

# FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 55 // FEBRUAR 2014

## NEW POLITICS OF LOOKING? – AFFEKT UND REPRÄSENTATION



# FKW //

NR. 55 // FEBRUAR 2014

NEW POLITICS OF LOOKING? –  
AFFEKT UND REPRÄSENTATION

---

003 // **FKW-Redaktion**

EDITORIAL

004–015 // **Sigrid Adorf / Maike Christadler**

NEW POLITICS OF LOOKING? – AFFEKT UND REPRÄSENTATION

## ARTIKEL

016–025 // **Elke Bippus**

AFFEKT(DE)REGULIERUNG DURCH AFFIZIERUNG

026–037 // **Marie-Luise Angerer**

AFFEKT UND REPRÄSENTATION – BLICK UND EMPFINDEN

038–051 // **Renata Choinka**

DAS SEHENDE GESCHLECHT

066–078 // **Marianne Pieper / Carolin Wiedemann**

IN DEN RUINEN DER REPRÄSENTATION? AFFEKT, AGENCEMENT UND DAS OKKURENTE

079–089 // **Stefan Apostolou-Hölscher**

CHOREOGRAPHY AS FORM AS DANCE AS AN ACTIVITY

090–103 // **Gabriele Werner**

KRIEGSFILM-BILDER UND NEUE FORMEN DER KRIEGSPROPAGANDA

## EDITION

052–053 // **Dorothea Rust**

FLOATING GAPS

054–065 // **Bernadett Settele**

DOROTHEA RUST: FLOATING GAPS. AFFEKTIVE POLITIKEN VON PERFORMANCE-KUNST ZWISCHEN ERINNERUNG UND EREIGNIS

## REZENSION

104–106 // **Edith Futscher**

MIXA, ELISABETH / VOGL, PATRICK (HG.) (2012): E-MOTIONS. TRANSFORMATIONSPROZESSE IN DER GEGENWARTSKULTUR.

WIEN / BERLIN, TURIA + KANT

## EDITORIAL

---

Liebe Leser\_innen,

nun erscheint schon die zweite Nummer von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* im online Format und wir hoffen, dass unser ‚neues‘ Produkt auf Ihr Interesse gestoßen ist und Sie mit seinen neuen Möglichkeiten des gezielten Suchens, Lesens und Druckens überzeugt. Im Großen und Ganzen ist der Transformationsprozess von *FKW* abgeschlossen – mit Ausnahme der Baustelle des Archivs, das aber auch in Kürze vollständig zur Verfügung stehen sollte. Hier deshalb schon vorab und nochmals unser Dank an alle AutorInnen und den Verlag für das Überlassen der Rechte, ebenso wie an unsere wissenschaftlichen Hilfskräfte, die für die Digitalisierung gesorgt haben.

Was die inhaltliche Ausrichtung von *FKW* betrifft, arbeiten wir weiter an einer starken thematischen Vielfalt, die einerseits auf gerade geführte Debatten eingehen will, andererseits Themen aufgreift, die keine ausreichende Auseinandersetzung finden. Die letzte Nummer von *FKW* war in dieser Richtung wegweisend, denn sie hat zum einen eine wenig berücksichtigte Epoche mit einer aktuellen Fragestellung verbunden und das Hochmittelalter mit seinen Strategien des „Visual Othering“ ins Zentrum gestellt und zum anderen AutorInnen vereint, deren Forschungen in Deutschland nur unzureichend rezipiert werden. Mit der vorliegenden Nummer zum Affekt-Diskurs greifen wir in eine sehr aktuelle Diskussion auf, die in der Bildwissenschaft aber auch in anderen Disziplinen wie der Soziologie intensiv geführt wird. *New politics of looking? Affekt und Repräsentation* ist das Ergebnis eines Call for papers, der im Januar 2013 lanciert wurde und einen beachtlichen Rücklauf hatte. Wir hoffen, mit der Auswahl von Aufsätzen, die der Problematik des Bezugs von Repräsentationskritik zu Affekt-Theorie gewidmet sind, an einer spannenden Debatte weiter zu arbeiten, deren Lebendigkeit sich auch in unseren Beiträgen spiegelt. An dieser Stelle vielen Dank an alle diejenigen, die sich die Mühe gemacht haben, uns mittels Abstracts an ihren Überlegungen teilhaben zu lassen.

Die nächste Nummer von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, herausgegeben von Edith Futscher und Hilla Frübis, trägt den Arbeitstitel *Intersektionalität - Ungleichheiten im Gemenge* und versucht, das Konzept der Intersektionalität auch im Feld der Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Last not least: das bisherige und weitere Erscheinen von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* wäre nicht möglich ohne die finanzielle Unterstützung der Mariann-Steegmann-Stiftung und des Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste.

---

## NEW POLITICS OF LOOKING? – AFFEKT UND REPRÄSENTATION. EINLEITUNG

---

Gibt es neue Formen, neue Politiken der Betrachtung von Bildern, von Kunst? Und wenn ja, was zeichnet sie als neu aus? Gegenüber was? Was motiviert die Annahme, es sei notwendig oder überhaupt möglich, das Verhältnis zwischen Kunst und Betrachtung aktuell neu zu bestimmen? Welche politische Perspektive verbindet sich mit diesen Fragen? Was sind Politiken des Affekts? Ist Repräsentationskritik heute noch ein wichtiges/sinnvolles Analyseinstrument? Welche Beziehung lässt sich zwischen Affekt und Repräsentation beobachten – oder herstellen?

\_\_\_\_\_ Eine nicht endende Reihe von Fragen gab den Anstoß zum vorliegenden Heft. Als wir 2012 die Arbeit daran aufnahmen, wollten wir uns Klarheit verschaffen, wollten dem drängenden, ebenso beunruhigenden wie verheißungsvollen Gefühl nachgehen, das der noch immer im Wachsen begriffene Affektdiskurs bei uns auslöst(e).<sup>1)</sup> Oder sollten wir besser sagen, dem Affiziert-Sein, das dieser im ‚Werden‘ befindliche Diskurs zeitigt? Denn mit dieser begrifflichen Verschiebung lässt sich bereits die Differenz andeuten, die der *affective turn* als eine Wende von Sprache und Repräsentation zu Potentialität und Materialität konstatiert.

### REPRÄSENTATION (LACAN) VS. AFFEKT (DELEUZE)? \_\_\_\_\_

Geführt wird dieser Diskurs nicht zuletzt als ein Stellvertreterdiskurs: Jacques Lacan gilt den Verfechter\_innen eines *Affective Turn* als obsolet, weil ihnen die hier anschließenden, poststrukturalistischen Auseinandersetzungen mit Signifikations-, Identifikations- und Subjektivierungsprozessen nicht mehr angemessen für gegenwärtige Machtfragen erscheinen. So schreibt Patricia Clough in ihrer Einführung zu *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007) zusammenfassend:

„Taken together, the essays explore the movement in critical theory from a psychoanalytically informed criticism of subject identity, representation and trauma to an engagement with information and affect; from privileging the organic body to exploring non-organic life; from the presumption of equilibrium-seeking closed systems to engaging the complexity of open systems under far-from-equilibrium conditions of metastability; from focusing on an economy of production and consumption to focusing on the economic circulation of pre-individual bodily capacities or affects in the domain of biopolitical control“, und konstatiert als gemeinsamen

1)

Für das noch immer ungebremsst scheinende, aktuelle Interesse am Affektbegriff in unserem Feld (Geschlechterforschung und visuelle Kultur) sei hier exemplarisch auf einige Zeitschriften und Veranstaltungen aus den letzten beiden Jahren verwiesen; beschränkt auf den deutschsprachigen Raum: *produktion AFFEKTION rezeption* (Symposium Universität München, Februar 2012), *Konjunktur der Gefühle* (Ringvorlesung Zürcher Hochschule der Künste Herbst 2012), *The Queerness of Things not Queer: Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen* (feministische studien, November 2012), *Timing of Affect* (Symposium Kunsthochschule für Medien Köln, Mai 2013), *Reworking Affect. Queer-Feminist Engagements* (Institute for Cultural Inquiry ICI Berlin, Juni 2013), *Art Affects – Politiken der Gefühle* (Symposium mit Theateraufführung, Lesung, Film u.a., Freiburg, Februar 2014).



*Befund der hier von ihr zusammengetragenen Texte: „Taken together, the essays suggest that attending to the affective turn is necessary to theorizing the social.“ (Clough 2007: 2)*

Im gleichen Jahr, in dem der *Affective Turn* Reader eine paradigmatische Wende in den Sozialwissenschaften nachzuweisen, damit aber auch zu installieren versucht, zeichnet Marie-Luise Angerer in *Vom Begehren nach dem Affekt* (2007) eine Verschiebung vom Sexualitätsdispositiv (Foucault, Lacan) zu einem post-humanen Affektdispositiv nach und zeigt dabei wesentliche Verbindungslinien zwischen dem neurowissenschaftlichen, dem technischen und dem ästhetischen Diskurs auf. Angerer geht es, wie bereits die These ihres Titels anklingen lässt, um die Möglichkeit, den im Affektdiskurs behaupteten Abschied von sprachtheoretischen Modellen der Psychoanalyse noch einmal mit selbigen zu konfrontieren und die Abkehr von einem Denken des Unverfügbaren (Lacan: das Reale) zu problematisieren (vgl. Angerer 2007: 122ff.). Sie erinnert daran, dass für den Lacanschen Begriff vom Begehren die mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung entstandene, fortan unüberwindbare Spaltung des Subjekts wesentlich ist und die Verbindung von Repräsentation und Begehren als konstitutiv für letzteres gilt. Dagegen – und das reflektieren im vorliegenden Heft neben Angerer auch die Beiträge von Pieper/Wiedemann und Bippus – geht es Deleuze um einen Begriff vom Begehren, der sich von der Kategorie des Mangels löst, durch den das Verhältnis zum Anderen bei Lacan strukturiert ist, und eher eine Art elementare Anziehung theoretisiert (aufbauend auf dem Nachahmungsbegriff von Gabriel Tarde). Auf dieser Basis wird Affekt als die Doppelt-heit und Potentialität von Körpern definiert, sowohl affizierbar als auch affizierend zu sein (vgl. Massumi 2010:69).

*„Denn wie wir gesehen haben,“ erklärt Angerer, „ist das Begehren in der Philosophie von Deleuze eine Energie, die die Körper sich affizieren lässt und damit in Bewegung hält. Freud und Lacan verorten die Libido ebenfalls im Körper, doch bedarf sie der Repräsentation, weil sie nicht evident ist. Doch gerade sie, die Repräsentation, steht bei den Theoretikern des Affektiven im Zentrum der Kritik. Sie wird dabei als Mittlerin von Welt (Realität) und Subjekt betrachtet, die sich immer dazwischen stellt und damit den Zugang zur Realität verstellt. Affekte hingegen gelten als spontane Reaktionen des Körpers auf seine Umwelt und signalisieren eine direkte Verbindung zwischen Körper und Welt oder eine Art Eigenaussage des Körpers über seinen Zustand.“ (Ebd.: 123)*

Folglich werden Repräsentation und Affekt aus dieser Perspektive in unlösbarer Spannung zueinander betrachtet, auch wenn, wie Gabriele Werner in ihrem Beitrag zum vorliegenden Heft kritisiert, dies nur über eine unbefriedigende Verkürzung des Repräsentationsbegriffs auf das mittelalterliche Darstellungsprinzip (*repraesentatio*) möglich ist. Ein Re-präsentationsbegriff aber, der sich auf die konstitutive Nachträglichkeit beschränkt, verkennt den performativen Wirklichkeitsbezug alles Darstellenden (Hinstellenden, Öffentlich-/Sichtbarmachenden, Ins-Sein-Setzenden), d.h. die Notwendigkeit, Repräsentation in der Trias von Darstellung, Herstellung und Vorstellung von Wirklichkeit zu reflektieren (Schade/Wenk 2011: 105 ff.).

### **AFFEKT AKTUELL: SUCHE NACH ‚WELTNÄHE‘ (MASSUMI) \_\_\_\_\_**

Wenn Repräsentation als störende Trennung von, und Affekt als Bindung an Welt verstanden wird, um die Produktivität von Macht im Zeitalter von Biotechnologie, globaler Vernetzung, medialen Informationsströmen und transnationalen Datensammlungen noch einmal anders denken zu können, so wird in der Regel auf den kanadischen Philosophen Brian Massumi verwiesen.<sup>2)</sup> Massumi, der *Milles Plateaux* (Deleuze/Guattari) ins Englische übersetzte, definiert Affekt als das, was sich im Dazwischen als eine „Trennungsverbindung“ (Massumi 2010: 70) ereigne.<sup>3)</sup> Über die Schlüsselbegriffe „Relation“ und „Tendenz“ werde der Affekt als eine im Körper stattfindende Erfahrbarkeit von Zeit erklärbar (ebd.: 71), in der sich Vergangenes mit Zukünftigem zu einem emphatischen Erleben von Gegenwart, einer gefühlten Dauer des Hier und Jetzt, verknüpfte (ebd.: 83). Das damit verbundene Erleben von Unmittelbarkeit aber möchte Massumi von einem naiven Unmittelbarkeitsbegriff differenzieren, der sich in seiner Selbstbezüglichkeit a-historisch verhalte, und erklärt, dass es ihm stattdessen um jenen Moment gehe, in dem sich eine erlebte, körperlich gewordene Vergangenheit für die Zukunft öffne.<sup>4)</sup>

\_\_\_\_\_ Massumi betont, dass der sich ereignende Affekt jedem Denken von Entitäten, wie es sich in Begriffen wie Subjekt und Objekt, Körper, Subjektivierung, Bewusstsein, Gedächtnis etc. manifestiert, vorausgehe und folglich die Grenzziehungen eines solchen Denkens in Zweifel ziehe (Massumi 2013). Diese Betonung einer potentiellen Grundoffenheit eines lebendigen Miteinander wird als wichtige theoretische Grundlegung für ein Körperverständnis betrachtet, das die modernen Grenzziehungen zwischen lebender und toter Materie, zwischen Mensch, Tier und Technik

2)

Vgl. zum grundsätzlichen Ansatz und Anliegen von Massumi die Projektseite des zusammen mit seiner Frau Erin Manning gegründeten SenseLab: <http://senselab.ca>, zuletzt: 26.01.2014.

3)

Vgl. den Beitrag von Elke Bippus im vorliegenden Heft.

4)

Massumi antwortet auf die Kritik an (s)einem naiven Unmittelbarkeitsverständnis, die ihm insbesondere im deutschsprachigen akademischen Umfeld entgegengebracht werde: „Immediation does not exclude determinations from the past or tendencies toward the future. The term immediation is a way of drawing attention to the event as the primary unit of the real. The idea is that whatever is real makes itself felt in some way, and whatever makes itself felt has done so as part of an event. [...] This means, paradoxically, that whatever of the past is going to count in this event, has to presentify itself. [...] It's a thinking-feeling in the immediacy of what's coming. [...] There is no general reference to the past. There's a singular inclusion of the past in oncoming activity“ (Fields of Potential 2013, S. 135). Vgl. ausserdem den Beitrag von Bippus im vorliegenden Heft.

auf der Grundlage physischer Transferprozesse zwischen Körpern in Zweifel zieht und dabei die Kategorie Mensch als problematisch und obsolet betrachtet (*posthumanism*) oder zumindest den Menschen als ein von seiner Umwelt existentiell abhängiges Beziehungswesen anders zu denken versucht (Butler 2009).<sup>5)</sup> So spiegelt die hier verfolgte Konzeptualisierung von Affekt die Hoffnung auf einen gleichsam direkteren Bezug zwischen Mensch und Welt wider und trägt ein ebenso politisches wie ästhetisches Versprechen.<sup>6)</sup> Die affektive Verbundenheit und Ansprechbarkeit des Menschen wird zu einem Problem unserer Zeit und zur ethischen Voraussetzung einer anderen Wahrnehmbarkeit des Anderen erklärt (Kosofsky Sedgwick 2003). „Sprache wurde zu viel Macht eingeräumt“, resümiert etwa Karen Barad (2003) in dem programmatischen Eröffnungssatz zu ihrem Text *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in dem sie den Performativitätsgedanken aus seiner sprachlichen Verfasstheit zu lösen und auf materielle Prozesse zu übertragen versucht. Ein solcher Begriff von Handlungsmacht (*agency*), der die Frage performativer Situationen von zeichenhaften Äußerungen löst, lässt einen Möglichkeitsraum erhoffen, der nicht von der Bedeutungslast kultureller Konstruktionen vorgeprägt sein soll. In Folge der lang geübten Kritik an den historischen Ausmaßen des Eurozentrismus wird hier ein nicht-dualistischer, nicht-anthropozentrischer, nicht-kolonialer, nicht-heteronormativer Handlungsraum gesucht. Das erklärt vor allem das aktuelle Interesse einiger queertheoretischer Denker\_innen am Affekt als Denkfigur.<sup>7)</sup> Bei aller Ehrbarkeit dieser Suche irritiert, wie etwa Werner etwa an der Position von Barad kritisiert, dass diese Argumentation nicht ohne die Errichtung einer negativen Matrix auszukommen scheint, die hinter die Differenziertheit der repräsentationskritischen Fragen in der poststrukturalistischen Forschung zurückzufallen droht. Denn der Vorwurf der Sprachfixierung verkennt hier einmal mehr die mit der sozial- und kulturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit für linguistische Modelle (*linguistic turn*) verbundene Erweiterung des Sprachbegriffs für Fragen der Semantik, die etwa die Materialität und Medialität von Erscheinungen ausdrücklich ein- und nicht ausschlossen.<sup>8)</sup> Körperliche Responsivität, wie sie aktuell mit dem Begriff des Affekts belegt wird, wurde mit Fragen zu Signifikanz (vgl. Barthes 1990: 299ff.), Einschreibungen, Verkörperungen und Symptombildungen verbunden, die die Grenzziehungen zwischen individueller und kollektiver Körperbildung als immer schon performativ

5) Vgl. Angerer 2007, insbesondere das Kapitel „Human | Posthuman | Transhuman“ (S. 39–60).

6) Eine gute, knappe Zusammenfassung der hier konstatierten Verschiebung bietet der Text *Critical Compulsions: On the Affective Turn* von Melissa Autumn White, die der Frage „Why this (re)turn to affect? Why now?“ (White 2008: 181) eine kurze, aber signifikante Auswahl von englischsprachigen Titeln folgen lässt, welche das Themenfeld und die gesuchte Perspektivverschiebung kennzeichnen (ebd.: 182). Außerdem sei hier auf Michaela Otts Buch *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur* (2010) verwiesen, das sich in historisch vergleichender Perspektive innerhalb der Philosophiegeschichte und mit engem Bezug zur Filmtheorie mit den Thesen von Deleuze befasst.

7) Vgl. hierzu das Heft *The Queerness of Things not Queer: Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen* (Michaelis et al. 2012), das eine gute Orientierung über die Positionen der bislang vornehmlich angloamerikanisch geführten Debatte bietet. Vgl. außerdem den Aufsatz „Ich wäre lieber eine Cyborg als eine Göttin.“ *Intersektionalität, Assemblage und Affektpolitik* von Jasbir Puar, die mit ihrer Kritik zur Intersektionalitätsforschung in den *Gender Studies* zugleich zur Lektüre der kommenden Nummer von FWK (s. Editorial) anregt.

8) An dieser Stelle möchten wir an die (feministischen) Kritiken am *pictorial turn* von Sigrid Schade (2001), Sabeth Buchmann (2004), Hanne Loreck (2009) u. a. erinnern.

erarbeitet, instabil, wandelbar und permeabel, kurz als prekäre, kulturelle Konstruktionen nachwiesen. Wichtig für den Gender Diskurs etwa war die Arbitrarität von Zeichen (de Saussure) und das damit verbundene politische Versprechen der Kontingenz von Zeichenprozessen, die zugleich in ihrer willentlichen, auktorialen Unverfügbarkeit thematisiert wurden (die Butler Debatte: *Bodies that matter* 1993 / *Körper von Gewicht* 1995). Das aber ist ein Ansatz, der wiederum mit der „neuen Ontologie des Menschen“ (Michael Hardt 2007: XII) im Affektdiskurs und dem damit verbundenen Politikbegriff, wie ihn Massumi stark zu machen sucht, in Reibung zu bleiben scheint – anders lässt sich die Abwehr der Affekttheoretiker\_innen gegenüber den Repräsentationskritiker\_innen aus unserer Sicht nicht erklären.<sup>9)</sup> Denn wenn zwischen ihnen ein Grabenkampf initiiert wird, der die Herkunft der Fragen und die bereits im Rahmen poststrukturalistischer Forschung erarbeitete Kritik an der Trennbarkeit von Subjekt und Objekt ‚vergisst‘, steht zu befürchten, dass die Frage nach dem ‚Werden‘ im Affekt die Dimensionen der Gewordenheit desselben vergessen macht. In einer allzu einfach anmutenden Trennung wird dann zwischen Gefühlen, die eine Geschichte haben, und Affekten, die Gegenwart sind, unterschieden.

#### **GEFÜHL UND AFFEKT, GESCHICHTS- UND GEGENWARTSEMPFINDEN** —

In Anknüpfung an Massumi wird in der Regel zwischen Gefühl und Affekt unterschieden, wobei das insistierende Bemühen um analytische Grenzziehung auf das empirische Problem aufmerksam macht: Die mangelnde Trennschärfe im Sprachgebrauch weist darauf hin, dass es nicht – oder mindestens schwer – möglich ist, zwischen dem Zustand des Affiziert-Seins und dem des Fühlens zu unterscheiden. Warum also der theoretische Aufwand? Der Affekt wird im aktuellen Diskurs als eine Zone der Unbestimmtheit fokussiert, die als unmittelbar körperliche Reaktion auf etwas sich Ereignendes erfahren wird, beziehungsweise er wird als jene Unbestimmtheit gefasst, die selber gar nicht erfahrbar ist, sondern sich immer erst im Nachgang erfahr- und reflektierbar macht. Die analytische Separation von Affekt und Gefühl bringt jedoch – ausser dem empirischen Problem des Sprachgebrauchs – vor allem eine Re-Etablierung eines dichotomen Modells mit sich. Obwohl die Autor\_innen gerade den Abgrund zwischen Sprache und Gefühl überwinden wollen und die Rationalität durch das Affiziert-Werden durchbrochen werden soll, nistet sich auf theoretischer Ebene die künstlich errichtete

9)

Vgl. zur Kritik an dieser „neuen Ontologie“ auch Angerer 2007:67 (die an dieser Stelle auf die Kritik von Clare Hemmings aufmerksam macht).



Differenz von Affekt und Gefühl ein. Dieses Entleeren des Affekts vom Gefühl ist ein Prozess, der im 18. Jahrhundert einsetzt und ‚Affekt‘ zum ‚Anderen‘ der Vernunft macht, was in der aktuellen Affekt-Theorie weiter getragen wird (Hoff 2006).

— Die Theorie zum Affekt lebt aber nicht ohne den ästhetischen Diskurs zu Affektdarstellungen und affizierenden Darstellungen (die ja nicht notwendigerweise Affekte darstellen), sondern tradiert sich in Korrespondenz dazu. Das hat uns für diese Nummer von FKW zu der Frage motiviert, welche möglicherweise spezifischen Formen der Revitalisierung/-aktualisierung bestimmter Affektkonzepte in Kunstproduktion und -rezeption aktuell am Werk zu sein scheinen und wie diese sich zu historischen Konzepten verhalten. Die Formen des Weiterlebens, Tradierens, Nachlebens und Aktualisierens von Affekten in und durch Bilder und ihre Überlieferung haben vor allem Aby Warburg in seinem *Mnemosyne Atlas* Projekt beschäftigt. Wie Sigrid Schade (2011) anhand „einige[r] Motiv[e] in der aktuellen Warburg-Rezeption“ kritisch nachweist, verstärkt der konjunkturelle Aufschwung des Affektbegriffs gegenwärtig auch das Interesse an Warburgs Forschungsansatz.<sup>10)</sup> Er führt aber auch zu den bekannten Fehldeutungen einer vereinfachenden Lektüre – etwa wenn das von Warburg nachgewiesene Wandern und Überliefern von Pathosformeln als Nachweis universeller Affektgestaltungen im Sinne von Archetypen (C.G. Jung) gilt; wenn Bewegungsdarstellungen und Montageprinzipien, die an bewegte Bilder (Film) erinnern, mit inneren Bewegungen (psychischer Erregung) gleichgesetzt werden oder wenn das komparatistische Verfahren der Bildtafeln als Kunstgeschichte ohne Text interpretiert wird (ebd.). Denn was in all diesen Annäherungen an das komplexe und auch nicht widerspruchsfreie Schaffen von Warburg dann irritierenderweise aus dem Blick gerät, wie Schade (ebd.) kritisiert, ist, dass es Warburg gerade um die Fragen von Medialität, materieller Aufzeichnung, historischer Überlieferung und Veränderung, Deutung und Umdeutung von symbolischen Denkformen, das heißt um das notwendige, nicht (auf-)lösbare Spannungsfeld zwischen affektiver Erfahrung und rationaler Reflexion ging.

— Demgegenüber aber ist aktuell eine Fokussierung auf lediglich eine Seite dieses Spannungsverhältnisses zu beobachten, denn gerade die Erschütterung, die Überraschung, das vorbewusste Ausgeliefertsein an einen nicht formulierbaren (Mikro-)Schock macht die Affekt-Theorie so attraktiv – die vermeintlich „fehlende halbe Sekunde“.<sup>11)</sup> Wie Ruth Leys in *The Turn to Affect: A Critique*

10)

Zur Konjunktur des Affektbegriffs in den Künsten organisierten Sigrid Adorf, Sabine Gebhardt Fink und Sigrid Schade im September 2010 die Sektion *Affekt in Kunst und Visueller Kultur* am Ersten Schweizerischen Kongress für Kunstgeschichte in Bern. Der genannte Text von Schade (2011) basiert auf ihrem Vortrag *Visuelle Politiken und Tradierung der Affektgestaltung – Zu einigen Motiven in der aktuellen Warburg-Rezeption* (vgl. Vortragsabstracts: <http://www.vkks.ch/Veranstaltungen/Archiv-Veranstaltungen/>, zuletzt: 11.02.2014); der Vortrag von Adorf wurde später in einer erweiterten Fassung publiziert (Adorf 2013). Beides geht zurück auf die vorangehende Zusammenarbeit zum Thema der Gegenwarts-/Präsenzerfahrung in den Künsten im Band *Is it now? Gegenwart in den Künsten* (2007).

11)

Angerer verweist darauf, dass das von Brian Massumi zur Erklärung dieses ‚Aussetzers‘ bemühte Intervall von etwa einer halben Sekunde auf die frühe Fernsehrezeptionsforschung von Hertha Sturm zurückgeht (Angerer 2013: 6f.); Ruth Leys geht in ihrer Kritik an Massumis „Missing half second“-Theorie ausführlich auf die Experimente von Benjamin Libet ein, auf die er sich bezieht und problematisiert die verschwiegene Prämisse der Affekt-Argumentation, die nicht anders als durch die vorgängige Annahme einer Trennung von Körper und Geist plausibel werden könne und damit nachgerade wiederhole und bestätige, was sie zu verneinen vorgibt (dies. 2011:452ff.).

differenziert darlegt und problematisiert, ist die Sehnsucht nach dem Berührt-werden-Wollen durch die Dinge ein sehr zeitspezifisches Phänomen, das mit einem Boom der Neurowissenschaften korrelierbar scheint, die zu beweisen suchen, dass „affective processes occur independently of intention or meaning“ (dies. 2011: 437). Diese Wahrnehmungsstufe, die Reize quasi seismographisch erfasst, ohne dass sich Fragen nach Bedeutung oder Funktionalisierung stellen würden, hat ihr Analogon in einer Affekt-Theorie, die das sinnliche Bezogen-Sein auf Welt als ein präkognitives imaginiert. Die Potentialqualitäten des Affekts (Deleuze) liegen in diesem Zwischenraum begründet, der einen unerkannten aber spürbaren Reiz von seiner semantischen Definition trennt. Das Affiziert-Sein öffnet aus dieser Sicht den (kreativen?) Moment der unendlichen Vielfalt möglicher Anschlüsse, die für dynamische, offene Wirkungsstrukturen stehen. Judith Butler jedoch macht, nach ihren langen Auseinandersetzungen mit Fragen der Repräsentation und Performativität, in ihren aktuellen Arbeiten zur Bedeutung von Affekten im gegenwärtigen Kriegs- und Medien-geschehen noch einmal darauf aufmerksam, dass alle Formen der Wahrnehmung sozial geprägt sind; dass die (Aus-)Bildung der Sinne und moralisches Empfinden Deutungsmustern unterworfen sind, die ihrerseits eine vorbewusste Wirkung entfalten, das heißt rahmend wirken, wie Elke Bippus unterstreicht. Butler unterstreicht die Historizität von Wahrnehmung, ihre Abhängigkeit von herrschenden Formen der Welt-Interpretation. Das gestattet ihr, Deutungen zu identifizieren, die die Form und Wirksamkeit von Affekten annehmen – aber eben gerade nicht unintentional und bedeutungslos sind. So argumentieren im vorliegenden Heft etwa auch Marianne Pieper und Caroline Wiedemann in ihrem Beitrag *In den Ruinen der Repräsentation?* für ein sich an Deleuze und Massumi orientierendes Konzept von körperlicher Ermächtigung (*Agencement*), das sie als eine Erweiterung des kritischen Diskurses verstehen. Die historische Verfasstheit von sozialen und kulturellen Differenzen soll damit weder geleugnet noch stabilisiert werden, sondern im Gegenteil wird darauf gezielt, das widerständige Potential von Körpern zu erkennen, die sich wechselseitig in Erscheinung und Bewegung bringen. Gegen Ende versuchen die Autorinnen dies durch ihre Sicht auf die Arbeit *Body Movies* (2001) von Rafael Lozano-Hemmer zu veranschaulichen – womit wir zu unseren Ausgangsfragen für den Call for Papers zurückkehren: Gibt es eine Verschiebung von Fragen nach der Repräsentation zu solchen nach Affizierungen, die eine neue

oder zumindest neu akzentuierte Kunstbe(tr)achtung nahelegen, um die Potentialität solcher Öffnungen denken zu können (vgl. Bippus)?

### „NEW POLITICS OF LOOKING?“ AFFIZIERENDE REPRÄSENTATIONEN UND IHRE POLITIKEN

—— Mieke Bal schreibt der künstlerischen Praxis und ästhetischen Erfahrung eine besondere Relevanz zu, weil ein Kunstwerk über den Affekt die Sensibilität seiner Betrachter/innen so erschüttern könne, dass sie über die kognitive Wahrnehmung hinaus einen Moment des *In-die-Welt-geworfen-Seins* erleben:

*„Das ist die Aufgabe der Ästhetik: dass sie nicht die Bereiche der Welt von ihrer sinnlichen Einbezogenheit in dieselbe trennt. Affekt ist letztlich nicht nur ein angemesseneres Konzept als Repräsentation – obwohl letzteres mit dem Vorangehenden verbunden werden kann – sondern es ist das Einzige, das der Art und Weise gerecht wird, in der Kunst außerordentliche kulturelle Kraft ausübt, ausüben muss, und nicht aufhören kann auszuüben.“ (Bal 2006: 19)*

—— Doch wie Gabi Werner in ihrem Text *Kriegsfilm-Bilder und neue Formen der Kriegspropaganda* herausstellt, bleibt die hier von Bal mit Verweis auf Kaja Silverman und deren Heidegger Lektüre vorgeschlagene Affektanalyse zu vage, um nicht Gefahr zu laufen, entpolitisierenden und enthistorisierenden Kräften Tür und Tor zu öffnen.<sup>12)</sup> Werner demonstriert in ihrem Artikel die ungebrochene Notwendigkeit einer ideologiekritischen Repräsentationsanalyse, indem sie die affektive Wirksamkeit von filmischem Zu-sehen-Geben und der Thematisierung von Sehen in aktuellen (Anti)Kriegsfilmen aufzeigt. Ihr zufolge würde eine affektanalytische Interpretation dieser Filme deren medial-politische Bedeutung nur unzureichend erfassen, denn für sie gilt es, nach der Funktionalisierung von Affekten zu fragen, die einer analytischen Erfassung von Bildern auch gezielt entgegen steuern können. Demgegenüber sucht Angerer in einem konkreten Vergleich einer affektorientierten und einer repräsentationskritischen Betrachtung des Experimentalfilms *Fly* (Yoko Ono, 1970), in welchem Fliegen in Nahaufnahme auf einer nackten Frau krabbelnd zu sehen sind, nach den Unterschieden, die die jeweiligen blinden Flecken der anderen Perspektive hervortreten lassen. Die Affekt-Theorie gestattet nach Angerer, die Repräsentationskritik um die Dimensionen des Taktilen, Haptischen und Bewegten zu erweitern, die über die visuelle Bedeutungsproduktion hinaus eine

12)

Man kann dem kurzen deutschsprachigen Text zugute halten, dass er sich wie ein zu kurzer Auszug aus einer komplexer angelegten Argumentation verhält, die Bal an den Arbeiten von Eija Liisa-Ahtila differenziert entwickelt (vgl. Bal 2013). Es bleibt aber eine berechnete kritische Nachfrage, die Werner hier stellt, inwiefern eine Affektanalyse überhaupt ohne die gleichzeitige Repräsentationsanalyse politische Relevanz entfalten können will und was es, wenn man davon ausgeht, dass beide verbunden sein müssen, mit der oben zitierten Rhetorik der Überwindung dann noch auf sich hat/haben kann.

„Strömung“ erfassen lassen, die Gesellschaft affektiv-relational wahrnehmbar mache. Dennoch, so Angerer, blieben gerade Fragen nach Sexualität und Geschlecht merkwürdig unbearbeitet. Renata Choinkas Analyse des Videos *The Mystery is looking* von Alicija Zebrowska, das über die Macht von Auge und Blick und weibliche (Geschlechts)Identität reflektiert, verbindet Fragen nach der affektiven Wirkung der Arbeit mit ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung im postsozialistischen Polen. Für Choinka ist die fast brutale Affizierung der Betrachter [sic] durch das *Zu-sehen-Geben* eines aktiv blickenden weiblichen Genitals eine ebenso politische wie künstlerische Absicht. Die Arbeit schreibt sich in einen repräsentationskritischen Rahmen ein, der Machtverhältnisse über Körperbilder dekonstruieren und zugleich affektiv erfahrbar machen will. Auch Stefan Apostolou-Hölscher geht in seinem Text von einem stark affizierenden Reiz in einer Kunsterfahrung aus, gleichsam dem Bewegt-Werden durch bewegte Körper in der Tanzperformance. Das choreografische Wirken führt er aber gerade nicht auf eine Arbeit an bekannten Bedeutungsformen zurück, wie sie die poststrukturalistische Theorie zum Tanz als Text präferiert habe, sondern im Gegenteil auf die Unabhängigkeit der Bewegungen vom deutbaren Ausdruck. Die Performance *It's in the Air* von Mette Ingvarsten und Jeftha van Dinther (2008) verkörpert für ihn sinnfällig die Autonomie der Bewegung und ihre Übertragung im Affekt, geht es in der Arbeit mit Trampolin doch ganz konkret um die Losgelöstheit der Körper und ihren scheinbaren Schwebezustand. Apostolou-Hölscher weist auf die herausragende Bedeutung von Performativitätstheorie und postmoderner Diskursivierung des Körpers für die Auseinandersetzung mit Tanz seit den 1980er Jahren hin. Doch sei der tanzende Körper in diesen Theorien immer auf vorbestimmte Normen und linguistische Analogien zurück geworfen gewesen. Aber erst seine affektive Relationalität, seine Affekte auslösende Kraft, die Zuschauer und Tänzer zu verändern in der Lage sei, lasse die Wirkmechanismen eines körperlichen Signifikationsprozesses wahrnehmbar werden. Die künstlerische Edition der Schweizer Performerin und Tänzerin Dorothea Rust lässt sich wie eine augenzwinkernde Antwort auf dieses Statement betrachten, betont sie doch auch den Körper und seine je aktuelle Erfahrungsdimension im Wechsel von Affizieren und Affiziert-Werden, beschäftigt sich aber zugleich mit dem Auf-, Fort- und Um-schreiben von ‚Performance-Texten‘ – buchstäblich wie bildlich. Wie Bernadett Settele in ihrem Text zur Edition und ihren Überlegungen zu *Affektive[n] Politiken von*

*Performance-Kunst zwischen Erinnerung und Ereignis* erörtert, wird das Verhältnis von Affekt und Repräsentation gerade da spannend und produktiv, wo es in Wechselwirkung gezeigt, gebracht und damit überhaupt erst reflektierbar wird.

