von medialem und psychischem Apparat des elektronischen Spiegels Video mit Bild, Körper und Subjekt kreisten.³⁷

35 Während Barbara Paul 2003 zeitdiagnostisch »[i]m Ausstellungsbetrieb und Kunstbuchmarkt [...] anti-feministische Tendenzen im Umgang mit Künstlerinnen« beobachtet, scheint davon gegenwärtig nicht die Rede sein zu können. Barbara Paul. »Kunstgeschichte, Feminismus und Gender Studies«, Hans Belting, Oskar Bätschmann (Hg.) *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. 6. Aufl., Berlin: Reimer 2003, S. 297-328, S. 303. In den vergangenen Jahren haben sich die Kunstwelt und Kunsthistoriker*innen im europäisch-amerikanischen Kontext nicht nur erneut für feministische Kunstproduktionen und -positionen insbesondere der zweiten Frauenbewegung interessiert, sondern auch zeitgenössische feministische Positionen auf ihre Agenda gesetzt, was sich in einer Reihe von Konferenzen, internationalen Ausstellungen und wissenschaftlicher Literatur zeigt. Vgl. Feministische Avantgarde der Sammlung Verbund (Wien) in Hamburg 2015 und ZKM 2017/18, Female Intervention in der kleinen Humboldt Galerie 2014, die Ausstellung Unfinished Business: Perspectives on art and feminism im Australian Centre of Contemporary Art in Melbourne 2017; She: International Women Artists im Long Museum in Shanghai 2016.

36 Silvia Bovenschen. »Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?«, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Heft 25, 1976, 60-75, 74f.

37 Adorf 2008.

Die feministische Videokunst der 1970er Jahre bewusst nicht mit der konzeptuellen Metapher der Brille zu kleiden (diese unterliegt der geometralen Optik), durch die man aktuelle feministische Medienkunst schärfer oder klarer zu sehen vermag, sondern stattdessen mit der metaphorischen Beschreibung des Doppelspalts (physikalische Optik) zu arbeiten, indem ich mich selbst nicht von außen, sondern »immer mittendrin«³⁸ verorte, verschiebt die Aufmerksamkeit von linearen Blickachsen hin zu *gebeugten* und infolgedessen hin zu *sich-überlagernden Wellen*; von einer Trennung von Innen versus Außen (vor und hinter der Brille) hin zu Überlagerungen und Verschränkungen, die über das Konzept der Diffraktion adressiert werden können. Entsprechend erweist sich die Diffraktion als entscheidendes Denkmodell und Methode für diese Arbeit, das durch ein neo-materialistisches, feministisches Denken navigieren soll – also diesseits binärer Trennungen von privat/öffentlich, Körper/Geist, Natur/Kultur, Subjekt/Objekt.

1.2 Hin zu Diffraktionsereignissen – Verortung und Methode

»[D]ie Strahlen meiner Sehhilfe werden eher gebeugt als gebrochen. Diese gebeugten Strahlen nun formen *Interferenzmuster*, keine reflektierten/gebrochenen Bilder.«³⁹

Donna Haraway

Im Umfeld des zu Beginn angesprochenen *material turn* in den Geisteswissenschaften deuteten sich in den späten 1980er Jahren in den Medien- und Kulturwissenschaften Bemühungen an, Psychoanalyse und Semiotik ›hinter sich‹ zu lassen und anti-ödipale und nicht-sprachliche Konzepte – insbesondere entworfen von Gilles Deleuze und Félix Guattari – als Gegenmodelle zu Fragen der Repräsentation, der Bedeutung und der Interpretation von Medienprodukten einzuführen. Zeitgleich gewann die Kunstgeschichte ein neues Bewusstsein für materielle Dimensionen und kritisierte rein diskursive, textuelle Auseinandersetzungen mit künstlerischen Formen. Während sich die Medien- und Kulturwissenschaften insbesondere der Materialität der Kommunikation widmeten und darauf hinwiesen, dass die Materialität der Dinge wiederkehre⁴⁰, untersuchte die Kunstwissenschaft die Medien der Darstellung, die signifikativen und reflexiven Funktionen von Medien sowie materielle Praxen der Sichtbarmachung.⁴¹ Als eigentlich

38 Haraway 1995a.

39 Donna Haraway. *Monströse Versprechen: Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument Verlag 1995d, S. 19.

40 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.). *Materialität und Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988; Friedrich Balke, Maria Muhle, Antonia von Schöning (Hg.). *Die Wiederkehr der Dinge*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2011; Bernd Herzogenrath (Hg.). *Media|Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*. New York: Bloomsbury Academic 2017.

41 Vgl. Peter Geimer. *Bilder aus Versehen: Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010; Marius Rimmel. *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort: Semantisierungen eines Bildträgers*. Paderborn u.a.: Fink 2010; Marcel Finke, Emmanue Alloa (Hg.). *Materialität und Bildlichkeit: Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.

prominente Vertreterin semiologischer Perspektiven macht Mieke Bal 1996 überzeugend deutlich, dass Kunst in komplexeren Begriffen als Lesen und Rahmen, wie sie die Semiotik des linguistischen Paradigmas vorsieht, verstanden werden kann.⁴² Vor diesem Hintergrund plädiert Bal für eine kritische Ergänzung und wissenschaftliche Notwendigkeit, sich auch materiellen Dimensionen und sinnlichen, somatischen und affektiven Qualitäten der Kunst zuzuwenden. Was Bal als kritische Erweiterung vorschlägt, tritt bei Simon O'Sullivan hingegen als Geste des ›Hinter-sich-Lassens‹ auf, wovon sich meine Untersuchung abgrenzen möchte. O'Sullivan beschreibt einen sich im Kunstkontext abzeichnenden Wandel als »further turn from the linguistic, a turn towards matter and to the expressive potentialities of the latter«.⁴³ Bis heute erweist sich die Materialität als eines der umstrittensten Konzepte in der zeitgenössischen Kunst und wird im kritischen akademischen Schreiben häufig ignoriert.⁴⁴ Diskurse speziell um medienkünstlerische Formen wurden stets begleitet von einem Spannungsfeld zwischen medien-spezifischen bzw. materiellen Eigenschaften sowie deren Auflösung in intermediale Konstellationen.⁴⁵ Einem neo-materialistisch inspirierten Verständnis von Medialität und Materialität als ineinander verschränkt folgend (vgl. Kapitel 2.2.4), steht meine Arbeit jenem Spannungsfeld affirmativ gegenüber (es geht im Sinne Haraways um ein ›Unruhig-Bleiben‹⁴⁶) und lässt sich leiten von einem steten Ausloten »materiell-semiotischer Erzeugungsknoten«⁴⁷ – von Momenten des *Ineinander-Verwoben-Seins*