— Zurück zu unserem Ausgangsgefühl, respektive –affekt: Was zeichnet(e) unser Schwanken, unsere Unruhe gegenüber dem gegenwärtigen Ausspielen des Affektbegriffs gegenüber dem der Repräsentation aus? Wir hoffen, dass auch die nicht ganz widerspruchsfreie Zusammenstellung der Texte unseres Hefts zur weiteren Vertiefung in diese Frage einlädt und auf diese Weise einen Beitrag zum Diskurs leistet, der nicht umhin kann, sich an der Konjunktur des Affekts zu beteiligen, gleichzeitig aber versucht, dem vermeintlich notwendigen *Turn* eine weitere, historisch aufgeklärte Wendung zu geben; wir hoffen, dazu beizutragen, das Verhältnis von Repräsentation und Affekt nicht als ein sich wechselseitig ausschließendes, sondern im Gegenteil sich bedingendes zu reflektieren, dass die Frage nach der Macht der Gefühle mit der nach ihrer Gemachtheit verbindet. Denn Affekte bleiben in der (politischen) Auseinandersetzung mit Kunst ein geradezu zwingendes Thema der Wirkungsästhetik, das, will man es nicht auf eine Annahme der Manipulierbarkeit, das heißt Programmierbarkeit von Gefühlen, reduzieren, zu der Frage nach den Wechselwirkungen zwischen der Macht der Gefühle (Affekt) und ihrer Gemachtheit (Repräsentationskritik) führen muss, wie Alexander Kluges gleichnamiges Filmprojekt bereits 1983 erörtert – weswegen wir hier mit drei kleinen Ausschnitten, Gedankensplittern aphoristisch enden möchten:

*„Also das, was am Verstand die Verständigung zwischen Menschen ausmacht: das war immer schon das Gefühl“ (Kluge 1984: 213)*

*„Im Verhältnis vieler Menschen zueinander, also ihrer Öffentlichkeit, haben nämlich auch die verschiedenen Gefühle aufeinander eine magnetische Kraft wie die Gedanken. Die Gefühle verständigen sich durch ihre öffentliche Vorführung.“ (ebd.: 214)*

*„Gefühle gehören jemand, nicht unbedingt dem Menschen, der die Gefühle hat. Gefühle sind tatsachenhörig, sie gehören den Eltern, sie gehören der Moral, Gutmütigkeit hat sie ergriffen, Hass hat sie an sich gerissen usf.“ (ebd.: 212)*



// Literatur

- Adorf, Sigrid / Gebhardt Fink / Schade, Sigrid / Schmidt, Steffen (Hg.) (2007):** Is it now? - Gegenwart in den Künsten. Zürcher Jahrbuch der Künste 2006, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich.
- Adorf, Sigrid (2013):** Das Re-Zitieren von Träumen und seine Flimmeraffekte oder wie Elodie Pongs Videoarbeiten mich zum Mitsprechen veranlassen. In: Bippus u.a. 2013, S. 151-172.
- Angerer, Marie-Luise (2007):** Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich, Berlin, diaphanes.
- Dies. (2013):** Affekt Klammer auf Effekt Klammer zu. In: In Transition – Darstellungsformate im Wandel, hg. von Plattform Z+, Dorothee Richter, Vera Ryser, April 2013, Print on Demand, PDF: <http://blog.zhdk.ch/darstellungsformate/affektklammer-auf-effektklammer-zu/>, zuletzt: 24.01.2014.
- Bal, Mieke (2006):** Der Affekt als kulturelle Kraft. Einleitung zu Krause-Wahl et al., S. 7-19.
- Dies. (2013):** Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila, New York, Bloomsbury Academic.
- Barad, Karen (2003):** Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: Signs. Journal of Women in Culture and Society, Jg. 28, H. 3, S. 801-831.
- Bippus, Elke / Jörg Huber / Roberto Nigro (Hg.) (2013):** Ästhetik der Existenz. Lebensformen im Widerstreit. T:G 10, Institut für Theorie ith, Zürich: Edition Voldemeer.
- Buchmann, Sabeth (2004):** Richtig ist was anderes. In: Möntmann, Nina; Dorothee Richter [Hg.]: Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst. Frankfurt/M, Revolver - Archiv für aktuelle Kunst, S. 45-54.
- Butler, Judith (2009):** Über Lebensbedingungen. In: Dies., Krieg und Affekt, Zürich, Berlin, diaphanes, S. 11-54.
- Clough, Patricia Ticineto, Jean Halley (Hg.) (2007):** The Affective Turn: Theorizing the Social, Durham/London, Duke University Press.
- Dies., Introduction.** In: Clough/Halley 2007, S. 1-33.
- Hardt, Michael: Foreword: What Affects Are Good For.** In: Clough/Halley 2007, IXXIII.
- Hoff, Michael (2006):** Die Kultur der Affekte. Ein historischer Abriss, in: Krause-Wahl et al., S. 20-35.
- Kluge, Alexander (1984):** Die Macht der Gefühle. Frankfurt a.M., Zweitausendeins.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (2003):** Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity. Duke University Press 2003.
- Krause-Wahl, Antje; Heike Oehlschläger; Serjoscha Wiemer (2006):** Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse, Bielefeld, transcript.
- Leys, Ruth (2011):** The Turn to Affect: A Critique. In: Critical Inquiry, Vol. 37, No. 3 (Spring), S. 434-472.
- Loreck, Hanne, Katrin Mayer (Hg.) (2009):** Visuelle Lektüren, Lektüren des Visuellen. Hamburg, Textem,
- Massumi, Brian (2010):** Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen, Merve, Berlin.
- Ders. 2013: Fields of Potential. On Affective Immediation, Anxiety, and Necessities of Life,** ein Gespräch zwischen Christoph Brunner, Erin Manning und Brian Massumi. In: Bippus u.a. 2013, S. 135-150.
- Michaelis, Beatrice; Gabriele Dietze; Elahe Haschemi Yekani (2012):** The Queerness of Things not Queer: Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen. In: Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung, Heft 2, November, S. 184-196.
- Ott, Michaela (2010):** Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur, edition text + kritik, München.
- Puar, Jasbir (2011):** „Ich wäre lieber eine Cyborg als eine Göttin.“ Intersektionalität, Assemblage und Affektpolitik. In: Isabell Lorey, Roberto Nigro, Gerald Raunig (Hg.), Inventionen. Zur Aktualisierung poststrukturalistischer Theorie, <http://eipcp.net/transveral/0811/puar/de>, zuletzt: 26.01.2014.
- Schade, Sigrid (2001):** Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten pictorial turn. In: Horizonte. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 2001, S. 369-387.
- Schade, Sigrid (2011):** Zwischen Einfühlung und Analyse. Zur Tradierung von Affektgestaltung und einigen Motiven in der aktuellen Warburg-Rezeption. In: Bartl,

Angelika / Hoenes, Josch / Mühr, Patricia / Wienand, Kea (Hg.), Sehen <> Macht <> Wissen. ReSaVair. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung, Bielefeld, Transcript, S. 143-155.

Schade, Sigrig / Wenk, Silke (2011): Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld, Transcript.

White, Melissa Autumn (2008): Critical Compulsions: On the Affective Turn. In: TOPIA. Canadian Journal of Cultural Studies, Number 19, Spring 2008, S. 181-188.

---

## AFFEKT(DE)REGULIERUNG DURCH AFFIZIERUNG

---

Die Herausgeberinnen des vorliegenden Heftes reagieren auf und problematisieren die aktuell festzustellende Polarisierung von Repräsentationskritik und Affekt-Ästhetik. Im Gegenzug zu dieser Tendenz beabsichtigen sie eine Verbindung dieser Begriffe und ihrer Theorien. Hierdurch soll die von der repräsentationskritischen Praxis ausgehende „Befragung von Zeichenprozessen, Bezeichnungspraktiken und der historischen Gewordenheit von Wahrnehmung“ (CFP 2013) bewahrt und zugleich einer reduktionistischen Auffassung von Affekt entgegen gewirkt werden, die sich von einer affektiven Ästhetik einen „unmittelbaren, direkten Zugang zu einem sinnlich Erlebten, zu Gefühlen oder zu dem, was in vergangenen Epochen wahrnehmbar gewesen sein soll“ (ebd.) erhofft. Ich werde den vorgeschlagenen Ansatz einer Verbindung von Affekt und Repräsentation aufgreifen und versuche zu zeigen, dass gerade das Zusammenspiel dieser Modi eine „New Politics of Looking“ in Aussicht stellt: Denn eine repräsentationskritische Analyse von Affektdarstellungen kann den Affekt in seiner Historizität und in seinem kontingenten Charakter kenntlich machen und darlegen, dass „Affekte von Deutungsmustern strukturiert werden“ (Butler 2009: 23). Sie vermag hierdurch die seit René Descartes (1596–1650) gängige Zuordnung der Affekte in den Bereich bloßer körperlicher Vorgänge zu dekonstruieren. Auf der Basis einer solchen Repräsentationskritik wird es zuallererst möglich Affekt als ein körperlich-geistiges affizierendes und affiziertes kritisches Denken zu konzeptualisieren. Die folgenden Überlegungen versuchen, diese Konzeptualisierung durch die Lektüre und Konstellation verschiedener Affekttheorien zu entwickeln.

Die historisch hierarchische Anordnung zwischen Repräsentation und Affekt verdankt sich dem Vernunftprimat und der Bestimmung des Affekts als naturhaft-seelische Regung. Beispielhaft hierfür steht Descartes' Emotionstheorie (Descartes 1996 [1649]). Sie hat in der Kunst zu Darstellungen geführt, die den Anspruch erheben, taxonomische, aus der Empirie gewonnene Darstellungen von Affekten zu sein: Der Hofmaler von König Ludwig XIV und Präsident der französischen Akademie, Charles Lebrun (1619–1690), bildet in seinen Vorlesungen von 1668–1678 eine rationale Typologie der menschlichen Leidenschaften mit absolutem Geltungsanspruch in der Kunst aus. Seine Darstellungen von Gemütsbewegungen und Leidenschaften verleihen den ephemeren

Affekten eine pikturale Dauer, d.h. eine Repräsentation. Insbesondere im 19. Jahrhundert gewinnen diese fixierten ‚Ausdrücke‘ Vorbildcharakter für Darstellungen mimischer Expressivität. Die mit ihnen wirksam werdende Repräsentationspolitik beruht auf der Annahme, dass die äußeren Erscheinungen von an sich nicht erkennbaren Regungen der Seele herrühren bzw. sich diese unmittelbar ausdrücken. Dieser Auffassung entsprechend begreift Leibrun Mund, Nase, Augenbrauen und Augen als symptomatischen Ausdruck affektiver Gemütsverfassungen. Die Gesetzmäßigkeit des Gesichtsausdrucks bringt er mittels eines Liniensystems zur Darstellung und begründet damit seine systematische Theorie als ein lehrfähiges Konzept. Dabei gibt er „vor, von einer realen Erfahrung auszugehen und aus ihr den Typus herauskristallisiert zu haben. Aufgrund der damit bewiesenen Richtigkeit empfiehlt er ihn [...] der Nachahmung“ (Busch 1993: 116).

Die im 17. Jahrhundert verfolgte Politik des (Aus-)Sehens hatte ein doppeltes Ziel: durch die Beherrschung der Darstellung von Leidenschaften und Emotionen sollte die Wirkmacht der Affekte erhöht werden, was insbesondere die Kunst und Rhetorik interessiert hat, sie diene aber gleichermaßen der rationalen Kontrolle der Leidenschaften (diese Aufgabe kam der Philosophie und Theologie zu). In beiden Fällen garantierte die Beherrschung der Darstellung, d.h. einer affektregulierenden Repräsentation, ein Spiel mit der menschlichen Affektnatur. Die genaue Analyse derselben erscheint dem Menschen der höfischen Kultur des 17. Jahrhunderts denn auch „als geradezu universaler Schlüssel zum Weltverständnis und zur würdigen Lebensführung“ (Grimm 2010: 30).

— Ein Gegenmodell von Descartes’ *Die Leidenschaften der Seele* ist in Baruch de Spinozas (1632–1677) *Ethik* formuliert. Anders als Descartes sieht Spinoza, dessen Denken seit geraumer Zeit eine Renaissance erfährt,<sup>1)</sup> ein reflexives Moment mit dem Affekt verbunden. Spinoza misst der Affektion im Verein mit der „Kraft, Perspektive, Imagination und Zeit eine bedeutende Funktion zu, insofern sie die Vermittlung von Einheit und Vielheit in der Substanz zu gewährleisten hat“ (Ott 2010: 194). Michaela Ott stellt in ihrer historischen Auseinandersetzung mit Affizierungsvorgängen fest, dass die Affizierung bei Spinoza als energetisches Moment bestimmt ist und zunächst „als Vorgang der Selbstaffizierung der Substanz(en) gedacht werden [muss] bevor sie im anthropomorphen Bereich als menschliche Affekte ausbuchstabiert werden kann“ (ebd.). Affekt ist damit als ein

1) Im Vorwort des Sammelbandes *Zur Aktualität der Ethik Spinozas* stellen die Herausgeber/innen fest, dass in der Diskussion ethischer Probleme in den Humanwissenschaften Konzeptionen einer Ethik der Affektenlehre fehlen wie sie etwa von Spinoza ausgearbeitet worden sind. Als Grund für die ‚Abwesenheit‘ Spinozas in der deutschen Debatte führen sie zum einen die vorherrschende Prinzipienethik Kants an, zum anderen, dass in der Rückbesinnung auf eine ethische Orientierung in den 1920er Jahren – im Zuge des Nationalsozialismus – nicht mehr an Spinoza angeknüpft wurde (Hammacher u.a. 2000: 7).

konstitutives Moment gedacht, das dem Subjekt vorausgeht. Spinoza beschreibt ihn zudem als Effekt einer „unzulässig verengten Perspektive“ (ebd.: 198.). Mit dieser Charakterisierung, ist der Affekt nicht länger als unmittelbarer Ausdruck seelischer Regungen bestimmt, sondern als Element, so die Lesweise von Ott, eines epistemischen Modells gekennzeichnet. Spinoza skizziert anders als Descartes „Affekt“ (affectus) als Doppelvorgang von körperlicher Affizierung und geistiger Begleitung“ (ebd.:202). Er stellt die These auf, dass die Aktivität des Körpers und die Aktivität des Geistes verschränkt sind: „Alles, was das Tätigkeitsvermögen unseres Körpers vermehrt oder vermindert, fördert oder hemmt, dessen Idee vermehrt oder vermindert, fördert oder hemmt das Denkvermögen unseres Geistes“ (Spinoza 3 2010 [1677]: 223).

Die bis ins 19. Jahrhundert bestimmende Perspektivierung des Affekts vollzog sich allerdings auf der Grundlage der Dichotomie von Körper und Geist und hat ein rational bewusstes, ein im Wollen und Handeln sich selbstvergewisserndes Subjekt privilegiert. Dieses Modell des Subjekts des Bewusstseins, der Rationalität und Selbstkontrolle wird im Laufe des 19. und schließlich nachdrücklich im 20. Jahrhundert mit der vom Marxismus und der Psychoanalyse formulierten Kritik obsolet. Friedrich Nietzsche (1844–1900) greift die Philosophie Spinozas auf, seinem Denken folgen wiederum die Vertreter des Poststrukturalismus, namentlich Michel Foucault (1926–1984), Pierre Bourdieu (1930–2002) und insbesondere Gilles Deleuze (1925–1995) und Félix Guattari (1930–1992). Auch der kritische Feminismus – wie er beispielhaft mit Judith Butlers (\*1956) Denken formuliert ist – bezieht sich auf die Ethik Spinozas.

— Dem Affekt der Kunst hat sich Deleuze insbesondere in seinen Kinobüchern gewidmet. Die hohe Wertschätzung, die er dem Affekt entgegenbringt, den er als ästhetische Artikulation immanenter Vielfalt und Wandlungsfähigkeit begreift, überrascht (vgl. Ott 2013: 57). Mit seiner Aufwertung des Affekts reagiert er auch auf die von ihm kritisierte Vernachlässigung der Genese der Sinnlichkeit, die dazu geführt hat, dass in der Philosophie die menschlichen Vermögen mit der Sinnlichkeit, mit der Anschauung beginnen, aber die Genese dieser Anschauung, dieser Sinnlichkeit nicht befragt wurde (vgl. ebd.). In den Kinobüchern konzeptualisiert er den Affekt als eine Unterbrechung affektiv regulierter Relationalität, als einen Zwischenraum, der sich in seiner Potentialität und vielfältigen Anschlussfähigkeit raum-zeitlichen Bestimmungen widersetzt.



Dementsprechend verweigert das Affektbild, wie es Deleuze in *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* beschreibt, die Bewegungswiedergabe zugunsten einer Selbstaufladung des Bildlichen. Bildtheoretisch formuliert heißt das, das Affektbild zeigt sich als Bild und stört hierdurch den kontinuierlichen Handlungsverlauf und dehnt den Raum zwischen zwei Aktionen, zwischen zwei Wahrnehmungen.<sup>2)</sup> In diesem Sinne nimmt der Affekt „das Intervall in Beschlag [...], ohne es zu füllen oder gar auszufüllen“ (Deleuze 1997: 96).<sup>3)</sup> Das Affektbild, heißt es, ist „eine Qualität oder das Vermögen, das Potential, das sich als solches ausdrückt. [...] Der Affekt ist unabhängig von jeder raumzeitlichen Bestimmtheit: er stammt nichtsdestoweniger aus einer geschichtlichen Entwicklung, die ihn als Ausdruck eines Raums oder einer Zeit, einer Epoche oder eines Milieus hervorbringt (deswegen ist der Affekt das ‚Neue‘, und neue Affekte werden unaufhörlich hervorgebracht, vor allem durch Kunstwerke). Kurz die Affekte – die Potentialqualitäten – können auf zwei Weisen erfaßt werden: entweder in einem bestimmten Zustand aktualisiert oder von einem Gesicht, einem Äquivalent des Gesichts oder von einer ‚Aussage‘ ausgedrückt“ (ebd.:138).

Diese Charakterisierung stellt Affekt als energetisches Prinzip vor. Affekt wird hierdurch nicht als bloße unbewusste Reaktion auf etwas bestimmt, sondern als Ausdruck/Vermögen/Potentialität. Die Potentialität erwächst daraus, dass der Affekt nicht in seiner historischen und konventionalisierten Relationalität aufgeht, sondern sich der raumzeitlichen Bestimmung entgegenstellt. Mit dieser Perspektivierung des Affekts legt Deleuze keineswegs einen Boden für eine von den Herausgeberinnen kritisierte Unmittelbarkeit. Im Gegenteil der Affekt ist Ausdruck einer geschichtlichen Entwicklung, allerdings ihrer Potentialqualitäten. Der Affekt ist in dieser Hinsicht Ort des Möglichen, – „Ausdruck reiner Potentialität“ (ebd.: 153). Deleuze bestimmt die Groß- und Nahaufnahme als primäre Ausdrucksweise des Affekts. Eine „Großaufnahme ist ein Gesicht“ (ebd.: 123) oder „das Gesicht ist als solches Großaufnahme und die Großaufnahme per se Gesicht und beide sind der Affekt bzw. das Affektbild“ (ebd.: 124). In seinen Film-Lektüren, in denen er schließlich den Affekt mit dem Raum gleichsetzt, charakterisiert er die Potentialität des Affekts als eine „unendliche Vielfalt von Anschlüssen“ (ebd.: 153) und bekundet im Affekt/Raum eine „Vielfalt von Potentialen oder Singularitäten, die gleichsam die Vorbedingung jedweder Aktualisierung oder Determinierung sind“ (ebd.).<sup>4)</sup>

2)

Vgl. hierzu beispielhaft Waldenfels 1995.

3)

Vgl. auch Ott 2010: 471.

4)

Deleuze stellt hier zur Disposition, welche Potentialqualität geeigneter ist, um fortschreitende Entwicklung und Ausbreitung des Affekts herauszuarbeiten, jene die durch ein Gesicht entsteht, oder durch einen Raum. Das Gesicht bleibe, problematisiert er, „eine große Einheit, deren Bewegungen [...] zusammengesetzte und gemischte Erregungen ausdrücken“ (Deleuze 1997: 153).

— Die spinozistische Affektphilosophie, wie sie Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* formuliert haben, bezieht sich nicht allein auf Affekte der Kunst, sondern auf Individuationsprozesse. Mit Individuationsprozessen sind ko-evolutionäre Prozesse von Technik, Organismus und Welt gemeint,<sup>5)</sup> durch die jede Form des Seins als relationale bestimmt ist, ohne die Spezifika der verschiedenen Elemente zu nivellieren. Individuationsprozesse sind nicht auf Lebewesen allein bezogen. Sie vollziehen sich, so Deleuze und Guattari, mittels unpersönlichen Affizierungen zwischen nicht-artverwandten Lebewesen innerhalb von Verhältnissen wie „Bewegung und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit zwischen ungeformten, zumindest relativ ungeformten Elementen, Molekülen und Teilchen aller Art. Es gibt nur Diesheiten, Affekte, Individuationen ohne Subjekt, die kollektive Gefüge bilden.“ (Deleuze/Guattari 1997: 362).

— In dieser kritischen Absetzung von einer Entwicklungs- oder Subjektphilosophie sprechen Deleuze und Guattari von Diesheiten, die „den Zusammensetzungen von Macht und von Affekten entsprechend“ (ebd.) gebildet sind. Das heißt die Aktualisierungen oder Determinierungen der Diesheiten aus der Vielfalt von Potentialitäten ist von einem Widerstreit zwischen Macht und Affekt bedingt. Die Diesheiten manifestieren sich Deleuze und Guattari zufolge auf einer Konsistenz- oder Kompositionsebene, das ist eine feste klangliche, visuelle oder schriftliche Ebene. Diese unterscheiden sie von einem Organisations- oder Entwicklungsplan, der in einer Art Metasprache etwa ein Musikstück, einen Film oder einen Roman beschreibt und der nicht wie die feste Ebene mit der materiellen (klanglichen, visuellen oder schriftlichen) Ebene selbst gegeben ist. An drei künstlerischen Beispielen, die verschiedene Wahrnehmungsmodi ansprechen, veranschaulichen Deleuze und Guattari ihre Überlegungen. So hat John Cage in ihren Augen die feste Ebene entwickelt, „die einen Prozeß gegenüber jeder Struktur und Genese hervorhebt, [...] Das gleiche gilt für die visuelle Ebene: die feste Kameraeinstellung wurde zum Beispiel von Godard tatsächlich in jenen Zustand versetzt, in dem die Formen sich auflösen, um nur noch winzige Geschwindigkeitsvariationen zwischen zusammengesetzten Bewegungen sichtbar zu machen. Nathalie Sarraute plädiert ihrerseits für eine klare Unterscheidung von zwei Ebenen des Schreibens: eine transzendente Ebene, die Formen (Genres, Themen, Motive) organisiert und entfaltet, Subjekte (Figuren, Eigenschaften, Gefühle) zuordnet und sich entwickeln läßt; und eine ganz andere Ebene,

5)

Deleuze und Guattari lehnen sich hier an das Denken von Simondon an wie er es beispielsweise in *Die Existenzweise technischer Objekte* entwickelt hat (Simondon 1989).

[...] die [...] selber wahrgenommen wird und uns gleichzeitig das Unwahrnehmbare (Mikro-Ebene, molekulare Ebene) wahrnehmen läßt“ (ebd.: 363f).

— Die Unterscheidung von Konsistenzebene und Organisationsplan fordert ein repräsentationskritisches Denken heraus, denn sie ist verdächtig, die Polarisierung von einer ursprünglichen, vorgängigen materiell-substantiellen Ebene und einer sekundären, nachträglichen Metaebene zu befördern. Jedoch scheint mir hier der Verweis zentral, dass die Diesheiten den Zusammensetzungen von Macht und Affekt entsprechend gebildet sind, das heißt, dass auch sie vom Organisations- und Entwicklungsplan bedingt sind, auch insofern das Feld der Macht von den „Rechtsstrukturen von Sprache und Politik“ (Butler 1991: 20) gebildet ist und es kein außerhalb der mit ihr verbundenen Repräsentationspolitik gibt. Das Vernehmen der Diesheiten, d.h. der klanglichen, visuellen oder molekularen Ebene, ist jedoch nicht in einem Bedeutungs-, Vernunft- und Rationalitätsprinzip aufgehoben, es ringt vielmehr mit ihnen; und auch die Aktualisierung oder die kommunizierbare Artikulation des Vernehmens vollzieht sich in Relation zu den uns zur Verfügung stehenden historischen, kulturellen oder sozialen Deutungsmustern. Sie determinieren unsere Affizierungen und damit unsere Affekte. Dies thematisiert Butler in ihrem Text *Über Lebensbedingungen*, dem Hauptartikel der Publikation *Krieg und Affekt*. Sie fordert in ihm „eine Kritik der dominierenden Medien und ihrer Deutungsmuster“ (Butler 2009: 37). Ihre Kritik fokussiert dabei nicht allein Repräsentationen, seien sie in Form eines Bildes oder Textes materialisiert, die sie dekonstruiert, indem sie deren konstruktives Moment aufzeigt und deren Deutungsmuster, die unser Denken rahmen und begrenzen, problematisiert, Butler erweitert vielmehr ihre entlang von (historischen) Repräsentationen argumentierende Perspektive um die Sensibilisierung / die (Aus)Bildung der Wahrnehmung. In diesem Sinne stellt sie fest, dass Affekte von bestimmten Interpretationsrahmen herrühren, durch die eine Affektregulierung möglich sei: „das, was wir fühlen [ist] teilweise durch die Weise bedingt [...], wie wir die Welt um uns herum interpretieren. Wie wir interpretieren, was wir fühlen, kann und wird unsere Empfindungen verändern“ (Butler 2009: 23).<sup>6)</sup> Dementsprechend ist das, was wir als moralisches Entsetzen, als unmittelbaren Ausdruck von Menschlichkeit erklären, von wertenden Aufteilungen und Deutungsmustern strukturiert, auf die wir ansprechen. Wir sind schon, heißt es bei Butler, „in die soziale Produktion von Affektivität eingebunden, bevor wir einen

6)

Butler entwickelt diese Überlegungen in Anlehnung an den Anthropologen Talad Asad und dessen Publikation über die unterschiedlichen moralischen Reaktionen angesichts von Selbstmordattentaten und staatlich sanktionierter Gewalt.

Affekt als unseren fühlen und behaupten können; unser Affekt ist mithin niemals bloß unser eigener. Affekte werden, von Anfang an, von anderswoher vermittelt. Soziale Deutungsmuster veranlassen uns dazu, die Welt in einer bestimmten Weise wahrzunehmen, für bestimmte Dimensionen der Welt zugänglich zu sein und anderen zu widerstehen. Reaktionen sind immer Reaktionen auf einen in bestimmter Weise wahrgenommenen Zustand der Welt“ (ebd.: 35f.).

Butler unterstreicht in diesem Zusammenhang, dass Wahrnehmung, durch die wir Welt selektiv erfassen können, nicht auf Visualität begrenzt ist, sondern mit allen Sinnen geschieht. Die Ausbildung der Sinne mobilisiert affektive Reaktionen auf bestimmte Bilder, Klänge oder Gerüche (oder dämpft diese ein). Sie bestimmt damit, nicht allein was wir fühlen können, sondern auch unser moralisches Rechtsempfinden. Eine kritische Wahrnehmung auszubilden, bei der die „Sinne tätig“ sind, bedeutet für Butler „nichts Geringeres [...] als dass man mit den Kräften der Affektregulierungen ringen muss“ (ebd.: 38). Sie zielt mit dieser Kritik an der Affektregulierung keineswegs auf die vollständige Deregulierung von Affekten, ihr geht es vielmehr darum, die moralische Ansprechbarkeit und deren regulierende Effekte durch andere Interpretationen zu hinterfragen und die Deutungen, die selbst die Form und Wirksamkeit von Affekten annehmen, zurückzuweisen.

Hier drängt sich nun die Frage auf, wie diese Kompetenz ausgebildet werden kann, die verhindert, dass wir unmittelbar und automatisiert den eingeübten gleichsam als natürlich empfundenen Deutungsmustern entsprechen und unsere Affekte/unsere Affizierung von ihnen regulieren lassen. Repräsentationskritische, reflexive Ansätze sind fraglos bedeutsam. Sie sind insbesondere in diskursorientierten Zusammenhängen ausgeprägt, etwa in politischen, kulturellen oder wissenschaftlichen Feldern. Das seit einigen Jahren bestehende Interesse am Affekt kann als ein Angebot gesehen werden, diesen reflexiven repräsentationskritischen Ansätzen eine Kompetenz an die Seite zu stellen, welche die Wahrnehmung, den Körper, den Affekt explizit einbezieht und so das reflexiv-geistige Vermögen mit einem affektiv-körperlichen verbindet. Aktuell diskutierte Affekttheorien versuchen demgemäß eine Affekt(de)regulierung nicht allein durch ein *Wissen* um Deutungsmuster und Interpretationsrahmen herbeizuführen, sondern die Sinne selbst in ihrer affektiven Ansprechbarkeit empfänglich werden zu lassen für ausgeschlossene, nicht dominierende Deutungen. Die

Aufmerksamkeit auf den Affekt, vermittelt sich mir insofern auch als ein Versuch, die analytisch reflexive Repräsentationskritik in ihrem Zusammenspiel mit einem Körperwissen,<sup>7)</sup> einer Kompetenz der Sinne zu denken. Es scheint mir um eine Affekt(de)regulierung zu gehen, die sich reflexiv wie affektiv einstellt.

—— Affekt wird dabei gerade nicht als etwas gedacht, das passiv erlitten wird, er ist aber auch nicht, wie in Butlers Perspektivierung, als bloßer Effekt sozialer Deutungsmuster verstanden. Affekt gilt vielmehr als die „Fähigkeit eines Körpers ‚zu affizieren oder affiziert zu werden“ (Massumi 2010: 69). Die von dem kanadischen Philosophen Brian Massumi (\*1959) in Anlehnung an Spinoza wie Deleuze und Guattari formulierte Affektdefinition setzt auf den Affekt als Potentialqualität.<sup>8)</sup> Ein Affekt bewirkt ihm zufolge eine Aufmerksamkeitsverlagerung, die sich durch (Mikro-)Schocks und Mikroperzeptionen einstellt. Diese provoziert eine Unterbrechung und führt zu einer Wahrnehmung, die nicht bewusst registriert, sondern in ihren Auswirkungen gefühlt wird (ebd., S. 75).<sup>9)</sup> Die durch (Mikro-)Schocks und Mikroperzeptionen entstehende Aufmerksamkeitsverlagerung bricht – und dies scheint mir für eine kritische Konzeptualisierung von Affekt zentral – die Wirksamkeit von Deutungsmustern auf und führt so zu anderen Relationen.<sup>10)</sup>

—— Der mit dem Affekt verbundene Aspekt der Potentialität, hat nichts mit Unmittelbarkeit, Präsenz, oder Ahistorizität gemein. Die Potentialität kann vielmehr gerade im Zusammenspiel einer reflexiven Repräsentationskritik und einer affizierenden wie affizierbaren Fähigkeit des Körpers zum Zuge kommen. Eine repräsentationskritische Affekt-Ästhetik wäre nicht allein auf die analytisch-kritische Reflexion von Darstellungen gleich welcher Art gerichtet, sie bildete vielmehr eine körperlich-sinnliche Fähigkeit aus, um für die vielfältigen Anschlussmöglichkeiten eines Affekts/Raums empfänglich zu werden. Das Potential einer solchen Kritik bestünde darin, durch andere Interpretationen gleichsam internalisierte Deutungen zurückzuweisen und durch Aufmerksamkeitsverlagerungen zugleich neuartige, unbekannte Affizierungen denkbar werden zu lassen. Eine solche Kritik wäre zudem nicht auf die diskursive Reflexion und politische Aktion begrenzt, insofern Möglichkeiten des Wandels, der Veränderung und Aktivität gleichsam in einem alltäglichen Wahrnehmen, Handeln und Denken einbezogen sind; konkrete Situationen, Materialitäten, Praktiken gewinnen an Bedeutung. Eine kritische Affekt-Ästhetik kann demnach – dies haben die Ausführungen hoffentlich deutlich machen können – keineswegs auf eine Ablösung der Repräsentation durch den Affekt zielen.

7)

Die Repräsentationskritik avancierte in den achtziger Jahren zu einem Schlüsselbegriff und hat „die Angewiesenheit des Wissens auf die Vorstellung“ reflektiert und damit dem Versuch entgegenwirkt, den Bruch etwa zwischen Repräsentation und Präsenz zuzudecken. Vgl. dazu: Deuber-Mankowsky 2000.

8)

Massumi hat *Tausend Plateaus* ins Englische übersetzt, d.h. die Publikation in der sich Deleuze und Guattari grundlegend mit dem Begriff des Affekts auseinandersetzen. In seinen Anmerkungen zur Übersetzung von *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* schreibt Massumi: „AFFECT/AFFECTION. Neither word denotes a personal feeling (*sensiment* in Deleuze and Guattari). *L'affect* (Spinoza's *affectus*) is an ability to affect and be affected. It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act. *L'affection* (Spinoza's *affectio*) is each such state considered as an encounter between the affected body and a second, affecting, body (with body taken in its broadest possible sense to include "mental" or ideal bodies)“ (Massumi 1987: XVI). Vgl. auch Massumi 2010: 69. Die Vorgänge des Affizierens und Affiziert-Werdens bestimmt er als zwei Facetten des gleichen Ereignisses. Zur Zweiseitigkeit des Affekts heißt es: „Eine Seite wendet sich dem zu, was gerne als Objekt gefasst wird, und die andere Seite dem, was gerne als Subjekt bezeichnet wird. [...] Es gibt eine Affektion und diese ereignet sich im Dazwischen.“ (Massumi 2010: 69)

9)

Eine sich sicherlich lohnende Auseinandersetzung mit Benjamins Konzeption des Schocks kann hier nicht verfolgt werden.

10)

Massumi versucht in Workshops, in denen er ein kleines, bewegliches Milieu des Potenzials kreiert, mit dem „Ziel, in diesem beweglichen Milieu des Potenzials zu leben“ (Massumi 2010:103)



Im Gegenteil, die Verbindung von Repräsentation und Affekt-Ästhetik birgt eine Kritik der Reflexion und Aktion: eine dekonstruktive Lektüre und Analyse von in Repräsentationen wirksamen Deutungsmustern verschränkte sich mit einem energetischen Moment, das deren Determinierungskraft störte. Eine solche Kritik wies über eine Analyse hinaus, sie lenkte die Aufmerksamkeit auf Möglichkeiten, die nicht verfolgt, nicht aktualisiert, aber sehr wohl möglich (gewesen) wären und bereitet so den Boden für neue Aktualisierungen.

— Deleuze hat dem Affekt ein kritisch-widerständiges Potential zugeschrieben, wenn er schreibt: „Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als Übergang eines Zustands in einen anderen zu entreißen.“ (Deleuze/Guattari 1996: 196). Der Affekt – wie er hier nachgezeichnet worden ist – hat nichts mit dem Mythos der Unmittelbarkeit zu tun, seine Charakterisierung entspricht vielmehr Aspekten einer selbstreflexiven Ästhetik: Der Affekt fordert das Denken heraus und affiziert es, indem er internalisierte Perzeptionen und Affektionen nicht befriedigt, sondern diese unterbricht und einen Affekt/Raum der Potentialität ausdrückt und das Intervall zwischen Bewegungen/ den Zwischenraum der Relationalität gerade nicht füllt.

Damit könnte der Eindruck entstehen, dass mit dem Affekt nicht viel Neues verknüpft ist, da die ins Spiel gebrachten Fähigkeiten und Potentiale der Kunst und insbesondere der modernen Kunst immer wieder attestiert worden sind. Allerdings ist die Verschiebung durch die Verbindung von Repräsentation und Affekt nicht zu gering zu schätzen. Die „New Politics of Looking“ vollziehen sich auf der Ebene des Wissens *und* des Nicht-Wissens, in einer reflexiven Repräsentationskritik und einer Affekt-Ästhetik der Wahrnehmungsveränderung, die „gefühlte wird“ (Massumi 2010: 75). Die Ausbildung der Wahrnehmung und Sinnlichkeit bedarf eines hohen Grads an Reflexion und repräsentationskritischen Wissens wie Denkens, um nicht den Affektregulierungen auf den Leim zu gehen, die eine Repräsentationspolitik in der Tradition Descartes betreiben und uns unsere Affekte als unmittelbare und zutiefst menschliche Regungen verkauft.

// Literatur

- Busch, Werner (1993):** Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München, Beck.  
**Butler, Judith (1991):** Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main, Suhrkamp.  
**Dies. (2009):** Über Lebensbedingungen. In: Dies.: Krieg und Affekt. Zürich, Berlin, diaphanes,

Aufmerksamkeitsverlagerungen zu provozieren. Interessant ist nun, dass er künstlerische und akademische Verfahren verbindet, also solche Verfahren, die ihrer Disposition nach auf eine verstärkt körperlich-affektive bzw eine geistig-reflexive Ansprache setzen. Massumi verspricht sich davon, dass die „Kunstwelt von der akademischen Welt eine Tendenz beziehungsweise einen Hang zum exakteren verbalen Ausdruck“ übernimmt und umgekehrt: „Die akademische Welt [...] von der Kunstseite durch die Tendenz bereichert [wird], ein Objekt, ein System oder eine Interaktion mit einer Intensität zu versehen, die auf rigorose Weise die Sprache übersteigt, zumindest den gewöhnlichen denotativen beziehungsweise referenziellen Sprachgebrauch“ (ebd.: 101).

S. 11–52.

**CFP (2013):** New Politics of Looking? - Affekt und Repräsentation, <http://arthist.net/archive/4556> [zuletzt 18.09.2013].

**Deuber-Mankowsky, Astrid (2000):** Repräsentationskritik und Bilderverbot, <http://www.bu.edu/mzank/tr-deutsch/archiv/Bilderverbot.html> [zuletzt 18.09.2013].

**Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1996):** Perzept, Affekt und Begriff. In: Diess. Was ist Philosophie?. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 191–237.

**Diess.: (1997):** Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin, Merve.

**Deleuze, Gilles (1997):** Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

**Descartes, René (1996):** Die Leidenschaften der Seele / Les passions de l'âme (1649) franz.-dt. hrsg. und übersetzt von Klaus Hammacher, Hamburg, Meiner.

**Grimm, Hartmut (2010):** Affekt. In: Barck, Karlheinz (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1: Absenz-Darstellung. Stuttgart, Metzler, S. 16–49.

**Hammacher, Klaus / Reimers-Tovote, Irmela / Walther, Manfred (2000):** Vorwort. In: Diess. (Hg.): Zur Aktualität der Ethik Spinozas : Medizin/Psychiatrie – Ökonomie – Recht – Religion; Spinoza in der Geschichte der philosophischen Ethik. Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 7–8.

**Massumi, Brian (1987):** Notes on the Translation and the Acknowledgment. In: Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis, London, The University of Minnesota Press, p XVI–XIX.

**Ders. (2009):** Of Microperception and Micropolitics. An Interview with Brian Massumi, 15 August 2008 [between Massumi and Joel McKim] in: Micropolitics : Exploring Ethico-Aesthetics. Inflexions: A Journal for Research-Creation. No. 3. October. [http://www.senselab.ca/inflexions/volume\\_3/node\\_i3/PDF/Massumi%20f%20Micropolitics.pdf](http://www.senselab.ca/inflexions/volume_3/node_i3/PDF/Massumi%20f%20Micropolitics.pdf) [zuletzt 16.09.2013].

**Ders. (2010):** Über Mikroperzeption und Mikropolitik. Brian Massumi im Interview mit Joel McKim. In: Ders.: Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin, Merve, S. 69–103.

**Ott, Michaela (2010):** Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur. München, edition text + kritik.

**Ott, Michaela/Bippus, Elke (2013):** Affektive/Affizierte Existenzen. Ein Gespräch. In: Bippus, Elke/Huber, Jörg/Nigro, Roberto (Hg.): Ästhetik der Existenz. Lebensformen im Widerstreit (T:G\10). Zürich, Wien, Edition Voldemeer, Ambra I V, S. 111–133.

**Spinoza, Baruch de (2010), Dritter Teil: Über den Ursprung und die Natur der Affekte, Lehrsatz XI.** In: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt [1677] . Neu übersetzt, herausgegeben, mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Bartuschat, lat.-dt. [Philosophische Bibliothek Bd. 92]. Hamburg, Felix Meiner.

**Simondon, Gilbert (2012):** Die Existenzweise technischer Objekte. Zürich, Diaphanes Verlag

**Waldenfels, Bernhard (21995):** Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken an Max Imdahl. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München, Fink Verlag, S. 233–252.

#### // Angaben zur Autorin

**Elke Bippus**, Professorin für Kunsttheorie, Kunstgeschichte, Co-Leitung Vertiefung Bildende Kunst im BA Medien&Kunst und Stellvertretende Leiterin des „Institut für Theorie“ an der Zürcher Hochschule der Künste. Forschungen zur Kunst der Moderne und Gegenwart, Bild- und Repräsentationstheorien, künstlerische Produktions- und Verfahrensweisen, Kunst als epistemische Praxis, Politik und Ästhetik.

#### Neueste Publikationen:

**Artistic Experiments as Research**, in: Michael Schwab (ed): Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research. ORCiM: Gent 2013, 112–125.

**Michaela Ott, Elke Bippus:** affektive/affizierte Existenzen. Ein Gespräch, in: Elke Bippus/ Jörg Huber/Roberto Nigro. Ästhetik der Existenz. Lebensformen im Widerstreit. (T:G 10) Zürich : Edition Voldemeer / Ambra IV, 111–133.

**Fenster-(Macher) oder Konstruktionen von Sichtbarkeit**, in: Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp, hrsg. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2012, S. 48–55«. <http://people.zhdk.ch/elke.bippus>

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

## AFFEKT UND REPRÄSENTATION – BLICK UND EMPFINDEN

Yoko Ono: "A cartoon in a newspaper gave me the idea. There's this woman with a low-cut dress, and a guy is looking at her, and the guy's wife says, 'What are you looking at!' and the guy says, 'Oh, I'm looking at a fly on her.' I wanted the film to be an experience where you're always wondering, am I following the movement of the fly or am I looking at the body? I think that life is full of that kind of thing. We're always sort of deceiving ourselves about what we're really seeing."<sup>1)</sup>

— Was sehen wir also ‚wirklich‘? Wir sehen eine nackte Frau, Teile eines nackten weiblichen Körpers, auf dem eine Fliege, sodann noch eine und noch eine, herumkrabbelt, der Sound – eine Frauenstimme, beinahe kreischend, eine Fliege lustvoll und ironisch imitierend. Über die Bewegungen der Fliegen auf entsprechenden Körperpartien – Brust, Brustwarze, Genitalbereich, Bauch – wird bei den Zuseher/innen durch das Verfolgen der Bewegungen der Fliege ein Kribbeln stimuliert, das sich auf den eigenen Körper überträgt.