-
- 42 Mieke Bal. »Reading art?«, Griselda Pollock (Hg.). *Generations and Geographies of the Visual Arts: Feminist Readings*. New York: Routledge 1996, S. 25-41, S. 27. Auch Susan Sontag setzte sich in ihrem programmatischen Aufsatz »Against Interpretation« von 1964 leidenschaftlich für Auseinandersetzungen mit affektiven Verfahren in Kunst und Literatur ein. Sie schreibt dort: »Interpretieren heißt die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der ›Bedeutungen‹ zu errichten«. Susan Sontag. »Gegen Interpretation«, Dies. (Hg.). *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*. München: Fischer [1964] 1980, S. 9-18, S. 10.
- 43 Simon O'Sullivan. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thinking beyond Representation*. London: Palgrave Macmillan 2006, S. 4. Neben O'Sullivan beschäftigen sich im deutschsprachigen Raum insbesondere Susanne Witzgall, Kerstin Stakemeier und Monika Wagner mit der Verschränkung von zeitgenössischer Kunst und dem Denkansatz des Neuen Materialismus. International und insbesondere auch mit Einbezug von Genderfragen wären zudem Namen wie Katherine Behar, Marsha Meskimmon und Katve-Kaisa Konttari zu nennen.
- 44 Petra Lange-Berndt. »Introduction. How to Be Complicit with Materials«, Dies. (Hg.). *Materiality: Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts: Whitechapel Gallery, MIT Press 2015, S. 12-23, S. 12.
- 45 Vgl. Janna Houwen. *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*. New York/London: Bloomsbury 2017; Claudia Benthin, Jordis Lau, Maraike M. Marxsen (Hg.). *The Literariness of Media Art*. New York: Routledge 2019; Irena Barbara Kalla, Patrycja Poniatowska, Dorota Michułka (Hg.). *On the Fringes of Literature and Digital Media Culture: Perspectives from Eastern and Western Europe*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi 2018. Vgl. dazu auch: Christiane Heibach. »Intermedialität Revisited. Neue Perspektiven auf die Medienkunst«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, Heft 22, 1, 2020, 202-206.
- 46 Die deutsche Übersetzung von Haraways *Staying with the Trouble* wurde von Karin Harrasser bei Campus 2018 mit dem Titel *Unruhig bleiben: Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* veröffentlicht.
- 47 Haraway 1995b, S. 96.

diskursiver, semiotischer, symbolischer, narrativer, textueller, materieller, körperlicher, affektiver Dimensionen – in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst.⁴⁸

Die hier umrissene Verschiebung des theoretischen Interesses von sprachlich-diskursiven hin zu materiell-affektiven Dimensionen in den Kunst- und Medienwissenschaften ist in dieser Arbeit insofern zentral, als dass sich mit dieser Verlagerung stellenweise die Hintergründe und Bedingungen für eine neu-materialistische Perspektive auf zeitgenössische Medienkunst bereits andeuten. Aber *nicht nur* kultursemiotische, linguistische Theoriekonzepte und Analysestrategien werden der Auseinandersetzung mit Medienkunst gerecht, *sondern auch* affektive Dimensionen der Wahrnehmung und somatische Aspekte der Erfahrung mit Kunst. Mit einem diffraktiven Ansatz des ›Sowohl-als-auch‹ folge ich keiner dualistischen, trennenden Geste des ›Hinter-sich-Lassens‹ – um es noch einmal deutlich zu machen – sondern einer grundlegenden neo-materialistischen, *transversalen* Bewegung, wodurch sich nicht nur akademische Disziplinen und Paradigmen überkreuzen, sondern auch spezifische theoretische Konzepte (z.B. Jacques Lacans Blick-Theorie und Karen Barads *Agentieller Realismus* vgl. Kapitel 5.2) oder epistemologische Einsichten über Raum-Zeit-Verhältnisse (z.B. Walter Benjamins geschichtsphilosophische Überlegungen und Karen Barads quantenphysikalische Einsichten vgl. Kapitel 5.3.1).⁴⁹

Für Andrea Seier liegen die Potenziale neu-materialistischer Denkansätze für die aktuelle Medienwissenschaft⁵⁰ darin, grundlegende Fragen, welche die Medienwissenschaft bereits seit geraumer Zeit begleiten, sowie »das Verhältnis von Diskurs und Materie, von Körper und Apparat, von Technologischem und Sozialem, von Ereignis und Dauer, von Realität und Performativität«⁵¹ erneut und wiederholt zu problematisieren. Ebenso messen Ramón Reichert et al. den neo-materialistischen Ansätzen Potenziale im Hinblick auf ein Tun der Materialität und der an-organischen Materie dahingehend bei, als dass sie blinde Flecken in der Medienforschung und -theorie suchen und angehen.⁵² Beispielsweise versteht Jussi Parikka unter realen Materialitäten nicht nur berührbare Objekte, sondern auch Modulationen von elektrischen, magnetischen und Licht-Energien, die in Kräfteverhältnisse eingebettet sind.⁵³ Ein solches neo-materialistisches Verständnis von Materie erkennt digitale Materialität nicht so sehr als ›im/materiell‹, sondern als ›in-materiell‹ an, also als Material, das sich einem physischen

48 Vgl. u.a. Susan Schuppli. *Material Witness: Media, Forensics, Evidence*. Cambridge MA/London: MIT Press 2020.

49 Dolphijn/van der Tuin 2012, S. 100.

50 Insbesondere im Kontext von Digitalisierung, digitaler Produktion und Medienumbrüchen zeichnete sich eine Verschiebung des Interesses auf das Material als zentrale Kategorie ab; konkret u.a. auf das Trägermedium, auf Systeme der Darstellung und der Distribution von Ton, Bild und Sprache. Diese Verschiebung bildete sich letztlich in Modellen der Intermedialität ab. Vgl. Joachim Paech (Hg.). *Intermedialität analog, digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink 2008.

51 Andrea Seier. »Die Macht der Materie. What Else is New?«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, Heft 11, 2014, 186-191.

52 Ramón Reichert, Karin Wenz, Pablo Abend, Mathias Fuchs, Annika Richterich (Hg.). *Digital Culture & Society (DCS), Vol. 1, Issue 1: Digital Material/ism*. Bielefeld: Transcript 2015, S. 6.

53 Jussi Parikka. »New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter«, in: *Communication and Critical/Cultural Studies*, 9, 1, 2012a, 95-100, 96.

Kontakt widersetzen kann und dennoch in Materialität eingebunden ist.⁵⁴ Gemein ist diesen medientheoretischen, neu-materialistischen Ansätzen über Fragen der Repräsentation hinausgehen zu wollen,⁵⁵ was sie mit aktuellen künstlerischen und kunsttheoretischen Bemühungen verbindet.

Für die zeitgenössische Kunst erkennt Susanne Witzgall gegenwärtig eine von Materie und Materialität getränkte Rhetorik und dezidierte Bezugnahmen auf Theoretiker*innen des Neuen Materialismus. Zeitgenössische Künstler*innen würden laut Witzgall verstärkt materielle Erfahrungen statt eines sprachlich dominierten Zugangs bieten und ein neues Verständnis von Materie künstlerisch einfordern.⁵⁶ Ähnlich wie Witzgall verweisen die Beiträge im Sammelband *Carnal Knowledge* von Estelle Barrett und Barbara Bolt auf ein facettenreiches Engagement des Neuen Materialismus durch die Künste hindurch.⁵⁷

Mein Vorhaben verortet sich demnach an den Schnittstellen der überkreuzten Achsen von feministischer Theorie sowie gegenwärtigen neu-materialistischen Ansätzen in Kunst- und Medienwissenschaft. Innerhalb der zeitgenössischen Diskurslandschaft des Neuen Materialismus situiert sich diese Arbeit in einer Umbruchsformation von einem *ontologischen Sein zu einem relationalen Werden*. Vor diesem Hintergrund möchte ich aus einer kunst- und medienwissenschaftlichen Perspektive nach Diffractionsereignissen in der feministischen Kunst der Gegenwart fragen und jenen Umbruch von einem *Sein hin zu einem Tätig-Sein/Werden* von Materie im Zusammenhang der medien- und kunsttheoretischen Umorientierungen seit den späten 1980er Jahren verorten.

Im Sinne dieser Verschiebung hin zu einem *Werden* und *Tätig-Sein* von Materie geht mein Vorhaben über ein reines Aufzeigen des Neuen Materialismus bzw. von Diffractionsereignissen⁵⁸ in der zeitgenössischen feministischen Medienkunst hinaus, indem

54 Marianne van den Boomen, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, Mirko Tobias Schäfer (Hg.). *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Vol. 2, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 9.

55 Statt den Blick auf das Geschehen auf dem Bildschirm zu richten und sich damit auf die repräsentative, zugängliche Seite der digitalen Medien zu konzentrieren, verlagert sich der Fokus auf das, was hinter dem Bildschirm geschieht und auf Dynamiken, die vor und nach der repräsentativ-gesellschaftlichen Funktion der Medien stattfinden. Diese Perspektive beleuchtet das Wechselspiel zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen, die an der Produktions- und Konsumdynamik der Medien beteiligt sind. Solche Ansätze bilden ein interdisziplinäres Forschungsfeld mit Beiträgen u. a. aus der Wissenschafts- und Technikforschung, der Geschlechterforschung, der Medienwissenschaft und der Philosophie. Vgl. Reichert et al. 2015, S. 7f.

56 Susanne Witzgall. »Neue Materialist_innen in der zeitgenössischen Kunst«, Dies., Kerstin Stakemeier (Hg.). *Macht des Materials: Politik der Materialität*. Zürich: Diaphanes 2014, S. 137-151, S. 137ff. Vgl. auch Sabine Autsch, Sara Hornäk (Hg.). *Material und künstlerisches Handeln: Positionen und Perspektiven in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: Transcript 2017.

57 Estelle Barrett, Barbara Bolt (Hg.). *Carnal Knowledge: Towards a New Materialism Through the Arts*. London u. a.: Tauris 2012.

58 Ich beziehe mich hier in erster Linie auf Gilles Deleuze Ereignis-Begriff. Für ihn ist das Ereignis kein Objekt oder Gegenstand, sondern vielmehr ein poetisches und ästhetisches Ding. Es ist ohne Dauer und nicht aufzulösen in kognitives Verstehen. Es ist Vielfältigkeit und verstreute Sinnesreize. Nach Joseph Vogl ist das Deleuze'sche Ereignis »reiner Sinn, der sich in Sachverhalten, in Dingen und Objekten nur verkörpert.« (n.p.) Die »Korrespondenz von Begriffen und poetischen Objekten« ist dabei ein zentraler Aspekt des Ereignisses, »ein Aspekt, der sich überdies der Zu-

ich mich in meiner Schreibpraxis selbst als *In-Begegnung* mit künstlerischen Arbeiten positioniere, wodurch sich Diffraktionsereignisse – die ich zu beschreiben versuche – erst *ereignen*. Stets bin ich also Teil des Diffraktionsereignisses selbst.⁵⁹ In methodischer Hinsicht greife ich auf das bereits beschriebene Konzept der Diffraktion zurück, da Verschränkungen (von Subjekt/Objekt, Natur/Kultur etc.) erzeugt werden können, wenn man feministische Medienkunst durch den neo-materialistischen Doppelspalt schickt, wobei ich die Situiertheit meines eigenen Wissens, Denkens, Fragens, Schreibens, Empfindens stets mitdenken möchte.⁶⁰