Ich denke, dass sich affektive Reaktionen über die krabbelnden Fliegen und ihr kreischendes, lustvolles Summen auch schon in den 70er Jahren bei den Betrachter/innen eingestellt haben. Dennoch wurde *Fly* in feministischer Perspektive sicherlich anders gelesen als dies heute der Fall ist. Der nackte weibliche Torso wurde nicht in erster Linie durch das Krabbeln der Fliege ‚gelesen‘, sondern als *pars pro toto* des weiblichen Geschlechts interpretiert. Diese Figur wurde teilweise als ‚Gewalt gegen

Frauen‘ bestimmt.<sup>2)</sup> Außerdem wurde der Status des Weiblichen als ‚Im-Bild-Sein‘ definiert, dem der männliche Betrachter als ‚Träger des Blicks‘ korrespondierte (vgl. Mulvey 1980: 30-46). Darüber hinaus wurde der Zusammenhang von Tier und weiblichem Körper auch philosophisch und psychoanalytisch anders thematisiert. Während die philosophische Tradition die Frauen über Jahrhunderte auf die Stufe mit Kindern, Irren und Tieren setzte, würde die Psychoanalyse womöglich vor allem die Angst vor dem Eindringen in das Innere des weiblichen Körpers angesprochen haben.



1)

Interview with Scott MacDonald, 1989: <http://imaginepeace.com/archives/2672>, Zugriff: 10.06.2013.

2)

Judy Chicagos Arbeit *The Dinner Party* (Keramikteller, die als *pars pro toto* für die „realen Frauen der Geschichte“ auf einer Speise-Tafel angeordnet waren) löste innerhalb der deutschsprachigen feministischen Kunsthistorikerinnen-Gruppe eine heftige Auseinandersetzung über die Frage nach Essentialismus in der feministischen Theorie aus. Vgl. Schade (1987: 239–260) als kritische Stimme zu Chicago und gegen den „ganzen Körper“ der Frau argumentierend, während Renate Bergers Beitrag *Pars pro toto* (1985) den anderen Standpunkt vertritt - *pars pro toto* wird in ihrer Perspektive als „Gewalt am ganzen Körper der Frauen“ gelesen.

// Abbildung 01

Yoko Ono: Fly 1970, 16 mm, Farbe, Ton, 25 min.

Heute haben sich die Blicke vervielfältigt – der Blick auf das Geschlecht ist nur mehr einer unter vielen – und reagieren stärker auf die Lust eines taktil anregenden Schauens, die sich über die Bewegung, ein unbewusstes Nachahmen dieser Bewegung und dem darin eingeschriebenen Begehren herstellt.<sup>3)</sup>

Provokant könnte die Frage nun jedoch lauten: verspielen wir mit dem neuen Fokus nicht die Kritik an der Macht der Bilder? Geben wir damit die mit der Repräsentationskritik verbundene Kritik der Ideologie auf? Werden wir macht-vollen Interventionen gegenüber blind? Ist es ein Effekt ‚altmodischer‘ Ideologie, dass wir mit dem neuen Fokus auf Affekt die Frage nach der Produktion von Repräsentation nicht mehr stellen können? Ist es ein Zeichen von Müdigkeit und Erschöpfung, den schnellen Bewegungen und Wegen der Schlange, wie sie Deleuze in seiner *Kontrollgesellschaft* beschrieben hat, nicht mehr folgen zu können? Dort heißt es: die Kontrollen sind „Modulationen, sie gleichen einer sich selbst verformenden Gußform, die sich von einem Moment zum andern verändert, oder einem Sieb, dessen Maschen von einem Punkt zum anderen variieren“ (Deleuze 1993: 256). Also Verabschiedung von den so genannten „Einschließungsmilieus“, wie Familie, Schule oder Kirche, die alle längst porös geworden sind und eine Krise um die andere produzieren, und Analyse einer Logik der Kontrolle, die sich um einen „unbegrenzte(n) Aufschub“ (ebd.:257) arrangiert: für diesen ist Deleuze zufolge die ständige Bewegung (in Form von Fortbildung, Dienstleistung, etc.), das Nie-Erreichen und Nie-Genügen, die ständige Arbeit an sich und seinem Körper charakteristisch. Während das Subjekt der Disziplinargesellschaft ein „diskontinuierlicher Produzent von Energie“ war, ist das Subjekt der Kontrolle eher wellenhaft – weshalb Deleuze das Surfen zur signifikanten Sportart avancieren sah (vgl. Deleuze 1993: 258). Am Ende seines Textes stellt Deleuze die Frage nach dem Widerstand (gegen die Macht) und fragt sich, wie man gegen die Bewegungen einer Schlange ankämpfen kann, die immer zu schnell ist und deren Bewegungen nicht vorhersehbar sind, deren Körper sich rasch verformen kann, sodass er dem zupackenden Griff immer wieder entgleitet.

Es haben sich also nicht nur die Machtstrukturen und –formen verändert, sondern auch das Zupacken (*grasping*),<sup>4)</sup> die Sprache, die diese Bewegungen benennt, die Bilder, die diese Bewegungen

3) Siehe hierzu meine Ausführungen zu Gabriel Tarde und seinem Begriff der Nachahmung im Abschnitt *Re-working*.

4) Ich komme auf den Begriff des *grasping* an späterer Stelle noch zurück, den Alfred N. Whitehead eingeführt hat, und der von so verschiedenen Autoren wie Donna Haraway (2003: 6ff.) und Félix Guattari (1995: 98-118) aufgegriffen worden ist.



// **Abbildung 02**  
Yoko Ono: *Fly* 1970, 16 mm, Farbe, Ton, 25 min.

repräsentieren. Und gleichzeitig haben sich die Adressaten dieser Macht verändert – sind Schlangen oder tanzende Körper geworden, haben *non-human agencies* und andere Spezies in ihre Reihen aufgenommen, um Unterscheidungen zu verqueeren (*to queer*), also nicht mehr eindeutig sichtbar und zuordenbar werden zu lassen. Dementsprechend lassen sich Versuche ausmachen, diesen Veränderungen sowohl auf wahrnehmungs- als auch begriffstheoretischer Ebene Rechnung zu tragen.

**DIFFRACTION VERSUS MIRRORING** — Mit den 1990er Jahren beginnt sich die Abkehr von der symbolischen (linguistisch-sprachlichen) Hegemonie immer deutlicher in den Geistes- und Kulturwissenschaften abzuzeichnen. Judith Butlers *Körper von Gewicht* (Butler 1997) steht hierfür exemplarisch. Als Antwort auf die Kritik an *Das Unbehagen der Geschlechter* (Butler 1991) unternimmt Butler dort nun den Versuch darzulegen, wie Materialität immer schon diskursiv und immer auch imaginär geformt wird, wie sich Imaginäres und Morphologie nicht trennen lassen, sondern als ein Prozess zu denken sind. Doch Butlers gesamte Abhandlung verbleibt, trotz Rekurs auf die Sprechakttheorie und Foucault, im Rahmen der Psychoanalyse und Ideologiekritik, wonach Phantasie dasjenige ist, was das bloße Sein, das nicht symbolisierbare Reale, erträglich macht. Phantasie ermöglicht in dieser psychoanalytisch-ideologiekritischen Lesart eine imaginäre Dimension, mit deren Hilfe sich das Subjekt in ein System der Repräsentation – auch jenes der Geschlechter – einrückt.<sup>5)</sup> Dies kommt z.B. in der Analyse von Judith Butlers „morphologisch Imaginärem“ (im Unterschied zu Lacans „Imaginärer Morphologie“, Lacan 1991) klar zum Ausdruck. Mit dieser Verkehrung stellt sie die Dimension des Imaginären auf morphologischen Boden, um jedoch gleichzeitig zu betonen, dass die Identifikation des Körper-Ichs keine mimetische mit einem präexistierenden anatomischen Körper – ist, sondern einem Delirium gleicht, in dem wir fortan gezwungen sind zu leben (vgl. Butler 1997: 132f.).

— Lacans *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion* (1975 [1949]) hat diesen Blick auf die Subjektkonstitution eingeführt, der diese allerdings als verzerrte und verkennende Spiegelung bestimmt. Spiegelung und (Selbst-)Verkennung bilden für viele

5)

So fasst Slavoj Žižek die Lacansche Position bzw. Funktion der Phantasie folgendermaßen zusammen: „für Lacan [steht] die Phantasie auf Seiten der Realität [...], das heißt, sie unterstützt den ‚Wirklichkeitssinn‘ des Subjekts: wenn der phantasmatische Rahmen sich auflöst, unterliegt das Subjekt einem ‚Realitätsverlust‘ und beginnt, die Realität als ein ‚irreales‘ alpträumhaftes Universum ohne sichere ontologische Fundierung wahrzunehmen; ein alpträumhaftes Universum ist nicht ‚reine Phantasie‘, sondern im Gegenteil *dasjenige, was von der Realität übrigbleibt, nachdem ihr ihre Stütze der Phantasie entzogen wurde.*“ (Žižek 1998: 71)



// Abbildung 03

Yoko Ono: Fly 1970, 16 mm, Farbe, Ton, 25 min.



Jahrzehnte eine nicht hinterfragte Grundannahme. Als prominentes Beispiel kann hierfür Lacans Geschichte der Sardinenbüchse aus den 1960er Jahren zitiert werden. Als er mit Fischern zusammen auf deren Boot unterwegs war, um Sardinen zu fischen, sehen sie eine Sardinenbüchse auf den Wellen im Licht der Sonne schaukeln. Siehst Du die Büchse, meinte einer der Fischerjungen, sie sieht Dich aber nicht. Dieses Nicht-im-Bild-Sein, sondern stattdessen nur ein Fleck im Bild zu sein (“je faisais tant soit peu tâche dans le tableau”, Lacan 1996: 102), führte Lacan zu seiner radikalen Unterscheidung von Blick und Auge bzw. von Bild und Tableau. “Das Bild ist sicher in meinem Auge. Aber ich, ich bin im Tableau” (ebd.: 102).

— Heute werden Spiegelung und Repräsentation als für das philosophische Denken der Moderne grundlegende Figuren kritisiert, da sie für den Ausschluss der Natur, der anderen, der Frau, von *zoë*, der *non-human agency*, usw. verantwortlich gemacht werden (vgl.u.a. Haraway 1997, Barad 2007, Braidotti 2002).

Das 20. Jahrhundert begann mit dem *linguistic turn*, an dessen Ausläufer wir uns heute befinden. Für diesen ist (war) die radikale Zweiteilung der Welt in Sprache und Dinge zentral. Was die Sprache nicht logisch zu formulieren vermochte, existierte nicht bzw. wurde dem Reich der Phantasie und des subjektiven Gefühls überantwortet. Wittgensteins folgenschwerer Satz, worüber man nicht sprechen kann, darüber müsse geschwiegen werden, steht für eine lange Tradition linguistisch-strukturaler Paradigmen, in deren Kette sich letztlich auch die Psychoanalyse, vor allem in ihrer Lacanschen Version, einordnet.<sup>6)</sup>

Doch es ist nicht nur die Sprache, die als einseitige Hegemonie betrachtet wird, es ist auch der Fokus auf das ausschließlich humane Subjekt, das seit Dekaden einer heftigen Kritik unterzogen wird. *New materialism*, *posthumanism*, *speculative realism* versuchen sich in einer Definition dessen, was Karen Barad als „entangled ontology“ bezeichnet hat, und wofür sie anstelle der Reflexion (der konkreten Spiegelung sowie der metaphorischen Spiegelung) „diffraction“, anstelle des Spiegelbildes „diffraction patterns“ und anstelle von Gleichheit und Mimesis „differences and relationalities“ setzt (vgl. Barad 2007: 71ff.).

Auch Donna Haraway ist für ihre Kritik am Anthropozentrismus sowie an den dualen Implikationen der abendländischen Philosophie bekannt. Haraway, weniger jedoch interessiert an der Frage einer neuen Ontologie, hat ebenfalls auf die optische Figur der

6)

Der radikale Zeichencharakter wird zum Beispiel in Lacans Formulierung „La femme n'existe pas“ deutlich, die nicht besagt, dass es keine Frau(en) gibt, sondern dass keine reale Frau dem Zeichen(wert) FRAU entspricht (Lacan 1996).

Beugung/diffraction (Haraway 1997: 268f.) zurückgegriffen, die es ihr ermöglicht, nicht mehr zwischen Realität und Illusion unterscheiden zu müssen, sondern die Illusion immer schon als Teil der Realität vorauszusetzen.<sup>7)</sup> Das Phänomen der Beugung tritt dann auf, wenn sich die Wellen (des Lichts) durch Hindernisse von ihrer Normalbewegung abbringen lassen. Haraway bezieht sich dabei sehr konkret auf das physikalische Phänomen, jedoch nicht, wie Astrid Deuber-Mankowsky schreibt, „um hieraus eine neue spekulative Ontologie zu entwickeln, sondern um das Spiel zwischen literaler und figuraler Bedeutung für die Konstruktion von neuen Mustern und neuen Geschichten fruchtbar zu machen“ (Deuber-Mankowsky 2011: 89).<sup>8)</sup>

### PREHENSION – VOM ZUPACKENDEN (GRASPING) GRIFF AUF DIE WELT

Donna Haraway hat in ihrer Arbeit jedoch nicht nur den physikalischen Begriff der Beugung (*diffraction*) aufgenommen, um unsere Wahrnehmung der Welt als optische Täuschung zu unterstreichen, sondern auch den der „prehension“, wie er von Alfred N. Whitehead in seiner Prozess-Philosophie verwendet wird, um sowohl das Empfinden als auch das Denken, bzw. beide als nicht trennbare Vorgänge, im Wahrnehmungsakt zu benennen. Der Begriff der *prehension* bezeichnet eine nichtsensorische, sympathetische frühere Erfahrung, die die aktuelle abstrahiert (Whitehead 1987: 225-32). Für Whitehead ist die Tradition der metaphysischen Wahrnehmungstheorien von fundamentalen Missverständnissen geprägt, die er zentral in deren Privilegierung der visuellen Wahrnehmung begründet sieht. ‚Ich sehe etwas, nehme dieses also einfach wahr‘, so die klassische Beschreibung bzw. Ausgangsthese, die Whitehead mit dem Hinweis kritisiert, dass diesem Sehen immer schon ein Abstraktionsprozess (*prehension*) voran gegangen sein muss, wodurch das „Empfinden in der Unmittelbarkeit des gegenwärtigen Ereignisses verwurzelt [ist]: Es ist das, was das Ereignis für sich selbst empfindet, indem es seinen Ursprung in der Vergangenheit hat und mit der Zukunft verschmilzt“ (ebd.: 304).

Im *Companion Species Manifesto* (2003) bestimmt Haraway *prehension* als „a concrescence of prehensions“, was bedeutet, dass alle(s) sich nur im gegenseitigen *grasping* konstituier(t)e, nichts existiert vor seinen jeweiligen Verbindungen (*relatings*). „Prehensions have consequences. The world is a knot in motion. [...] There are no pre-constituted subjects and objects, and no single sources, unitary actors, or final ends“ (Haraway 2003: 6). Am Ende des

7)

Es wäre hier durchaus interessant, einmal den Vergleich zwischen der psychoanalytisch definierten Phantasie und dem Illusionsbegriff, wie er hier von Haraway verwendet wird, vorzunehmen.

8)

Ich kann hier leider nur andeuten, dass Lacans Bestimmung des Blicks eine durchaus optische ist, wenn er etwa vom Licht spricht, das mich anblickt. Und „dank diesem Licht zeichnet sich etwas ab auf dem Grunde meines Auges, – nicht einfach jenes konstruierte Verhältnis, das Objekt (...) – sondern die Impression, das Rieseln einer Fläche, die für mich nicht von vorneherein auf Distanz angelegt ist. Dabei kommt etwas ins Spiel, was beim geometralen Verhältnis elidiert wird – die Feldtiefe in ihrer Doppeldeutigkeit, Variabilität, auch Unbeherrschbarkeit. In der Tat ist eher sie es, die mich ergreift“ (Lacan 1996: 102).

Wahrnehmungsprozesses steht bei Whitehead das „Superjekt“. Dieses generiert sich über die Aufnahme von Daten (Sinneswahrnehmungen), die es zunächst fühlt. Das heißt, im Unterschied zu Kant, bei dem Erfahrung ein kognitiver Prozess ist, geht Whitehead davon aus, dass das Bewusstsein in der subjektiven Erfahrung ein vernachlässigbares Moment ist. Meist erfolgt die Erfahrung, die ständige Wahrnehmung, unterhalb der Bewusstseinsgrenze, als physikalisches Empfinden, das jedem Subjekt vorausgeht. Whitehead legt also einen Ansatz für die menschliche Wahrnehmung vor, worin diese als emotionaler Prozess, als ein „blindes Gefühl“ verstanden wird, welches „anderswo, in einem anderen Ereignis empfunden“ (Whitehead 1987: 303f.) wird. In dieser „Theorie des Empfindens“ ist das Subjekt als Superjekt „das Ziel eines Prozesses, der die Empfindungen hervorbringt“ (ebd.: 406). In diesem Subjektivierungsprozess steht nun weder die Sprache noch das Subjekt im Zentrum, sondern ein Empfinden (*emotion*), ein Erfassen (*prehension, grasping*) sowie Affizierungsvorgänge, wodurch Materie zu Form und Form zum Datum wird.

#### DARSTELLUNG–VORSTELLUNG–MUSTERERKENNUNG \_\_\_\_\_

Repräsentation bildet die Grundlage und Ausgangsbasis der poststrukturalen-dekonstruktivistischen Bewegung, die kein Jenseits und auch keine Wahrheit ausserhalb der symbolischen Ordnung annimmt, sondern stattdessen nach den machtvollen Beziehungen zwischen Zeichen, Benutzern, Produzenten und Konsumenten, zwischen Bild und Sprache fragt. Jacques Derrida, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Jacques Lacan und andere waren dieser Methode verpflichtet, um die Differenz von Gesetz und Subjekt, von Denken und Sein als eine dem Logos, der Sprache, dem Zeichensystem geschuldete zu bestimmen. Repräsentation wurde dabei als Vor- und Darstellung sowie politische Vertretung verstanden, die sowohl das Subjekt, die Gesellschaft sowie deren Beziehungen herstellt. *Gender* konnte vor diesem Hintergrund von Teresa de Lauretis daher als Repräsentation und Selbst-Repräsentation, als ein Effekt unterschiedlicher (Selbst-)Techniken, von Medien, institutionalisierten Diskursen (psychiatrischer, pädagogischer, medizinischer) und Alltags-Praxen bestimmt werden.<sup>9)</sup> D.h. *gender* wird nicht als Eigenschaft (*property*) eines Körpers, sondern als ein „set

9) Teresa de Lauretis verbindet hier den semiotischen Ansatz mit dem Macht- und Dispositiv-Denken, wie es von Michel Foucault eingeführt worden ist (Foucault 1977).



// Abbildung 04  
Yoko Ono: Fly 1970, 16 mm, Farbe, Ton, 25 min.

of effects produced in bodies, behaviors, and social relations“ (de Lauretis 1987: 3) bestimmt. Obwohl also den Medien große Bedeutung zugesprochen wird, als *technologies of gender*, ist noch keine Rede von Affekten oder Emotionen, vielmehr geht es um die ideologische Zurichtung und Einsetzung ‚gegenderter‘ Subjekte. Doch mit den 1990er Jahren wird die Kritik an dieser hegemonialen Sprachfassung immer lauter. So formuliert beispielsweise Félix Guattari: „It was a great error on the part of the structuralist school to try to put everything connected with the psyche under the control of the linguistic signifier!“ (Guattari 1995: 5). Denn technische Entwicklungen würden Bilder generieren und mathematische Bildberechnungen anstellen, die zu heute noch unvorstellbaren neuen Subjektivierungsoptionen führten. Weshalb er dann auch mit der Frage fortfährt: „Should we keep the semiotic production of the massmedia, informatics, telematics and robotics separate from psychological subjectivity? I don’t think so.“ Denn „technological machines of information and communication operate at the heart of human subjectivity, not only within its memory and intelligence, but within its sensibility, affects and unconscious fantasm“ (ebd.: 4).

Damit fasst Guattari eine Gegen-Bewegung zusammen, an der er gemeinsam mit Deleuze aktiv beteiligt war. Ihre Kritik an der Psychoanalyse und abendländischen Philosophie, formuliert u.a. im *Anti-Ödipus* (Deleuze und Guattari 1974) und in den *Tausend Plateaus* (Deleuze und Guattari 1992), sodann von Deleuze Mitte der 1980er Jahre in seinen Kinobüchern (Deleuze 1989; 1991) weiter vorangetrieben, haben entscheidend zu einem ab Mitte der 1990er Jahre bezeichneten „affektiven turn“ beigetragen (vgl. Angerer 2007).



// Abbildung 05

Yoko Ono: Fly 1970, 16 mm, Farbe, Ton, 25 min.

**RE-WORKING** — Die Frage nach dem Blick (*gaze*) und der Frau als Bild, wie sie die 1970er Jahre gestellt haben, hat ausschließlich das humane Subjekt, hier das weibliche, ins Zentrum gerückt. Die Fliege hätte in dieser Sehweise als *Objekt klein a*, als *fading* des Subjekts bzw. als filmisches Objekt (*McGuffin*) interpretiert werden können. Zu diesem Zeitpunkt wäre die Frage nach der Hautoberfläche (als Affektträger) und dem kleinen Tier und seinen schnellen Bewegungen auf einer semiotischen Ebene verhandelbar gewesen und nicht – wie heute – auf einer des Affekts und seiner

Beziehung zur Bewegung und „präsentativen Form“ (Langer). Daher ist es auch kein Zufall, dass heute philosophische Ansätze wieder ins Zentrum gerückt werden, die in den letzten Jahrzehnten eher wenig Beachtung gefunden hatten: wie die Prozessphilosophie von Whitehead, Bergsons Wahrnehmungsphilosophie und Susanne Langers Philosophie des Fühlens. Die Schülerin von Alfred N. Whitehead (und von Ernst Cassirer) beginnt ihre Kritik bei Wittgenstein, Russell, Carnap und Frege, um deren Definition des „Jenseits der Sprache“, des „Nicht-Sagbaren“ als einen Irrtum dieser Sprachphilosophie aufzudecken, als ein Missverständnis, was das semantische Feld der Sprache betrifft. „Das Feld der Semantik reicht weiter als das der Sprache, das haben Philosophen wie Schopenhauer, Cassirer, Delacroix, Dewey, Whitehead und andere entdeckt“ (Langer 1992: 93). Wesentliches Moment in Langers Philosophie bildet der Symbolismus jener Bereiche, die der diskursive Symbolismus nicht ausdrücken kann, die aber deshalb nicht notwendigerweise „etwas Blindes, Unbegreifliches, Mystisches“ sind; „es handelt sich einfach um Dinge, die durch ein anderes symbolisches Schema als die diskursive Sprache begriffen werden müssen. [...] Die Sprache ist keinesfalls unsere einzige artikulierte Hervorbringung“ (ebd.: 95).

Damit steht sie nun durchaus in einer interessanten Kette von aktuell agierenden Sprach- und Subjektkritikerinnen, die mit dem Symbolismus von Langer aber nicht unbedingt einverstanden wären. Dennoch formuliert Langer hier durchaus etwas, was Karen Barad nahe steht, wenn sie die Sprache eben als nur eine Möglichkeit benennt. Auch Barad hat sich dafür stark gemacht, nicht nur der Sprache eine Geschichte zuzuschreiben, sondern auch Materialien und Phänomenen.<sup>10)</sup> Doch die Parallele endet hier dann abrupt, denn Barad fragt nicht nach einem erweiterten semantischen Verständnis, sondern will eine Handlungsfähigkeit auf alles übertragen und nicht lediglich dem humanen Subjekt zuschreiben. Dennoch sollte man sich Langers Ansatz noch etwas genauer ansehen, da sie entlang der Empfindungsthese von Whitehead die Sinnesdatenaufnahme durch das menschliche Wesen durchdekliniert. Denn die „reine Sinneserfahrung ist bereits ein Prozess der Formulierung. [...] Ein Objekt ist kein Sinnesdatum, sondern eine durch das sensitive und intelligente Organ gedeutete Form, eine Form, die gleichzeitig ein erlebtes Einzelding und ein Symbol für dessen Begriff, für diese Art von Ding ist“ (ebd.: 95). Langer spricht in diesem Zusammenhang von Formulierungen als Muster und Gruppierungen von Sinnesdaten, was durchaus an die

10)

„Language has been granted too much power. The linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately every ‚thing‘—even materiality—is turned into a matter of language or some other form of cultural representation. The ubiquitous puns on ‚matter‘ do not, alas, mark a rethinking of the key concepts (materiality and signification) and the relationship between them. Rather, it seems to be symptomatic of the extent to which matters of ‚fact‘ (so to speak) have been replaced with matters of signification (...). Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter.“ (Barad 2003: 801)

„diffraction patterns“ von Barad erinnert bzw. auch an Antonio Damasio Strukturen und Mustererkennung, wie sie die Gehirnforschung derzeit untersucht.<sup>11)</sup> Diese Musterbündelung bzw. -erkennung betrachtet Langer als angeborene Fähigkeit, die ihrer Ansicht nach die Wurzel für unser gesamtes Abstraktionsvermögen bildet und „ihrerseits der Schlüssel zur Rationalität ist; es zeigt sich also, daß die Bedingungen der Rationalität tief in unserer rein animalischen Erfahrung liegen – in unserer Wahrnehmungsfähigkeit, in den elementaren Funktionen unserer Augen, Ohren und Finger“ (ebd.: 96).

— Ich habe Susanne Langer hier so ausführlich zitiert, weil das Empfinden, wie sie es mithilfe von Whitehead definiert, sich mit einer bestimmten Definition von Affekt, wie ihn Gilles Deleuze und später dann Brian Massumi bestimmt haben, verbinden lässt. Der Affekt hat dieser Definition nach keine Präsenz, sondern ist immer zwischen ‚immer-schon-vergangen‘ und ‚noch-nicht‘ zeitlich – als fehlende halbe Sekunde – lokalisiert, er ist nie unmittelbar empfunden oder gegeben. Er ist, wenn man seine zeitlich- räumliche Verortung auf eine andere Ebene überträgt, immer schon abstrahiert oder in den Worten Langers formuliert (vgl. Angerer 2013). Was heißt dies nun für die Frage nach der Repräsentation und der Kritik an ihr? Die Kritik richtet sich in erster Linie gegen die Dominanz des Visuellen und fordert, das Taktile, Haptische sowie Bewegungen auf allen möglichen Ebenen – viral, bakteriell, Haut – ernst zu nehmen. Anstelle der Frage nach der Identifikation (mit Bildern), die im Kontext der Repräsentation zentral war, tritt die Frage nach der Nachahmung, wie sie durch die Wiederentdeckung von Gabriele Tarde aktuell verhandelt wird. Nach Tarde ist, an die Substanzlehre von Spinoza angelehnt, alles im Kleinsten ebenso enthalten wie im Großen – alles ist eine Frage der Bewegung, der Kohäsion, der Anpassung und Nachahmung. Tarde spricht in diesem Zusammenhang von einem „*Bedürfnis nach Gesellschaft*“, das die Atome wie die Menschen, die Bäume ebenso wie die Sterne aufweisen würden (Tarde 2009: 25-30). Deleuze und Guattari haben in den *Tausend Plateaus* diese Nachahmung als „Strömung“ bezeichnet, die sich durch Überzeugung und Begehren bewegt. „[E]ine Strömung besteht immer aus Überzeugungen und Begehren. Überzeugungen und Begehren sind Grundlage jeder Gesellschaft, weil sie Strömungen sind, die als solche ‚quantifiziert‘ werden können, wahrhaftige gesellschaftliche Quantitäten, während Empfindungen qualitativ und Vorstellungen schlichte Resultanten sind“ (Deleuze/Guattari 1997: 298-99).

11)

Damasio zusammengefaßt in Angerer 2007: 77f.



Hier wird nun aber auch deutlich, dass ein ehemals sexuell definiertes Begehren in eine affektive Bewegung übersetzt worden ist. Aus einer an Psychoanalyse und Ideologiekritik orientierten Interpretation sexueller Phantasien ist eine Frage nach einer affektiven Grundbefindlichkeit geworden.

Diese Verschiebung von einer sexuellen hin zu einer affektiven Dimension habe ich im *Begehren nach dem Affekt* (Angerer 2007) nachgezeichnet. Ich habe dort auch die Frage gestellt, welche Kräfte es sind, die diesen affektiven *turn* mit verursachen und mittragen. Mit meinem Verweis auf Foucaults Dispositiv-Begriff habe ich deutlich gemacht, dass diese Kräfte weder nur positiv noch ausschließlich negativ zu bewerten sind, sondern die Frage der Macht, wie Foucault betonte, immer auch in ihrer Positivität gesehen werden muss, also gesehen werden muss, was durch sie erst ermöglicht wird. So würde ich auch vorschlagen, die Entscheidung darüber, welche Lesart von *Fly* die bessere oder die richtige ist, dahingehend abzuwandeln und zu fragen, wodurch kommt etwas in den Blick und was entgeht diesem durch den Fokus auf eine semiotische oder affektive Lektüre? Was bedeutet es, den Körper über das Krabbeln der Fliege und nicht mehr über dessen Weiblich- und Nacktsein zu buchstabieren? Wie verändert sich dadurch ein Blick auf Sexualität insgesamt? Wie verändert sich diese innerhalb eines affektiven Gefüges? Bleibt die Kategorie *gender* davon unberührt oder wird sie ganz im Gegenteil in Mitleidenschaft gezogen? Ist *gender* über ein affektives *doing* nach wie vor analysierbar oder verlieren die Komponenten von Judith Butler hierbei ihre Berechtigung? All dies Fragen, die meiner Meinung nach noch lange nicht durchgespielt sind, obwohl sie machtvolle Implikationen enthalten. Man kann vorsichtig zusammenfassend formulieren, dass der Affekt – als Bewegung, Energie, als übervolle, daher nicht bewusstseinsfähige Zeitzone, als das, was das Individuum notwendigerweise überschreitet, als etwas, das sich auf das Soziale nicht reduzieren lässt – eine Art Relais darstellt oder vielmehr die Funktion eines solchen zugesprochen bekommt, um ein Versprechen, ein Begehren nach Überwindung tradierter Dualismen (Natur-Kultur, Körper-Geist, Mensch-Maschine-Tier, etc.) einzulösen. Wenn Freud die Sexualität des Menschen vom Instinkt der Tiere radikal unterschieden hat, um sie als das zu positionieren, worin sich das Humane entfaltet, dann ist der Affekt nun genau die Gegenbewegung hierzu, nämlich jenes Moment in den Vordergrund zu rücken, wo Menschen und Tiere sich vergleichen und verbinden lassen – und an der affektiven Kompetenz

der Maschinen wird seit längerem ja heftig gearbeitet (Stichwort: *affective computing*). In der heute beobachtbaren Tendenz, überall das affektive Moment zu betonen, artikuliert sich in meinen Augen ein ‚Gefühl‘ nach einer Teilhabe an der Welt, das sich von der Überzeugung einer Vormachtsstellung des Menschen in dieser verabschiedet hat und vielmehr das einlösen möchte, was Donna Haraway mit *alter-globalisation* und *autre-mondialisation* bezeichnet hat: „These terms were invented by European activists to stress that their approaches to militarized neoliberal models of world buildings are not about antiglobalization but about nurturing a more just and peaceful other-globalization. There is a promising *autre-mondialisation* to be learned in retying some of the knots of ordinary multispecies living on earth“ (Haraway 2008: 3).

// Literatur

- Angerer, Marie-Luise (2007):** Vom Begehren nach dem Affekt. Zürich-Berlin, diaphanes
- Angerer, Marie-Luise (2013):** Die biomediale Schwelle. Medientechnologien und Affekt. In: Deuber-Mankowsky, Astrid/Holzhey, Christoph (Hg.): *Situiertes Wissen und regionale Epistemologie. Zur Aktualität Georges Canguilhems und Donna J. Haraways*. Wien, Turia + Kant, S. 203-222.
- Barad, Karen: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.** In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 2003, vol. 28, no. 3, S. 801-831.
- Barad, Karen (2007):** *Meeting the Universe Halfway*. Durham-London, Duke University Press.
- Berger, Renate (1985):** Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität. In: Berger, Renate und Hammer-Tugendhat, Daniela (Hg.): *Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten*. Köln, Dumont, S.150-199.
- Braidotti, Rosi (2002):** Between No Longer And The Not Yet: On Bios/Zoë-Ethics. In: *Filozofski vestnik*, vol. XXIII, no. 2, S. 9-26.
- Butler, Judith (1991):** *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997):** *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M., Suhrkamp .
- Deleuze, Gilles (1993):** Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: ders.: *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 254-262.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1974):** *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix (1992):** *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin, Merve.
- Deleuze, Gilles (1989):** *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1991):** *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2011):** *Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft: Menschen und andere* (Redaktion: Marie-Luise Angerer, Karin Harrasser), Heft 4, S. 83-91
- Foucault, Michel (1977):** *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen, Band I*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Guattari, Félix (1995):** *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm*. Sydney, Power Publications.
- Haraway, Donna (1997):** *Modest\_witness@second\_millennium.FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse*. New York-London, Routledge.
- Haraway, Donna (2003):** *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press.
- Haraway, Donna (2008):** *Where Species Meet*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Lacan, Jacques (1975):** *Schriften 1*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

**Lacan Jacques (1991):** Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II, Berlin, Quadriga.

**Lacan, Jacques (1996 [1973]):** Das Seminar. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (1972–1973). Weinheim, Berlin, Quadriga.

**Langer, Susanne K. (1992 [1942]):** Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M., Fischer.

**Lauretis, Teresa de (1987):** Technologies of gender. Bloomington, Indianapolis, University of Indianapolis.

**Mulvey, Laura (1980):** Visuelle Lust und narratives Kino. In: Nabakowsky, Gisliind et al. (Hg.): Frauen in der Kunst, Bd.1. Frankfurt a.M., edition suhrkamp, S. 30-46.

**Schade, Sigrid (1987):** Der Mythos des ‚Ganzen Körpers‘. In: Barta, Ilsebill et al. (Hg.): Frauen.Bilder.Männer.Mythen. Berlin, Reimer, S. 239-260.

**Tarde, Gabriel (2009):** Monadologie und Soziologie. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

**Whitehead, Alfred North (1987 [1929]):** Prozeß und Realität. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

**Zizek, Slavoj (1998):** Das Unbehagen im Subjekt. Wien, Passagen.

// **Abbildungsnachweis**

**Abb 1-4: Yoko Ono, Fly, 1970, 16 mm digitalisiert, Farbe, Ton, 25 min, Sammlung der Künstlerin, (c) Yoko Ono, Foto: Norbert Miguletz, in: <http://www.schirn-magazin.de/yoko-ono-fly-fluxus-film.html>, zuletzt 02.12.2012.**

**Abb 5: Yoko Ono, Fly, 1970, performed by Virginia Lust, Filmstill, 16 mm, Farbe, Ton, 25 min, Privatsammlung, in: Yoko Ono. Half-A-Wind Show. Eine Retrospektive, Kat. zur Ausst., Schirn Kunsthalle Frankfurt 2013, S. 159.**

// **Angaben zur Autorin**

**Marie-Luise Angerer**, Professorin für Medien- und Kulturwissenschaften an der Kunsthochschule für Medien Köln.

Aktuelle Schwerpunkte in Lehre und Forschung Affekt & Medientechnologien, Nachahmung und Begehren, verkörpertes Wissen. Soeben erschienen: *Choreographie Medien Gender*, hg. von Marie-Luise Angerer/Yvonne Hardt/Ann-Carolin Weber, diaphanes 2013. <http://wissenschaft.khm.de/wpersonen/mla/marie-luise-angerer/>

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

---

## DAS SEHENDE GESCHLECHT

---

### REPRÄSENTATIONSKRITIK UND AFFEKT IN ALICJA ŻEBROWSKAS VIDEO *THE MYSTERY IS LOOKING* IM KONTEXT POSTSOZIALISTISCHER SEXUALITÄTSDISKURSE IN POLEN

Bei dem 1995 entstandenen Video *The Mystery is looking* der polnischen Künstlerin Alicja Żebrowska bleibt buchstäblich kein Auge trocken.<sup>1)</sup> Die erste Einstellung des Videos zeigt nicht genauer spezifizierbare Hautfalten, die in Bewegung sind und langsam in einer Öffnung die Iris eines Auges freilegen. Im Verlauf des Videos wird, nicht ohne einen entsprechenden Überraschungseffekt für die Zuschauer, deutlich, dass es sich bei dem Auge um einen künstlichen Augapfel handelt, der sich in der Körperöffnung eines weiblichen Genitals befindet.

Das Kunstwerk ruft bei den meisten Betrachter/innen eine unmittelbare emotionale Reaktion hervor, die von Schreck, Ekel und Angst bis Gelächter reichen kann. Żebrowska irritiert mit *The Mystery is looking* auf effektive Weise die Sehgewohnheiten der Betrachter,<sup>2)</sup> indem sie den Anblick des in der Kunst ohnehin tabuisierten weiblichen Geschlechtsorgans zusätzlich zu einem grotesken Auge verfremdet. In Anbetracht der abendländischen Tradition, in der das Sehen mit Wissen und Macht assoziiert wird und das sehende Geschlecht durch Repräsentationsstrukturen der Kunst als maskulines konstruiert wird, kehrt Alicja Żebrowska in dem Kunstwerk *The Mystery is looking* „mit einem Ruck einen beherrschenden kulturellen Code um“ (Böhme 1998: 100). Indem sie den Anblick des weiblichen Genitals mit einem Blick aus der Perspektive dieses Genitals kreuzt, vollzieht die Künstlerin entgegen der Tradition der passiven Nackten in der Kunst eine Transformation vom sich zeigen zum ‚selbst sehen‘.

Die weibliche Sexualität, die Żebrowska schonungslos offen thematisiert, wird in Polen in den 1990er Jahren zum Gegenstand politischer Manipulationen (Kowalczyk 2002: 241). Für das katholisch geprägte Polen ist für die Transformationszeit nach 1989 eine konservative Tendenz in Bezug auf Sexualitätsdiskurse zu diagnostizieren. Um zu einem besseren Verständnis der Arbeit *The Mystery is looking* zu gelangen, ist es unerlässlich, diesen Entstehungskontext von Żebrowskas Kunst zu berücksichtigen.

Bisherige Untersuchungen des Werkes beziehen sich ausschließlich auf die inhaltliche Ebene der Arbeit, suchen also das kritische Potenzial des Videos in dem, was gezeigt wird. Ziel der

1)

Das Video kann angeschaut werden unter: <http://artmuseum.pl/pl/filмотeka/praca/zebrowska-alicja-tajemnica-patrzy?age18=true>

2)

Wenn in der vorliegenden Arbeit an einigen Stellen nur die männliche Form verwendet wird, ist damit in Anlehnung an die Argumentation einer maskulin konstruierten Betrachterposition ein rhetorisches Interesse verbunden.

vorliegenden Studie ist es, zusätzlich die Frage zu thematisieren, *wie* es gezeigt wird und welche Wirkungen dadurch bei den Rezipienten erzeugt werden. Erst an den heftigen emotionalen Reaktionen lässt sich die Übertretung der Darstellungstradition und damit das repräsentationskritische Potenzial des Videos greifbar machen.

**1 ALICJA ŻEBROWSKAS THE MYSTERY IS LOOKING** — Das Video *The Mystery is looking* beginnt mit einer Nahaufnahme der horizontal gezeigten Vulva der Künstlerin. Die Hautfalten beginnen langsam sich zu bewegen und geben in der Körperöffnung die Iris eines Augapfels zu sehen. Nach einem unvermittelten Schnitt erscheint das Auge ganz geöffnet und durch eine noch stärkere Nahaufnahme sehr groß im Bild (Abb. 1). Die Hautfalten, welche die Augenlider bilden, entpuppen sich als Schamlippen. Eingerahmt wird das Auge durch künstliche Wimpern, blauen Lidschatten und eine Augenbraue, zurechtgestutzt aus der Schambehaarung.