Feministische Medienkunst durch einen Doppelspalt zu navigieren, bedeutet daher, nicht nach Kontinuitäten oder Brüchen aktueller feministischer Positionen zu damaligen zu fragen (Frage nach Abgrenzung und Gegenentwurf), sondern nach schwan-kenden Überlagerungen und Verschränkungen-im-Werden. Die von Iris van der Tuin vorgeschlagene kartografische Methode der ›jumping generations‹⁶¹, die sich aus einer diffraktiven Methodologie speist, ermöglicht eine solche dialogische und cross-generationale Lektüre der künstlerischen Arbeiten und untermalt eine iterative Begegnung mit feministischen Positionen. Methodisch betrachtet werde ich keine komparatistischen Analysen vornehmen, sondern ›durch die feministischen Generationen hindurch sprin-

schreibung von Subjekten entzieht und stets auf ein vor-subjektives Geschehen verweist«. (n.p.) Weiter schreibt Vogel, dass das Deleuze'sche Ereignis selbst aus »in der Eröffnung divergenter (und nicht: konvergenter) Reihen« besteht – es ist, mit Deleuze/Guattari gesprochen, »disjunktive Synthese«. Joseph Vogl. »Was ist ein Ereignis?«, Vortrag im Zentrum für Medienkunst, Karlsruhe am 26.10.2003, URL: <https://zkm.de/de/media/audio/joseph-vogl-was-ist-ein-ereignis>, Stand: 01.04.2021. Den Begriff der »disjunktiven Synthese« erarbeiten Deleuze/Guattari insbesondere in ihrem Werk *Anti-Ödipus* [1972] 1977. Nach Christoph Brunner macht es das singuläre Ereignis der disjunktiven Synthese möglich, »von der Mitte her und durch die Mitte hindurch zu denken und zu handeln, ohne vorhergehende Termini eines Ereignisses vorauszusetzen. Sie ermöglicht es, Differenzierungen vorzunehmen, ohne jedoch die Vielheit an Potenzialitäten eines Werdens endgültig dem Prozess des Ereignisses zu entbinden. Differenzierungen sind unabdingbar, um Raum und Zeit als Kontinuum erfahrbar und navigierbar zu gestalten. Die disjunktive Synthese ermöglicht diese Differenzierung, jedoch immer als etwas Ereignishaftes und im Hinblick auf Singularitäten«. Christoph Brunner. »Kon-/Disjunktion«, Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hg.). *Inventionen 1*. Zürich: Diaphanes 2011, S. 128-130, S. 128f.

59 In ihrer Schreibpraxis positioniert sich Barad nicht in einem Außerhalb des Diffraktionsmusters, wovon aus sie das Muster beobachtet und seine Geschichte zu erzählen versucht. »In an important sense, this story in its ongoing (re)patterning is (re)(con)figuring me. ›I‹ am neither outside nor inside; ›I‹ am of the diffraction pattern.« Karen Barad. »Diffracting Diffraction: Cutting Together Apart«, in: *parallax*, Vol. 20, No. 3, 2014, 168-187, 181.

60 Ich beziehe mich hier auf Donna Haraways Konzept des ›situiereten Wissens, dem ich mich in dieser Arbeit noch eingehender widmen werde (Vgl. Kapitel 2.1, Kapitel 4. und Kapitel 5.2.3). Haraway 1995b.

61 Iris van der Tuin. *Generational Feminism: New Materialist Introduction to a Generative Approach*. Lanham: Lexington Books 2015; Ähnlich wie van der Tuin problematisiert auch Victoria Browne in ihrem Werk *Feminism, Time and Non-Linear History* die Narration einer feministischen Geschichte als ein progressives, singuläres Voranschreiten in Phasen. Diese Narration lenke von der historischen Zeit als polytemporale(n) Geschichte(n) des Feminismus ab und zwingt diese in ein lineares, hegemoniales Zeitlichkeitsmodell. Victoria Browne. *Feminism, Time and Non-Linear History*. New York: Palgrave 2014.

gen« – also einer Bewegung des ›Durch-einander-hindurch-Denkens‹⁶² (›through one another«⁶³ i.O.) von aktuellen und damaligen medienkünstlerischen Arbeiten folgen. Dabei dient ein historischer Teil über die materiell-diskursiven Verschränkungen von Feminismus, Kunst und Medien in einem einleitenden Kapitel (Kapitel 2) als Grundlage, von der aus die Arbeit ihren *diffraktiven* Weg aufnimmt.

Als Methode des ›Durch-einander-hindurch-Denkens‹⁶⁴ versteht sich die diffraktive Lektüre als ein Ineinander- und Gegeneinander-Lesen, um neue Einsichten auf nicht-hierarchische und nicht-lineare Weise zu schaffen.⁶⁵ Welche Verschiebungen und Neu-Befragungen bestimmter feministischer Themen und Motive lassen sich ausmachen? Und wo ist damit auch eine andere Aufmerksamkeitssuche verbunden? Demnach geht es nicht um ein komparatistisches Lesen, ein Gegenlesen verschiedener theoretischer Ansätze auf ein fixiertes Ziel hin, als vielmehr um ein Lesen, das durch einen Doppelspalt führt, wodurch Verhältnisse (Symbolisches und Materielles, Vergangenheit und Gegenwart) in ihren Bezüglichkeiten fassbar gemacht werden. ›Jumping generations‹ basiert insofern auf einem temporal-diffraktiven Verständnis, als dass die Methode sich einer Vorstellung verwehrt, feministische Kanonisierungsprozesse müssten stets entlang von Diskontinuitäten und Dialektiken verlaufen. Jede Gegenwart kann nur in Bezugnahme zu Vergangenem und Zukünftigem hergestellt werden, wobei wir laut Barad eine Verantwortung für das haben, was wir von Vergangenheit und Zukunft erben: ›[...] to address the past (and future), to speak with ghosts, is not to entertain or reconstruct some narrative of the way it was, but to respond, to be responsible, to take responsibility for that which we inherit (from the past and the future) [...]«⁶⁶ Neue Dinge mittels der alten befragen zu können, wie umgekehrt anzuerkennen, dass mit dem Neuen andere Dinge angesteuert werden können, wie sie in den alten schon vorweggenommen wurden, adressiert mich als Schreibende in meiner Verantwortlichkeit in der Praktik des Grenzen-Ziehens und des Erzeugens von Diffractionsereignissen. Denn es gibt keine souveräne, unschuldige Subjektposition⁶⁷ bzw. einen neutralen Beobachter (sic!) im Außen, sondern nur ein Tätig-Sein im ›Mitten-drin‹ im Sinne Haraways, was mich als relational-verstrickt in meinem Gegenstand, der feministischen Medienkunst, *verantwortlich* macht. So impliziert die Diffraktion als methodische Frage eine ethische, der ich in der weiteren Auseinandersetzung noch nachgehen werde, um Barads Plädoyer

62 Barad 2013, S. 60. Was genau ich unter einem ›Durch-einander-hindurch-Denken‹ im Sinne Barads verstehe, werde ich im Kapitel 2.1.1 eingehender beleuchten.

63 Barad 2007, S. 30.

64 Barad 2013, S. 60.

65 Barad selbst beschreibt die Methode der Diffraktion wie folgt: Diffraktion sei »a physical phenomenon that lies at the center of some key discussions in physics and the philosophy of physics« und »an apt metaphor for describing the methodological approach [...] of reading insights through one another in attending to and responding to the details and specificities of relations of difference and how they matter«. Barad 2007, S. 71.

66 Karen Barad, »Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come«, in: *Derrida Today*, Vol. 3, No. 2, 2010, 240-268, 264.

67 Vgl. Haraway 1995b, S. 96f.

er für eine ethische-onto-epistemologische Perspektive (vgl. Kapitel 2.1.1, Kapitel 3.2.1 sowie Kapitel 5.2.4) Kontur zu verleihen.

Indem sich die quantentheoretische Figur der Diffraktion einer ›Entweder-oder-Logik‹ verwehrt und sich als dialogische Denk- und Lesart versteht, macht sie es möglich, die feministische Landkarte weit auszurollen und sich gegen jegliche Oppositionen (feministisch oder queer? Differenz- oder Gleichheitsfeminismus? etc.) zu positionieren.⁶⁸ Sie erweist sich daher als geeignete Denkfigur, einem fortlaufenden methodischen Anliegen gerecht zu werden, die Dinge in ihren Wechselbeziehungen und Verschränkungen erfassen zu können. Damit stehen sie und ein neo-materialistisches Denken generell in einem engen Zusammenhang mit einer medienarchäologischen Methodologie, die statt einer linearen, orthodoxen Mediengeschichtsschreibung den verstrickten, brüchigen und unterschiedlichen genealogischen Abstammungslinien und Geschichten von Medienmaterialitäten und medialen Konstellationen folgt und Medientechnologien dabei als aktive Wissensförderer betrachtet.⁶⁹ In einem einleitenden Kapitel möchte ich, einem diffraktiven und medienarchäologischen Ansatz folgend, unterschiedliche genealogische Fäden der Beziehung von Feminismus, Kunst und Medien (insbesondere das für die feministische Kunst so zentrale Medium Video) in die Hand nehmen, um diese daraufhin nicht um den Willen der Vollständigkeit zu bündeln, sondern sie in einem ethischen-onto-epistemologischen Fadenspiel (»string figures«⁷⁰, wie Haraway schreibt) zu verweben, um Begegnungs- und Überlappungsmomente, »materiell-semiotische Erzeugungsknoten«⁷¹ schlaglichtartig aufzeigen. Grundlegend bestehen die ›Fäden des Spiels‹ aus »feinen Details verschiedener disziplinärer Ansätze«⁷² insbesondere aus der Kunst- und Medienwissenschaft und Positionen feministischer Theorie und Wissenschaft: Philosophie, Wissenschaftskritik, Feminist Science

68 Im Sinne Haraways geht es mir also nicht um eine feministische Standpunkttheorie (geprägt durch Sandra Harding in den 1990er Jahren). Die Standpunkttheorie betrachtet Differenz als dialektischen Motor für sozialen Wandel. Vielmehr schließe ich mich einem neu-materialistischen, post-humanistischen Feminismus (vgl. Braidotti) und damit der Frage danach an, wie Gleichheit und Differenz in asymmetrischen Machtbeziehungen interagieren oder vielmehr intra-agieren (vgl. Barad).

69 Als Grundvoraussetzung für einen medienarchäologischen Ansatz muss laut Jussi Parikka die Kartierung politischer, sozialer, historischer Kontexte des Entstehens neuer Formen von menschlicher Kommunikation, bei denen nicht-menschliche Elemente eine entscheidende Rolle spielen, in den Blick genommen werden. Als materialistischen Medientheoretiker und Medienarchäologen nennt Parikka Friedrich Kittler der stets die Bedeutung der Hardware in der Mediengeschichte und die epistemischen Bedingungen von Medientechnologien betonte (S. 66-70). Für Parikka ist unter Medienarchäologie ein Verfolgen alternativer genealogischer Abstammungslinien zu verstehen, die in eine heterogene Vielzahl von Geschichten der Gegenwart (»Histories of the Present« i.O.) münden. Jussi Parikka. *What is Media Archaeology?* Malden: John Wiley & Sons 2012b. Vgl. auch Thomas Elsaesser (Hg.). *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: text + kritik 2002; Wolfgang Ernst. »Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media«, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (Hg.). *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2011, S. 239-255.

70 Donna Haraway. *SF Spekulative Fabulation und String-Figures*. Ostfildern: Hatje Cantz 2011.

71 Haraway 1995b, S. 96.

72 Barad 2013, S. 61.

and Technology Studies (STS) und Psychoanalyse. Dabei erstreckt sich das Fadenspiel über einem theoretischen Koordinatensystem, das durch Größen wie Affekt, Gender und Queer, Visual und Cultural Studies bestimmt ist.

Ausgehend von einer äußerst kargen Forschungslage zu zeitgenössischen Arbeiten feministischer Medienkunst, bestimmen die diffraktiven Begegnungen zwischen aktueller feministischer Medienkunst, Themen und Motiven damaliger Videokunst und aktueller feministischer Theoriedebatte um den Neuen Materialismus den Kern dieser Arbeit. Die Analysen ausgewählter zeitgenössischer Beispiele aus dem Bereich Medienkunst haben nicht die Funktion, in irgendeiner Art und Weise als Illustration von Theorie zu fungieren. Sie sollen vielmehr theoriebildend wirken sowie in Wechselbeziehung zu theoretischen Ansätzen verstanden werden. Das heißt, die künstlerische Praxis wird nicht der Theorie untergeordnet, sondern vielmehr als gleichrangig verhandelt. Untersucht werden soll damit ein neu-materialistisches Interesse/Denken der zeitgenössischen feministisch motivierten Künstler*innen einerseits. Andererseits bediene ich mich der neu-materialistischen Konzepte und Begriffe, um künstlerische Praktiken beschreiben zu können, womit ich am verantwortlichen Hervorbringen konkreter Diffraktionsereignisse beteiligt bin.