Es schließen sich verschiedene Nahaufnahmen an, die die maskierte Vulva aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen und diese mal größer mal kleiner im Bild inszenieren. Dabei ist ein wiederkehrendes Motiv, dass der Augapfel sich vor- und zurückbewegt. Żebrowska wechselt zudem immer wieder die Ansichten des falschen Auges von der üblichen horizontalen zur vertikalen Ausrichtung, die stärker die mandelförmige Vulva betont. Die Aufnahmen oszillieren auf diese Weise zwischen Auge und Genital.

Es gibt nur eine Szene, in der für einen kurzen Moment fast der ganze nackte Körper der Künstlerin auf der Bildfläche erscheint (0:52 min). Breitbeinig, halb aufgestützt auf dem Rücken liegend, taucht der Kopf der Künstlerin weiter hinten im Bild über den Brüsten auf. Deutlich sind zwischen den Beinen im Vordergrund das vertikale Vulva-Auge und der Anus zwischen den angeschnittenen Schenkeln zu erkennen. Die Aufnahme dauert jedoch nur eine Sekunde und wird wiederum durch Nahaufnahmen des Genitals abgelöst.



// Abbildung 01

Alicja Żebrowska, *The Mystery is looking*, 1995, Standbild, 16 mm Farbfilm, 1:50 min

Die Schlussequenz ist mit einer Länge von 16 Sekunden vergleichsweise ausgedehnt. Die Vulva der Künstlerin erscheint wie zu Beginn des Videos ohne sichtbaren Augapfel (1:26 min). Die geschminkten Lider öffnen sich zunächst langsam, plötzlich jedoch recht abrupt. Der Augapfel erscheint in der Körperöffnung und tritt immer weiter hervor, bis er aus der Vagina und dem gefilmten Bildraum plumpst.

Das gesamte Video wird von elektronischer Musik begleitet. Die Komposition beginnt mit einem krächzenden Geräusch, welches über das ganze Video hinweg als akustischer Hintergrund dient. Der für die Vertonung verantwortliche Musiker Dariusz Baster hat dafür ein Tonfragment in repetitiver Weise zu einer zusammenhängenden Basis verknüpft. Das Rauschen ist daher kein monotones Geräusch, sondern kehrt in zyklischen Schwingungen wieder, dem Takt eines schnellen Atemrhythmus' ähnelnd. Vor dem Hintergrund dieser Geräuschkulisse erklingt eine Abfolge von Basstönen. Die dritte, dominante Tonfolge setzt exakt mit dem ersten Szenenwechsel ein und gibt einen unerbittlich gleichmäßigen, stetig wiederkehrenden Takt in penetranter Weise vor. Anfangs scheinen die drei Tonspuren parallel zu verlaufen, es wird jedoch bald deutlich, dass die Tonfolgen unterschiedlich lang sind. Dadurch kommt es an bestimmten Momenten zu einem *Stolpern* der Melodie. Die unterschiedlichen Stimmen sind so ins Verhältnis gesetzt, dass sie in zyklischer Wiederkehr miteinander übereinstimmen oder gegeneinandergestellt erklingen. Dies erzeugt eine Disharmonie, die äußerst amelodisch und daher irritierend ist. Insgesamt fügen sich so die musikalische Begleitung und die gezeigten Bilder zu einem aufwühlenden künstlerischen Produkt zusammen.

Żebrowska bricht mit *The Mystery is looking* Sehgewohnheiten auf, indem sie einen stark tabuisierten Anblick in extremer Nahaufnahme präsentiert. Dies stellt eine wahrnehmbare Verletzung von Grenzen dar, die sowohl die Integrität des Körpers der Künstlerin betrifft als auch eine Zumutung für die Betrachter darstellt. Der vermeintliche Blick auf ein Auge macht sie zu Opfern einer Täuschung, zugleich aber auch zu voyeuristischen Eindringlingen. Völlig ungefragt sind sie in die Situation geworfen worden, eine Vulva in Nahaufnahme zu sehen. Das Video ruft durch diese Konfrontation vor allem Widerwillen, Furcht und Abscheu hervor. Zumal das Betrachten nicht unbemerkt vonstatten geht, sondern durch den Blick des genitalen Auges reflektiert wird.

Das Gefühl, durch den Blick des Anderen ertappt worden zu sein, hat Jean-Paul Sartre sehr genau beschrieben. Vom Blick eines



Anderen erfasst zu werden, beraubt mich, so Sartre, meiner Position als Subjekt und lässt mich darüber gewahr werden, dass ich für den Anderen ein Objekt bin (Sartre 1994: 48). Dieses Gefühl, angeblickt zu werden, nutzt Żebrowska in ihrem Video. Auch wenn es sich nur um ein repräsentiertes Auge handelt, vermag es doch den unmittelbaren Affekt zu evozieren, gesehen zu werden. Der Verdacht eines Blickes erzeugt bereits die entsprechende Wirkung: „Was ich unmittelbar erfasse, wenn ich die Zweige hinter mir knacken höre, ist nicht, daß jemand da ist, sondern daß ich verletzlich bin, daß ich einen Körper habe, [...] kurz, daß ich gesehen werde.“ (Ebd.: 53, Hervorhebungen der Verfasserin). In diesem Sinne verfügt das blinde Auge über das Potenzial, die Betrachter mit einem Blick zu affizieren.

Zudem stellt Żebrowska eine abnorme Verbindung zweier Organe her, die nicht zusammengehören. Das feuchte tote Auge in der Vagina stellt eine ‚anatomische Pathologie‘ dar, die die eindeutigen Kategorien des Körpers unterwandert. Die Verbindung dieser zwei Organe wird in der Schlusszene des Videos mit einer kalkulierten Dramatik wieder gekappt. Die ‚Augenlider‘ wirken durch die gekräuselten Wimpern besonders deformiert und die ohnehin grotesk wirkende Augen-Kreatur dadurch verwahrlost und heruntergekommen. Der Augapfel tritt zunächst langsam aus der Körperöffnung und fällt schließlich aus der Vagina und damit im übertragenen Sinne aus der Augenhöhle. Der Anblick eines heraustretenden Augapfels ist nur schwer zu ertragen, weil dieses Organ normalerweise mit dem Körper fest verbunden ist und dieser Verlust daher nur unter Schmerzen geschehen kann. In Bezug auf die Erzeugung von negativen Gefühlen stellt die letzte Sequenz des Videos einen Höhepunkt dar. Erst in dieser Szene wird die längliche Form des Kunstauges sichtbar. Seine Oberfläche ist nicht, wie man vermuten würde, so glatt glänzend wie der sichtbare Teil des Augapfels, sondern eher schmierig und klebrig, was die Irritation und das Grauen bei den Betrachtenden noch erhöht.

Die Künstlerin Louise Bourgeois entwirft 1966 ein Objekt, das in seiner Uneindeutigkeit ebenfalls Widerwillen auslösen kann. Die rundliche Plastik mit dem Titel *Le Regard (Der Blick)* weist in der Mitte einen vulvischen Schlitz auf, wie bei einem Katzenauge.



// Abbildung 02

Louise Bourgeois, *Le Regard*, 1966, Latex und Stoff, 12,7 x 39,4 x 36,8 cm, Cheim & Read, Hauser & Wirth und Galerie Karsten Greve

Dieser beherbergt einen kugelartigen Inhalt, der sich nicht genau bestimmen lässt. Er bleibt wie die gesamte Plastik ambig, oszilliert zwischen Zervix und der Iris eines Augapfels (Abb. 2). Aus Sackleinen gefertigt und mit einer Schicht aus Latex überzogen, erinnert die unebene Oberfläche und vor allem die Farbigkeit der gesamten Skulptur an einen Haufen Exkreme. Bourgeois inszeniert damit das Vulvische als abjekten und abstoßenden Anblick. Durch den Titel stattet sie es gleichzeitig mit einem Blick aus, wobei der Ausdruck „cela me regarde“ sowohl „es schaut mich an“, als auch „es geht mich an/betrifft mich“ bedeuten kann (Krohn 2010: 102). Sowohl Bourgeois als auch Żebrowska überschreiten die Grenzen des für die Vulva vorgesehenen visuellen Repertoires und nutzen den Affekt des Ekels, um das hinter dem Ekel stehende kulturelle Regelwerk hervorzuheben. Hartmut Böhme nennt Żebrowskas *The Mystery is looking* einen „visuellen Alptraum“ (Böhme 1998: 100) und beschreibt damit treffend das Unwohlsein, das das Video bei vielen Rezipienten hervorruft. Mit der Strategie der Irritation der Betrachter rücken die Künstlerinnen das Betrachtersubjekt in den Fokus der Aufmerksamkeit, machen darauf aufmerksam, dass das Betrachten von Kunst mit dem ganzen Körper stattfindet und kein rein geistiger Akt ist.

In der abendländischen Kultur gibt es eine lange Tradition, das Sehen als höchsten der fünf Sinne und in enger Verknüpfung mit der Aneignung von Wissen zu verstehen (Konersmann 1997: 9). Repräsentationskritische KunsthistorikerInnen unterziehen diese Vorstellung jedoch einer Revision: „Das Sehen als vorherrschendes Paradigma der Erkenntnis, wie es die dominante Tradition der Moderne begriffen hatte, verwandelt sich nun von einer Technik der Wissensproduktion in einen Gegenstand der Kritik.“ (Kravagna 1997: 8). Die visuelle Wahrnehmung wird also nicht länger in idealisierter Weise als interesselose intellektuelle Leistung vorgestellt, sondern als kulturelle Praxis verstanden, die durch Machtverhältnisse bedingt ist. Die hierarchisch geprägte Geschlechterordnung ist in der Sphäre der visuellen Künste ursächlich dafür verantwortlich, dass das Privileg des Sehens einem als maskulin konstruiertem Betrachter eingeräumt wurde. Historisch ist dieser zentralperspektivisch angelegte Blick mit der Souveränität des distanzierten Überblicks, des ‚Allsehens‘ verschränkt. Sowohl in der perspektivischen Malerei als auch im konventionellen narrativen Kino werden die Bedingtheiten des eigenen Mediums zugunsten einer Illusion für den Betrachter negiert: „Ziel des kommerziellen Films ist es, über unauffällige Schnitt- und Kameratechniken den

Eindruck eines kontinuierlichen, homogenen Bildraumes aufzubauen und die Betrachtenden in eine Überblicksposition zu hiefen“ (Hentschel 2001: 11).

Żebrowska scheint diesem Paradigma nicht zu folgen. Oftmals sind die Aufnahmen unscharf und verwackelt, man kann von einer laienhaften Kameraführung sprechen. Die Schnitte sind sehr abrupt und wirken dadurch unvermittelt. Auf dem Körper der Künstlerin erscheinen nicht zur Szene gehörende Schatten, die die Existenz der Kamera nicht verschleiern.

In der Filmsprache gilt die extreme Nahaufnahme, von welcher Żebrowska exzessiv Gebrauch macht, als Mittel um Intimität zu erzeugen, gleichzeitig wird sie auch verwendet, um Ekel hervorzurufen. In seiner Monographie zur Theorie des Ekels beschreibt Menninghaus das „elementare Muster des Ekels [als] die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird“ (Menninghaus 1999: 7).

Die einzige Szene im Video, in der der Betrachter etwas mehr Überblick erhält, ist die bereits erwähnte, die in einer verkürzten Perspektive zwischen den gespreizten Schenkeln, über den Brüsten, das Gesicht der Künstlerin zeigt. Hartmut Böhme bezeichnet diesen Anblick als „ein dreiäugiges Monster“ (Böhme 1998: 101). Spätestens bei dieser speziellen Einstellung, bei der die Kamera ausnahmsweise einen größeren Ausschnitt wählt, wird unmissverständlich klar, dass es sich um ein falsches Auge in der Vagina der Künstlerin handelt. Dieser Abstand verhilft den Betrachtern somit zu mehr Information und Sicherheit in Bezug auf die Situation. Böhmies Bezeichnung „des dreiäugigen Monsters“ aufgreifend, möchte ich jedoch argumentieren, dass dieser geschenkte Überblick durch die Präsenz der Künstlerin und die damit zusammenhängende unwiderrufliche Bestätigung einer befürchteten Vermutung, die gewonnene Sicherheit der Betrachtenden im selben Augenblick wieder unterläuft.

Bei dem Anblick kann man nicht lange verweilen, die Aufnahme dauert nur eine Sekunde. Die schnelle Abfolge der Bilder, die sich stetig Bewegendes zeigen, verhindert ein Fixieren seitens des Betrachters. Die Künstlerin ist schwer greifbar, nur ausschnitthaft kann ihr Körper betrachtet werden. Żebrowska zerlegt in ihren Arbeiten ihren Körper in Fragmente, jedoch gehören diese nicht zu einem anonymen Modell. Lucy Lippard bemerkt dazu: „When women use their own bodies in their art work, they are using their selves; a significant psychological factor that converts these bodies or faces from object to subject“ (Lippard 1976: 124). Żebrowska reflektiert durch die Subjektivierung ihres Genitals ihre ambivalente, in gewisser Hinsicht

gespaltene, Position als Künstlerin, Modell und Regisseurin, die einen Standpunkt des Blicks vorgibt, den sie durch die gleichzeitige Rolle als ihr eigenes Modell selbst nie einnehmen kann.<sup>3)</sup>

## 1 DIE SOZIOPOLITISCHE DIMENSION DER REPRÄSENTATIONSKRITIK

— Zebrowskas Kunst wird in die allgemeinere Strömung der *Sztuka Krytyczna (Kritische Kunst)* eingeordnet, in deren Rahmen sich in den 1990er Jahren künstlerische Positionen mit ungekannter Vehemenz und radikalen Mitteln kritisch gegenüber gesellschaftspolitischen Themen äußern. Zebrowskas Beitrag hat insbesondere Diskurse rund um frauenpolitische Probleme im post-sozialistischen Kontext bereichert.

Die Künstlerin sagt in einem Interview: „Ich will nicht, dass mein Körper dem Staat dient“ (Kowalczyk 2002: 119). Sie kritisiert in ihren Arbeiten die Vereinnahmung der weiblichen Sexualität zu Zwecken der Reproduktion, eine Tendenz, die sich im post-sozialistischen Kontext Polens beobachten lässt.

Während gemeinhin davon ausgegangen wird, der Zusammenbruch des Kommunismus im Zusammenhang mit den Ereignissen des Jahres 1989 habe zu einer Verbesserung der Lage der Frauen in der Gesellschaft geführt, hat sich die soziopolitische Realität für den weiblichen Bevölkerungsanteil in Polen in mehreren Hinsichten erheblich verschlechtert. Die wirtschaftliche Regression in den ersten Jahren des Umbruchs, die sich z.B. in einem Rückgang des Bruttoinlandprodukts in Höhe von 20% äußert, bedroht vor allem die Existenzgrundlage von Frauen, welche von Arbeitslosigkeit stärker betroffen sind als Männer (Michoń 2009: 167). Die Vereinbarkeit von Kinderbetreuung und Berufstätigkeit wird zudem erschwert: Zwischen 1990 und dem Jahr 2000 ist die Anzahl der Kinderkrippen in Polen um zwei Drittel gesunken (ebd.: 178).

Veränderte rechtliche Bestimmungen schränken den Handlungsspielraum der Frauen weiter ein: Anfang des Jahres 1993 wurde ein im europäischen Vergleich sehr restriktives Gesetz gegen Schwangerschaftsabbruch eingeführt. Das Abtreibungsverbot hat einen emblematischen Charakter erlangt, wobei nicht vergessen werden darf, dass eine Vielzahl von Maßnahmen die Rechte der Frauen zur Selbstbestimmung einschränkt. Parallel dazu werden beispielsweise die sexuelle Aufklärung an Schulen und die Gewährung von Subventionen für Verhütungsmittel eingestellt.

In Polen wird die Situation für emanzipatorische Bestrebungen besonders erschwert durch den weitreichenden Einfluss der katholischen Kirche, die angesichts der einschneidenden kulturellen

3)

Es ist jedoch kein Kameramann, sondern Zebrowska selbst, die konsequenterweise die Kameraführung übernimmt. Diese Information habe ich von Alicja Zebrowska im Rahmen eines persönlichen Interviews mit der Künstlerin in Krakau am 26. Juli 2012 erhalten.

Umwälzungen in der Transformationszeit, als wichtige gesellschaftliche Institution eine entscheidende Rolle in der Neugestaltung des Wertesystems spielt. In Polen ist die Situation zusätzlich diffizil, da die Kirche aufgrund ihres Engagements in der politischen Oppositionsbewegung eine geachtete Autorität darstellt (Lemke 1996: 27). Die katholische Kirche propagiert dabei konservative Geschlechterrollen und scheut nicht davor zurück, in persönlichste Bereiche des Lebens, wie Empfängnisverhütung, Schwangerschaftsabbruch und Ehescheidung einzugreifen (ebd.: 27).

In Polen hat die vermeintlich moralische Diskussion um die Empfängnisverhütung einen unübersehbar politischen Charakter. Zum einen dient die Debatte rund um das Abtreibungsverbot Anfang bis Mitte der 1990er Jahre als Manöver, um von fehlender politischer Orientierung bei brisanten Themen wie Arbeitslosigkeit, Niedriglöhne und soziale Absicherung abzulenken (David 1999: 174). Zum zweiten wird daran das Verhältnis des neuen Staates zur Kirche und zu seiner sozialistischen Vergangenheit verhandelt (ebd.: 174). Jeder Widerstand gegen das Abtreibungsverbot wird dabei als prokommunistische und antipolnische, da antikatholische, Haltung angeprangert.

Diese Maßnahmen zur Kontrolle der weiblichen Sexualität haben zur Folge, dass Frauen zunehmend an die häusliche Sphäre der Familie gebunden werden. Diese Strategie hat aus Sicht des polnischen Staates den Vorteil, dass damit ein nicht zu unterschätzender Anteil der Bevölkerung als potenzielle Arbeitnehmer vom Arbeitsmarkt verdrängt wird, um so die schwierige Transformation von einer annähernden Vollbeschäftigung während der Volksrepublik zu einem liberalen Wirtschaftssystem zu bewerkstelligen. Man kann in diesem Zusammenhang von einer systematischen Ausgrenzung von Frauen aus dem ökonomisch-politischen Bereich sprechen (Berry 1995: 5).

Vor diesem Hintergrund eröffnen sich für die Arbeit *The Mystery is looking* einige zusätzliche Bedeutungsebenen. In dem Video schafft es die Künstlerin, durch rhythmische Kontraktionen den Augapfel vor und zurück zu bewegen. Diese bewusst gesteuerten Muskelaktivitäten dienen meines Erachtens nicht nur dem Zweck, das Auge lebendig erscheinen zu lassen, indem es pulierend *glotzt*, sondern verweisen auf eine weibliche Sexualität, die sich als *aktive* versteht. Das weibliche Genital erscheint bei Żebrowska nicht als bloße Scheide des männlichen *Schwertes*. In diesem Zusammenhang ist die Nomenklatur des weiblichen Genitals von großer Bedeutung. Monika Gsell führt die wesentliche

Motivation dafür an, das Geschlechtsteil als Vagina zu konzeptualisieren, denn diese „lässt sich mit der Reproduktionsfähigkeit der Frau in Verbindung bringen. Vulva hingegen ist mit weiblicher Lust und Sexualität konnotiert [...]“ (Gsell 2001: 82). Die Praxis der Benennung als Vagina geschieht im Interesse eines patriarchalen Diskurses, der das weibliche Genital vor allem als notwendigen Gegenpart zur Fortpflanzung funktionalisiert.

Entgegen der gängigen Konzeptualisierung des weiblichen Genitals als empfangendes Gefäß kehrt Żebrowska mit *The Mystery is looking* die Richtung um und lässt die Vulva im übertragenen Sinne heraus in die Welt schauen. Dabei scheut die Künstlerin nicht davor zurück damit den soziopolitischen Widerständen ins Auge zu blicken, mit denen sich Frauen in Polen der 1990er Jahre konfrontiert sehen.

Sie scheut auch nicht davor zurück, ihr Publikum direkt mit ihren Fragen zu konfrontieren. Im Rahmen der Aktion *Czy możesz to wziąć do ręki?* (*Can You take it to Yours Hands?*) von 1997 bittet sie Krakauer Passanten, künstliche Genitalien aus dem Sexshop in die Hand zu nehmen und dokumentiert die unterschiedlichen Reaktionen auf Video.

Żebrowska fordert die polnische Öffentlichkeit mit ihrer Kunst heraus, verweist auf tabuisierte Aspekte der Sexualität wie Masturbation und Empfängnisverhütung. Der selbstbestimmten Inszenierung des eigenen Genitals in ihrer Kunst entspricht die politische Forderung nach einer eigenen Stimme, einem Mitspracherecht in Bezug auf den eigenen Körper.

Die Thematik der Geburt greift Żebrowska in *The Mystery is looking* in der Schlusszene des Videos auf, bei der die Künstlerin das künstliche Auge aus ihrem Genital presst. Wie von Nachwehen geplagt, bewegt sich das Genital danach sanft weiter. Gleichzeitig wohnt dieser Entbindung eine gewisse Verwerfung inne, die an Abort denken lässt. Żebrowska erschafft das Projekt *The Mystery is looking* Mitte der 1990er Jahre, direkt nachdem das Abtreibungsverbot erlassen wird. Begleitet wird dieses Ereignis von einem spezifischen Diskurs gegen Empfängnisverhütung. Michel Foucault hat aufgezeigt, dass die Erzeugung verschiedener Diskurse über Sexualität, beispielsweise als sündhafte oder der Reproduktion gewidmet, also das Wissen über Sexualität eng verknüpft ist mit institutionellen Formen der Machtausübung. Dass diese nicht nur auf Individuen wirken, sondern Bevölkerungsprozesse regulieren, verdeutlicht Foucault mit dem Konzept der Bio-Macht. (Foucault 2008: 170)



In Żebrowskas Fall wird die institutionelle Regulierung der Sexualität durch den kontrollierenden, überwachenden Blick des Staates und der Kirche symbolisiert. Mit der Aufhebung des allwissenden Betrachters erreicht Żebrowska die Entlarvung einer langen Tradition: In der alles sehend, gleichbedeutend mit allmächtig ist (Meslin 1987: 236f.). Konkretisiert in der Erscheinung Gottes in Form eines einzelnen Auges, das alles sieht, Gut und Böse unterscheidet und als strafende Instanz auftritt: „Der ‚göttliche‘ Monoculus verkörpert den Anspruch des absolutistischen Herrschers auf vollkommene Durch- und Aufsicht in ‚seinem‘ Staat“ (Henning 2002: 494f.).

Ikonografisch befindet sich dieses Auge Gottes in dem gleichschenkligen Dreieck mit nach oben weisender Spitze, das die drei Pole Gottvater, dessen Sohn und Heiliger Geist vereint und damit die patriarchale Trinität symbolisiert (ebd.: 493). Żebrowska dagegen fasst das Auge in das umgekehrte, nach unten weisende weibliche Schamdreieck ein. Die Wahrnehmung des weiblichen Genitals als Mangel, Lehrstelle und Lücke ausnutzend, verweist sie durch die Verwerfung des Auges darauf, dass sich hinter dem körperlosen Auge der Vorsehung nur eine Leere befindet. Żebrowska zeigt radikal die Konstruiertheit und damit die Substanzlosigkeit der christlichen, insbesondere der katholischen Tradition der sündhaften weiblichen Sexualität auf. Die Künstlerin zeigt keine Berührungängste, wenn sie die heuchlerische Doppelmoral einer Kultur attackiert, die die weibliche Sexualität verpönt und gleichzeitig manipulativ instrumentalisiert.

Mit diesen Tabubrüchen ist Alicja Żebrowska im katholischen Polen auf Widerstand gestoßen. In Warschau wird 1995 ein Video der Künstlerin aus einer Ausstellung im Zentrum für zeitgenössische Kunst CSW (*Centrum Sztuki Współczesnej*) entfernt und nach der Ausstellung nicht wie alle anderen Kunstwerke von dem Museum angekauft, weil es als pornographisch und obszön eingestuft wird.<sup>4)</sup> Żebrowska ist dabei nicht die einzige Künstlerin, deren Kunst als zu radikal und unanständig geltend, in Polen zensiert wird.<sup>5)</sup>

Die Zensur von Żebrowskas Kunst durch den Vorwurf der Pornographie macht deutlich, dass die selbstbewusste Inszenierung des weiblichen Genitals im sich transformierenden Polen einen unwillkommenen Störfaktor darstellt. Offensichtlich hat Żebrowskas Kunst ihre affizierende Wirkung nicht verfehlt. Durch die irritierende Sichtbarmachung der Vulva setzt sich Żebrowskas Arbeit produktiv gegen jene gesellschaftspolitischen Strategien

4) Diese Information habe ich von Alicja Żebrowska im Rahmen eines persönlichen Interviews mit der Künstlerin in Krakau am 26. Juli 2012 erhalten. Das Kunstwerk *Grzech Pierwotny (Erbsünde)* ist eigentlich eine Installation, von der jedoch in der Ausstellung *Antibodies* nur das Video gezeigt wird. Ähnlich wie bei *The Mystery is looking* präsentiert Żebrowska dort Nahaufnahmen des weiblichen Genitals.

5) Die Arbeit *Blood Ties* von der polnischen Künstlerin Katarzyna Kozyra, in der sie nackte Frauenkörper gemeinsam mit christlichen und islamischen Symbolen darstellt, wird 1999 ebenfalls zensiert. Die Künstlerin Dorota Nieznalska, die 2001 in ihrer Installation *Passion* das Verhältnis von Religion, Maskulinität und Leiden thematisiert, wurde erfolgreich wegen Verletzung religiöser Gefühle verklagt (Leszkowicz 2005).

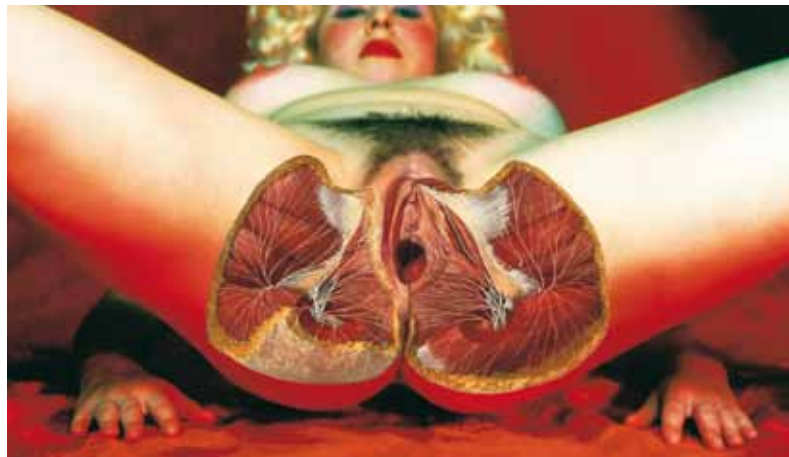
in Polen ein, die das weibliche Geschlecht auf seine reproduktive Rolle reduzieren.

Mit jener Kritik an der reduktionistischen Vorstellung des weiblichen Geschlechts reiht sich Alicja Żebrowskas Projekt in einen größeren internationalen Rahmen künstlerischer Tendenzen ein. Künstlerinnen arbeiten seit den 1960er Jahren vermehrt mit dem eigenen nackten Körper und nutzen die selbstbestimmte Inszenierung des weiblichen Genitals, um das Verhältnis der Parameter Geschlecht, Körper und Blick zu problematisieren. Als Pionierinnen gelten auf diesem Gebiet die Künstlerinnen Valie Export, Hannah Wilke und Carolee Schneemann, die allesamt auf ihre spezifische Weise traditionelle Repräsentationsmuster hinterfragen und dies mit einer Kritik an den geschlechtsspezifischen Blickverhältnissen verschränken. Eine mit Żebrowskas Ansatz vergleichbare künstlerische Strategie, in der die Affizierung der Betrachter mit einer Repräsentationskritik verknüpft wird, findet sich auch bei den Künstlerinnen Annie Sprinkle und Veronika Bromová.

In der Performance *Public Cervix Announcement* (1989), in der das Publikum eingeladen wurde, den Muttermund (Cervix) der am Bühnenrand sitzenden Künstlerin durch ein Speculum zu betrachten, verknüpfen Sprinkle wie Żebrowska den Anblick ihres Genitals mit einem Blick zurück.<sup>6)</sup> Dabei überschreitet Sprinkle nicht nur die visuellen Grenzen ihres Körpers, sondern auch die Grenzen der visuellen Schaulust: „to look inside someone’s body is to see too much. Sprinkle had gone beyond nakedness to a supernakedness that transcends sexuality: body interior’s aren’t sexy. All that remained were questions of vulnerability and power“ (Carr 2008: 176).

Eine auf ganz ähnlichen Motiven aufbauende Strategie verfolgt die tschechische Grafikerin und Künstlerin Veronika Bromová. Sie fertigt im Jahr 1996 die Fotoserie *Views* an, bei der sie Teile ihres Körpers im Querschnitt präsentiert und durch digitale Nachbearbeitung mit schematischen Anatomie-Abbildungen überlagert, so auch ihr Genital. Breitbeinig liegend erstrecken sich die Schenkel der Künstlerin über die gesamte Breite des Bildes (Abb. 3). Die

6) Schneider reflektiert die Frage der Blickordnung, die sich zwischen Betrachter/in und Künstlerin während der Performance ergibt: „I thought about my own eye meeting this cervical gaze as well as my own eye seen seeing by Annie’s other eyes, the ones in her head, watching me watch her [...]“ (Schneider 1997: 55f.). Sie lässt die Grenzen zwischen privat und öffentlich kollabieren und politisiert dadurch die Verknüpfung von Schaulust und Macht (ebd.: 67-77). Sie treibt die Schaulust bis an ein Extrem und inszeniert den Blick durch das ‚Schlüsselloch‘ auf überzogene Weise. Dieses ‚Loch‘ bietet jedoch auf der anderen Seite keinen anzuschauenden passiven Körper an, sondern eine lebendige, reagierende Frau, die die Betrachter mit einem fleischlichen Auge konfrontiert: „I saw the round pink cervix peeking back at me“ (ebd.: 55).



// Abbildung 03  
Veronika Bromová, *Views*, 1996, Detail einer fünfteiligen Installation, digital überarbeiteter C-Print, 140 x 270 cm

Vulva und ein Teil des Gesäß' sind sauber wie mit der Guillotine abgeschnitten, so dass ein Schnitt durch Klitoris, Vagina und Anus zu sehen ist. Die Fotomontage ist dabei weder ein objektives Diagramm, noch eine erotische Aktdarstellung. Der Anblick des offenen Geschlechts zeugt eher von dem schmerzhaften Einschnitt in das Gewebe, das Schicht für Schicht abgetragen wurde. Bromová reizt das Bedürfnis nach maximaler Sichtbarkeit aus, in diesem Sinne ist die Fotografie eine brutale Überspitzung des Drangs immer mehr zeigen zu wollen. Sie konfrontiert die Betrachter/innen dadurch eindrücklich mit den einschneidenden schmerzlichen Elementen der Schaulust. In der typischen Verfügbarkeit suggerierenden, erotisch aufgeladenen Pose der gespreizten Beine ermöglicht Bromová einen Einblick *in* ihr Genital, man kann jedoch schwerlich davon sprechen, dass sie hier den *Anblick* eines Genitals präsentiert. Ähnlich wie Sprinkle zeigt Bromová ‚zu viel‘ und erwirkt dadurch die Auflösung des Motivs.

Für Żebrowska, Sprinkle und Bromová liegt der Schlüssel für die Aneignung der Repräsentation des weiblichen Körpers in der Affizierung der Betrachter. Sie nutzen dabei eine Affekt-Ästhetik für ihre Repräsentationskritik, die sich durch das Element der Nähe auszeichnet. Die Künstlerinnen nutzen die affizierende Wirkung ihrer Kunstwerke für eine sowohl ästhetisch-künstlerische wie politische Kritik.

Bei den vorgestellten Kunstwerken wird nicht nur die Repräsentation des weiblichen Körpers revidiert, auch die Betrachtersituation verändert sich grundlegend. Die emotional angesprochenen Betrachtenden werden essentieller Bestandteil des künstlerischen Prozesses, werden involviert und dadurch die klassische Subjekt/Objekt-Relation zugunsten einer intersubjektiven Begegnung aufgelöst.

Bei dem Video *The Mystery is looking* werden die Betrachter von dem unmittelbaren Gefühl erfasst, angeblickt zu werden. Es handelt sich dabei um ein ‚blindes Auge‘, einen repräsentierten Blick, der nichtsdestotrotz die Betrachter affiziert und die Art und Weise den weiblichen Körper zu sehen, einer Revision unterzieht. Damit geraten das Betrachten selbst sowie die emotionale Reaktion der Betrachter in den Fokus der Aufmerksamkeit. *The Mystery is looking* löst Schrecken, Ekel aber auch komische Überraschung aus. Durch diese unmittelbaren affektiven Reaktionen wird die Irritation der kulturellen Ordnung fassbar, die Überschreitung des visuellen Repertoires für das weibliche Genital. Darin liegt das erkenntnistheoretische Potential der Affekte. Damit ist die

emotionelle Ebene konstitutiv für die intellektuelle Dimension der Repräsentationskritik. Die Konzepte Affektästhetik und intellektuelle Repräsentationskritik können dementsprechend nicht als gegensätzliche Pole aufgefasst werden, sondern müssen im Gegenteil zusammen gedacht werden.

Eine ähnliche Version des vorliegenden Textes ist mit anderem argumentativem Fokus und anderem Bildmaterial unter folgender Adresse abrufbar: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2013-3/choinka-renata-4/PDF/choinka.pdf> [Zuletzt geprüft am 27.01.2014]

// Literatur

- Berry, Ellen (1995):** Introduction. In: Berry, Ellen (Hg.), *Postcommunism and the Body Politic*, New York, New York University Press, S. 1–11.
- Böhme, Hartmut (1998):** Eine Reise in das Innere der Körper und darüber hinaus. Die Kunst der Alicja Żebrowska. In: *Magazyn Sztuki* Jg. 16, H. 3-4, S. 89–101.
- Carr, Cynthia (2008):** *On edge: performance at the end of the twentieth century*. Middletown, Wesleyan University Press.
- Choinka, Renata (2013):** Blickwechsel mit dem sehenden Geschlecht. Die Repräsentationskritik in Alicja Żebrowskas Video *The Mystery is looking* im Kontext postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen. In: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 3, 2013 (15 Seiten), Online verfügbar unter <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2013-3/choinka-renata-4/PDF/choinka.pdf> [Zuletzt geprüft am 27.01.2014].
- David, Henry Phillip (Hg.) (1999):** *From Abortion to Contraception. A Resource to Public Policies and Reproductive Behavior in Central and Eastern Europe from 1917 to the Present*. Westport, Greenwood Press.
- Foucault, Michel (2008 [1977]):** *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Gsell, Monika (2001):** Die Bedeutung der Baubo. Kulturgeschichtliche Studien zur Repräsentation des weiblichen Genitales. Frankfurt am Main, Stroemfeld.
- Henning, Aloys (2002):** Zur weiblichen Metaphorik des Auges als Angstchiffre in der abendländischen Geschichte. In: *Donnert, Erich (Hg.): Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt*. Weimar, Böhlau, S. 481–528.
- Hentschel, Linda (2001):** *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg, Jonas.
- Kittelmann, Udo u.a. (Hg.) (2010):** *Hans Bellmer - Louise Bourgeois*. Berlin, Distanz-Verlag.
- Konersmann, Ralf (1997):** Die Augen des Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens. In: *Konersmann, Ralf (Hg.): Kritik des Sehens*. Leipzig, Reclam, S. 9–47.
- Kowalczyk, Izabela (2002):** *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90 [Körper und Macht. Die Kritische Kunst Polens der 90er Jahre]*. Warschau, Sic!
- Kravagna, Christian (1997):** Vorwort. In: *Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin, Edition ID-Archiv, S. 7–14.
- Krohn, Silke (2010):** *Histoire de L'Oeil*. In: *Udo Kittelmann (Hg.): Louise Bourgeois - Hans Bellmer*. Berlin, Distanz, S. 100–103.
- Lemke, Christiane (1996):** Frauen und Politik in den Transformationsprozessen Osteuropas. In: *Lemke, Christiane/ Penrose, Virginia/ Ruppert, Uta (Hg.): Frauenbewegung und Frauenpolitik in Osteuropa*. Frankfurt am Main, Campus, S. 15–33.
- Leszkowicz, Paweł (2005):** *Feminist Revolt. Censorship of Women's Art in Poland*. Online verfügbar unter <http://bad.eserver.org/reviews/2005/leszkowicz.html> [Zuletzt geprüft am 24.01.2012].
- Lippard, Lucy R. (1976):** *From the center. Feminist essays on women's art*. New York, Dutton.
- Menninghaus, Winfried (1999):** *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Meslin, Michel (1987):** *Eye*. In: *Eliade, Mircea (Hg.): The Encyclopedia of Religion*. New York, Collier-Macmillan, S. 236-239.
- Michoń, Piotr (2009):** „Bleib zu Hause, Liebling“. Mütter, Arbeitsmarkt und staatliche Politik in Polen und den baltischen Ländern. In: *Klenner, Christina/ Leiber, Simone (Hg.): Wohlfahrtsstaaten und Geschlechterungleichheit in Mittel- und Osteuropa*.

Kontinuität und postsozialistische Transformation in den EU-Mitgliedsstaaten. Wiesbaden, VS, S. 163–192.

**Popovičová, Iva (2008):** *New body politic. Czech and Polish women's art of the 1990s.* Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller.

**Sartre, Jean-Paul (1994):** *Der Blick. Ein Kapitel aus Das Sein und das Nichts.* Mainz, Dieterich.

**Schneider, Rebecca (1997):** *The explicit body in performance.* London u.a., Routledge. Popovičová 2008; S. 200.

**Popovičová, Iva (2008):** *New body politic. Czech and Polish women's art of the 1990s.* Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller.

// **Abbildungsnachweis**

**Abb. 1:** Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Künstlerin/ Copyright @Alicja Żebrowska

**Abb. 2:** Kittelmann 2010: S. 109

**Abb. 3:** Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Künstlerin/ Copyright @ Veronika Bromová

// **Angaben zur Autorin**

**Renata Choinka**, Magister-Studium der Kunstgeschichte und Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Uniwersytet Wrocławski (Breslau), seit 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin in dem Forschungsprojekt „Asymmetrische Kunstgeschichte? Erforschung und Vermittlung prekärer Denkmälerbestände im Kalten Krieg“. Forschungsschwerpunkte: Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa aus feministischer Perspektive, Kunsthistoriographie in Polen. Veröffentlichung: „Blickwechsel mit dem sehenden Geschlecht. Die Repräsentationskritik in Alicja Żebrowskas Video *The Mystery is looking* im Kontext postsozialistischer Sexualitätsdiskurse in Polen“ In: *kunsttexte.de/ostblick*, Nr. 3, 2013 (15 Seiten), [www.kunsttexte.de/ostblick](http://www.kunsttexte.de/ostblick)

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// [WWW.FKW-JOURNAL.DE](http://WWW.FKW-JOURNAL.DE)

---

## EDITION

---



// Dorothea Rust, Zürich

[www.dorothearust.ch](http://www.dorothearust.ch)

Titel: Floating Gaps

T-Shirt mit aufgebügelten Motiven vorne und hinten, gedruckt auf T-Shirts von Switcher aus Fairtrade-Baumwolle. Zwei Sujets sind wählbar – Motiv A (Hose und Scheren), Motiv B (Tafeln und Spraydose).

Preis pro T-Shirt : € 62,- (inkl. Versand), Preis für zwei T-Shirts: € 120,- (inkl. Versand)

Größen: XS, S, M, L, XL (gerade geschnitten, bequeme Weite)

Bestellung unter Email: [rust.doro@bluewin.ch](mailto:rust.doro@bluewin.ch)

Es ist auch möglich, ein eigenes T-Shirt einzusenden und von Dorothea Rust bedrucken zu lassen, Preis pro Stück mit eigenem T-Shirt: € 52,-

---

**052**



## DOROTHEA RUST

---

### **KÜNSTLERIN, TÄNZERIN UND MASTER OF ADVANCED STUDIES IN CULTURAL/GENDER STUDIES, ZHDK.**

Prägend war für sie die Zusammenarbeit mit Tänzerinnen, Choreografinnen und Musikern/innen in New York von 1983 bis 1991 und die Maßstäbe in Kunst und Tanz, die das Judson Dance Theater in den 1960er- und 1970er-Jahren gesetzt hatte. Ihre Arbeit umfasst heute Tanz, Performance Art sowie Raum-Interventionen und Installationen mit verschiedenen Materialien und Medien. Seit über 20 Jahren Ausstellungen, Performances, Konzerte und Interventionen in unterschiedlichste Situationen und Rahmungen in Europa, Nord- und Südamerika und Asien. Kuratorische Praxis und Mit-Initiantin von Plattformen für Performance, Live Art und Musik (Der längste Tag, GNOM gruppe für neue musik baden u.a.). Unterrichtstätigkeit mit Menschen aus künstlerischen und anderen Berufen mit eigener Praxis und Gast-Dozentin an Hochschulen. Auszeichnungen, Förder- und Atelierbeiträge, u.a. das Zuger- und Zürcher Werkjahr, Förderpreis für Performance des Kunstcredits Basel.

[www.dorothearust.ch](http://www.dorothearust.ch)

# DOROTHEA RUST: FLOATING GAPS. AFFEKTIVE POLITIKEN VON PERFORMANCE-KUNST ZWISCHEN ERINNERUNG UND EREIGNIS

Performance-Kunst kann Bildlichkeit und identifikatorische, schließende Momente nicht vermeiden; im Gegenteil: Sie arbeitet mit Formen des Wiedererkennens und Identifizierens. Dies wird gerade beim Versuch spürbar, eine andere Geschichtsschreibung zu leisten. Sosehr sich eine Performance im Jetzt ereignet, wird sie doch kaum außerhalb von zuvor Gesehenem rezipiert – sondern im Vergleich mit anderen Performances, bezüglich bestehender Vorstellungen vom Körper, möglicher Formen des Handelns und Zu-Sehen-Gebens. Performance-Kunst ruft bekannte und bestehende Bilder auf, doch ihr Potenzial liegt darin, solche Bilder zu aktualisieren und zu verschieben. In diesem Beitrag wird beleuchtet, inwiefern die These einer solchen verschiebenden Wiederholung mit ästhetischen Politiken der Affizierung oder des Affekts zusammenspielt. Ich interessiere mich dafür, wie sich Performance Art als ästhetische Situation mit Termini von Offenheit und Affizierbarkeit (Butler 2011) beschreiben lässt und wie sie auf Ebenen der Reflexion und Analyse zugreift. Inwiefern kann eine Performance-Situation empfänglich für andere Lesarten bekannter Geschichten machen, ohne unreflektiert(e) Wirkungen zu zeitigen? Inwiefern kann sie neue Geschichten oder Bilder entwerfen, ohne diese voreilig festzuschreiben? Wie lässt sich ein „ins Bildliche gewendetes Zitieren“ von Performance (Krämer 2008: 18f.) für eine praktische Theoriebildung nutzen? Am Beispiel der Performerin und Choreografin Dorothea Rust und ihrer Arbeit möchte ich versuchen zu zeigen, wie ein solcher Lektüreprozess aussehen könnte. (Abb. 1)



// Abbildung 02a



// Abbildung 03a

1)  
*Performance Chronik Basel (PCB)* arbeitet als loser Zusammenhang an der Aufarbeitung der Basler Szene, u.a. mit Erzählalons (*Host Clubs*), in Performances und durch den Austausch von Ressourcen, vgl. [www.xcult.org/C/performancechronik](http://www.xcult.org/C/performancechronik). Für weitere Ansätze vgl. Heike Roms (Wales), Carola Dertnig, Stefanie Seibold 2006 (Wien) und in der Schweiz u.a. *Performance Saga* (s. FN 12) und *archiv performativ* (s. FN 3).



// Abbildung 01



// Abbildung 02b



// Abbildung 03b

**ALTERNATIVE PERFORMANCEGESCHICHTE** — Die Performance *Floating Gaps* (2012, gezeigt im General Public Berlin) und auch

die vorliegende Edition für *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung* und *visuelle Kultur* entstand aus der Arbeit von Dorothea Rust an Fragen der Zeitlichkeit und des Erinnerens in der Performance-Kunst. Betitelt ist sie nach dem ersten Band der *Performance Chronik Basel* (Gebhardt Fink/Mathis/von Büren 2012), und sie nimmt deren Auseinandersetzung mit einer alternativen Geschichtsschreibung von Performance auf.<sup>1)</sup> Als *floating gaps* bezeichnet Jan Assmann (1992) jene Lücken im kommunikativen Gedächtnis, die in den ersten 40 und 80 Jahren nach einem Ereignis in der mündlichen Überlieferung entstehen und zuletzt die meisten genauen Erinnerungen auslöschen.<sup>2)</sup> Dieser kritische Punkt ist für viele frühe (feministische) Performances, Happenings oder Aktionen im öffentlichen Raum nun erreicht. Um die frühe Performance-Szene und ihre Aktivitäten wieder in Erinnerung zu rufen, nutzt *Performance Chronik* Praxen der Oral History – oft live und öffentlich, mit einem aktiv teilhabenden (Expert\_innen-)Publikum. Es gibt weitere Versuche, auch das Ausstellen und die Archivierung von Performance Art neu zu denken, ohne sie voreilig zu schließen.<sup>3)</sup> Dorothea Rust bezieht sich schon in einer Vorarbeit, in *Re-enactment* (2011), auf die Frage, wie Performance-Kunst zur Reflexion und Aktualisierung von Performance-Geschichte beitragen kann. In *Re-enactment* wiederholt Rust anhand der Beschreibung eines Dritten eine eigene Performance von 2008 und inszeniert dabei ihr Vergessen und ihr Scheitern am Text.<sup>4)</sup> Sie führt die Arbeit an diesem Thema in ihren jüngeren Performances weiter. (Abb. 2a+b)

— Seit den 1970er- und 1980er-Jahren werden Performances und Aktionen als ephemere, oft ergänzende Praxis zu Arbeiten in anderen Medien gepflegt; teilweise in bewusster Absetzung vom Kunstmarkt, dem keine Produkte angeboten werden sollten, wie bei Carlo E. Lischetti in Bern, und bisweilen aus einer spontanen Haltung zum eigenen Tun oder in Hinwendung zum sozialen (Kunst-)Ereignis.<sup>5)</sup> Vom Vergessen am meisten betroffen ist die Geschichte von Performance-Künstler\_innen, die wenig rezipiert wurden, wie im Basler Kontext Anna Winteler, Christine Brodbeck und anderen. Ihre Praxis zwischen Tanz und Performance entzieht sich festen Werkbegriffen und – bisher – auch einer ausgiebigen Dokumentation. Heute, da die performative Qualität der Dokumentationen für das Erinnern erkannt ist (Auslander 2005), wird vermehrt danach gefragt, wie sich Performancegeschichte anders und dem Medium gemäß (neu)schreiben lässt.

2)

Assmann stützt sich auf Vorarbeiten und Überlegungen von Jan Vansina und Maurice Halbwachs. Für eine Kritik am Begriff des Begriffs des kulturellen oder kollektiven Gedächtnisses, der den Anteil verschiedener sozialer Akteur\_innen an der Herstellung von Erinnerung entnennt, vgl. jedoch Schade/Wenk 2012: 162.

3)

Vgl. *Modellarchiv* des Projektes *archiv performativ* im Kunstraum Klingental, Basel (Pascale Grau, Irene Müller, Margarit von Büren), 2011, <http://www.zhdk.ch/index.php?id=archivperformativ>.

4)

Für *archiv performativ*, s. FN 3.

5)

Anders liegt der Fall bei frühen Videoperformances bzw. Performances für die Kamera, die das Medium, die Aufnahmesituation und den Blick selbst zum Thema machen und dazu mit der Medialität der Aufzeichnung arbeiten.

**KONKRETE BILDER: ZUR EDITION** — Die Motive der Edition übertragen die Bildwelt der Lücke oder des Sich-Ereignens und Verschwindens von Performance auf den Körper. Vorne sind die aufgeschnittene Hose der Performerin als Relikt (Motiv A) zu sehen, sowie ein Still aus dem Dokumentationsvideo, in dem Rust ein Bündel Bildtafeln bzw. -zitate heranträgt (Motiv B). Die rückwärtigen Sujets wurden ergänzend erstellt und spielen auf einfache Handlungen wie ausschneiden/abschneiden und übersprayen an.

— Bildlich einprägsam ist Rusts Auftritt in den Solo-Arbeiten; die Objekte, die sie wählt, Werkzeuge, schwere Dinge, Seile, Gummistiefel, sowie der konkrete Umgang, den sie mit ihnen pflegt: eine Art Improvisation oder *instant composition* mit Objekten – mit ins Riskante kippenden körperlichen Interaktionen und Manövern. Neben zeitgenössischen ästhetischen Praxen aus Tanz und Performance wie Raumexploration, Improvisation und Objekten – *handling movement* (Omlin 2010: 98) – nutzt Rust in ihren Performances vermehrt Mittel der Verbalisierung und des Humors, um die Darbietungssituation zu thematisieren und eine Distanzierung nahezu legen.

Rust wendet auch Strategien von Überschreitung und Affizierung an, indem sie dem Publikum zu nahe kommt, vorgeblich oder auch real gefährliche Situationen provoziert, indem sie Anwesende adressiert und körperlich einbezieht. Sie hantiert mit Heugabeln und Spaten, hebt Personen aus dem Publikum hoch („Durf ich sie uflüpfen?“) oder sticht, durch eine Augenbinde blind gemacht, mit einem langen Herrenschild in der Luft herum. Sie führt körperliche Stärke, Gedächtnisleistungen und Theoriekenntnisse vor (*Showing-Off*), oder aber das Scheitern eines Planes und Verfehlen einer Vorgabe (*Failing*), das Risiko und den nahen Absturz beim



// Abbildung 04



// Abbildung 05



// Abbildung 05a



// Abbildung 05b



// Abbildung 05c



// Abbildung 05d



// Abbildung 06

Herumklettern in Fensterrahmen und Bäumen. Manches tut sie, und manches behauptet sie („Ich wär’ jetzt Trisha Brown und gehe diesen Wasserturm herunter ... und Sie helfen mir dabei“). Durch die gutgelaunte Überforderung des Publikums und den fortwährenden Wechsel der Kategorien – zwischen metaphorisch/konkret, Theorie/Akt, Behauptung/Ironie, Ankündigung/Ausführung, Ernst/Komik – lösen Rusts Performances neben Faszination und Empathie gern ein Gefühl von Peinlichkeit oder Sorge aus. (Abb. 3)

**UNDRESSING** — Die Schlüsselszenen von *Floating Gaps* zitieren und bearbeiten Performance-Geschichte (Abb. 4). Die Anzughose erinnert an die aufgeschnittene Kleidung einer Performerin in Performances wie Yoko Onos *Cut* (1965), Valie EXPORTs *Aktionshose Genitalpanik* (1969) oder Marina Abramovis *Rhythm Zero* (1974). Die Hose aus *Floating Gaps* aber erzeugt eine andere Spannung als jene frühen Arbeiten, sie tritt in ein referentielles Spiel mit ihnen ein. Beim Aufschneiden des Straßenanzugs von Rust kommt ein Tanzdress in gleichen Farben zum Vorschein, nicht Nacktheit, während die Performerin emphatisch, das einstimmende Publikum dirigierend, *Downtown* von Petula Clark singt. (Abb. 5 + 5 a-d)

— Rust benennt als Referenz nicht jene Arbeiten der ersten Performance-Welle, die den nackten, verletzbaren Performance-Körper aufrufen und inzwischen ins kulturelle Gedächtnis eingegangen sind, sondern *Dress and Undress*, ein Score von Anna Halprin. Darin zieht sich eine gemischte Gruppe zum Song *Downtown* dreimal aus und wieder an (Abb. 6).<sup>6)</sup> Halprin merkt dazu an, dass der nackte Körper nicht Objekt der Zurschaustellung oder Objekt des Begehrens sein sollte, vielmehr für eine Zeremonie des Vertrauens stehe, in der er „ebenso interessant“ ist wie die abgelegte Kleidung (Ross 2007: 184). Die neue Kombination der Referenzen durch Rusts aktualisiertes Performance-Bild zitiert das Mittel der Nacktheit, bekannt schon als rituelle (Halprin), moralische (Ono, Abramović) und wütende Aussage (EXPORT), doch sie bringt den Performance-Körper in einen neuen Zusammenhang: Aus dem historisch anmutenden Straßenanzug schält sich mit Hilfe des Publikums eine Tänzerin heraus, die Schere verliert ihr latentes Aggressionspotenzial und ist wieder Werkzeug, die Überdeterminiertheit des Nacktseins wird umgangen. Ähnliches gilt für das zweite Motiv der Edition. Das Still ruft widersprüchliche Erinnerungen und Bezüge auf: Mit gesenktem Kopf, erhobenen Armen und weißer Augenbinde ist scheinbar eine

6)

„Focus on the audience and begin slowly and steadily to take off your clothes. When you are naked, notice your breathing, then put on your clothes. Focus on someone in the group and repeat the action. Repeat a third time“ (Halprin 1995: 102). *Dress and Undress* ist einer von mehreren miteinander zu kombinierenden Scores aus *Parades and Changes* (1965).



Person gezeigt, die sich ergibt oder hilflos ist, zugleich aber tritt Rust als (blinde) Demonstrantin auf den Plan. Ihre Schilder zeigen Bilder historischer Performances von Anna Halprin, Trisha Brown, Jill Johnston/Dana Reitz, Alex Silber und anderen, die sie zur Strukturierung der insgesamt fast 50-minütigen Arbeit *Floating Gaps* nutzt. Neben dem Vorzeigen und Erklären der mitgebrachten Vorlagen führt Rust einige davon – an die veränderte Situation angepasst, mit wenig Raum, blind und fast ohne Hilfsmittel – durch. Zuletzt übersprüht sie alle Schilder mit Hilfe des Publikums mit weißer Farbe. Anders als bei Anna Halprins *March with blank placards* (1967),<sup>7)</sup> die sie als Referenz benennt, will Rust die Bilder nicht auslöschen; sie überschreibt sie nur zum Teil. Dazu hält Rust die Spraydose hoch, während andere die Bildtafeln hin und her bewegen. (Abb. 7, 8)

—— Dorothea Rust überschreibt Bilder und Vorstellungen aus vorhergehenden Rezeptions- und Kulturerfahrungen, durch neue, durch den widersprüchlichen Moment stark gemachte und affektiv besetzte Bilder. Sie nutzt dazu Praxen, die an Grenzen rühren, bleibt aber differenziert, indem sie zugleich Irritationsmomente produziert, die Reflexion und Versprachlichung fördern. An den Arbeiten lassen sich damit, so scheint es, auch Bewegungen beschreiben, die für eine Politik des Affekts in der Performance relevant sein könnten. Als Performance ist *Floating Gaps* – dies meine These – in einem gewissen Sinne geschichtsmächtig, ein historiografisches Tool, das neue Rezeptionserfahrungen generiert, alte Vorstellungen und Referenzen angreift und überschreibt und die Geschichtlichkeit der Performance im Prozess ihrer Veränderung situiert.<sup>8)</sup>

**BLINDFOLDING** —— Zurückkommend auf *Floating Gaps*, möchte ich eine erzählende

7)

Anna Halprin rief 1967 mit dem San Francisco Dancers' Workshop zu dieser Kollektivaktion auf, bei der die Teilnehmenden mit leeren Schildern auf der Market Street in San Francisco demonstrierten. Die Aktion verband mehrere Stadtviertel miteinander, die nicht sichtbaren Forderungen hatte sich jede\_r Teilnehmende im Vorfeld ausgedacht und tat sie erst auf Nachfrage kund.

8)

Dank an Maike Christadler, die den Ausdruck des *historiografischen Tools* zuerst vorgeschlagen hat.



// Abbildung 07



// Abbildung 08



// Abbildung 09a



// Abbildung 09b



// Abbildung 09c



// Abbildung 09d



Beschreibung des Beginns der Performance anschließen, der ich zwei Bemerkungen folgen lasse.

— Dorothea Rust tanzt ihr Vorwort. Sie führt sich als Hauptfigur, als Agentin der Geschichte, ein. Der Raum: Ein Kunstraum. Normales Licht. Rust trägt eine schwarze Anzughose, weißes Hemd, Pferdeschwanz, einen Zylinder. Hinten ein zweiter, dunklerer Nebenraum. Zunächst steht sie ganz still, mit dem Blick zum Fenster, als es ruhig wird, stellt sie die Musik an. Es beginnt mit einer Mischung aus Chaplinesker Bewegungsabfolge, Uhrwerk und postmoderner Raumexploration, im Liegen, sodass die Blicke auf den Boden gerichtet sind wie in ein Loch der Geschichte. Die Musik klingt nach Zwanzigern, ist jedoch aus den Achtzigern. (Abb. 9 a-d)

Unpräzise gibt sie danach ihre Spielanweisung bekannt: „Ich verbinde jetzt meine Augen.“ Sie fährt fort zu sprechen, während sie schon beginnt herumzugehen: Dann sehe sie gar nichts mehr. Wir seien jetzt ihre Augen, hier im Raum. Das heißt, resümiert sie, „Ich bin jetzt teilweise auf Ihre Hilfe angewiesen.“ Im Folgenden

wird sie diese Situation durch Herumgehen, Suchen und Tasten vorführen und klarstellen, dass nun gleichermaßen bedachte, erstaunlich gut orientierte, wie auch schnellere, heftige und das Publikum gegebenenfalls gefährdende Bewegungen zu erwarten sind. Mit dem Schirm sticht, schleift, tastet Rust – aufrecht, aber blind – am Boden herum und spricht dabei über Theorie: Rancière, Lacan, und kommentiert das Vorwort der *Performance Chronik*, aus dem die Bezüge stammen. Die weiße Augenbinde in Verbindung mit dem Vortrag, der von den Schwierigkeiten, Performance adäquat zu erinnern, handelt, lässt an eine neue Allegorie denken – etwa für eine postmoderne blinde Geschichtsschreibung. Rusts Anzug ist zu diesem Zeitpunkt schon ziemlich staubig; sie nimmt das in Kauf, sieht es aber selbst nicht. (Abb. 10 a-b)

— Einer ersten Beobachtung zur Strategie des *Blindfoldings* soll unter Referenz auf Affektkonzepte nachgegangen werden.



// Abbildung 10a



// Abbildung 10b



// Abbildung 11



// Abbildung 12

Offensichtlich ist in dieser Situation der Blick einseitig ausgeschaltet: Performance wird zur prekären Situation im Raum und vor Publikum, in der Formen der Zusammenarbeit, durch Worte und Berührungen, nötig sind, um Zusammenstöße zu vermeiden. Rust (die Geschichte) wird angesehen und kann nicht zurück-schauen; doch selbst in dieser Form bestimmt die Performerin noch, mindestens zum Teil, was passiert. Das lässt sich als Thematisierung des Regimes von Blicken, die sich auf die Performer\_in richten, lesen – eine ähnliche visuelle Patt-Situation, die in Performance-Kunst, im Tanz und im postdramatischen Theater so häufig thematisiert und produktiv gemacht wurde – etwa in *Shirtology* des Choreografen Jérôme Bel (*I think they are looking at us*; 1997), in *Trust!* (1998) oder *Why Don't You Dance* von She She Pop (2004) oder bei der Gruppe Forced Entertainment, die die Ambivalenz der Auftrittssituation schon im Namen trägt. Und doch ist die Lage anders – Rust gibt den Blick nicht zurück, sie bezieht die Anwesenden nicht in die neue, gemeinsame visuelle Situation ein, sondern arbeitet selbst ohne Sicht weiter.

Die Affizierung, die durch das Verschärfen oder Aushalten dieses Patts entsteht, lässt sich in Verbindung zu aktuellen Diskursen um Affektpolitiken und Politiken des Körpers bringen, insofern diese oft mehrere, sogenannten niedere Sinne und körperliche Äußerungen einbeziehen, wenn ein Ereignis bezüglich seiner Intensitäten und Effekte beschrieben werden soll: Gerüche und Schimmer, Gehörtes, Ertastetes, die Stimme und ihre Modulation, den unwillkürlichen Schweißausbruch und die Stimmungsschwankung (vgl. Highmore 2010: 117-138). Nicht das Physische allein interessiert mich hier, eher das Übertragen oder Überspringen von wenig vereinnehmbaren körperlichen Äußerungen, insofern sie an der Bedeutungsgenerierung (und) der Situation beteiligt und von ihr mitausgelöst sind. Es ist schwierig und wird immer schwieriger, eine Performerin anzusehen, die nicht zurück-blickt; aber welcher Person ist die Situation wie peinlich? Wie kommen die Unterschiede zustande? Und: wie gehen wir, die wir in einer gleichen oder doch ähnlichen Situation sind, damit um? Das Wegblicken oder helfende Einspringen anderer bringt mir ihre unterschiedlichen Erfahrungen nicht nur zu Bewusstsein, es berührt mich auch. Affekte bringen Prägungen zutage; ihre Vereinnehmbarkeit im Sinne einer Kapitalisier- oder Planbarkeit ist jedoch gering. Sie sind zugleich weder völlig unwillkürlich noch keiner Reflexion zugänglich. (Abb. 11)

Eine weitere Verbindung wäre von hier zu Judith Butler zu ziehen, die Affizierbarkeit und jüngst Verletzbarkeit (*vulnerability*) als Schlüsselbegriff einer nicht-subjektbasierten, nicht-essentialistischen Ethik nutzt, die vielleicht postmodern zu nennen wäre und auf die Logik nicht-abgeschlossener Körper bei Deleuze verweist (Butler 2003: 2011).<sup>9)</sup> Butlers Ethik-Entwurf schließt im Übrigen kulturelle oder ästhetische Praxen und Erfahrungen explizit mit ein und stellt so einen möglichen Ausgangspunkt für eine noch ausstehende Ausformulierung des Komplexes von der Affizierbarkeit/Offenheit aller Beteiligten in der Live-Kunst dar.<sup>10)</sup> Für eine Performance, die sich selbst, neben anderem, auch als eine Form affektiver Politik begreift oder zu begreifen lernt, ginge es also darum, eine stete Auseinandersetzung mit ihrem Wirken zu beginnen.

**REFLEXION** — Affekt wurde von Mieke Bal, mit Deleuze, als eine „aufgeschobene Reaktion“ beschrieben (Bal 2006: 9). Wenn die kognitive Verarbeitung und Einordnung der Zeichen für einen Moment aussetzt, muss das nicht heißen, dass dies im Nachhinein keine reflexive Verarbeitung erfährt. Gerade ein momentaner Kontrollverlust oder Verlust der Handlungsfähigkeit (etwa, nicht geholfen zu haben, während die Performerin auf die Wand zugeht oder auch ein Affiziert- oder Berührtwerden von Reaktionen Anderer) legt es nahe, zu fragen, wie diese Lücke möglich war. Das Staunen über den eigenen Affekt kann den Blick öffnen für die Konstruktionsprinzipien des zuvor Erlebten und ermöglicht damit, vielleicht, eine reflexive ästhetische Erfahrung – die auch den Sinnen Bedeutung beimisst und das mit ihnen verbundene Spiel der Bedeutung als vorgebliche Unmittelbarkeit auslotet. Die ästhetische Erfahrung der Performance wäre hier zugleich eine affektiv-politische Erfahrung. Die derzeitige Aufmerksamkeit des Diskurses für eine bestimmte Art körperlich-affektiver Signaletik ist durchaus mit differenzierten Prozessen der kunsthistorischen Wissensbildung vereinbar. Pollock (2011) beginnt ausgehend von einem affektiven Ereignis eine situierte, feministisch-parteiische Untersuchung. Wenn es in Affektpolitiken, so sie an Deleuze/Guattari anknüpfen, um transversale Momente geht, die etwas verschieben und zwischen verschiedenen existenziellen Territorien und (deren) Werthorizonten vermitteln (Brunner/Rhoades 2010: ii), dann gilt das in einem gewissen Maße auch für Pollocks kunsthistorische Analyse.<sup>11)</sup>

9)

„I want to suggest that part of what a body does (to use the phrase of Deleuze, derived from his reading of Spinoza) is to open onto the body of another, or a set of others, and that for this reason bodies are not self-enclosed kinds of entities. They are always in some sense outside themselves, exploring or navigating their environment, extended and even sometimes dispossessed through the senses“ (Butler 2011: 200).

10)

„Vulnerability includes all the various ways in which we are moved, entered, touched, or ways that ideas and others make an impression upon us. Indeed, we would not be capable of being moved by a story or a film without first being impressionable in some way; that means that we are altered by what moves us, and that we are not fully intact or self-enclosed at such moments“ (ebd.: 200).

11)

Transversal im Sinne der Autoren, die sich an Felix Guattaris Schrift *Psychanalyse et Transversalité* von 1973 halten, sind Texte nicht automatisch, dafür müsste es gelingen, über ein kommunikatives Modell hinaus Resonanz auf verschiedenen Ebenen und in verschiedene Richtungen zu ermöglichen.

**SCHIRME** — Eine weitere Beobachtung gilt der Frage des bildlich gewendeten Zitierens der Performance (Krämer 2008: 18f.) als praktische Theoriebildung. Dorothea Rust verhandelt Theorie beiläufig und kontrastiert sie mit entsprechenden performativen Arrangements aus Körper, Raum, Bewegung und Objekt (Abb. 12). Direkt nach dem Tanz auf dem Boden. Die Performerin ist staubig. Bevor sie sich in den hinteren Raumteil durchfragt, in dem die Tafeln mit den Bildern von Performances, auf die sie sich beziehen wird, abgelegt sind, erklärt sie, jetzt zum „nächsten Vorwort“ kommen zu wollen. Die Herausgeberinnen von *Floating Gaps* schrieben, dass sie einen „Schauplatz des Gemeinsamen herstellen wollen“ mittels dem, was gemäß Jacques Rancière „eigentlich die Verbannung des Einzelnen an seinen Platz“ herbeiführen müsste (vgl. Gebhardt Fink/Mathis/von Büren 2012: 18f.). Sie sagt das mit einem ironischen Unterton. Dann, sagt sie, ist da noch Lacans *Schirm*, den habe sie auch zwischen den Buchdeckeln gefunden. Der Schirm sei, so Lacan, der topologische Ort, an dem sich Projektionen und Bilder von beiden Seiten manifestieren. Rust setzt neu an, die räumlichen Beziehungen zu klären:

„Also ‚beide Seiten‘, das wäre dann: Sie sind hier (deutet mit dem langen Herrenschild, den sie noch in der Hand hält) und ich bin da (stellt den Schirm auf den Boden). Sind Sie hier ... hier ... und hier ...? [Publikum: ja] Die Wand ist hier [ja] und das Fenster ist da [nein, nein]. (Sie geht ein Stück.) Das Fenster ist da [ja]. Man kommt sofort draus. Sie sind hier (sehr betont, sticht wieder Richtung Publikum) – und ich bin hier.“

— Im Verlauf der Performance erweisen sich solche konkret-körperlichen und abstrakt-theoretischen Ebenen häufig als verbunden. Objekte wie der Herrenschild und die Bildtafeln nehmen Bedeutung an und verlieren sie wieder,



// Abbildung 13b



// Abbildung 13a



// Abbildung 13c

sie dienen als mehr oder weniger gute Bilder für Theorie und als Werkzeug für die Orientierung im Raum. Raum wird metaphorisch. Theorien werden konkret oder (auch) fragwürdig. Bilder gehen nicht auf. Rusts Sich-Verlieren und Nachfragen („Sie sind hier, und ich bin da ...?“) in *Floating Gaps* verbildlicht den Verlust von Raum- und Körpergedächtnis. Das Sich-Versichern über diese Konstanten klärt zugleich die Positionen (Performerin und Publikum), und daran erweist sich erst recht die Überschneidung: Beide

Seiten stehen nicht nur räumlich in Relation, sie konstituieren sich gegenseitig – als Projektion.

**REWRITE** — Wie die kritische Geschichtsschreibung aufzeigt, prägen sich gehörte und erlebte, fremde und eigene Geschichten nahezu gleich gut ins Gedächtnis ein und können als eigene Erinnerung abgespeichert werden: Biografien ähneln plötzlich Filmhandlungen, Lebensgeschichten werden austauschbar, Wunsch, Schuld, Affekt und Krisenerfahrungen werden übertüncht mit allgemeinen Floskeln (Welzer/Moller/Tschugnall 2002). Nicht nur Alltags-, auch Performancegeschichte wird heute durch ein Album statischer (fotografischer) Bilder, durch bekannte und kanonisierte Referenzen symbolisiert. Die Lücken bezeichnen nicht nur das Vergessen, sondern auch Prozesse des Vereinfachens und Verflachens. Die Performance *Floating Gaps* wird dagegen wirksam durch das Aufnehmen und Umschreiben von Referenzen – indem sie weniger Kanonisiertes statt des Bekannten benennt; Rust bezieht sich auf Anna Halprin statt Yoko Ono, auf Alex Silber statt Charlie Chaplin, auf den Achtziger-Jahre-Dandy statt den Stummfilmklassiker, etc..

Affektive Ereignisse, die ein Überspringen von Affekt ermöglichen, wie die oben beschriebene Szene, in der beim Schneiden alle in den Song *Downtown* einstimmen, lassen sich erst im Zusammenhang mit den Verschiebungen zwischen einer oftmals bildhaften Sprache der Theorie und der (körperliche) Bilder schaffenden und Affizierung zeitigenden Performance ansehen; die Überschreibung geschieht nicht unbedingt im direkten Vergleich, eher peripher, als Verschiebung. Im Wiederhervorholen eigener und kollektiver Referenzen und mehr und weniger kanonisierter Bilder in Interaktion mit dem Publikum liegt die historiographische Kapazität der Performance *Floating Gaps*. Vorherige Bilder, wie Onos stummes, demütiges Abwarten in *Cut Piece*, oder *Rhythm Zero* mit der Bedrohtheit der starr stehenden Abramović, die beide in unterschiedlicher Art das Thema Macht/Ohnmacht von Frauen behandeln, werden überschrieben.

**OUTRO (ABB. 13 A + B)** — Mit der Frage nach einer dem Medium ‚Performance‘ gemäßen Erinnerungspolitik – Erfahrung, Affekt und Reflexion ermöglichend, Wissen und Geschichten tradierend und weiterführend – soll geendet werden. Der komplexe Ansatz von Dorothea Rust, die auf Tanz(improvisation) aufbauend einen Umgang mit Objekten und Publikum versucht, in dem sie

Sprech- und Handlungsebenen im geschilderten Sinne kontrastiert, wurde als eine Möglichkeit dazu dargestellt.<sup>12)</sup> An diesem Beispiel wurde gezeigt, wie Funktionsweisen von Affekt aktiviert, verdeutlicht – und verschoben – werden (könnten), wenn sich Performance ihrer klug bediente und selbst Affekt-Konzepte nutzte. Indem Rust etwa eine so prekäre Setzung wie das *Blindfolding* anwendet und damit verschiedene Performances und Tätigkeiten, inklusive eines Trisha Brownschen *Vertical Dance*, durchspielt und sich in Gefahr begibt, abzustürzen – oder sich falsch zu erinnern. Durch Politiken des Affekts und eine Reflexion einfordernde Bedeutungsproduktion als widersprüchliche Erzählung und bezugnehmend auf Text und Erfahrung, kann Performance geschichtsmächtig werden. Statt auf bild- oder textbasierte Repräsentationen zu vertrauen, ist Performance ein möglicher Schlüssel zur Wiederholung und Aktualisierung, Verhandlung und Erneuerung – nicht Schließung – von Geschichte bzw. Erinnerung an Performance. Performancegeschichte ist, dann, ebenso unabgeschlossen wie an Geschichtlichkeit interessierte Performance(s) und ihre Deutungen.

// Literatur

- Assman, Jan (1992):** Das kulturelle Gedächtnis. München, Beck.
- Auslander, Philip (2005):** Zur Performativität der Performancedokumentation. In: Claussen, Barbara (Hg.), *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Wien, MuMoK, S. 21-34.
- Bal, Mieke (2006):** Affekt als kulturelle Kraft. In: Krause-Wahl, Antje u.a. (Hg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld, Transcript, S. 7-19
- Brunner, Christoph / Rhoades, Troy (2010):** Transversal fields of experience. In: *Inflexions*, Heft 4, S. i-vii.
- Butler, Judith (2011):** „Confessing a passionate state ...“ – Judith Butler im Interview. In: Hark, Sabine / Villa, Paula-Irene (Hg.), *Feministische Studien*, Jg. 23, Heft 2, S. 196-205.
- Dies. (2003):** Kritik der ethischen Gewalt. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Dertnig, Carola / Seibold, Stefanie (Hg.) (2006):** Let's Twist Again. Performance in Wien von 1960 bis heute. Wien, Akademie der Angewandten Künste.
- Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.) (2012):** Floating Gaps. In: Dies. (Hg.): *Floating Gaps. Performance Chronik Basel. 1968-1986*. Zürich, diaphanes, Band 1, S. 9-20.
- Halprin, Anna (1995):** *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. Hanover, Wesleyan.
- Highmore, Ben (2010):** Bitter After Taste. In: Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (Hg.), *The Affect Theory Reader*. Durham, Duke, S. 118-137.
- Krämer, Sybille (Hg.) (2008):** Performativität und Medialität, München, Fink, S. 13-32
- Matzke, Annemarie (2011):** Enter the Game: The role of the spectator in the performances of She She Pop. In: *Performance Research*, Jg. 16, Heft 3, S. 117-120.
- Omlin, Sybille (2010):** Dorothea Rust. In: Dies. (Hg.), *Performance. Paysage Son Image*. Sierre, ECAV, S. 98-99.
- Peters, Sibylle (2011):** *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld, Transcript.
- Pollock, Griselda (2011):** Gasping at Violence. In: Bartl, Angelika u.a. (Hg.), *Sehen Macht Wissen. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld, Transcript, S. 125-142.
- Ross, Janice (2007):** *Anna Halprin – Experience as Dance*. Berkeley, University of California Press.

12)

Als wichtige Position sei Andrea Saemann aus Basel genannt, die sich mit ihren *Performances dank ...* und weiteren Projekten um die Geschichte von Wegbereiterinnen der Performance verdient gemacht hat, vgl. bes. *Performance Saga* mit Katrin Grögel, [www.performancesaga.ch](http://www.performancesaga.ch).



**Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2012):** Bilderrepertoires zwischen sozialem Gedächtnis und Tradierung. In: Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.) (2012): *Floating Gaps. Performance Chronik Basel. 1968-1986.* Zürich, diaphanes, Band 1, S. 147-166.

**Welzer, Harald / Moller, Sabine / Tschuggnall, Karoline (2002):** Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt/M., Fischer.

// **Abbildungsnachweis**

**Abb. 1:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, Performance im General Public Berlin (Mai 2012) (Still aus Video: Dorothea Rust)

**Abb. 2 a+b:** Dorothea Rust, Re-enactment, Performance im Kunstraum Klingental Basel (archiv performativ, September 2011) (Foto)

**Abb. 3 a+b:** Dorothea Rust, *Mir geht's gut*, 2006, Performance, Turbine Giswil (Foto)

**Abb. 4:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012 (Foto: Laurence Bonvin)

**Abb. 5:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Dress and Undress“

(Still aus Video: Dorothea Rust)

**Abb. 5a – d:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Dress and Undress“

(Screenshot: Bernadett Settele)

**Abb. 6:** Anna Halprin und San Francisco Dancers' Workshop, *Dancers' Workshop Studio Rehearsal zu Parades and Changes (Dress and Undress)*, San Francisco, 1965

(books.google.ch; Fotografie: Coni Beeson. Originale Bildunterschrift: *Dancers' Workshop Studio Rehearsal, 1965.* Quelle: Anna Halprin: *Moving Toward Live. Five Decades of Transformational Dance.* Hanover: Wesleyan, 1995, S. 103)

**Abb. 7:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Blank Placards“

(Screenshot: Bernadett Settele)

**Abb. 8:** Anna Halprin und San Francisco Dancers' Workshop, *March with blank placards*, 1967, Aktion, San Francisco.

(books.google.ch; Fotografie: Lawrence Halprin. Originale Bildunterschrift: *A large group of us marched down carrying blank placards, 1967.* Quelle: Anna Halprin: *Moving Toward Live. Five Decades of Transformational Dance.* Hanover: Wesleyan, 1995, S. 104)

**Abb. 9 a-d:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Vorwort“

(Screenshot: Bernadett Settele)

**Abb. 10 a-b:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Vorwort / Stochern“

(Screenshot: Bernadett Settele)

**Abb. 11:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Umbau“ (Screenshot: Bernadett Settele)

**Abb. 12:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Schirm“ (Screenshot: Bernadett Settele)

**Abb. 13 a:** Trisha Brown, *Woman Walking Down A Ladder*, 1973

(Quelle: <http://arttattler.com/archiveurbanpioneers.html>, hier leider mit der Quellenangabe von Roof Piece: Courtesy of BROADWAY 1602, New York, © Trisha Brown, © Babette Mangolte)

**Abb. 13b:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Trisha“ (Still aus Video: Dorothea Rust)

**Abb. 13c:** Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Trisha“ (Foto: Laurence Bonvin)

// **Angaben zur Autorin**

**Bernadett Settele**, Mag. Art., wiss. Assistenz an der Hochschule Luzern Design & Kunst (HSLU) im Master Fine Arts (Kunst + Öffentlichkeit sowie Art Teaching); Lehrbeauftragte an der Zürcher Hochschule der Künste. Schwerpunkte: Zeitgenössische Kunst, Performance, Methoden und Diskurse schulischer und außerschulischer Kunstvermittlung. Publikationen: *Performing the Vermittler\_in*, in: *Art Education Research*, Jg. 2, Heft 2, 2010. „Common Subjects. *Schöner Lesen* als Luxus der Kunstvermittlung“, in: Zaremba, Jutta (Hg.): *Hedo / Art / Education*, München: Kopaed, 2013.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

---

## IN DEN RUINEN DER REPRÄSENTATION? AFFEKT, AGENCEMENT UND DAS OKKURENTE

---

“... it is not enough to provide a social and political analysis of existing conditions or to rely on empirical and contingent explanations. What interests me instead is linking the analysis of existing conditions to the critique of structure of representation to produce the ruins of representation, the ruin of hierarchically ordered time and space.” (Dorothea Olkowski 1999: 2)

**EINLEITUNG** — In den letzten Jahren hat der Begriff des Affekts einige Popularität gewonnen (Massumi 2002; 2010; Clough 2007; Gregg et.al. 2010; Bennett 2010). Insbesondere jene Theorie- und Forschungskonjunkturen, die eine Sensibilität für das Heterogene, Ephemere, Ereignishafte und Fluide entwickeln, sehen im theoretischen Konzept des Affekts ein Potenzial, emergente und prozesshafte Bewegungen und Intensitäten in den Blick zu nehmen, die sich den exklusiv auf die Analytik bestehender Machtverhältnisse und Herrschaftslogiken, auf deren „Schemata der Intelligibilität“ (Butler 1993: 296) und damit auf hegemoniale Repräsentationssysteme gerichteten Betrachtungsweisen immer wieder entziehen.<sup>1)</sup> Affekttheoretische Konzepte bringen jene produktiven Kräfte ins Spiel, die in infinitesimalen Bewegungen des Affizierens und Affiziert-Werdens Fluchtlinien produzieren, die Dispositive der Macht gleichsam von innen heraus unterminieren, ihre Gebäude der Repräsentation „ruinieren“ und in diesen Potenziale für Transformationen entstehen lassen können.