Die Arbeit ist als exemplarische Studie angelegt, die nicht den Anspruch verfolgt, die feministische Medienkunst der Gegenwart in ihrer Gänze abzubilden. Die Kriterien der Auswahl der exemplarisch analysierten Arbeiten sind dabei weder geografisch oder zeitlich eindeutig eingegrenzt, noch in Bezug auf eine spezifische Verwendung einer Medientechnologie ausgerichtet. Vielmehr orientieren sie sich an dem im ersten Teil (Kapitel 2) erarbeiteten Argument, dass in den 1970er Jahren im wissenschaftlichen und künstlerischen Kontext eine Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst postuliert wurde, die unter neu-materialistischem Vorzeichen der Gegenwart eine (Re)Vitalisierung und neue qualitative Ausrichtung erfährt. Die Auswahl der Kunstbeispiele wird in Bezugnahme auf ähnliche Themen, Problematisierungen und Fragestellungen wie in den 1970er Jahren einerseits getroffen und/oder andererseits in Bezug auf ihre inhärenten neu-materialistischen Ausrichtungen. Dass die Auswahl vornehmlich auf Medienkunstarbeiten aus dem US-amerikanischen und europäischen Umfeld fällt, impliziert keineswegs, dass es in anderen geografischen Räumen keine feministisch orientierte Medienkunst gibt. Auf namhaften Festivals für Medienkunst (z.B. Ars Electronica in Linz, Videonale in Bonn etc.) und Ausstellungen (z.B. im ZKM in Karlsruhe, im Museum Ludwig in Köln oder in der Julia Stoschek Collection in Düsseldorf etc.) begegneten mir die in dieser Untersuchung herangezogenen künstlerischen Arbeiten als exemplarisch für ein neu-materialistisches, feministisches Interesse in der Kunst der Gegenwart. Kritisch sei daher auf eine nach wie vor bestehende westliche Dominanz im Kunstkontext verwiesen, die auch mit Blick auf das theoretische Umfeld des Neuen Materialismus zu problematisieren ist.⁷³

Zusammengefasst ergibt sich folgende Ausgangsanordnung der Argumentationsfäden meines Fadenspiels, bzw. folgender quantenphysikalisch inspirierter Versuchsaufbau des Doppelspalt-Experiments: Eine Betrachtung zeitgenössischer feministischer

73 Doch ich sehe mich auch in meiner Selbst-Verantwortung, diesen dominant weißen und westlichen Pfaden der Kunstinstitutionen gefolgt zu sein.

Medienkunst unter diffraktiven Bedingungen neu zu perspektivieren, bedeutet einerseits, sie durch den Spalt 1 historischer und materiell-diskursiver Verbindungen zwischen Feminismus und Medienkunst und andererseits durch den Spalt 2 neu-materialistischer Denkkonzepte und theoretischer Figuren zu leiten. Feministische Medienkunst diffraktiv und medienarchäologisch in den Fokus zu nehmen, bedeutet dabei, ihre unterschiedlichen genealogischen Ursprünge, Relationalitäten und Dynamiken, Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte zu verfolgen.

Und schließlich ergibt sich aus einer diffraktiven Logik heraus der Aufbau meiner Arbeit: Nach einem einleitenden Kapitel zu den materiell-diskursiven Verbindungen-im-Werden von Feminismus, Kunst und Medien werden jeweils zwei Begriffe mit einem Slash zusammengetragen, wobei dieser Querstrich statt einer Binarität eine Nicht-Binarität markiert. Das Satzzeichen soll somit als Markierung einer diffraktiven Relationalität verstanden werden, die das eine mit dem anderen als materiell-diskursiv intra-agierend denkt. Im Sinne Barads markiert der Slash »an active and reiterative (intra-active) rethinking of the binary«. ⁷⁴ Damit verweist der Slash nicht auf einen statischen Zustand, sondern ein relationales, dynamisches Werden zwischen privat/öffentlich (Kapitel 3), Körper/Geist, Natur/Kultur (Kapitel 4), Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt (Kapitel 5). Mit diesen durch einen Schrägstrich jeweils verbundenen Begriffspaaren habe ich zentrale feministische Spannungsfelder und prekäre Grenzziehungen benannt, die mit dem Diffraktionskonzept neu befragt werden können.

1.3 Zum Gang der Ausführungen

Die Analyse der in dieser Arbeit zu untersuchenden medienkünstlerischen Werke kann nicht ohne die Einbettung in einen zeithistorischen Kontext geschehen, der politische und wissenschaftliche Diskurse sowie künstlerische Praktiken beachtet. Um meine Fragestellungen entfalten, aber auch um einen methodischen und theoretischen Überbau gewährleisten zu können, werde ich daher in Kapitel 2 schlaglichtartig in drei Schritten den materiell-diskursiven Verschränkungen ⁷⁵ zwischen Feminismus, Kunst und Medien nachgehen und dabei meine Untersuchung im Kontext zweier Thesen verorten: einer Nähe zwischen Feminismus und Medienkunst sowie ein angenommener Neuer Materialismus in der feministischen Medienkunst der Gegenwart. Wie sich materiell-diskursive Verschränkungen zwischen Feminismus, Kunst und Medien historisch und theoretisch einordnen und umspannen lassen und wogegen sie sich abgrenzen, werde ich hier darlegen. Annäherungen an zentrale Ansätze, Topoi und Denkfiguren aus dem Kontext des Neuen Materialismus und seinen spezifisch feministischen Verhandlungsräumen bieten zuallererst eine wichtige Folie für anschließende Überlegungen zu einer Befragung der Verschränkung von Feminismus und Kunst. Die feministische Kunstbewegung und die im wissenschaftlichen Diskurs geführte Debatte um eine feministische

74 Barad 2012a, S. 19.

75 Barads Begriff des Materiell-Diskursiven betont die verschränkte Untrennbarkeit von Diskurs und Materialität. In meiner Arbeit folge ich diesem Ansatz, der die Verschränkung als ontologisch fasst.