Das Projekt immanenter Destabilisierung und Dissidenz indes wurde schon in frühen Texten zur Repräsentationskritik Derridas (1966) und in Arbeiten feministischer (und queer-theoretischer) Kritik z.B. von Butler (1993) verfolgt. Wie affekttheoretische Konzepte im Anschluss an Spinoza und Deleuze zu denken sind und wie sich diese zu repräsentationskritischen Konzepten verhalten, welche Anschlussmöglichkeiten evtl. zu erkennen sind, wird Gegenstand der folgenden Überlegungen sein.

Wir wollen zeigen, dass ein solches Affekt-Verständnis – entgegen mancher Kritik – keinesfalls den Blick auf Machtverhältnisse verstellt. Die Sorge, Affekt-Theorien würden blind machen gegenüber Ausschlüssen und kultureller Produktion von Körpern (z.B. Ahmed 2010) und zudem neo-kybernetische Logiken fördern (z.B. Angerer 2007), geht von einem Affekt-Begriff aus, der Affekt als eine existentialistische Notion einer

1)

Wenn Repräsentation mit Vorstellung, Abbild, Vergegenwärtigung und Stellvertretung übersetzt wird, geht Stuart Hall (1994) im Anschluss an Foucault davon aus, dass jedes Repräsentationssystem ein Machtsystem sei, das Unmittelbarkeit, Präsenz und Wahrheit für sich beanspruche. Zugleich handelt es sich dabei um umkämpfte Felder, die instabil sind z.B. insofern, als sie als Machtverhältnis, als Nexus von Diskurs und Macht darauf angewiesen sind „in den diskursiven Gesten der Macht wiederholt oder nachgeahmt“ (Butler 1993: 297) oder iteriert zu werden und damit auch verfehlt und verschoben werden können.

„authentischen“, a-sozialen, a-historischen Erfahrung und als schlichtes behavioristisches Reiz-Reaktions-Schema setzt, dessen Effekte sich nun erfassen ließen.

Bezieht man in die Analyse von Machtverhältnissen dagegen Prozesse des Affizierens im deleuzianisch-spinozistischen Sinn mit ein, gelingt eine Perspektivverschiebung von den Prozessen der Bedeutungskonstruktion und Signifizierung hin zu den Momenten von „Responsivität“ (Manning 2009: 95) und den mikropolitischen Ereignissen, die die Entstehung von Transformation andeuten, des „Okkurrenten“ (Manning 2010: 7), das gleichsam dem goldenen Käfig eines Sinns (einer vorgängig signifizierbaren Bedeutung) im „Mehr als der Ausdrückbarkeit der Sprache“

(Manning 2010: 9) entflieht. Affekte bzw. Prozesse des Affizierens und Affiziert-Werdens können somit *Movens* sein, neue Räume der In(ter)vention zu eröffnen, die gleichermaßen ein neues Verständnis des Ästhetischen implizieren wie auch ermöglichen.



// Abbildung 01

Rafael Lozano-Hemmer: *Body Movies*  
2001

### KONZEPT DES AFFEKTS – VON SPINOZA ÜBER DELEUZE / GUATTARI ZU MASSUMI

— Affekt bezeichnet kein persönliches Gefühl oder eine Emotion. Unter *affectus* (Spinoza 1994/1677: 219ff.) oder *l'affect* (Deleuze 1988; Deleuze/Guattari 1992: 349 ff.) verstehen die Autoren die Fähigkeit eines Körpers, affiziert zu werden und zu affizieren. Damit beschreibt Deleuze in Anlehnung an Spinoza eine wechselseitige präpersonale Intensität im Übergang von einem Erfahrungszustand eines Körpers zu einem anderen, so dass Affekt „für den Körper wie für den Geist eine Vermehrung oder Verminderung des Tätigkeitsvermögens einschließt“ (Deleuze 1988: 65). Affektion (Spinoza: *affectio*; Deleuze: *l'affection*) bezeichnet demgegenüber einen Zustand, der in der Begegnung zwischen einem affizierenden und einem zweiten affizierten Körper entsteht. Deleuze/Guattari gehen mit Spinoza von einem Parallelismus zwischen Körper und Geist aus, so dass – anders als im cartesianischen Dualismus – kein Primat des Einen gegenüber dem Anderen existiere (Deleuze 1988: 28; Deleuze/Guattari 1992).

Ein Affekt wirkt demnach gleichermaßen auf den Körper und den Geist, genauer: auf deren Aktionspotential, das entweder positiv oder negativ beeinflusst werden kann. Die Theoretisierung von Affekt macht damit die immer noch dominante Vorstellung obsolet, dass der Körper auf der einen Seite und unsere Emotionen, Gedanken und die Sprache auf der anderen Seite verschiedene Realitäten wären. Um über affektive Intensität zu sprechen, bedarf es keines „Vermittlungskonzepts“, denn genau wie andere „gut ausgearbeitete Funktionen“ des Körpers sei die Sprache direkt mit dem Affekt verbunden, schreibt Massumi (2010: 30), der von Deleuze und Spinoza die Definition von Affekt übernimmt (ebd. 70). Unmittelbar ist der Affekt „in dem Sinne, dass er sich unmittelbar im Wandel befindet – im Körper, wenn dieser den gegenwärtigen Moment und die Situation, in der er sich befindet, hin zum nächsten verlässt.“ (Ebd. 31) Der Affekt vervielfältigt die aktuell möglichen Verbindungen und Anschlüsse der Körper ständig.

**ABGRENZUNG VON GEFÜHL UND EMOTION** — Der Übergang von einem Niveau der Affizierungsfähigkeit und des Tätigkeitsvermögens zum nächsten wird Massumi (2010: 70) zufolge gefühlt. Doch der Affekt ist weder selbst Gefühl noch Emotion. Gefühle seien „persönlich und biografisch“, sie seien eine vorherige Sensation, die gegen vorliegende Erfahrungen aus der Geschichte eines Individuums abgeglichen, interpretiert und etikettiert worden sei; Emotionen seien Projektion, Anzeige oder Darstellung eines Gefühls nach außen, die gleichsam in sozialen Beziehungen aufeinander abgestimmt würden und entweder tief empfunden oder auch nachgeahmt sein könnten, um sozialen Erwartungen zu entsprechen (vgl. Shouse 2005: 1). Affekte hingegen können „subjektive Momente“ (Massumi 2010: 28) enthalten, die sich darauf beziehen, dass jede Affektion eine Spur hinterlässt, als Rezeption einer Wirkung ohne Idee der Ursache, indem sich die gefühlte Erfahrung als gelebte Vergangenheit, als Erinnerung, als Übergang zu einem vermehrten oder verringerten Tätigkeitsvermögen mit dem Körper verbindet (Massumi 2010: 70f.). Ausgehend von Spinozas Grundannahme über die Variation der Affektfähigkeit von Körpern formulieren Deleuze/Guattari (1992: 350), dass Körper nicht durch ihre Morphologie oder durch eine Gattungszugehörigkeit etc. bestimmt seien, sondern durch ihre Fähigkeit, affiziert zu werden und zu affizieren, über die Vermögen, die sie von Schritt zu Schritt in sich tragen. (Deleuze/Guattari 1992: 350) Welche das genau sind, ändert sich ständig – affektive

Aufladung ist nichts Festes. Menschliche wie nicht-menschliche Körper fungieren dabei nicht als passive Einschreibefläche von äußeren Impulsen, sondern besitzen eine emergente Eigenbewegtheit, eine Responsivität, die als emergierender Affekt zu beschreiben ist (Seyfert 2011: 86ff.). Wobei das Maß an Affizierbarkeit, die „Affektschwellen“ der verschiedenen Körper auf eine gewisse Weise auch „institutionalisiert“, also sozialisiert sein können.<sup>2)</sup> Affekte und Affektionen stellen keineswegs asoziale Phänomene dar. Sie sind vielmehr etwas, das gleichsam auf Begegnung, Verbindung, Interaktion mit anderen Körpern angewiesen ist, weil es sich zwischen diesen abspielt. Was sich allerdings verändert, ist die Vorstellung von Sozialität, wie im Weiteren noch zu zeigen sein wird.

**DELEUZE/GUATTARIS BEGRIFF DES BEGEHRENS** — Die produktive Kraft des Affekts ist zugleich der dynamische Antrieb dessen, was Spinoza als Begierde (*conatus*) und Deleuze/Guattari als Begehren (*désir*) beschreiben, eines Begehrens, das sich auf alles erstreckt und mit dem gesellschaftlichen Feld, ja mit der Welt im Ganzen „koextensiv“ ist (Vgl. Balke 1998: 131).<sup>3)</sup> Als Begehren verstehen Deleuze und Guattari das Streben eines Körpers, seine Wirkmacht zu steigern. Begehren sei kein Korrelat einer Entbehrung, sondern bezeichne eine durchweg positive Kraft, eine produktive, kreative Energie. Damit grenzen sich Deleuze und Guattari sowohl von der psychoanalytischen Konzeption Freuds, der das Begehren auf eine in der Triebstruktur und im ödipalen Drama als „fundamentale Illusion“ fundierte Objektbesetzung zurückführt,<sup>4)</sup> als auch von Lacans Beschreibung des Begehrens ab. Diese begreift Begehren als menschliches Streben, das sich auf ein Objekt richte, das immer durch die Vermittlung eines primären Verlustes konstituiert sei und das Subjekt zum Träger eines uneinholbaren Mangels mache.<sup>5)</sup> Statt auf ein (verlorenes) Objekt oder dessen Substitut gerichteten Wunsches oder der Vorstellung eines gesellschaftlich oder subjektiv unterdrückten Begehrens findet sich bei Deleuze/Guattari (1977: 53) „eine positive Konzeption“ des Begehrens, das Intensitäten, Differenzen, Bewegungen, Fluchtlinien und Verbindungen hervorbringt: „Für mich beinhaltet Begehren keinen Mangel; es ist auch keine natürliche Gegebenheit; es ist nichts anderes als ein Heterogenen-Gefüge (*agencement hétérogène*); es ist Prozess im Gegensatz zu Struktur oder Genese; es ist Affekt im Gegensatz zu Gefühl; (...) Es ist Ereignis im Gegensatz zu Ding oder Person.“ (Deleuze 1996: 31)

2) Seyfert (2011: 86 f.) beschreibt die „Gymnastizierbarkeit“ von Affektschwellen an einem Beispiel des olfaktorischen Trainings in der Parfumindustrie, das er einer Studie Latours entnommen hat.

3) Spinoza unterscheidet drei basale Affekte: Begierde (*conatus*), Freude und Trauer (1994/1677: 245).

4) Deleuze/Guattari (1972/1977: 95) merken dazu an: „Darüber hinaus erzeugt die Kastration und die Ödipalisierung eine fundamentale Illusion, die uns glauben macht, die reale Wunschproduktion unterliege der Zuständigkeit höherer Formationen, die sie integrieren, sie transzendenten Gesetzen unterwerfen“

5) Ausgehend von Freuds Theorie des Wunsches verortet Lacan (1964/1978) den Ursprung des Begehrens in der frühen Beziehung zum primären Objekt. Sobald das Kind die Fiktion der unmittelbaren Präsenz des Objekts (primäre Bezugsperson) aufgibt und bei der Suche nach der Wiedererlangung des nicht vorhandenen Objekts zur Symbolverwendung greife und in die symbolische Ordnung eintrete, werde das Begehren an die ursprüngliche Einheit mit der Bezugsperson verdrängt, bleibe jedoch als Spur erhalten, ohne das verlorene Objekt jemals einholen zu können. Analog zum Begehren, das keine bleibende Erfüllung finden könne, lasse sich auch sprachliche Bedeutung nicht fixieren, sie bleibe dem Gleiten der Signifikantenkette verhaftet.

## AFFEKTTHEORETISCHE UND REPRÄSENTATIONSKRITISCHE ANSÄTZE

Die hiermit beschriebenen Bewegungen der Differenz und der Fluchtlinien sind keineswegs neu. In gewisser Weise erinnern sie z.B. an das von Lacan beschriebene Gleiten der Signifikantenkette (1964/1978: 208 ff.) oder an Derridas Überlegungen zur *différance* (2004). Und in der Tat gibt es diese Bezüge an zahlreichen Stellen im Werk von Deleuze und Guattari.<sup>6)</sup> Aber Letztere verschieben das theoretische Register weg vom Gesetz, von der Organisationsform und Norm hin zu den Momenten des Affizierens. Diese sind getrieben von einem Begehren, das – wie gerade erklärt – nicht auf ein fehlendes Objekt gerichtet ist, sondern rhizomatische Bewegungen der Konnektivität beschreibt, in denen sich mikropolitische Transformationsprozesse abzeichnen. Daher gibt es sowohl eine Reihe von Anschlüssen in den Überlegungen der Repräsentationskritik als auch Unterschiede.

So spricht Judith Butler, die hierfür exemplarisch zu nennen ist, in ihrem Buch *Körper von Gewicht* (1993) von Umkehrung, Fehlneigung, Rekontextualisierung und Resignifikation (ebd.: 295f.) als jenen permanenten Prozessen, in denen sie ein *Movens* der Veränderungen und Verschiebungen gesellschaftlicher Machtverhältnisse erkennt. Resignifikation bedeutet für sie die unaufhörliche Arbeit an diskursiv erzeugten Normen und Zwängen, nicht auf einen einmal erreichten Akt der Überwindung hin, sondern als fortgesetztes Bemühen, in die „diskursiven Gesten der Macht“ zu intervenieren. Diese dissidente Taktik des Unterlaufens hegemonialer Repräsentation findet eine gewisse Anschlussfähigkeit und Radikalisierung in affekttheoretischen Konzepten, die auf Spinoza und Deleuze zurückgehen, wenngleich hier fundamentale Verschiebungen zu verzeichnen sind: Butler löst ihre Darstellung nicht aus dem psychoanalytischen Rahmen und bleibt auf Kämpfe um Identifikation und Repräsentation konzentriert (vgl. Angerer 2013: 80f.). Deleuze/Guattari dagegen weisen die psychoanalytische Theoriebildung Freuds und Lacans mit dem beständigen Rekurs auf das heteronormative ödipale Familiendrama und dessen Epiphänomene des Begehrens zurück. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Butlers Begriff der Performativität ausschließlich auf ein (humanes) Subjekt bezogen ist. Bei Deleuze und Guattari hingegen geht es nicht mehr um eine anthropozentrische Ausrichtung auf das humane Subjekt. Das hegemoniale anthropozentrische Repräsentationssystem der Sprache tritt in den Hintergrund. Sprache wird immer noch eine bedeutende,

6)

So nimmt Deleuze in *Differenz und Wiederholung* (1997: 164f.) Derridas Überlegungen zur *différance* explizit auf. Deleuze und Guattaris Schrift zum *Anti-Ödipus I* (1977) stellt eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Theorie Lacans dar, in der allerdings die Frage des Gleitens der Signifikantenkette nicht auf die aus einem Mangel bzw. Verlust des primären Objekts und ein ahistorisches „Gesetz“ abgeleitete Wunschproduktion zurückzuführen sei: „die Stromeinschnitte der Wunschproduktion lassen sich nicht auf einen mythischen Ort projizieren, die Zeichen des Wunsches lassen sich nicht auf einen [Master – M.P./C.W.] Signifikanten extrapolieren.“ (Ebd. 95)



aber nicht mehr *die* konstitutive Rolle zugesprochen. (De Landa 2006: 3) Affekte und Begehren werden aus ihrer Engführung der Verklammerung mit Subjektivität und Sexualität gelöst und erweitert als produktive, gesellschaftskonstituierende und zugleich Transformationen bewegende Kraft konzipiert. So taucht der Affekt im Sinne Deleuze/Guattaris auch bei der visuellen Wahrnehmung eines Kunstproduktes ebenso wenig auf Grund der libidinösen Besetzung durch eine Betrachterin wie auf Grund der affektiven Kraft jenes Kunstobjekts auf, hier entsteht vielmehr ein *Agencement*, ein nichtlinearer Prozess wechselseitigen Affizierens und Affiziert-Werdens, mithin eine Interaktion (Seyfert 2011: 76) oder „Relationalität“ (Massumi 2010: 188), wie im Folgenden erklärt wird.

**AGENCEMENTS** — Wenn Affekte aus wechselseitigen sozialen Beziehungen bzw. Verbindungen zwischen menschlichen und auch nicht-menschlichen Körpern sowie deren Partikeln hervorgehen, wird Sozialität in einem erweiterten Sinne begriffen, der Dingen, artifiziellen und imaginären Objekten und Artefakten eine aktive und emergente Rolle zuweist. So entstehen soziale Affekte, die sich weder aus individuellen Verfasstheiten noch ausschließlich aus zwischenmenschlichen Beziehungen herleiten lassen, sondern gleichsam in „affektiven Interaktionen“ (Seyfert 2011: 73) emergieren, in jenen heterogenen Verbindungen, die Deleuze/Guattari als „agencements“ (1980: 2) bezeichnen. Damit tritt eine „neue Ontologie“ (de Landa 2006: 10) auf den Plan, die allerdings keineswegs so innovativ ist, wie de Landa behauptet (Deleuze/Guattari 1992: 346ff.). Agencements rücken die in nicht-linearen Prozessen des Affizierens hergestellten emergenten Verbindungen zwischen einer Mannigfaltigkeit humaner und nicht-humaner Körper in den Vordergrund (die in sich selbst zusammengesetzt sind aus einer Mannigfaltigkeit von Partikeln) sowie deren sich immer wieder neu und anders konstellierende Verbindungen. Diese folgen nicht einem organismischen Bauplan, sondern den



// Abbildung 02

beständig im Wandel begriffenen Formen eines Werdens und Verkettens, das keinen Endzustand hat (Deleuze/Guattari 1992: 325). Agencements sind damit dynamische und nicht-lineare Prozesse, in denen Konnektionen zwischen Körpern zirkulieren und Fluchtlinien und „Deterritorialisierungen“ entstehen.

Deleuze/Guattari (1992: 124) charakterisieren Agencements durch eine horizontale und eine vertikale Achse. Auf der horizontalen Ebene gäbe es zwei Segmente: erstens „ein Maschinengefüge von Körpern, Aktionen und Passionen, eine Mischung von Körpern, die aufeinander reagieren, andererseits ein *kollektives Äußergefüge* [kursiv im Orig.], ein Gefüge von Handlungen und Aussagen, von körperlosen Transformationen, die zu den Körpern hinzukommen. Und auf einer vertikal ausgerichteten Achse hat das Gefüge einerseits reterritorialiserte oder *territoriale Seiten* [kursiv im Orig.], die es stabilisieren, und andererseits *Deterritorialisierungspunkte* [kursiv im Orig.], die es fortreißen.“ Von territorialisierenden und homogenisierenden Kräften gehen beständige Bestrebungen aus, das Begehren einzudämmen, es einzufangen, zu durchdringen und es ggfs. auch zu unterdrücken, Fluchtlinien zu blockieren und gleichsam „zurückzubiegen“. Das impliziert, dass Dispositive der Macht im Foucaultschen Sinne als reterritorialisierende Elemente in den Agencements enthalten sind und die Deterritorialisierungsspitzen brechen können, jedoch das Begehren und die Affekte nicht auslöschen. So plädiert Deleuze (1992: 125) dafür, dass ein soziales Feld, bevor es sich nach Strategien organisiere, beständig Widerstand leiste, da Begehren und Affekte, d.h. wechselseitiges Affizieren und Affiziert-Werden als Movens der Agencements infinitesimale Fluchtlinien produzierten. „Fluchtlinien“ seien, so Deleuze (1996: 30), die „primäre Gegebenheit einer Gesellschaft“, die das gesellschaftliche Feld zusammenfügten (ebd. 29) Begehren sei dabei jedoch „niemals eine natürliche“ Bestimmung (ebd. 19), sondern im Immanenzfeld der Macht konstituiert und „weit entfernt davon, sich außerhalb des gesellschaftlichen Feldes zu verlaufen oder herauszuführen“ (ebd. 25) Fluchtlinien kreieren somit „weniger das Neue als das Erneute, das Ereignis der Differenz in neuer Zusammensetzung“ (Manning 2010: 8). Sie sind insofern der Macht „voraus“, als gleichsam ein Spalt in der linearen Zeitlichkeit entsteht, in dem das „schon Gewesene“ und das „Noch nicht“ in gegenläufiger Gleichzeitigkeit wahrnehmbar werden und sich ein Spielraum der Transformation auftut.<sup>7)</sup> Dazu kommt es, wenn „Sachverhalte (*états des choses*), Körper, Vermischungen von Körpern, Legierungen (...) aber auch

7) Michaela Ott (2010: 472f.) beschreibt dies an Deleuzes Arbeiten zum Film und zum Affekt und der Entfaltung einer „Gegenzeit“.

Aussagen, Aussageweisen, Zeichensysteme“ (Deleuze 2005: 169) mit gleicher „Affektfrequenz“ (Seyfert 2011: 78), d.h. mit derselben rezeptiven Affizierbarkeit interaktive, dynamische Verbindungen eingehen. Damit verändern sich Beziehungen, werden Begehren gespeist und fabriziert und Intensitäten generiert (vgl. Colman 2005: 11).

**AFFEKT IM BIOPOLITISCHEN KAPITALISMUS** ——— Stellen wir nun die Frage nach der Rolle der Kunst, nach der Rolle der Ästhetik, kommen wir gleichwohl nicht umhin zu fragen, wie das soziale Feld und die Dispositive der Macht beschaffen sind, von denen aus Fluchtlinien zu beschreiben wären, nicht um Kopien der Strukturen und der Technologien und Rationalitäten der Macht zu erstellen, sondern Bewegungen zu initiieren, seismografisch empfindbar zu machen, Karten zu erstellen für den affektiven Einsatz des Okkurrenten, des Aufkeimens neuer Potenziale in der Bewegung der Differenz.

Deshalb gilt es zu berücksichtigen, dass wir die Frage nach dem Ästhetischen in einer Zeit stellen, in der „das Hervortreten der Ereignis- bzw. Geschehenstheorie, die affektive Wende und die technisch-mediale Entwicklung seit mindestens einem halben Jahrhundert zusammen[gehen]“ (Hörl 2012: 19). Der ‚affective turn‘, das Interesse an Theorien des Affekts muss situiert werden vor dem Hintergrund der Transformationsprozesse hin zu einem „biopolitischen Kapitalismus“ (Hardt/Negri 2002; Lazzarato 1998; Virno 1998; 2005), der das gesamte Leben (bíos) bis in die feinsten Verästelungen hinein okkupiert und alle produktiven und reproduktiven Lebensäußerungen, so auch Affekte, kommodifiziert und verwertbar macht. Wie Lazzarato (2006) im Rückgriff vor allem auf Guattari (und dessen Ausführungen in *Chaosmose* 1992) schreibt, funktioniert die Entwicklung des Kapitalismus zunehmend darüber, dass a-signifikante Semiotiken (z.B. elektrische Ströme, Bild- und Tonströme) präsubjektive und präindividuelle Elemente, also Affekte maschinisch in Dienst nähmen – nicht um zu bezeichnen, sondern um in Bewegung zu setzen, Handlungen, Verhalten und Neigungen zu produzieren (vgl. Lazzarato 2006). Wenn der biopolitische Kapitalismus darüber operiert, Affekte zu kommodifizieren und zu modulieren sowie dissidente Bewegungen des Begehrens und der Affekte zu vereinnahmen, um einen Mehrwert aus ihnen zu ziehen, wie ist dann Dissidenz denkbar? Wenn Massumi davon spricht, dass es selbst in hochdeterministischen Systemen noch einen „objektiven Freiheitsanteil“ gäbe,

dann bezieht er sich auf die Schaffung von Bewegungsspielräumen innerhalb von Machtverhältnissen und auf einen Überschuss, der nicht im kapitalistischen Akkumulationsregime aufgeht und in dem ein transformatives Potenzial liegt. Dieses erreiche man jedoch nicht, in dem man versuche, sich den Verhältnissen entgegenzustellen, sondern dadurch, dass man die Beschränkungen, die im biopolitischen Kapitalismus beispielsweise in der Verwertungslogik und Produktivmachung von Leben liegen, gemeinsam in Freiheitsgrade, d.h. Bewegungsspielräume verwandle. Transformatorische dissidente Potenziale entstehen also vielmehr in interaktiven Zwischenräumen, in Prozessen kollektiver affektiver Praxen, die eine Differenz erzeugen. „Die Interferenzen und Schwingungsmuster zwischen den Individuen müssen [dafür] fein eingestellt werden. (...) man arbeitet am Zusammensein, am Zusammengehörigkeitsfeld“ (ebd.: 40f.). Widerstand funktioniere nicht darüber, gegen die Affektivität der Macht zu kämpfen, sondern affektive Modulation auf affektive Modulation treffen zu lassen (ebd.: 56). „Dadurch ist ein performatives, theatralisches beziehungsweise ästhetisches Herangehen an Politik gefragt“ (ebd.), das nicht auf fortwirkenden disziplinarischen Elementen, „auf Gewalt und der Verhärtung von Trennungslinien entlang von Identitäten beruht“. Massumi sieht dies in Projekten interaktiver Kunst realisiert, in der Betrachter\_innen zu einem Teil des Kunstwerkes werden und in einen Austauschprozess des wechselseitigen Affizierens und Affiziert-Werdens geraten.

### **FLUCHTLINIEN DER ÄSTHETISCHEN POLITIK UND DAS OKKURENTE**

— So begreift Massumi Künste in Anlehnung an die Arbeiten von Susanne Langer als „okkurente Künste“, nicht als „Medien“, sondern als „Grundlage empirischer Ereignisse, die sie auslösen“ sowohl „im Sinne eines Geschehens sowie im Sinne der Herausbildung von etwas Neuem“ (ebd. 2010: 184). Er bezeichnet diese Formen der Kunst als „ästhetische Politiken“, ästhetisch, insofern, als es ihre Aufgabe sei, Situationen zum Gegenstand zu machen, um die Reichweite des affektiven Potenzials zu erweitern. Damit beschreibt Massumi die aufkommende Erfahrung neuer Lebensmöglichkeiten und Lebensformen.

Es mag wie eine Reminiszenz an Jacques Rancière (2008) und dessen „Paradox des Widerstandes ohne Widerstand“ (ebd. 85) wirken, wenn Massumi, der sich nicht explizit auf Rancière bezieht, postuliert, dass kein spezifisches politisches Programm, keine bestimmte politische Botschaft ausgesandt werde. (Massumi 2010:

201) Anders als Rancière jedoch, der in der „Macht der Unbestimmtheit im ästhetischen Affekt“, in der Unzweckmäßigkeit einen „politischen Effekt“ sieht, da sich diese Formen der Ästhetik der funktionalisierenden Aneignung widersetzen (2008: 85), fokussiert Massumi die Frage des Affizierens und Affiziert-Werdens, dem er allerdings einen Zweck zumisst. Dieser besteht darin, ein mikropolitische Ereignis der Wahrnehmung gleichsam durch einen „Mikro-Schock“ (2010: 74) auszulösen und mit diesem die Chance einer Neuorientierung oder „Bahnung“ eines auf die Zukunft gerichteten Tätigkeitsvermögens spürbar werden zu lassen. Der „Mikro-Schock“ verweist sowohl darauf, inwiefern sich Massumis Konzept – und hier befindet er sich im Einklang mit Deleuze/Guattari – fundamental unterscheidet von Formen ästhetischer Politik, derer sich gerade faschistische Regimes bedienen, als auch, inwieweit jene okkurente Kunst Fluchtlinien innerhalb der Formationen des biopolitischen Kapitalismus ermöglicht. Massumi geht es mit seinem Konzept von Relationalität und ästhetischen Politiken nicht um im Faschismus genutzte Gleichschaltung von Affektmodulationen, sondern gerade um die Initiierung und „Bejahung von Variabilität“ (ebd.: 91). Variabilität und Vielfalt sind jedoch in den Formationen des biopolitischen Kapitalismus zu kommodifizierbaren Faktoren geworden. Gerade deshalb aber postuliert Massumi, dass man „unter Einbeziehung des Machtelements Strategien entwickeln“ (ebd.: 143) müsse, die „die Dinge aus dem Gleichgewicht zu bringen“ (ebd.: 149). Die Erzeugung mikropolitische Ereignisse der Wahrnehmung durch „Mikro-Schocks“ in den Prozessen wechselseitiger Affizierung ist somit Strategie, um „Veränderlichkeitsspielräume“ (ebd.: 145) zu schaffen, die sich den jeweiligen Systemen der Repräsentation und damit Prozessen der Verwertbarmachung entziehen. Dabei würden verschiedene Daseinskapazitäten, Lebenspotenziale und Formen des Lebens „denkbar-fühlbar“ (ebd.: 89) gemacht, ohne eine Lösung zu diktieren, sondern „um die Intensität im Kommenden aufrecht zu erhalten“ (ebd.). Wir können diese Formen in Anlehnung an Deleuze/Guattari und deren „*hommage an Tarde*“ (1992: 298) als „Mikropolitiken“ beschreiben, als „unwahrnehmbare Politiken“, da sie im Sinne herkömmlicher Politikbegriffe als solche nicht erkennbar sind. Gleichwohl würden in den Konzeptentwürfen künstlerischer Ereignisse beharrlich politische Themen und Probleme ins Spiel gebracht (ebd.: 201). Massumi macht das an den Arbeiten Lozano-Hemmers deutlich, dessen Projekt „*Body Movies*“ (2001) (Relational Architecture 6: <http://www.lozano-hemmer.com/>

body\_movies.php) wir hier beispielhaft anführen. Es projiziert ein Archiv tausender Portraitbilder von Menschen aus aller Welt an große Gebäude rund um öffentliche Plätze. Von dessen Zentrum aus strahlen riesige Flutlichter und lassen die Bilder verblassen. Wenn Passanten das Flutlicht mit ihren Schatten ausblenden, werden die darunter liegenden Projektionen offengelegt. Wie die Videos zu dem Projekt zeigen, unterbrechen Passanten das Aneinander Vorbeieilen, halten inne und beginnen, mit ihren Schatten und den projizierten Bildern zu experimentieren, in Beziehung zu einander zu gehen: Die Schatten werden größer und kleiner, berühren sich, verschmelzen ineinander, toben über die Wände. In diesen Agencements des Zusammenspiels zwischen Körpern, Licht, Technik, Digitalität, Architektur, urbanem Raum, Konzepten erfahren Passanten zugleich individuell wie auch kollektiv ein ‚embodiment‘, ein wechselseitiges Affiziert-Werden. Es sind Interventionen in den öffentlichen Raum, in denen Themen und Probleme der Urbanisierung, der Anonymität, der Kollektivität, der Zugehörigkeit aufgegriffen werden,<sup>8)</sup> ohne dass bereits ein spezifisches politisches Programm propagiert wird.<sup>9)</sup> Vielmehr werden Bedingungen geschaffen sowohl für „discrete individual participation“ (Johung 2012: 153) als auch für „emerging patterns of self-organisation“ (ebd.), in denen „Relationalität“ entsteht, in der Körper und Objekte „auf der Ebene ihres Vermögens“ (Massumi 2010: 206) unmittelbar angesprochen werden. Es gehe darum, Situationen zu schaffen, in denen ein Potenzial für Veränderungen erfahrbar und spürbar wird, das gleichsam das Nächstliegende aktiviert und den nächsten möglichen Schritt bahnt – oder wie Massumi es formuliert, „die Nächstheit, ohne zu definieren, was das Nächste sein muss“ (ebd.: 202). Dies erfolge auf der Ebene der Mikroperzeption im „differenziellen Entstehen des Affekts“ (Manning 2010: 10) oder vielmehr: in affektiven Agencements, in denen die Affirmation eines Potentials stattfindet, das in einem „Mehr als der Ausdrückbarkeit“ angesiedelt zugleich auf die Singularität eines Ereignisses als auch auf den unabschließbaren Prozess des Welt-Schaffens verweise (ebd.: 11).

**FAZIT** — Diese ästhetischen Politiken sind der Einsatz, heterogene und bewegliche Ensembles zu schaffen, Agencements, in denen die beteiligten Körper oder Elemente in affizierende Wechselwirkungen geraten. Dabei ereignet sich, wie wir mit der Arbeit von Lozano-Hemmer zu zeigen beabsichtigten, nicht einfach Nachahmung des Bestehenden (*Imitation*; Tarde), sondern

8)

Lozano-Hemmer selbst schlägt vor, dass das „in Beziehung Gehen“ und das „am Platz Sein“ gleichzeitig die Erfahrung von zu Hause sein und Zugehörigkeit und die Erfahrung „that you belong nowhere and that you belong to many places at the same time“ vermitteln könne (Johung 2012: 163).

9)

In den Projekten *Re:Positioning Fear* oder *Displaced Emperors* (Linz 1997), *Vectorial Elevation* (Mexiko Stadt 2000) inszeniert Rafael Lozano-Hemmer z.B. Aspekte des Kolonialismus (Massumi 2010: 201).



der Impuls zu einem Werden, das die Möglichkeit der Neuerung (*Innovation*; Tarde) in sich trägt. So kann sich eine Sensibilität für das Heterogene, Ephemere, Ereignishafte und Fluide von Verbindungen zwischen Körpern, Partikeln, Artefakten, Wissensproduktionen entwickeln, das sich den Repräsentationssystemen insofern entzieht, als es auf Ereignisse eines Werdens und Anderswerdens zielt, einen (noch) nicht bewussten Prozess, nicht die Abwesenheit von Denken, sondern „die Wiege des Denkens“ (Massumi 2010: 87), das ein Mehr-als die Sprache impliziert. Wenn Dorothy Olkowski (1992: 2) davon spricht, dass es nicht genug sei, die bestehenden politischen Bedingungen zu analysieren, sondern Repräsentationen zu „ruinieren“, dann bedeutet das jedoch keineswegs, die Dispositive der Macht innerhalb der Agencements zu ignorieren. Es geht nicht darum Widerstand ‚gegen‘ sie zu leisten, sondern die Impulse und Momente zum Ausgangspunkt zu nehmen, welche die Dispositive der Macht herausfordern und ihnen als Fluchtlinien entweichen, um mikropolitische Interventionen zu inszenieren, Einschnitte zu erzeugen, die „Dinge aus dem Gleichgewicht zu bringen“ (Massumi 2010: 129) und neue Verhalten- und Lebensmöglichkeiten spürbar zu machen. Doch solche Inszenierungen mikropolitischer Interventionen können nicht ohne vorherige Machtanalytik auskommen. Daher ist es geboten, bei den voraussetzungsreichen Konzeptionen der Projekte ästhetischer Politiken - speziell bei der Arbeit mit visuellen Medien, mit Bildern - die Instrumente der Repräsentationskritik ins Spiel zu bringen und zunächst die Verstrickung z.B. in sexistische, rassistische, ableistische, heteronormative und klassenspezifische Machtverhältnisse auszuloten, um dann Situationen und Agencements entstehen zu lassen, in denen Fluchtlinien auftauchen können.

// Literatur

- Ahmed, Sara (2010):** *The Promise of Happiness*. Durham, North Carolina, Duke University Press.
- Angerer, Marie-Luise (2007):** *Vom Begehren nach dem Affekt*. Zürich/Berlin, Diaphanes.
- Angerer, Marie-Luise (2013):** *Bewegte Körper. Von der Repräsentationskritik zur (neuen) Materialität der Körper*. In: Marie-Luise Angerer et al. (Hg.): *Choreographie – Medien – Gender*. Berlin, Diaphanes, S. 79-96.
- Balke, Friedrich (1998):** *Gilles Deleuze*. Frankfurt am Main, Campus.
- Bennett, Jane (2010):** *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham, North Carolina, Duke University Press.
- Clough, Patricia Ticineto und Jean Halley (Hg.) (2007):** *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham, North Carolina, Duke University Press.
- Colman, Felicity (2005):** „Affect“. In: Parr, Adrian (Hg.): *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh, Edinburgh University Press, S. 11-13.
- Deleuze, Gilles (1988):** *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin, Merve.
- Deleuze, Gilles (1996):** *Lust und Begehren*. Berlin, Merve.
- Deleuze, Gilles, und Félix Guattari (1972/1977):** *Anti-Ödipus. Schizophrenie und Kapitalismus I*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1977):** Mikropolitik des Wunsches. Berlin, Merve.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1980):** Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie, Paris, Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (1992):** Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin, Merve.
- Derrida, Jacques (1966/2003):** Freud und der Schauplatz der Schrift. In: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 302-350.
- Derrida, Jacques:** Die différance. In: Peter Engelmann (Hrsg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Reclam, Ditzingen 2004, S. 76-113.
- Gregg, Melissa und Gregory J. Seigworth (2010):** The Affective Theory Reader. Durham, North Carolina, Duke University Press.
- Lacan, Jacques (1964/1978):** Das Seminar-Buch 11. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Berlin, Quadriga.
- Lazzarato, Maurizio (2006):** Der „semiotische Pluralismus“ und die neue Regierung der Zeichen. Hommage an Félix Guattari. Unter: <http://eipcp.net/transversal/0107/lazzarato/de>.
- Manning, Erin (2010):** Das Ereignis des Schreibens: Brian Massumi und die Politik des Affekts. In: Massumi, Brian: Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin, Merve. S. 7-23.
- Massumi, Brian (1992):** A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari. Cambridge, University Press.
- Massumi, Brian (2002):** Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation. Durham, North Carolina, N.C. Duke University Press.
- Massumi, Brian (2010):** Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen. Berlin, Merve.
- Hall, Stuart (1994):** Neue Ethnizitäten. In: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg, Argument. S. 15-25.
- Hörl, Erich (mit Erich Huber) (2012):** Technologie und Ästhetik. Ein Gedankenaustausch. In: Magazin 31, Nr. 18/19 (2012). S. 9-20.
- Johung, Jennifer (2012):** Network dependencies: Rafael Lonzano-Hemmer's Relational Architecture. Replacing Home. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Olkowski, Dorothea (1999):** Gilles Deleuze and the Ruin of Representation. Berkeley, University of California Press.
- Ott, Michaela (2010):** Affizierung: Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur. München, Edition.
- Rancière, Jacques (2008):** Ist Kunst widerständig?, Berlin, Merve.
- Seyfert, Robert (2011):** Atmosphären – Transmissionen – Interaktionen: Zu einer Theorie sozialer Affekte. In: Soziale Systeme 17 (2011), Heft 1, 73-96.
- Shouse, Eric (2005):** Feeling, Emotion, Affect in M/C Journal: A Journal of Media and Culture, Vol. 8, Issue 6.
- Spinoza, Benedictus de (1994/1677):** Sämtliche Werke 2. Die Ethik. Hamburg, Meiner.
- Tarde, Gabriel (2009):** Die Gesetze der Nachahmung. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

// **Abbildungsnachweis**

Lozano-Hemmer, Rafael (2001): Body Movies, Relational Architecture 6, 2001, hier auf der Ars Electronica Festival, Linz, Austria, 2002, fotografiert von Antimodular Research, online unter: [http://www.lozano-hemmer.com/body\\_movies.php](http://www.lozano-hemmer.com/body_movies.php)

// **Angaben zur Autorin**

**Marianne Pieper**, Professorin an der Universität Hamburg, Fachbereich Sozialwissenschaften, Lehrstuhl Kulturen, Geschlechter, Differenzen.  
**Carolin Wiedemann**, Doktorandin der Soziologie an der Universität Hamburg, Forschungsschwerpunkte Subjektivität, Subversion und digitale Medien.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

---

## CHOREOGRAPHY AS FORM AS DANCE AS AN ACTIVITY

---

At a conference entitled *(Precise) Woodstock of Thinking*, hosted by Tanzquartier Vienna between 2008 and 2009, Bojana Cvejić in her talk “We don’t have money, so we have to think” raised several important questions: “How to plug in affect (or movement of thought) as a variation in the capacity to change in one’s body, to increase the awareness of this potential, and to focus and act upon it? How to experiment on the level of everyday life by composing one’s experience and by acting with the movement of thought?” (Cvejić 2009: 38). Cvejić asked these questions in the wake of the so-called *affective turn*.<sup>1)</sup> This turn was initiated by philosophers like Brian Massumi or Erin Manning. It marked a departure from what were rather text-centered performative theories, such as that advanced by Judith Butler. Butler's approach soon became common currency and had a very strong impact during the late 1990s. During the 1990s, perhaps as part of several strategies aimed at slowing down the boom of the 1980s (when companies such as *La La La Human Steps* were accelerating bodies and their motions alike), a discursivation of the body and its activity took place in the field of dance in analogy to *speech acts*. This analogy was very necessary to help dance become more intellectual and self-reflexive. But it also made it difficult to think about bodies outside the cultural and ideological grids capturing them. Two additional assumptions go hand in hand with this approach: first, that all bodily movements are written from the perspective of their performers; and second, that these movements are read from the perspective of their observers. *What can a body do?* The answer to this famous Spinozian question with regard to a body being understood in terms of language is that it can parody the grid, subvert the discourses, and write singularly. In some pieces performed in the 1990s, including those mislabelled as “conceptual dance” by their critics and above all those choreographed by Jérôme Bel, the body therefore often moved through already codified spaces of culture and ideology, but it rarely created new concepts of what it can do.

While at that time a young generation of choreographers had recently begun to enter international stages and festivals in order to challenge modernism’s various legacies, dance was no longer conceived as (pure) movement and as composed of naturally expressive bodily qualities. On the contrary, like other art forms

1)

“Affect is born in *in-between-ness* and resides as accumulative *beside-ness*. Affect can be understood then as a gradient of bodily capacity – a supple incrementalism of ever-modulating force-relations – that rises and falls not only along various rhythms and modalities of encounter but also through the throughs and sieves of sensation and sensibility, an incrementalism that coincides with belonging to comportments of matter of virtually any and every sort.” (Seigworth/Gregg 2010:2)

in previous decades, pieces such as Bel's *The Last Performance* (1998) or *Xavier Le Roy* (2000) instead conceptualized the body as a practice that not only involved linguistic aspects, but was initially also regarded as a linguistic practice. At the time, choreography's critique of institutions, and here we might paraphrase Benjamin Buchloh's observations with regard to the visual arts, was often interwoven with a certain aesthetics of administration. (Buchloh 1990: 105-143). Howsoever: the language that dance was enabled to "speak" within this framework, which evidently amounted to quite a daring analogy, was deduced from performative iterations of pre-existing *norms*: the logos to be decentered in Derrida, discourse in general in Foucault's early work (that is, before he discovered biopolitics as an entirely different formation of power and knowledge), and, as we all know, the famous heterosexual matrix in Butler. Dance, then, was considered a bodily activity that was merely derivative. Further, this activity was defined by external norms, which were imposed upon this activity by choreography as an already existing form and by its various components: metaphorically speaking, writing and its letters; literally speaking, positions, poses, extensive movements, and steps.

If we consider the several historical legacies of "choreography" since Thoinot Arbeau's and Raoul-Auger Feuillet's *Orchesographies* (published in 1589 and 1700 respectively), then we are reminded of what the latter's treatise states about dancing as an act of writing:

"Dancing is composed of Positions, Steps, Sinkings, Risings, Springings, Capers, Fallings, Slidings, Turnings of the Body, Cadence or Time, Figures, & c" (2007[1700]: 1). In comparison to Feuillet's *normative* poetics, the experience of writing bodies, not only metaphorically but indeed literally, and thereby rejecting the universal command to *just move*, was reflected at the height of semiology during the late 1990s. This occurred although some thinkers, such as André Lepecki, soon criticized the dominance of poststructuralist models and inverted matters. For Lepecki, dance was something entirely different to a mere derivation from a norm



// Abbildung 01

Mette Ingvarsen, Jette van Dintha:  
It's in the Air 2008

and from a choreographical grammar as the condition of possibility of bodily activities. In Lepecki's eyes, moreover, choreography first and foremost is an *apparatus of capture* that detaches bodies both from what they can do and from their indefinite potential (Lepecki 2007).

Following this line of argument, Petra Sabisch's doctoral dissertation *Choreographing Relations* recently suggested prioritizing virtual relations and intensive movements of affective bodies and then imagining the actual terms and positions as their derivations. In contrast to *extensive* movements, which connect already established points in space and bring us from A to B and from pose to pose, *intensive* movements provoke an affective modification of the body's structure, its components, and its capacity to act. Such movements modify the body's internal relations and its relatedness to a given environment as much as they may transform the environment itself: this recent tendency in contemporary dance practices is clearly illustrated by *It's in the Air* (2008), a piece co-created by Mette Ingvarstsen and Jefta van Dinther and first performed at PACT Zollverein in Essen.

From the beginning, as soon as they enter the stage and climb onto two huge trampolines—and even when they are performing poses like sitting, kneeling, or resting—the performers' bodies are virtually where they are not actually. Their jumping is not synchronized, there are always tiny shifts in-between, and different temporalities proceed independently, thus establishing various bodily qualities and different ways of moving up into the air and down onto the trampoline again. Although the piece is structured by clearly divided sequences, within each it is left open how exactly they are related and how the intensity of each performer's jumping is affected by and affects her fellow performer. Subliminal qualities circulate *between* the bodies of the performers. What happens to us as spectators is that a specific togetherness is created, a shared space and time not of kinaesthetic involvement, but of belonging to the qualitative *transformations* in-between. Indeed, the whole spatial environment seems to bounce up and down while we are watching the piece, although we do not mimetically identify with a specific body but rather with what is *not* happening. Most strikingly, it seems as if we are more involved at those moments of dwelling in the air, stretched in-between gravity and drift, than when we follow the continuously varying hops, leaps, and skips. A paradoxical physicality is produced by the looped movement phrases, which take place within the frame of continuous variation.

Van Dinter and Ingvarsten shift from vertical levels to horizontal ones, and back. They always change the extent of the rebound effect. Then, there are the turning points, at which two opposing forces come together: one draws the bodies up, the other presses them back down onto the trampolines again. Especially at those moments it seems as if the bodies on stage were everywhere at the same time. Then it seems as if they remain standing in the air.

What Ingvarsten calls *transdance* (which also connotes *transduction* and *transversality*) is a specific bodily condition. This state is constituted by the looped patterns and attributed to one continuous movement, which is embedded in and transgresses itself through time.<sup>2)</sup> What does this tell us about the conception of bodies in *It's in the Air*, in contrast to the often semiotically defined bodies appearing in the early works of Jérôme Bel or Xavier le Roy for instance? In *It's in the Air*, bodies levitate literally, not only metaphorically, namely, between their tendency to be actualized as agents of kinaesthetic possibilities and their potential to become sensual concepts. Here, they are presented as virtual concepts. Neither are they treated as texts in a common sense and their activity is not exhibited as *writing*, nor is the audience brought into a position to *read* the bodies in a semiotic sense. In contrast, the bodies in *It's in the Air* are primarily defined by their capacity to *affect* and to *be affected*. The trampolines as membranes and gravity as a force are the elements involved in the assemblage of this piece, and as such they help produce a very complex variation of hops, skips, and leaps.

The time line is choreographed into many different sequences. Sometimes the jumps are more about *velocity* or *degree*, sometimes they carry the bodies into different axes, and sometimes their main motif is a change of spatial perspective. And yet there is always a paradoxical bodily state at stake. This occurs when gravity comes into play *whilst* the energy produced by a previous bounce, which is still elevating the bodies, weakens. Thus, instead of their bodies metaphorically occupying space as signs, van Dinter and Ingvarsten literally rise into the air in a way that appears to be magical. Apart from those short blinks of an eye, when their bodies ascend into the air, *It's in the Air* is more about virtual bodies and a state in which language, as a grid embedding them, is suspended. This becomes especially striking during a sequence right in the middle of the piece, when the two performers parody a stereotypical modernist movement phrase (collecting energy, contracting, jumping, rolling over the floor, coming up again,

2)

Deleuze writes about this kind of movement: "Absolute immanence is in itself: it is not in something, to something; it does not depend on an object or belong to a subject. (...) It is only when immanence is no longer immanence to anything other than itself that we can speak of a plane of immanence." (Deleuze 2001: 26f.)



releasing). We do not *identify* with the movement from point to point through space, but instead with the *potential* movement in-between these points, that is, with a movement that actually does not take place. If, as philosopher Alva Noë (2006) has suggested from a phenomenological perspective, perception is action, then what appears in the spectators' bodies at certain peak moments in *It's in the Air*—when the bodies on stage are situated halfway between two forces, one pulling them down again and the other still pushing them higher—is not a perception that can mimetically identify with kinaesthetic qualities. Instead, it is an experience that the philosopher Alfred North Whitehead once called the *pre-hension* of always problematic sense-data.

— The meaning that those watching *It's in the Air* may gather from what they observe is not a semantics attached to a (cultural, ideological, or symbolic) grid in which the bodies are embedded. On the contrary, it is the encounter of different forces *beyond* language: that is, the manifold relations between the concrete and the abstract, possibilities and potentials, and the real and the virtual, to use the terms developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. According to Sabisch, a concept of relation allows for thinking change and consequently involves a practice as long as the relation is not subsumed as relative to something else but conceptualized on its own, as a limit-point of thinking change at degree zero, that is to say, there where the status of relations remains ontologically obscure (Sabisch 2010: 71f.).

— In light of Sabisch's observations, choreography can be conceptualized in another way than as an already constituted set of forms. How come then—soon after performance had begun to subvert norms and to parody identities—another turn took place and made a profound impact on choreography? This latter turn involved a shift of focus to recalling, once again, the old Spinozian notion of affect and to the question of what a body could do. What happened between Jérôme Bel's *Jérôme Bel* (1995) or his *The Show must go on* (2004) and Van Dintner's and Ingvartsen's *It's in the Air* (2008)? It might be claimed that poststructuralism's pushing of modernism's simplicity into adulthood ultimately



// Abbildung 02

Mette Ingvartsen, Jette van Dintha:  
*It's in the Air* 2008

curbed the desire for *experimental* experiences as much as its previous chaining to and pinning down by expressive movement and already determined expressive qualities of the body. Why did the introduction of a semiotically secured body into choreography not spell the end of a continuous encounter between choreography and theory? How could experiences continue to be turned into experiments? How could experience be experimented with, without following already constituted criteria and without being sheltered by all-too certain schemes beforehand?

In her 2008 talk, Cvejić argues for rendering *abduction* productive as a creative and inventive methodology for choreography. In contrast to one's submission to a general norm, abduction, she further asserts, triggered the generation of forever new rules and kept open the dividing line between choreography and its non-choreographic outside. Through abduction, the field of choreography could never be fixed or closed, but instead remained entangled in a continuous becoming of its components:

*While induction is the mode dealing with actuality and the probable (from particular cases a general law is inferred) and deduction is the mode dealing with regulation and the necessary (a general law is applied to particular cases), abduction deals with potentiality and the contingent (Cvejić 2009: 337).*

— Hence, the relation between, in the widest sense, choreography as an assemblage of forms/formats and, very broadly understood as well, dance as an activity of bodies ought to be revisited. The proposition of dance as an activity, unlike those conceiving it as a derivation of previous choreographic norms, puts singular creations center stage. Such procedures do not contain their results but above all bring them forth in processes aimed at the very *formation* of form.

Right at the beginning of her book *Thinking with Whitehead: A Free and Wild Creation of Concepts* (2011), Isabelle Stengers raises a striking question: *what are you aware of in perception?* For Stengers, perceptions are contrasts to be synthesized, pure potentials not yet determined. Moreover, they populate specific datums in which they are all assembled and upon which we act while they act upon us. Adopting her reading of Alfred North Whitehead's process philosophy, I would like to concentrate on two key terms here: first, *prehension*; and second, Whitehead's notion of *problems* for which no solutions exist beforehand. Awareness, then, is what results from a new synthesis of sense-data and what remains thereafter, that is, when contrasts have found their satisfaction in

an always singular activity of prehension. In *Process and Reality*, which interestingly enough as much as unintentionally was published in 1929, two years after Martin Heidegger's *Being and Time*, Whitehead defines prehensions as "[c]oncrete Facts of Relatedness." (Whitehead 1978: 22) No prehension takes place twice. It will change the prehender as much as the prehended.

Along these lines, let's imagine a rock near the seaside: as actual entities both the rock and a thousand drops of water will be modified by each new encounter between them, with the result that for both prehending the self and the other will take place differently next time. Both are continuously transformed by their prehensions of each other. No wave hits the rock in exactly the same way as before. The rock in turn is altered with every breaking of the wave. Just as I am, writing this paper... While in the middle of a sentence, looking both back and forward for future words, I am changing as an actual entity while, hopefully at least, the reader also changes while reading. To cut a long story short: not only does an encounter

between entities or an actual occasion not take place twice as an event, but also every single entity happens only once as an entity. The problem posed by Stengers could be translated into several additional questions: what other actual entities do we take into account when formulating a theory or a specific proposition? What kind of nexus or public matters of fact do our theories produce as propositions? To what extent do we creatively invent our own solu-

tions, always singularly, without being able to rely on pre-constituted procedures, if weprehend a given environment as posing problems to be solved? What kind of new choreographic concepts need to be brought forth, perhaps even freely and wildly? Drawing parallels between Deleuze/Guattari and Whitehead, Stengers comments as follows on their *What is Philosophy?*:

*According to Deleuze and Guattari, an 'image of thought' is not described but is produced in the very movement in which thought exceeds the images that fixate it, to itself become production-sensation, an 'abstract machine' producing concepts that inhabit*



// Abbildung 03

Mette Ingvartsen, Jette van Dintha:  
*It's in the Air* 2008

*what is, in itself, neither thought nor thinkable, the 'plane of immanence'. (Stengers 2011: 267f.)*

— If choreography is conceptualized less as a norm than in relation to such a plane of immanence, and if it is no longer conceived in terms of pre-defined rules or some kind of poetics, which would determine the activity of bodies in advance, then it is as yet undetermined. By further implication, it is a methodology to be invented, primarily involving creative moments. Therefore, we urgently need to specify what we understand by the prehension of problems and adopt an empiricist or even a pragmatist point of view. *What are you aware of in perception?* Stenger's notion of "form" is clearly distinct from those who claim that forms pre-exist bodily activities. Instead, she emphasizes the problematic tendencies of forms and claims that they arise from incalculable prehensions. In this context, she is thinking explicitly about the production of art and its potential to bring forth changes in, and of, the world. If we focus on the boundary between established and unformed territories, that is, the famous boundary between art and non-art, choreography and non-choreography, then we will leave behind any sense of certainty:

*The insistence on the problem does not implicitly contain the means for its solution; the work's 'idea' is not an ideal from which the artist takes inspiration. It exists only through the risk it brings into existence, by the fact that at every step artists know they are exposed to the risk of betrayal, particularly when, through laziness, ease, impatience, or fear, they believe they can decide on the path, instead of capturing, step by step, the question posed to them at that step (Ibid.: 216).*

— Neither is everything necessarily the effect of an interplay of signifiers, nor is there always a vantage point outside of language, and only seldomly does it bring us further to focus our awareness only on how bodies signify. It is also important to find out how they can affect others and be affected by others. Thus, Whitehead himself assumes that "[e]ach actual entity is conceived as an act of experience arising out of data. It is a process of 'feeling' the many data, so as to absorb them into the unity of one individual 'satisfaction.'" (Whitehead 1978: 40)

The notion of satisfaction leads us back to experience as an experiment on the level of affective conditions and to Sabisch's investigation into the relations in choreography: is choreography a matter of relations? Can relations be choreographed without having any terms of reference beforehand? How might we think and act upon

choreographing relations? Are perhaps these relations those choreographing? Can relations choreograph other relations?

Until now, many scholars have claimed that there has to be something that choreographs something else, things choreographing and things being choreographed. Bodies versus forms. Forms versus bodies. Sabisch proves the opposite: in the first instance, we must deal with the virtual relations between things and bodies, with relations without terms of reference, and with organs without an already constituted organization of the body. *When choreographing, we have to start in the middle, that is, in-between.* Only there can we always do more than we could have imagined beforehand.

Against this background, choreography, as the choreographing of and by relations and as an activity of bodies prehending and transforming each other, cannot be considered to be a given form that is derived from a norm in that sense. It takes place beneath the already sedimented strata of experience and it experimentally problematizes and thereby relates bodies as much as institutional environments and other processual assemblages in different ways. Nothing is subjected to or put under forms. While Sabisch's *Choreographing Relations* rethinks David Hume's dictum about relations always being external to their terms of reference, Cvejić reminds us of another insight drawn from Whitehead's process philosophy:

*Speculative metaphysics in pragmatism takes as much risk as the experience it tries to describe. Namely, it reverses the classical principle operari sequitur esse (functioning follows upon being) into esse sequitur operari. Functioning precedes being, so processes are basic and things are derivative, because it takes a mental operation to extract 'things' from the blooming buzzing confusion of the world's physical processes. For process philosophy, what a thing is consists in what it does. Movement, passage, and processual indeterminacy have an ontological priority over position, signification and social determination (Cvejić 2009: 335).*

— What are you aware of in choreography? Certainly not only of steps being performed and poses being adhered to by bodies. And certainly not of a general technique to be applied to particular cases. What would happen if we thought of choreography neither as a poetics nor as a pre-existent set of forms determining dance as an activity, but instead as something that we have to construct and actively produce through Whiteheadian prehending? If dance as an activity were more than just the realization of pre-existent

choreographic norms, we would become aware of everything as being potentially choreographic: intensive movements of bodies in what André Lepecki once called “small dances,” (see Lepecki 2000) tiny shifts in things, and, as Sabisch emphasizes, qualitative transformations of bodily assemblages, and even modifications of the relations between institutional mechanisms. In all these cases, there is no norm under which our activities could be subsumed and which would reduce them to realizations of existing possibilities. As potential activities, emerging from the prehension of not yet determined problems, our dances would actively invent forever new contrasts and forever new attainments of these contrasts, without needing a manual explaining how to proceed and, as Stengers underlines, without needing a (metaphorical or literal) grammar to frame our singular utterances in advance:

*The risk Whitehead faced can be stated on the basis of the contrast between language and grammar, in the sense that the latter demands conformity and claims to define the normal usages of a language. If one adheres to such a claim, each particular utterance becomes a simple case, and each locutor can be judged. Likewise, concrescence could be assimilated to a mode of realization of a preexistent possible and judged on the basis of the way this possible will be realized, the way the concrescence will produce, qua realized novelty, that whose pertinence has already been ideally defined (Stengers 2011: 360).*

— In opposition to such grammatical forms, choreographic forms as problematic forms of affective bodies and their reciprocal *prehensions* do not constitute our dances, but result from our activities. They trigger, in Whiteheadian terms, a creative process which is deeply aesthetic, since they provoke a becoming of choreography itself as, in the best case, a free and wild creation of concepts of what we can do.

// Literatur

**Buchloh, Benjamin H.D. (1990):** Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. In: *October* Vol. 55., Winter, 1990, pp. 105-143.

**Cvejić, Bojana (2009):** We don't have money, so we have to think – A Note on Speculative Pragmatism. In: Gareis, Sigrid; Kruschkova, Krassimira (Eds.), *Uncalled – Dance and Performance in the Future*, Berlin, Theater der Zeit, pp. 334-340.

**Deleuze, Gilles (2001):** *Immanence: A Life*. In: *Pure Immanence: Essays on a Life*, New York, Zone Books.

**Feuillet, Raoul-Auger (2007):** *Orchesography, or, The Art of Dancing*. Gloucestershire, Dodo Press (first appeared in 1700).

**Lepecki, André (2000):** >Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt< – Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe. In: Brandstetter, Gabriele; Völkers, Hortensia (Eds.), *Remembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, pp. 334-366.

**Lepecki, André (2007):** *Choreography as an Apparatus of Capture*. In: *The Drama Review* 51:2 (T194), Summer, pp. 119-123.



**Noë, Alva (2006):** Action in Perception. Massachusetts, MIT Press.  
**Sabisch, Petra (2010):** Choreographing Relations – Practical Philosophy and Contemporary Choreography. München, e\_podium.  
**Seigworth, Gregory J.; Gregg, Melissa (2010):** An Inventory of Shimmers. In: The Affect Theory Reader, Durham&London, Duke University Press, pp. 1-25.  
**Stengers, Isabelle (2011):** Thinking with Whitehead – A Free and Wild Creation of Concepts. Stanford, Stanford University Press.  
**Whitehead, Alfred North (1978):** Process and Reality. New York, The Free Press.

// **Abbildungsnachweis**

**Figure I:** Mette Ingvarstsen / Jefta van Dinther: *It's in the Air* (2008)

**Figure II:** Mette Ingvarstsen / Jefta van Dinther: *It's in the Air*(2008)

**Figure III:** Szenenphoto *It's in the Air*, Copyright: Peter Lenaerts

// **Angaben zur Autorin**

**Stefan Apostolou-Hölscher**, has been a research fellow at the MA in Choreography and Performance, Institute for Applied Studies, University of Giessen, since 2009. He is currently completing his doctoral dissertation on *Vermögende Körper: Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*, which attempts to bring together approaches from the aesthetics of reception and production.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

---

## KRIEGSFILM-BILDER UND NEUE FORMEN DER KRIEGSPROPAGANDA

---

Die Schwierigkeiten, Affektanalysen gegen eine repräsentationskritische Analyse visueller Kunst- und Kulturprodukte in Stellung zu bringen, werden in dem Text von Mieke Bal, mit dem starken Titel *Affekte als kulturelle Kraft* (Bal 2006: 7) offenkundig. Bal muss zwei Voraussetzungen machen, die derzeit höchst aktuell sind und ganz empfindlich eine politische Auseinandersetzung um künstlerische und kulturelle Visualisierungen tangieren. Zum einen muss „Repräsentation“ auf ein mittelalterliches Verständnis von „repraesentatio“ als Darstellung, zurechtgestutzt werden,<sup>1)</sup> zum anderen muss „die Kunst“ als handelndes Subjekt, in Sinne der 1. Person Singular, behauptet werden.<sup>2)</sup> Richtig ist, dass sich Repräsentationskritik auf das zu sehen Gegebene oder gerade nicht zu sehen Gegebene bezieht, also auf ein konkretes und begründbares Etwas.

Wie problematisch in dieser Hinsicht jedoch die im Titel aufgerufene Affektanalyse ist, wird im Text dort deutlich, wo sich Bal auf Kaja Silvermans Diskussion zu Martin Heideggers Begriff der „Sorge“ aus „Sein und Zeit“ bezieht. Bal fasst ihre Debatte zu Silverman und Heidegger wie folgt zusammen: „Es muss jedoch klar sein, dass der Affektbegriff genau deshalb so mächtig ist, weil er, weit davon entfernt ‚gefühltsduselige‘ Interpretationen zu befördern, eine starke politische Komponente besitzt. ‚Stimmung‘ ist für unser ‚In-der-Welt-Sein‘ essentiell; für unser Potential, andere in Sorge zum umfassen, ohne sie zu vereinnahmen, indem wir ihnen ihr Anderssein absprechen. Am Ende einer Erörterung der Stimmung in *Sein und Zeit* schreibt Heidegger emphatisch: ‚In der Befindlichkeit liegt existenzial eine erschließende Angewiesenheit auf Welt, aus der her Angehendes begegnen kann‘“ (ebd.:16, Hervhbg. MB).<sup>3)</sup> So wie Bal den Affektbegriff mit demjenigen der Sorge zusammenfügt, um daraus ein Verhalten abzuleiten, verschwindet ein konkreter Gegenstand der Kritik, was wiederum nur mit einer deutlichen Verkürzung der Heideggerschen Argumentation zu leisten ist. Denn abgesehen davon, dass „Stimmung“ bei Heidegger nicht das Gleiche ist wie „Befindlichkeit“,<sup>4)</sup> ist das Schlüsselwort in dem Satz nicht Befindlichkeit und nicht Welt, sondern „Angehendes“. In diesem Wort liegt das politische Potential: Die Dinge der Welt gehen uns etwas an, sie betreffen uns, weil unser Zugang zur Welt unser Handeln in ihr ist. Selbstverständlich ist in dem Begriff auch die gedankliche Richtung enthalten,

1)  
Ich beziehe mich hier auf folgende Formulierungen: „Statt nur davon auszugehen, was beispielsweise auf einer bemalten Oberfläche zu sehen ist...“ (Bal 2006, S. 7) und, um zu begründen, weshalb der Begriff Affekt hilfreich sei: „die Effekte, die bisher politisch oder ethisch, ästhetisch oder sexuell genannt wurden, unter einer Rubrik zu vereinen, die nicht wie das vorangegangene Primat der Repräsentation von der figurativen Qualität eines Kunstwerks abhängig ist.“ Mieke Bal bleibt die Antwort auf die Frage schuldig, weshalb Differenzierungen zugunsten eines keinesfalls in seiner Bedeutung sicheren Begriffs (vgl. Angerer 2007) aufgegeben werden sollten.

2)  
So leitet der Text mit dem Satz ein: „Dieser Band bietet eine Perspektive auf Kunst an, in der die zentrale Bedeutung der Repräsentation zurückgestellt wird, um das Drängen von Kunst, die BetrachterInnen emotional einzubinden, in den Blick zu nehmen.“ An anderer Stelle heißt es: „Darüber hinaus hat er [der Begriff des Affekts, GW] den Vorzug, die Analyse die Handlungsfähigkeit [agency] von Kunst voranzubringen.“ Vermutlich muss es „die Analyse der Handlungsfähigkeit“ heißen, zitiert wurde aus dem angegebenen Band) Nicht nur in den Kunst- und Kulturwissenschaften gibt es die Tendenz, die eminent wichtigen feministischen und wissenschaftskritischen Forschungen dazu, wie Objekte der Forschung diese mitorganisieren und mitregulieren, zu einer meinungswissenschaftlichen Kritik an repräsentationskritischen Analysen verkommen zu lassen. Ein jüngeres Beispiel aus der Wissenschaftsgeschichte ist Karen Barads Text „Agentieller Realismus“ der 2003 erstmals in englischer Sprache publiziert wurde und 2012 auf Deutsch erschienen ist. Dieser Text sei deshalb hier genannt, weil die Polemik auf der gleichen Ebene erfolgt, ein Gegenüber zu errichten, das es gar nicht gibt. So eröffnet Barad ihren Text mit der nur scheinbar

dass die Dinge auf uns zukommen und in diesem Sinne angehen.<sup>5)</sup> Aber weil „Befindlichkeit“ ein Weltbezug und Teil des verstehenden Zugangs zur Welt ist – „Befindlichkeit hat je ihr Verständnis (...) Verstehen ist immer gestimmt“ (Heidegger 2006: 142) – gibt es bei Heidegger keine Hierarchie zwischen Verstehen und Befindlichkeit, beide können von einander nicht getrennt, auf das andere reduziert oder aus dem einen abgeleitet werden.

Ein aktuelles, außerkünstlerisches Beispiel mag verdeutlichen, warum Affekte ohne Kontext nichts sind, warum Gefühle kontingent sind und sich auf etwas Konkretes beziehen: Wenn ein Reporter in einer Fußgängerzone in Tübingen Männern und Frauen Bilder von sorgsam aufgebahrten, mit Wolldecken bedeckten Kinderleichen zeigt, die Opfer eines Giftgasangriffs in Syrien geworden sind und die Frage stellt, ob Deutschland sich an einem militärischen Eingriff beteiligen soll,<sup>6)</sup> dann kann der damit aufgerufene Affekt schlechterdings nicht von einer repräsentationskritischen Analyse des Bildes, der intendierten Situation und der Krieg ermöglichenden Intension getrennt werden. Denn in diesem Kontext steht „Befindlichkeit“ bei Heidegger, als Möglichkeitsbedingung besorgenden Daseins (Heidegger 2006: 139). Und das ist, in einem zeitgemäßen Sprachgebrauch, politisches Handeln. Keinesfalls aber muss diese „Sorge“ Fürsorge, Emphatie oder leidenschaftliche Umarmung bedeuten. Die ganze Aggressivität und Gewalttätigkeit, die dieser Begriff mit aufruft, wird in der umgangssprachlichen Wendung „Ich werd’s dir besorgen“ deutlich.

Bei den folgenden Analysen aktueller Kriegsfilme soll gezeigt werden, warum Repräsentation (als Dar-, Her- und Vorstellung) zentral ist, um den politischen Affekten/Effekten dieser Filme auf die Spur zu kommen.

**I BLICKWECHSEL** — Heutige Anti-Kriegsfilme des amerikanischen Hollywood-Kinos lassen sich nicht mehr daran bemessen, ob sie z.B. den Feldherren-Hügel-Blick vermeiden. Seit *Saving Privat Ryan* (Steven Spielberg, 1998) und vor allem *The Thin Red Line* (Terrence Malick, 1998) ist die Nahsicht bis hin zum Überwältigungsnaturalismus dominierendes Stilmerkmal. Auch deutlich nationalistische Filme, die den US-amerikanischen Imperialismus reinstallieren, wie z.B. *Operation Kingdom* (Peter Berg, 2007) bedienen sich dieses Mittels. Vielmehr geht es heute einerseits darum, was mit den Nahsichten gezeigt wird und andererseits, wodurch das Pathos der Soldatenehre und des Kriegerertums des analogen Medienzeitalters nun im Zeitalter digitaler

provokanten Frage: „Warum gesteht man der Sprache und der Kultur ihre eigene Kraft und Geschichtlichkeit zu, während die Materie als passiv und unveränderlich vorgestellt wird und bestenfalls ein von Sprache und Kultur abgeleitetes Potential zur Veränderung erbt?“ Ersetzt man Materie durch Kunst, so ist die Nähe beider Positionen erkennbar.

3)

Mit Besorgnis registriere ich die von Kaja Silverman ins Spiel gebrachte und von Mieke Bal willig aufgegriffene gefühlsduselige Umdeutung der Heideggerschen „Sorge“, die weit mehr aus einem bäuerlichen, handfesten und praktischen „das Feld Besorgen“ entwickelt ist.

4)

Stimmung ist ein ontischer, dem Seienden, Befindlichkeit ein ontologischer, dem Sein zugeordneter Begriff. (Heidegger)

5)

Es ist diese Doppeldeutung von „angehen“, die sich Jacques Lacan 1964 in der Seminarsitzung „Linie und Licht“ zunutze macht, wenn er die Geschichte von Petit Jean erzählt, der mit einem Intellektuellen auf's Meer hinaus rudert und eine Sardinenbüchse sieht: „Siehst du die Büchse? Siehst du sie? Sie, sie sieht dich nicht!“ Susanne Lummerding widmet sich diesem „Angehen“ auf eine Weise die deutlich macht, wo eine Affektanalyse aufgrund ihrer spekulativen Befindlichkeitsanalysen nie hinkommen kann: „Was der Erzähler an dieser Stelle als aufschlussreich hervorhebt, ist der Umstand, dass ‚er‘ (für wen immer dieses ‚er‘ steht) – im Unterschied zu dem Fischerjungen – die Geschichte überhaupt nicht komisch findet – und auch noch im Nachhinein – als alter Intellektueller – nicht komisch finden kann. Der Grund liegt für ihn darin, dass die Sardinenbüchse, Zeugin der

Film- und Kriegsmittel und asymmetrischer Kriege ersetzt wird. Zu beobachten ist, dass der physische, gefühlsexplosive, dreckige Film-Soldat der Vietnamkrieg-Filme ersetzt worden ist durch den funktionstüchtigen Arbeiter-Soldaten, der nicht mehr dabei gezeigt wird, wie er Schießen, sondern wie er Sehen trainiert. Das beginnt mit dem Beobachten von Fliegen, von spielenden Kindern, von kleinen optischen Veränderungen in der Umgebung und mündet in einem allgemeinen Appell zur Wachsamkeit, wenn es zu Menschenkontakten kommt. D.h. anders als z. B. in *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), geht es nicht um die Beherrschung des Gewehres, sondern um die Sensibilisierung des Sehens. Weil aber Sehen in diesen Hollywood-Kriegsfilmern zu einer speziell soldatischen Kompetenz gemacht wird, verändern sich filmische (Kriegs)Perspektiven.

*Lions for Lambs* (Robert Redford, 2007), *Rendition* (Gavin Hood, 2007), *Battle for Haditha* (Nick Broomfield, 2007), *Redacted* (Brian de Palma 2007), *In the Valley of Elah* (Paul Haggis 2008) *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2009) sowie *Zero Dark Thirty* (Kathryn Bigelow, 2012) bedienen zwar nicht alle auf die gleiche Weise das Genre (Anti-)Kriegsfilm, thematisieren aber alle den Krieg oder diffuser: den Kampf gegen den Terror und vor allem die Frage, wie nach dem Bekanntwerden der Folterungen im Militärgefängnis von Abu Ghraib 2004 das Image der US-amerikanischen Geheimdienste, Streitkräfte und Politiker korrigiert werden kann. Die Korrekturen verlaufen nicht entlang einer Entschuldigung. Es geht bei der Neuformung des US-amerikanischen Soldaten gerade nicht um einen von Herfried Münkler beobachteten Pop-Heroismus (für den ihm auch nur *Rambo* einfällt), d.h. um einen Soldaten, der spielend und damit ungefährdet, die Bereitschaft, sein Leben für eine ihn überhöhende Sache zu opfern, propagiert (Münkler 2002: 300). Durch den Wandel, durch den nicht mehr die heroische Bereitschaft, das Leben zu opfern den Soldaten auszeichnet, sondern seine Sorge darum, als erwerbstätiger Soldat am Leben zu bleiben, erfährt das Soldatenbild in den jüngeren Hollywood-Kriegsfilmern eine weit grundsätzlichere Destabilisierung als in den Anti-Vietnamkrieg-Filmern. Das hat die fatale Folge, dass im Zeigen dieser Angst zu sterben zugleich ein Gefühlsszenario mit aufgebaut wird, durch das Vergewaltigungen, Massaker, Folter als legitime Handlungen ihren Sinn erhalten.

**II AUSSENWELTEN** — Begleitet von der Monotonie der immer gleich interpretierten *Sarabande* Georg Friedrich Händels,

Konservenindustrie, ihn zwar nicht sieht, ihn aber angeht – was für ihn bedeutet, mit im Bild zu sein – als sogenannter "Fleck", als Störung, d.h. zugleich auf komische Weise aus dem Bild zu fallen, gleichwohl aber Teil des Bildes zu sein – auf eine Weise, die bestimmt ist durch den "Bild-Schirm", also das, was mit Kaja Silverman auch als *dominant fictions* (als historisch-gesellschaftlich-kulturell kontingentes Repertoire des jeweils Denk-möglichen, Intelligiblen) zu bezeichnen wäre.“ Zitiert nach dem Vortragsmanuskript „konservenbüchsen erblicken – oder: der alte mann und das meer“, Beitrag zum Workshop der AG Medienphilosophie (GfM) in Potsdam, am 27. Mai 2011.

6)

So am 28.8.2013 in der ARD, in der Sondersendung „Anne Will. Syrien vor dem Angriff – bringen diese Bomben den Frieden? Vgl.: <http://daserste.ndr.de/annewill/videos/annewill3857.html>, zuletzt geöffnet 9.10.2013

werden Soldaten bei der Arbeit an einem sonnenbeschienenen Kontrollpunkt irgendwo in der irakischen Stadt Samarra gezeigt. Die überwiegende, ereignislose Zeit stehen sie herum, beobachten, wie ein Schweißtropfen an der eigenen Wange hinab rinnt, lassen lustlos den Deckel ihres Zippo-Feuerzeugs auf und zu klappen oder knacken teilnahmslos mit einer leeren Plastikwasserflasche. Homophonie und Apathie sollen zu hören und zu sehen geben, wie der Kriegsalltag US-amerikanischer Soldaten, entgegen jeder patriotischen und auch antibellizistischen Propaganda, in Wirklichkeit ist. In Wirklichkeit – auf diesen Eindruck setzt Brian de Palma mit seinem fiktionalen Dokumentarfilm *Redacted* (2007), für den er auch das Drehbuch schrieb.<sup>7)</sup>

— Der Film bezieht sich auf die am 12. März 2006 in Mahmudiyah von US-Soldaten vergewaltigte und ermordete 14-jährige Irakerin Abeer Qasim Hamza al-Janabi und die Ermordung ihrer Eltern sowie einer sechsjährigen Schwester. Aus rechtlichen Gründen wurde das Verbrechen in einer andern Stadt angesiedelt; gedreht wurde der Film in Jordanien. Doch nicht nur die faktischen Hintergründe geben dem Film die Wirklichkeitsnähe. Vor allem das Filmmaterial selbst soll diese herstellen. Eingblendete Nachrichtensendungen, Blog-Berichterstattungen, Web-Reportagen, private Videoaufnahmen, Skype-Gespräche, eine Hinrichtungsszene im YouTube-Format und Nachtsichtaufnahmen von Überwachungskameras sind die diegetischen Mittel eines Naturalismus, mit dem die modernen Formen der medialen Kriegsberichterstattung aufgerufen werden. So ist auch die Szene am Checkpoint eine mediale Schichtung. Obgleich Spielhandlung, suggeriert der Ton aus dem Off und der eingblendete Schriftzug: „BARRAGE un film de Marc et François Clément“ es handele sich hier um eine Reportage zweier französischer Dokumentarfilmer\_innen; eine weibliche Stimme und ein fiktives, nur über den Ton übermitteltes Interview kommentieren die Bilder. Aber: Brian de Palma überlässt die Zuschauer\_innen nicht arglistig einem Überwältigungsszenario. Wirklichkeit betrifft nicht nur den Truppenalltag, das Kriegsverbrechen und die Kriegsberichterstattung, sie betrifft auch das Genre selbst, das sich keinesfalls verheimlicht.

— Gleich zu Beginn wird gezeigt, wie ein Soldat auf seinem Kontrollposten einen Camcorder hervorholt, um einen Skorpion zu filmen, der von Ameisen angegriffen wird. Dies ist mehr oder weniger ein direktes Zitat des Vorspanns zu Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969), der nicht bloß ein Western mit für damalige Verhältnisse exzessiven Gewaltszenen war, sondern diese als

7)

Zur Beschreibung der Handlung und um zu den zahlreichen Rezensionen in der internationalen Presse zu gelangen vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Redacted>, zuletzt geöffnet 27. Juli 2013; besonders hingewiesen sei auf die Artikel von Michael Koresky: <http://www.reverseshot.com/article/redacted>, zuletzt geöffnet 23. Juli 2013 sowie Robert Ebert: <http://www.rogerebert.com/reviews/redacted-2007>, zuletzt geöffnet 27. Juli 2013.



politisches Mittel einsetzte, um über den Missbrauch von Macht und gewalttätige Machtstrukturen zu erzählen. Das zweite Zitat betrifft die Musik, Händels *Sarabande*, das musikalische Hauptthema in Stanley Kubriks *Barry Lyndon* (1975). Möglicherweise gilt dieses Zitat nicht nur dem Kriegsthema in Kubriks Adaption des Romans von William Makepeace Thackeray, sondern auch einigen Szenen des Films, die ausschließlich bei Kerzenschein gedreht wurden, wodurch – mit erheblichem technischen Aufwand bezüglich des Objektivs, des Filmmaterials und der chemischen Nacharbeitung – ein optischer Naturalismus des 18. Jahrhunderts illusioniert werden sollte. De Palma verwechselt indes Wirklichkeit nicht mit Authentizität, mit einer Vorspiegelung von Echtheit. Vielmehr geht es um die mediale Vermittlung von Wirklichkeit – ohne dabei den Zynismus einer medialen Manipulation des Wirklichen zum Thema zu machen, sondern vielmehr um zu zeigen, dass diese medial vermittelte Wirklichkeit auch wirklich ist, denn sie stellt sich als Bedeutung gebende Handlung einer wahrgenommenen Außenwelt aus.