oder weibliche Ästhetik weisen als Fluchtlinien hin zu den Fragen, an welchen Stellen sich (feministische) Kunst und Neuer Materialismus begegnen, welche Bedeutung diesen Begegnungen beigemessen und wo die Vorbot*innen des Neuen Materialismus in der zeitgenössischen Kunst historisch verortet werden können. In der Beleuchtung dieser Fragen nach der feministischen Kunst und dem in ihr sich abzeichnenden Stellenwert der Materie, drängt sich eine zentrale, dritte Dimension förmlich auf: die des Mediums. Am Ende des ersten Kapitels gelange ich so zu einer Schnittmenge der drei leitenden Grundkategorien Feminismus, Kunst und Medien. Daher gilt es zunächst in einem dritten Schritt, meinem Medienkunstbegriff Kontur zu verleihen und die zentrale Bedeutung des Mediums Video für feministische künstlerische Praktiken in den 1970er Jahren zu skizzieren, um daran anschließend Video einerseits als affektives Medium⁷⁶ herausstellen und andererseits als diffraktives Medium vorschlagen zu können. Die These, Video als diffraktiv zu verstehen, verweist dabei nicht auf ein vermeintliches Analyseraster, das es auf die Frage nach dem Video zu klären gilt, sondern auf eine mediale Basis von Video und auf ein Moment der Verstärkung meines grundsätzlichen Anliegens: die Diffraktion als denkendes, produktives Moment, das sich schnittmusterartig durch meine Arbeit zieht. Das erste Kapitel erarbeitet damit einerseits die Denkfigur und Methode der Diffraktion, die ein Ineinandergreifen unterschiedlicher, scheinbar oppositionell zueinanderstehender Ebenen erlaubt. Zum anderen fungiert das Kapitel als begrifflicher und theoretischer Überbau der anschließenden Kapitel, in denen konkrete Werkanalysen exemplarischer Arbeiten aus dem Kontext feministischer Medienkunst der Gegenwart vorgenommen werden. Es soll ein vielstimmiges Panorama künstlerischer Arbeiten und ihrer unterschiedlichen Zugänge und Positionen zu einem zeitgenössischen Feminismus und/oder Neuen Materialismus geschaffen werden, das auf Einzelanalysen angewiesen ist. In drei aufeinanderfolgenden Kapiteln werden die intra-agierenden und diffraktiven Verhältnisse vermeintlich dualistischer Paare (worauf der Schrägstrich jeweils verweist) in den Mittelpunkt gestellt und ihr Interferieren anhand konkreter medienkünstlerischer Arbeiten befragt:

3. Privat/Öffentlich, 4. Körper/Geist, Natur/Kultur, und 5. Subjekt/Objekt, Repräsentation/Affekt. Im Fokus stehen demnach wechselseitige, performative (Re)Konfigurationen dieser scheinbar gegensätzlich zueinander stehenden Dimensionen in den künstlerischen Arbeiten, wobei jegliche Binaritäten im Lichte eines konsequenten Werdens⁷⁷ verstanden werden. Grundsätzlich stehen die drei Kapitel also im Zeichen der Diffraktion insofern, als dass danach gefragt wird, wie feministische Medienkünstler*innen binäre Unterscheidungen in Frage stellen, neue Differenzen als Realität performativ

76 Mein Anliegen, hier nach dem affektiven und affizierenden Stellenwert von Video zu fragen, ist dem Umstand geschuldet, es aus seiner dominanten Theoretisierung als reflexives und spiegelndes Medium zu lösen und damit einem Hohelied der Repräsentation entgegenzuklingen.

77 Im Sinne Gilles Deleuzes und Félix Guattaris: »Werden heißt, ausgehend von Formen, die man hat, vom Subjekt, das man ist, von Organen, die man besitzt, oder von Funktionen, die man erfüllt, Partikel herauszulösen, zwischen denen man Beziehungen von Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit herstellt, die dem, was man wird und wodurch man wird, am nächsten sind. In diesem Sinne ist das Werden der Prozeß des Begehrens«. Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve [1980] 1992b, S. 371.

hervorbringen und ästhetisch die Modalitäten und Effekte von Grenzziehungen verhandeln. Es wird sich zeigen, dass durch diffraktive Begegnungen vermeintliche Gegensätze darstell- und diskutierbar werden.

Das Kapitel 3 fragt zunächst vor dem Hintergrund feministischer Bestrebungen nach intra-agierenden Momenten zwischen privat und öffentlich, wobei nicht der Anspruch verfolgt wird, die ›großen Fragen‹ nach der Begrifflichkeit von privat und öffentlich in ihrer Gänze beantworten zu können. Vielmehr werden ausgehend von einem einst zentralen feministischen Leitmotto (›Das Private ist politisch‹) und der Frage nach seiner Aktualität, in einem ersten Schritt konkrete Räume des privaten – Wohn-, Schlaf-, Esszimmer und Küche – in künstlerischen Arbeiten aufgesucht. Materiell-diskursive (Neu-)Bestimmungen des Verhältnisses von privat und öffentlich unter globalkapitalistischen und digitalen Bedingungen zeichnen sich symptomatisch an aktuellen Kunstwerken ab. Die Denkfigur der ›viscous porosity‹ von Nancy Tuana, die einer diffraktiven Logik folgt, leitet den ersten Teil des 3. Kapitels bis hin zur Frage nach dem weiblichen Körper in industriell-kapitalistischen Produktionsgefügen. Es wird sich zeigen, dass der private, häusliche Raum zentraler Ort für kritische Befragungen in der Kunst ist und Allianzen mit ökonomie- und ökologiekritischen Auseinandersetzungen eingeht. In einem zweiten Schritt wende ich mich den vor allem für die feministische Medienkunst so zentralen Dimensionen der Intimität und Nähe zu, die schlicht assoziativ mit dem Privaten in Verbindung stehen. Von einer Barad'schen Überlegung nach dem Potenzial des Berührens/Berührt-Werdens aus befrage ich den »weiblichen Narziss«⁷⁸ in der frühen Videokunst neu, stöbere (digitale) Sphären der Intimität und Affektbilder auf und lande schließlich bei intim konnotierten Erfahrungen und einer queer-feministischen Politik negativer Gefühle. Das Kapitel 3 verfolgt damit das Ziel, aktuelle medienkünstlerische Arbeiten dahingehend zu überprüfen, ob und wenn ja in welcher Form die einstige strategische Überschreitungsstrategie des Privaten auszumachen ist und wie gegenwärtige medienkünstlerische Arbeiten Entfaltungen und Transformationen des Verhältnisses von privat/öffentlich durch Intra-Aktionsmomente bereithalten.