— Wie nun aber diese Außenwelt gesehen und mediatisiert wird und vor allem, wie diese Handlungen als Deutungshandlungen affektive Reaktionen bedingen, verfolgt de Palma auf diversen Ebenen. Zu Beginn des Films zeigt er den Soldaten Angel Salazar, der jeden und alles mit seiner Videokamera für ein Kriegs-Tagebuch aufnimmt. Dabei geht es nicht um eine Erzählung, eine Logik, sondern darum zu berichten, ‚wie es ist‘. Zugleich aber soll der Film für ihn den Zweck haben, sich damit auf einer Filmhochschule zu bewerben. Es wird eben dieser Soldat sein, der als Rache für die Vergewaltigung des irakischen Mädchens vor laufender Kamera enthauptet wird, ein Film wiederum, der über die Kanäle der Social-Media verbreitet wird. Diese Konfrontation zwischen einer Innenwelt – womit örtlich die Gemeinschaft der Soldaten gemeint ist – und der diese Innenwelt umgebenden Welt zieht sich nicht nur durch den gesamten Film, sondern wird filmdiegetisch immer auch medial inszeniert. Entscheidend jedoch ist, dass hier eine Konfrontation ausgespielt wird, die Judith Butler als ein Raster des Krieges beschreibt:



// Abbildung 01-05

Redacted 2007, Regie: Brian de Palma



— „Unter den Bedingungen der derzeitigen Kriege und des verstärkten Nationalismus stellen wir unsere Existenz als eng mit der anderer verbunden vor, zu denen wir nationale Affinität empfinden, die wir wiedererkennen können und die bestimmten kulturell geprägten Vorstellungen des kulturell anerkehbaren Menschen entsprechen. Dieser Deutungsrahmen funktioniert durch die unausgesprochene Abgrenzung jener Bevölkerungsgruppe, von denen mein Leben und mein Dasein abhängen, von denen, die eine direkte Bedrohung meines Lebens und Daseins bilden. Erscheint eine bestimmte Bevölkerungsgruppe als direkte Bedrohung meines Lebens und Daseins, so erscheinen deren Angehörige nicht als ‚Leben‘, sondern vielmehr als Bedrohung des Lebens (als lebendige Figuren der Bedrohung des Lebendigen). Man kann sich das klarmachen, wenn man sich ansieht, unter welchen Bedingungen der Islam als barbarisch oder vormodern betrachtet wird, das heißt als noch nicht jenen Normen genügend, dank welcher das Menschliche wiedererkennbar wird.“ (Butler 2009: 46f.)

— Auch die Szenen am Kontrollpunkt folgen diesem Muster, wenn eingangs die weibliche Stimme aus dem Off darauf hinweist, dass die Soldaten sich täglich der Bedrohung von Heckenschützen, Selbstmordattentätern und getarnten Sprengsätzen ausgesetzt sehen – mit dem Effekt, dass das alltägliche Treiben rund um den Kontrollpunkt, Fußball spielende Jungs, Ziegen treibende alte Männer und Frauen, die Brot auf dem Kopf balancierend die Straße überqueren, ankommende Autos als potentiell feindliche Handlungen wahrgenommen werden. Wo aber jede und jeder ausschließlich als Feind wahrgenommen wird, verliert nicht nur das Andere seine Menschlichkeit. De Palma geht über Butler hinaus, wenn er zeigt, dass auch das sich dauerhaft bedroht sehende Leben verrottet und zum Wohle der soldatischen Gemeinschaft mörderische Affekte duldet und vertuscht.

— Dass nun all dies in einem Film gezeigt wird, der fortgesetzt den Verlauf der Handlung mit unterschiedlichsten Medienformaten erzählt, mit denen Kriege ‚nach Hause‘ gebracht werden, ist keine Virilliosche Medien- und Bildkritik (vgl. Kleiner 2010: 174). Im Epilog zeigt de Palma unter dem Titel *Collateral Damage. Actual*



// Abbildung 06-10

The Hurt Locker 2008, Regie: Kathryn Bigelow

*photographs from the Iraq war* Fotografien ziviler Toter, darunter sehr viele, sehr kleine Kinder. Alle Gesichter sind vom Filmemacher mit Filzstift übermalt. Musikalisch begleitet wird diese Fotostrecke von der Instrumentalfassung der Arie *E lucevan le stelle* aus Giacomo Puccinis Oper *Tosca*. Man mag das kitschig oder bitter finden, erinnert wird an ein schönes Leben und der Film legt nahe, dass der Verlust dieses Lebens das eigene und das andere betrifft, da „das Subjekt, das ich bin, an das Subjekt gebunden ist, dass ich nicht bin“ (Butler 2009: 48).

**III EYES WIDE ... SHOT** — Menschen rennen, von irakischen Polizisten angetrieben eine Straße hinunter, Gebäude werden evakuiert. Staff Sergeant William James, der Neue im Bombenräumkommando, nähert sich einem Auto, das illegal vor einem UN-Gebäude auf einem leeren Platz geparkt wurde. Während er die darin vermutete Autobombe sucht, geben ihm Sergeant JT Sanborn und Specialist Owen Eldings, in dem sie von strategischen Punkten aus das Gelände überwachen, Feuerschutz. Durch sein Zielfernrohr sieht Sandborn einen Zivilisten auf einem Dach. Er winkt ihm zu, der junge Mann winkt zurück. Plötzlich sieht Eldings ebenfalls im Kreisrund seines Zielfernrohrs einen weiteren Mann auf einem Balkon, der mit einer Videokamera filmt. „Er hält das Teil direkt auf mich. Der will mich auf YouTube sehen“. Weitere Männer, auf einem dritten Balkon stehen und schauen und auf einer oberen Plattform eines entfernt stehenden Minarets beobachten noch einmal drei Männer die Soldaten. Sanborn winkt ihnen zu, diese winken zurück – aber nicht Sanborn ist gemeint, sondern der Mann mit der Videokamera auf der anderen Seite des Platzes: „Sie kommunizieren mit dem Kameramann. Das ist schlecht!“ „Wir werden beobachtet, wir müssen hier verschwinden.“ Die in Militärsprache angegebenen Standorte der Beobachter (auf 6 Uhr, auf 12 Uhr...) lassen den Eindruck entstehen, als seien die Soldaten in unsicherem Gelände umzingelt. Die erhöhte Position der Beobachter verschärft inszenatorisch die für die Soldaten lebensbedrohliche Situation. Während die beiden Soldaten also das Gelände überwachen, lässt sich James nicht davon abhalten, die Bombe zu suchen, die er am Ende wie erwartet auch findet. Dabei hat er diverse Regeln verletzt, wofür er von seinen Kameraden ausführlich gehasst, von seinem Vorgesetzten aber bewundert wird: „Das ist einfach ein geiler Scheiß. Sie sind ein wilder Typ.“

— Kathryn Bigelows *The Hurt Locker* (2008),<sup>8)</sup> nach einem Drehbuch von Marc Boal,<sup>9)</sup> will stilistisch ein Anti-Kriegsfilm

8) Auch zu diesem Film von Bigelow ist der Wikipedia-Eintrag ein sinnvoller Einstieg in die Beschreibung der Handlungen und für die Verlinkung zu Rezensionen in der Tagespresse: [http://de.wikipedia.org/wiki/Tödliches\\_Kommando\\_-\\_The\\_Hurt\\_Locker](http://de.wikipedia.org/wiki/Tödliches_Kommando_-_The_Hurt_Locker), zuletzt geöffnet 27. Juli 2013.

9) In vielen Rezensionen (siehe Anm. viii) wird darauf verwiesen, dass Marc Boal 2004 als *embedded journalist* im Irak gearbeitet hat, womit den Filmhandlungen von *The Hurt Locker* und *Zero Dark Thirty* mittelbar ein hohes Maß an Authentizität verliehen werden soll. Erstaunlicherweise scheint vergessen, dass gerade diese Journalisten unter strikten Zensurbedingungen und Beschränkungen der Bewegungsfreiheit gearbeitet haben.

sein, weil er Räume verengt, weil die Kamera den Schauspieler-Soldaten auf die Pelle rückt, weil er zeigt, das Bild-Schärfen nachgezogen werden müssen, weil er die bodennahe Perspektive des Bombensuchroboters zur Blickmetapher des Soldatenblicks erklärt, also Nahsichten der unterschiedlichsten Art bietet. Aber er ist ein Rekrutierungsfilm.

—— Natürlich könnte man sagen, dass der Blick durch das Zielfernrohr keinem anderen Zweck dient, als ein entferntes Objekt näher heran zu holen und deutlicher sichtbar zu machen. Aber wer dort ins Visier genommen wird, sind in beiden Fällen Zivilisten, Bewohner eines Gebäudes, das anscheinend an dasjenige grenzt, das gerade evakuiert wird, weil es durch die Autobombe Schaden nehmen könnte. Von den Soldaten wird nicht Neugierde als Reaktion auf die Ereignisse auf der Straße angenommen, ihr Winken als zivilisatorische Geste des Grußes stellt sich nachträglich als eine Geste heraus, mit der das Gegenüber in Freund oder Feind geschieden werden soll, d.h. die Männer auf den Dächern werden von vornherein als Objekte eines kriegerischen Blicks gezeigt. Und diese Situation, dieser Blick wird entsprechend vorbereitet, damit sich dieser Effekt – diese affektive Feinderzeugung – beim Publikum auch einstellt. Es sind diese eingerahmten Blicke, mit denen der Film von Beginn an lebensbedrohliche Situationen szenisch zu verstehen gibt.

—— Der Film setzt mit hektisch verrissenen 16mm-Blicken auf einen Ort ein, der als „Bagdad“ bezeichnet wird, aber nur einen Straßenabschnitt zeigt, um dann auf die rumpeligen und großpixeligen Bilder der Kamera-Perspektive eines Bombensuchroboters zu schneiden.<sup>10)</sup> Es folgen Nahsichten auf das Bedienpult und den Monitor, mit denen die Handhabung des Roboters werbefilmkompatibel vorgeführt wird (einschließlich eines *product placements* für die Firma *Remotec Robotic*). Diese Bilder wechseln mit solchen auf den Straßenabschnitt, die häufig so gerahmt sind, als würde jemand aus einem Versteck die Arbeit der Soldaten beobachten. Und so ist es auch der kreisrunde Ausschnitt des Zielfernrohrs eines Gewehrs, das jenen Mann erfasst, der mittels seines Mobiltelefons die Bombenexplosion auslöst. Rahmungen als Sichteinschränkungen werden zum ästhetischen Prinzip der Eingangsfrequenz. Der Blick des soldatischen Bombenentschärfers durch das Visier seines Helms aus seinem Schutzanzugs heraus wird dabei zum Blick in eine bedrohliche, unübersichtliche Umgebung, während die Blicke der Waffensysteme Sicherheit und Aufklärung signalisieren. Blicke der zivilen Bewohner dieses Raums werden

10)

Vgl. Christiane Peitz: <http://www.zeit.de/online/2009/33/film-junkies-der-angst>, zuletzt geöffnet 27. Juli 2013

in Gänze als tendenziell feindliche und heimtückische in Szene gesetzt (vgl. Maier, Balz 2010). Der Film bietet keine andere Sicht als die der „Kulturalisierung des Terrors“ (Huhnholz 2010).<sup>11)</sup> Dies macht ihn zu einem rassistischen Film. Die Rekrutierungspropaganda bezieht sich (in diesem Film) indes nicht direkt auf dieses Feindbild, sondern vielmehr darauf, wie die Hauptfigur des Films, Staff Sergeant William James heroisiert wird.

— Dem Film ist das Motto des US-amerikanischen Journalisten Chris Hedges vorangestellt: „The rush of battle is a potent and often lethal addiction, for war is a drug.“ Weniger das konkrete Bild der Sucht oder Droge ist dabei relevant, sondern das der Verantwortungslosigkeit und der radikalen Ich-Perspektive, denn in genau diesem Sinne handelt der Protagonist und genau dieses Handeln macht ihn zum „wilden Hund“. Derjenige, der ihn auf diese Weise nobilitiert, Colonel Reed, wird als einer gezeigt, der einen verletzten ‚irakischen‘ Mann kaltblütig erschießen lässt, statt ihm ärztliche Hilfe zukommen zu lassen. Das alles läuft im Film so en passant ineinander, dass beim Zuschauen gar keine Zeit bleibt, die Zweifelhaftigkeit des Lobs aus zugerechnet diesem Munde wahrzunehmen, es bleibt atmosphärisch das Bild des physisch hochgewachsenen Vorgesetzten, der anerkennend auf den kleiner gewachsenen jugendlichen Draufgänger grinst. Die politische Botschaft des Films ist reaktionär und nervtötend zugleich. Obgleich James eigentlich gar nicht weiß, warum er tut was er tut, schafft er den Weg zurück in das zivile Leben nicht, das ihm nur seinen kleinen Sohn und die Ehefrau, Einkaufen im Supermarkt und Essen kochen zu bieten hat. Das letzte Bild des Films zeigt, wie er fröhlich ausschreitend im Schutzanzug auf die nächste zu entschärfende Bombe zugeht. Das kriegerische Pathos sinnfälliger Kriegseinsätze und sinnfälliger soldatischer Ehrentode wird zwar vermieden. Doch das Gegenbild zur Abkehr einer Begründungsideologie ist das egoistische Subjekt, das sich einen Dreck um die Gründe und damit Verantwortlichkeit seines Handelns kümmert. Verantwortungslosigkeit und Egoismus meinen nicht Fahrlässigkeit im Job, sondern Ignoranz gegenüber dem eigenen gesellschaftlichen und politischen Leben. Der perfekte Krieger. Er fragt nicht warum, nur wie – und das Wie gilt es zu beherrschen.

**IV MITLEIDLISIGKEIT** — In gewisser Weise ist Egoismus auch das Kennzeichen der neuesten Heldin von Kathryn Bigelow, der CIA-Agentin May Lambert in *Zero Dark Thirty* (2012, Drehbuch ebenfalls Mark Boal). Auch hier geht es um die Besessenheit im

11)

Auch wenn Huhnholz ausschließlich über Selbstmordattentäter/Dschihadisten schreibt, so übernehme ich seinen Titel, weil seine Analyse eines grundsätzlichen Vorurteils: „[D]er Dschihadist bringt sich deshalb um (und spätestens hier setzt offensichtlich die kulturkämpferische Polemik ein), weil es seiner muslimischen Kultur entspricht“ (Huhnholz 2010, S. 69), mir übertragbar scheint auf die prinzipiell feindliche und damit lebensbedrohliche Atmosphäre, in der die Handlungen der US-amerikanischen Soldaten ihren Sinn erhalten sollen.



Job, nur dass der Preis, den andere dafür zahlen müssen, ungleich höher ist als bei William James. Lambert lässt foltern, um Informationen über den Aufenthaltsort von Osama Bin Laden zu bekommen.

— Es ist unerheblich, ob die Schilderung, nur mit Hilfe von Folter wäre der Aufenthaltsort Osama bin Ladens bekannt geworden, der Wahrheit entspricht oder nicht. Erheblich ist, wie Folterungen gezeigt werden, das heißt, ob affektive Reaktionen die Zuschauer\_innen auf die Seite der Opfer oder die der Täter geleitet werden. Und Bigelow bezieht Position für die Täter, denn ihre ganze Sympathie gilt ihrer Heldin. Wiederum natürlich nicht in der Manier stumpfen nationalistischen Pathos oder durch eine kraftmeierische Legitimierung von Verbrechen, so wie es nach dem Bekanntwerden der Folterungen im Militärgefängnis Abu Ghraib oft geschehen ist (vgl. Mc Coy 2004: 171ff.). Nein, Bigelows Patriotismus ist ähnlich maliziös, wie er im *Schlesinger Report* vom August 2004 unter der Überschrift *Ethical Issues* formuliert wurde: "Of course the tension between military necessity and our values will remain. Because of this, military professionals must accept the reality that during crises they may find themselves in circumstances where lives will be at stake and the morally appropriate methodes to preserve those lives may not be obvious. This should not preclude actions, but these professionals must be prepared to accept the consequences." (Greenberg, Dratel 2005: 975)

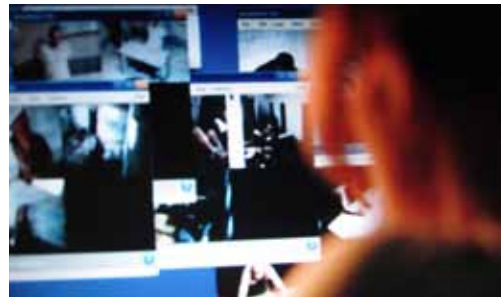
— Zur Erinnerung: Die Wasserscheide zwischen legitimer und verbrecherischer Folter wurde in den Debatten nach Abu Ghraib schnell gezogen. Es gab die viel diskutierten Fotos von Sarina Harman, Lynndie England und Charles Graner sowie Ivan Frederick, die in überwiegender Zahl für das Verbrechen stehen (vgl. Geimer 2007). Aber es gab parallel dazu, wenngleich in weit geringerem Umfang publiziert, auch solche, die ganz offensichtlich aus Überwachungskameras in dem Gefängnisstrakt stammten. Insgesamt wurden 2004 rund 230 Fotos sicher gestellt, die zwischen September und November 2003 entstanden waren, sowie umfangreiches Videomaterial (Fay-Jones-Report, ebd.: 415). Während Lynndie England zur Leitfigur der Kriegsverbrechen



// Abbildung 11-15  
Zero Dark Thirty 2012, Regie: Kathryn Bigelow

wurde, erhielten jene Fotos, auf denen Männer mit Chirurgenhandschuhen und ohne jede Pose oder gar grinsend zu sehen sind, kaum Erwähnung, obgleich auch diese bei Folterhandlungen zu sehen sind. Bigelow setzt mit ihren Szenen, in denen Folter gezeigt wird, an diesen Bildern an und damit an der Arbeit der „military professionals“.

Der Film beginnt damit, dass Maya Lambert bei Folterungen in einem geheimen Gefängnis (von denen es im Film einige geben wird) Hilfsdienste beim Waterboarding leistet. Auch wenn sie dabei gestisch ihre Unwohlsein (schweres Schlucken, die Anzugjacke wird enger an den Körper gezogen) andeutet, so lässt das Spiel doch keinen Zweifel daran, dass diese Person ein Ziel verfolgt, und um das zu erreichen, muss sie eben manchmal Unannehmlichkeiten auf sich nehmen. Dann muss sie auch mitansehen können, wie das Opfer mit nacktem Unterkörper an einer Hundeleine durch den Raum geführt wird, und sie reicht dann schon mal den Krug Wasser, um das Opfer durch das Waterboarding in Erstickungsangst zu versetzen. Diese Handlungen werden nicht auf eine Weise gespielt, dass man Mitleid mit dem Opfer hätte, sondern mit der Täterin. Ihr Ziel ist ehrenhaft und die Informationsbeschaffung durch Folter damit ebenso. Dies wird nicht ausdrücklich verbalisiert, sondern in Bilder umgesetzt. Lambert sitzt in einer folgenden Szene in einem fensterlosen Raum vor einigen Bildschirmen, auf denen Folterszenen im Splitscreen gezeigt werden. Mit angespannter Aufmerksamkeit und forschendem Blick schaut sie sich nun die DVDs an, von denen sich über 30 um sie stapeln. Nichts ist mehr von Unwohlsein oder gar Übelkeit zu spüren. Ganz Profi ist sie in ihre Arbeit versunken, zwirbelt sogar mal gelangweilt in den Haaren und am Ende des Tages reibt sie sich ihre erschöpften Augen. Liste für Liste von Verhörprotokollen werden abgearbeitet, DVD für DVD werden in den Recorder geschoben – Maya Lambert hat ein Ziel, dafür macht sie gerne Überstunden, verzichtet auf einen Liebhaber, auf Freunde und irgendwie auch auf ein Heim (die private Wohnung scheint nur aus einem Zimmer mit Bett und Schrank zu bestehen). Großaufnahmen ihres Gesichts dienen dazu, diese professionelle Nüchternheit zu zeigen, mit der die illegalen Taten in geheimen Gefängnissen daraufhin taxiert werden, welche Informationen verwertbar sind. Selbstverständlich werden, nachdem ein Interview mit Barack Obama gezeigt wird, in



// Abbildung 16-18

Zero Dark Thirty 2012, Regie: Kathryn Bigelow



dem dieser kundtut, dass die USA nicht foltern, keine Folterszenen mehr zeigt. Müssen auch nicht, denn ein Film der die ersten rund 50 Minuten darauf verwendet, diese als zielführende Praxis nahezulegen und die letzte halbe Stunde darauf, die Erstürmung des Hauses in dem sich Osama bin Laden versteckt gehalten hat, seine Ermordung, seinen Abtransport und seine Identifizierung durch May Lambert zu zeigen – so ein Film hat Folter als Kriegsmittel bereits ausgedehnt legitimiert.

— Spielfilme, so fiktional sie auch seien, müssen, weil auch sie Deutungen des Wirklichen sind und damit ebenso Affekte als wirkliche Gefühle einer bestimmten Situation gegenüber bedingen, in der gleichen rigorosen Weise betrachtet werden, wie Susan Sontag „Greuefotos“ anschaut:

„Vertrautheit mit bestimmten Fotos festigt die Vorstellung, die wir uns von der Gegenwart und der unmittelbaren Vergangenheit machen, Fotos bahnen Pfade, schaffen Bezugspunkte, dienen als Totem für Zeitfragen: Empfindung verbindet sich eher mit einem Foto als mit einem Schlagwort“ (Sontag 2003: 99). Will man den letzten Satz so stehen lassen in dem Wissen, dass Sontag an keiner Stelle einer Evidenz des Bildlichen das Wort redet (vgl. Hentschel 2008: 13) und es hier auch nicht um die aufklärerischen Möglichkeiten des Fotos im Unterschied zum Wort oder Text geht, sondern Bild und Schlagwort gegeneinander gestellt werden, so sind gefilmte Folterszenen, Spielfilmhandlungen, mit denen über die gesellschaftliche Akzeptanz oder Ächtung von Folter Auskunft gegeben werden kann, und die sich mit diesen politischen Botschaften an ein empfindendes Sehen richten, das eine gemeinschaftliche Übereinkunft der Deutung ermöglicht, oder dem sich widersetzt werden kann. Ob ein verdreckter, malträtiertes Körper den Affekt Distanz nehmender Abscheu oder aber Nähe erzeugenden Mitleids hervorruft, mag eine spontane, emotionale Reaktion sein, beide Male aber ist sie ein politischer Effekt. Denn den jeweiligen Affekten liegt ein je verschiedenes Urteil über Grausamkeit oder Gewalt zugrunde, und in diesem Sinne sind affektive Reaktionen „immer vermittelt, bringen sie bestimmte Deutungsrahmen ins Spiel“ (Butler 2009: 40).<sup>12) 13)</sup> Es bleibt eine Entscheidung, sich der Einübung in Kriegsblicke zu verweigern und die Opfer von Kriegsverbrechen im Blick zu behalten, was nicht heißt, man könne Affekte bewusst steuern. Darum geht es aber nicht. Es geht vielmehr um die Frage, warum und wie Affekte politisch sind, und um hier konkret zu bleiben, bedarf es einer repräsentationskritischen Analyse der Bilder, die dem Affekt vorausgehen.

12)

„Können Gefühle urteilen“ betitelt Brigitte Scheer ihren Aufsatz, in dem sie folgert: „Eine dritte Gruppe (...) versucht, sich vom strengen Dualismus von Gefühl und Intellekt zu lösen und spricht (...) bestimmten Gefühlen eine Durchlässigkeit oder Verbindung zur Vernunft zu und unterstellt hierbei, auch ihre selbständige Urteilsfähigkeit hinsichtlich von Wertungen. Diese Position zeigt eine Nähe zur aktuellen Phänomenologie und zugleich zu den Ergebnissen der Neurobiologie und ihrer Forschungen zum Verhältnis von Kognition und Emotion.“ (Scheer 2004, S. 262)

13)

Étienne Balibars Beispiele für Grausamkeit sind Arbeitslosigkeit, die in Kauf nimmt, dass Menschen unnütz, zu „Menschenmüll“, gemacht werden und ethnische Säuberungen: „Doch wird die ethnische Säuberung nicht nur praktiziert, sondern auch konzipiert, und zwar dergestalt, dass das 'Zu-Tat-Schreiten', die sadistische Vernichtungsgewalt (der Folterung, Verstümmelung oder Massenvergewaltigungen, die keine jugoslawische Spezialität sind) sich als Realisierung eines Drehbuchs präsentiert, in dem Wahn und Argumentation eng miteinander verknüpft sind. Eine solche Gewalt und ihre Inszenierung (die durch die Allgegenwart des Fernsehens sehr erleichtert wird – wir sollten nicht so naiv sein zu glauben, dass es mit seinen Bildern eine Grausamkeit enthüllt, die sich verbergen möchte; es dient im Gegenteil einer Zurschaustellung, die selbst Teil der Gewalt ist) reicht mit ihren Wurzeln tief in die Geschichte des Nationalsozialismus und demzufolge in das Imaginäre von Staat und Nation zurück“ (Balibar 2006, S. 276f). Da er Folter, Verstümmelung und Vergewaltigung erwähnt, das Original zudem schon 1997, also vor der Errichtung des Gefangenenlagers auf der Guantanamo Bay Naval Base, dem Dritten Golfkrieg, und Abu Ghraib erschienen ist, übertrage ich seine Einschätzungen auf die Grausamkeiten nach dem Völkermord in Ruanda (1994) und den Jugoslawienkriege in den 1990er Jahren. Außerdem scheint mir seine Unterscheidung deshalb sinnvoll, da er „Gewalt“, einen Begriff, den er immer in deutscher Sprache

// Literatur

(auch verwendeter, aber nicht ausdrücklich zitierter Texte)

- Angerer, Marie-Luise (2007):** Vom Begehren nach dem Affekt, Berlin, Diaphanes.
- Bal, Mieke (2006):** Einleitung: Affekte als kulturelle Kraft. In: Krause-Wahl, Antje u.a. (Hg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse. Mit einer Einleitung von Mieke Bal, Bielfeld, transcript verlag, S. 7-19.
- Balibar, Étienne (2006):** Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität. Aus dem Französischen von Thomas Laugstien, Hamburg, Hamburger Edition (Original: *La crainte des masses*, 1997).
- Bergmann, Anna (2010):** Gewalt und Männlichkeit: Wahrnehmungsmuster des 'Fremden' und des 'Eigenen' in der deutschen Berichterstattung über den Afghanistankrieg. In: Thiele, Martina u.a. (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 153-172.
- Boal, Iain, Retort u.a. (Hg.) (2006):** Afflicted Powers. Capital and Spectacle in a New Age of War, London/New York, Verso.
- Butler, Judith (2009):** Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. Frankfurt a.M., Campus Verlag.
- Geimer, Peter (2007):** „Wir müssen diese Bilder zeigen“ - Ikonografie des Äußersten. In: Harrasser, Karin u.a. (Hg.): Folter. Politik und Technik des Schmerzes, München, Wilhelm Fink, S. 119-132.
- Greenberg, Karen J., Dratel, Joshua L. (2005):** The Torture Papers. The Road to Abu Ghraib, Cambridge University Press.
- Heidegger, Martin (2006):** Sein und Zeit, Tübingen, Max Niemeyer Verlag (19. Auflage, Erstveröffentlichung 1927).
- Hentschel, Linda (Hg.) (2008):** Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse, Berlin, b\_books, S. 9-27.
- Huhnholz, Sebastian (2010):** Kulturalisierung des Terrors. Das dschihadistische Selbstmordattentat als Stereotyp islamischer Kampfkultur. In: Zeitschrift für Kulturwissenschaften (Kultur und Terror), H. 1, S. 69-80.
- Kleiner, Marcus S. (2010):** Men at war! - Zur medialen Konstruktion von Kriegstypen im amerikanischen, europäischen und asiatischen Gegenwartskino. In: Thiele, Martina u.a. (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 173-192.
- Maier, Tanja/Balz, Hanno (2010):** Orientierungen. Bilder des 'Fremden' in medialen Darstellungen von 'Krieg und Terror'. In: Thiele, Martina u.a. (Hg.): Medien – Krieg – Geschlecht. Affirmationen und Irritationen sozialer Ordnungen, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 81-101.
- McCoy, Alfred W. (2005):** Foltern und Foltern lassen. 50 Jahre Folterforschung und -praxis von CIA und US-Militär (aus dem Amerikanischen von Ulrike Bischoff), Frankfurt a.M., Zweitausendeins.
- Münkler, Herfried (2002):** Die neuen Kriege. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.
- Nancy, Jean-Luc (2006):** Am Grund der Bilder, Zürich/Berlin, diaphanes.
- Rampléy, Matthew (2009):** Visual Rhetoric. In: Ders. (Hg.): Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts, Edinburgh University Press, S. 133-162.
- Sontag, Susan (2003):** Das Leiden anderer betrachten (aus dem Englischen von Reinhard Kaiser), München/Wien, Carl Hanser Verlag.
- Scheer, Brigitte (2004):** Können Gefühle urteilen? In: Herding, Klaus u. Stumpfhaus, Bernhard (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in der Kunst, Berlin, Walter de Gruyter, S. 260-273.
- Strübel, Michael (2009):** Krieg und Film: Globalisierte Visualisierungsformen und politische Instrumentalisierung. In: Münkler, Herfried u.a. (Hg.): Strategien der Visualisierung. Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation, Frankfurt a.M., Campus Verlag, S. 98-108.
- Weitin, Thomas (2007):** Die Ökonomie der Folter. In: Harrasser, Karin u.a. (Hg.): Folter. Politik und Technik des Schmerzes, München, Wilhelm Fink, S. 277-289.

// Abbildungsnachweis

- Abbildungen 01-05:** Redacted © 2009 Kinowelt Film Entertainment GmbH
- Abbildungen 06-11:** The Hurt Locker © 2009 Concorde Home Entertainment
- Abbildungen 12-18:** Zero Dark Thirty © 2013 Universal Studios

verwendet, in seiner Komplexität als „violence, pouvoir oder force“ (S. 264) gebraucht, um so die Idealitäten von Gewalt und Gegengewalt, von Macht und Gegenmacht miteinander vergleichen zu können und ihnen gegenüber Grausamkeit (*cruauté*) als Gegensatz begründen kann.

// Angaben zur Autorin

**Gabi Werner**, Professorin für Kulturgeschichte mit Schwerpunkt Theorie und Geschichte visueller Kulturen an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Mitherausgeberin von *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE

---

## REZENSION

---

**MIXA, ELISABETH / VOGL, PATRICK (HG.): E-MOTIONS. TRANSFORMATIONSPROZESSE IN DER GEGENWARTSKULTUR. WIEN / BERLIN, TURIA + KANT (2012)** — Emotionen sind weder Stoffe noch Zustände, die unabhängig von historisch sich verändernden Situationen und Praxen vordiskursiv aus Individuen quellen oder diese befallen: davon gehen Elisabeth Mixa und Patrick Vogl und mit ihnen die Autor/inn/en des Sammelbandes *E-Motions* aus. Sie gehen ganz im Gegensatz zu neurobiologischen Erklärungsmodellen von einer Bedeutungsproduktion mittels und über Gefühle aus, deren aktuelle Verwandlung Gegenstand des Nachdenkens ist. Innerhalb der sich gegenwärtig umstrukturierenden Landschaft oder Palette an Emotionen – Bezugspunkt ist der sogenannte *affective turn* – geben Wohlgefühle den Ton an. Dementsprechend formierten sich im Hintergrund neue Unwohlgefühle wie eine als mangelhaft empfundene innere Balance oder Traurigkeit, Empfindungen, die in der Moderne noch nicht Gefahr gelaufen waren, pathologisiert und medikamentös bekämpft zu werden. Emotionalisierung münde derart in Entemotionalisierung. Es wird eine verstärkte Aufmerksamkeit für Wohlbefinden konstatiert, die ihrerseits Unwohlgefühle entstehen lässt, die eliminiert werden sollen – so wie eine verstärkte Aufmerksamkeit für chronische Schmerzen nicht nur als Symptom für Krankheit aber auch als gesundheitsschädlich, als ökonomisch relevanter Faktor selbige inakzeptabel werden lässt und derart die Bürde, wo keine Abhilfe bereit, auch verstärkt (Elisa Primavera-Lévy). Entgegen der im Titel anklingenden Schwerpunktbildung um eine Veränderung von Subjektivierungsprozessen durch digitale Kommunikation laufen die vielfältigen Beiträge weit eher im Nachdenken über das emotionale Grundgerüst oder die anempfohlene emotionale (Aus-)Rüstung eines mit Foucault und Bröckling gedachten „unternehmerischen Selbst“ und seiner Vergeschlechtlichung zusammen, die es zu demontieren gilt. Ein Beitrag von Lena Seewann geht jedoch konkret der Darstellung von Emotionen in digitalen Medien nach und fragt etwa nach dem Insistieren auf (Selbst)Kommentaren über körperliche Effekte (z.B. ‚gähnen‘ oder ‚rotwerden‘ anstelle von ‚ich langweile/schäme mich‘). Ausgehend von der allenthalben um sich greifenden Verwaltung des Sozialen und des Selbst fragen die Herausgeber/innen nach deren Verquickung mit einem Mehr an Emotion, das den Einzelnen abverlangt wird, einem Mehr an

Bedeutung, das diesen Emotionen zugeschrieben wird. Sie tun dies in einem Kreis an Autor/innen, die neben der Soziologie in den Bereichen Politikwissenschaft, Psychologie, Psychoanalyse, Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft und Philosophie tätig sind. Darüber hinaus ist eine Vielfalt an Perspektiven auch dadurch gegeben, dass studentische Forschung miteinbezogen wurde: Der Band ist aus einer Ringvorlesung mit begleitendem Seminar hervorgegangen und stellt so auch ein gelungenes universitäres Projekt dar, das angehenden Wissenschaftler/innen die Möglichkeit gibt, in Austausch mit Kolleg/innen zu treten, von denen schon viel zu lesen war.

— Im ersten Teil des Bandes werden theoretische Perspektiven im und auf den Diskurs um Emotionen vorgestellt: Andreas Reckwitz zeichnet die tendenzielle Vernachlässigung von Affekten, Artefakten und Räumlichkeit in Sozialtheorien bis in die 1990er Jahre nach und plädiert für eine Überwindung der Abgrenzung von da Sozialem und Intersubjektivem, dort Materiellem in einer Analysepraxis, die den affektiven Dimensionen des Umgangs mit Räumen und Dingen nachgeht – was Kunstwissenschaftler/innen weniger zu irritieren vermag, beziehen sie sich doch gerne auf Georg Simmel, dem die kritisierte Vernachlässigung nicht angelastet werden kann. Weiters ist von einem auf Erfahrung basierenden Emotionenbegriff zu lesen (Stefanie Girstmair), von einem phänomenologischen Zugang, der dem Leib-Sein und der möglichen reflexiven Bezugnahme darauf nachgeht (Johanna Grubner) und auch von einem energetischen Verständnis von Affekt in der psychoanalytischen Theorie (Ulrike Kadi). Der Machbarkeit von Gefühlen auf sehr unterschiedlichen Ebenen gehen die Texte von Daniela Hammer-Tugendhat und Sarah Miriam Pritz nach: Da finden sich einmal Überlegungen zur kulturellen Formung und auch medialen Prägung von Emotionen, zum Aufschwung des Affekt-Diskurses im 17. Jahrhundert, der die Vorstellung einer rätselhaften und widerstreitenden Innerlichkeit mit sich brachte, die Rembrandt in körperliche Verhaltenheit, Verschattung, in Unsichtbarkeit übersetzt habe. Und da findet sich eine Kritik am Konzept Emotionale Intelligenz als Selbstmanagementstrategie, in der Tendenz moralisierend und normativ, an Effizienz orientiert: Pritz vergleicht ein situationsgerechtes Agieren und Adaptieren von Emotionen in den Registern von Angebot und Nachfrage mit den Verstiegenheiten der Gefühlsingenieure in Huxleys *Schöne neue Welt*.

Im zweiten Teil des Bandes werden dann konkret einige Betätigungen in den Blick genommen, in denen Emotionalisierung als

Selbsttechnologie zum Tragen kommt. So kann hier etwa nachgelesen werden, wie sich das „unternehmerische Selbst“ in der Badewanne“ regeneriert (Veronika Reidinger/Andrea Werdenigg) oder wie bereits Kleinkindern im Zeichen des Lebenslangen Lernens Zeit- und Wissensmanagement oder Networking beigebracht wird (Markus Tumeltshammer). In Hinblick auf einen ausgewogenen Haushalt und letztlich eine Neutralisierung analysiert Florian Neuburg den Umgang mit Emotionen in der gewaltpräventiven Arbeit mit Jugendlichen, wohingegen Brigitte Bargetz die ‚hysterischen‘ „Wutbürger“ mit Audre Lorde feministisch wendet und aus einer intersektionalen Perspektive gegen den Ausschluss von feminisierten Gefühlen aus dem Bereich des Politischen anschreibt. Otto Penz und Birgit Sauer untersuchen am Beispiel der österreichischen Post, wie die Emotionalisierung der Arbeit Geschlechterverhältnisse umstrukturiert: Wurden im Zuge der Privatisierung nicht länger möglichst passionslose Staatsdiener sondern passionierte Kundenbetreuer/innen mit flexibler (Teil-)Arbeitszeit beschäftigt, wurde Arbeit damit subjektiviert, emotionalisiert und als feminin angerufen, während gleichzeitig ein als männlich verstandenes Unternehmertum eingefordert wurde und wird – ein *degendering*, das hier keine Freiräume schafft, aber Verunsicherung weiter vorantreibt.

— Der Sammelband von Elisabeth Mixa und Patrick Vogl hat also viel Verschiedenes zu bieten, zuletzt auch ein kleines Nachwort von Monica Greco, Mitherausgeberin von *Emotions: A Social Science Reader* (2009), und stellt sich den Herausforderungen einer multiperspektivischen Herangehensweise, die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Emotionen noch ausbaufähig ist. Schwierig scheint mir dabei die im Titel geführte Wortfindung Gegenwartskultur zu sein, auch wenn diese mittlerweile zahlreiche Bucheinbände zielt. Der Singular und die Nominalisierung vermitteln einen normativen Zug, unterschlagen die Unterschiedlichkeit von kulturellen Räumen, Regionen und auch die Erfahrung von Ungleichzeitigkeiten und überblenden die gewiss strategisch auch notwendige Verengung. Dessen ungeachtet: eine lohnende Lektüre und ein beispielhaftes Projekt, in dem Nachdenken an Universitäten weit über Credit-Transfer-Leistungen hinaus als ein gemeinsames Arbeiten an Problemstellungen verstanden wird, die Gemeinschaft und Selbstsein empfindlich berühren.

**// Angaben zur Autorin**

**Mag. Dr. Edith Futscher**, Kunsthistorikerin, Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien, Mitherausgeberin von FKW seit 2006. Von 2008-2012 Elise-Richter-Stellinhaberin des FWF. Der Wissenschaftsfonds mit einem Projekt zu den Filmen der Marguerite Duras, zuvor Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (2002-2008) und der Technischen Universität ebenda.