Das Kapitel 4 setzt ebenso bei Diffraktionsereignissen an, und zwar an denen zwischen Körper/Geist sowie Natur/Kultur. Hier gilt es, nach situierten Akteur*innen in Gefügen der *naturecultures* zu fragen. In einem ersten Teil wird mit Hilfe von theoretischen Figuren Donna Haraways, Gilles Deleuzes/Félix Guattaris und Luciana Parisis ein neu-materialistisches Körperverständnis entwickelt, womit ein begriffliches Instrumentarium für konkrete Werkanalysen bereitgehalten werden kann. In einem zweiten Teil, in dem es um ein relationales Werden von Natur/Kultur geht, steht die theoretische und ästhetische Figur der Cyborg/Göttin im Fokus, die ich im Anschluss an Haraway aus einem diffraktiven Denken heraus entwickle. Der zweite Teil des 4. Kapitels kreist damit um eine Dekonstruktion der Natur/Kultur-Binarität und entfaltet mit Hilfe der Figur der Cyborg/Göttin einen spekulativ-feministischen Zugang zu einem relationalen, dynamischen *Dazwischen* von Natur und Kultur, das sich an (medien)ökologische⁷⁹

78 Adorf 2008, S. 88.

79 Ein medienökologischer Ansatz fokussiert die Abhängigkeit der Nutzer*innen/Beobachter*innen von und mit den Geräten, Methoden und Werkzeugen. Er begreift Organismen, technische Appa-

Fragestellungen koppelt. Unter anderem geraten dabei auch medienkünstlerische Arbeiten in den Blick, die an ökofeministische Haltungen der 1970er und 1980er Jahre anschließen und im Wechsel mit Donna Haraway, Karen Barad und Rosi Braidotti als ästhetische Versuche zu einem materiell-diskursiven Denken betrachtet werden.

Das abschließende Kapitel 5 greift die diffraktive Logik des differenziellen *Dazwischens* erneut auf und verhandelt sie an den vermeintlichen Binaritäten Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt, wobei dezidierte Verknüpfungen zu vorangegangenen Überlegungen in Bezug auf Affektbilder, verkörperte und situierte Subjektpositionen sowie neu-materialistische Körperkonzepte geschaffen werden. In drei Schritten gehe ich anhand der Begriffe Maskerade, Blick und Bild den relationalen Verfasstheiten von Subjekt/Objekt und Repräsentation/Affekt nach und führe die unterschiedlichen Argumentations- und Untersuchungsfäden zu Diffractionsereignissen in der feministischen Medienkunst der Gegenwart zusammen. Zunächst dient das für die feministische Theorie und Praxis so zentrale Motiv der Maskerade⁸⁰ als Grundlage für das Aufspüren von Verschränkungsmomenten zwischen Repräsentation und Affekt. Es wird sich zeigen, dass die Maskerade aus theoriehistorischer Sicht ein enges Bündnis mit repräsentativen Logiken eingeht und sich insbesondere im Hinblick auf ihr ansteckendes Potenzial mit der Frage nach dem Affekt in unterschiedlichen Formen verbinden lässt. Insbesondere in den beiden darauffolgenden Schritten verfolge ich einen synthetisierenden Anspruch, wobei ich unter anderem im Rückgriff auf vorangegangene Werkanalysen meinen Argumenten und Thesen an Gewicht verhelfen werde. Ausgehend von der theoretischen Figur des ›agentiellen Schnitts‹ von Karen Barad und einer Blick-Theoretisierung von Jacques Lacan als *Objekt [klein] a*, die ich ›durch-einanderhindurch-lesen‹ werde, schaffen Überlegungen zum Begriff der *Un/Bestimmtheit* (nach Karen Barad), zu einer Denkfigur des Glanzes und zu einer Erotik der haptischen Visualität (nach Laura Marks) Konturen einer spezifischen Blick-Konzeptualisierung, die jenseits einer Subjekt-Objekt-Trennung, wie sie beispielsweise dem *male gaze* nach Laura Mulvey eingeschrieben ist, verlaufen. Am Ende von Kapitel 5.2 wird sich Walter Benjamins Aura-Begriff als frühes, geeignetes Konzept erweisen, um sich einer Art Subjektivierung von Bildern und der Eröffnung eines ethischen Bildbegriffs zu nähern. Unmittelbar an die Frage nach dem Blick koppelt sich die nach dem (digitalen) (Video)Bild (im Kunstkontext), der ich in einem abschließenden dritten Schritt nachgehe. Im Rückgriff auf Benjamin, seine Geschichtsauffassung und Kritik an einer Fortschrittsideologie und sein epistemologisches Konzept des dialektischen Bildes, schlage ich mit Barad zunächst das Bild als mögliches *blitzhaftes Diffractionsereignis von Gewesenem und Jetztzeit* vor. Mithilfe von Mieke Bals affekttheoretischen und Gilles Deleuzes kunstphilosophischen Überlegungen werde ich schließlich den Begegnungsmoment zwischen künstlerischer

rate, Kulturtechniken und Materie als eng mit deren Umwelten verwoben und in einer gemeinsamen Entwicklung. Vgl. z.B. Timothy Morton. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, Mass.u.a.: Harvard University Press 2009.

80 Erst in den 1990er Jahren erfuhr der Begriff der Maskerade eine breite wissenschaftliche Auseinandersetzung in den Gender Studies, wobei sich die Maskerade als Schlüsselbegriff herausdestillierte, unter dem Debatten um die Konstruiertheit von Geschlecht geführt wurden. Elfi Betingter, Julika Funk. »Vorwort«, Dies. (Hg.). *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Geschlechterdifferenz & Literatur*. Bd. 3, Berlin: Erich Schmidt 1995, S. 7-14, S. 8.

Arbeit und Betrachter*in als Diffraktionsereignis entwerfen. Ich werde herausarbeiten, inwiefern das Bild als dynamischer, nicht fixierbarer Teil dieses Diffraktionsereignisses, worin Affekte, Empfindungen, Semantiken und Diskurse interferieren, selbst *Ereignis-im-Werden* ist. Deleuzes Begehrens-begriff als ein Strömen ist für die Vermessung und Konturierung dieses im Werden begriffenen *Dazwischens* von Bild/Betrachtung⁸¹ im Sinne einer affirmativen Formierung neuer Gefüge entscheidend. Die Frage nach dem *Dazwischen*, dynamischen Übergängen und relationalen Beziehungen führt mich abschließend zu Hito Steyerl, die in ihren theoretischen und ästhetischen Auseinandersetzungen mit dem digitalen Bild, die Schwellenbereiche von bildlicher Dokumentation und Abstraktion befragt und darüber hinaus eine Art ›Widerstandskraft der Materialität‹ in den digitalen Kulturen erkennt und erfahrbar macht.

81 Der Schrägstich zwischen Bild und Betrachtung wird hier erneut herangezogen, um das nicht-binäre, intra-aktive Verhältnis von Bild und Betrachter*in im Begegnungsmoment typografisch fassen zu können.

