

FKW //

NR. 56 // APRIL 2014

INTERSEKTIONALITÄT – UNGLEICHHEITEN IM GEMENGE

003 // **FKW-Redaktion**

EDITORIAL

004–008 // **Hildegard Frübis / Edith Futscher**

INTERSEKTIONALITÄT – UNGLEICHHEITEN IM GEMENGE

ARTIKEL

009–019 // **Gabriele Dietze**

„RACE, GENDER UND WHITENESS.“ EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZUR INTERSEKTIONALITÄT

020–036 // **Susanne Lummerding**

„TWO BLUE CROCODILES [...]“ THEORIE_PRAXIS – EINE FRAGE DER VERKEHRSREGELUNG?

037–048 // **Anja Zimmermann**

THE STRUGGLES OF OTHERS. YVONNE RAINERS FILM „PRIVILEGE“ (1990) IM KONTEXT
ÄSTHETISCHER UND THEORETISCHER DEBATTEN UM INTERSEKTIONALITÄT

EDITION

049–051 // **Ulrike Müller**

„MINIATUREN“

052–054 // **Edith Futscher**

ZU DEN MINIATUREN VON ULRIKE MÜLLER

055–068 // **Melanie Klein**

INTIMATE INTERACTIONS. INTERSEKTIONALE DYNAMIKEN ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE
IN DEN PERFORMANCES VON STEVEN COHEN UND INGRIDMWANGIROBERTHUTTER

069–082 // **Vera Harder**

IN DER MANGEL DER WIDERBLICKE

083–093 // **Monika Windisch**

VOM LEBEN IM TROTZDEM – GEDANKEN ZU DEN PARALYMPISCHEN SPIELEN 2012

REZENSIONEN

094–100 // **Stefanie Kitzberger**

BARTL, ANGELIKA (2012): ANDERE SUBJEKTE. DOKUMENTARISCHE MEDIENKUNST UND DIE POLITIK DER
REZEPTION. BIELEFELD, TRANSCRIPT

101–106 // **Aneta Zahradnik**

AUSST.KAT. AFRICAN PHOTOGRAPHY FROM THE WALTHER COLLECTION. DISTANCE AND DESIRE. ENCOUNTERS WITH
THE AFRICAN ARCHIVE. NEW YORK/NEU-ULM 2013–15. GARB, TAMAR (HG.), GÖTTINGEN, STEIDL, 2013

EDITORIAL

Liebe Leser_innen,

die dritte Online-Ausgabe von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* folgt der zweiten auf den Fuß. Die gleichfalls aktuelle Ausgabe *New politics of looking? Affekt und Repräsentation* finden Sie deshalb bereits im Archiv unserer Zeitschrift, was Ihnen hoffentlich Anlass und Gelegenheit gibt, unser nunmehr vollständig erstelltes Online-Archiv zu durchstöbern und zu nutzen. An dieser Stelle möchten wir ganz herzlich den studentischen Mitarbeiterinnen Carina Bahmann und Juliane Breternitz des Mariann Steegmann Instituts und Marie Busse, Mitarbeiterin der Universität Oldenburg, danken. Die Ausgabe 55 *New politics of looking? Affekt und Repräsentation* ist einer Problematik gewidmet, die zwischen verschiedenen Disziplinen verhandelt wird und starke Impulse von Seiten der Soziologie erhält. Das Thema der nunmehrigen Ausgabe 56 *Intersektionalität – Ungleichheiten im Gemenge* gilt einem Ansatz, der vor allem im Feld der Politik und der *Social Sciences* rege diskutiert wird: Wir haben uns deshalb gefragt, inwieweit das methodische Instrumentarium des Konzeptes der Intersektionalität für die Analyse auch der visuellen Kultur nutzbar gemacht werden kann und welche theoretischen und methodischen Modifikationen notwendig erscheinen, wenn das Konzept dahingehend umgelegt wird, dass unterschiedliche Formen von Repräsentation in den Blick rücken können. Wir danken allen Autorinnen, die sich darauf eingelassen haben, das Konzept auf sein Potenzial für die Analyse von Kunst und visueller Kultur hin zu befragen.

Die kommende Ausgabe von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* wird in Form einer Kooperation mit der Universität für angewandte Kunst Wien erstellt. Es wird die auf einem Call for papers basierende Vortragsreihe, die im Studienjahr 2013/14 ebendort stattfindet und von der Abteilung für Genderangelegenheiten der Universität organisiert wird, im Rahmen unserer Zeitschrift publiziert werden. Inhaltlich geht die Vortragsreihe unter dem Titel *Stoff wechseln? Ein geschlechterkritischer Blick auf Material und Medium* der Frage nach, inwiefern nicht erst in Darstellungsprozessen, sondern bereits auf der Ebene der materiellen Voraussetzungen Vergeschlechtlichungen vorgenommen werden und wie Künstler_innen auf diesen signifizierenden Verkehr zwischen Materialien und Körpern reagieren.

INTERSEKTIONALITÄT – UNGLEICHHEITEN IM GEMENGE. EINLEITUNG

Unter dem Titel *Intersektionalität – Ungleichheiten im Gemenge* stellt sich FKW der Herausforderung, das Konzept *Intersektionalität*, das inzwischen in die Gender- und Queer Studies eingezogen ist, auf seine Bedeutung für die Analyse visueller Artefakte zu befragen. Im Mittelpunkt des Begriffs – und damit des Konzepts der Intersektionalität – steht die Beobachtung, dass Ungleichheits- und Unterdrückungsverhältnisse nicht mehr auf die Kategorie Geschlecht alleine zu reduzieren sind.

„Eindimensionale Modelle wie das Patriarchat haben zur Beschreibung und Erklärung von Ungleichheiten ausgedient. Geschlecht, Klasse und Rasse gelten in der Geschlechter-, Ungleichheits-, und Migrationsforschung als zentrale Kategorien der Unterdrückung. Sexualität findet vor allem über die Queer Studies Berücksichtigung. Seit den 1990er Jahren interessieren allerdings zunehmend die Wechselwirkungen zwischen solchen ungleichheitsgenerierenden Dimensionen. Dafür hat sich der Begriff der Intersektionalität durchgesetzt: Statt die Wirkungen von zwei, drei oder mehr Unterdrückungen lediglich zu addieren (was schon schwer genug ist), betonen die ProtagonistInnen des Konzepts, dass die Kategorien in verwobener Weise auftreten und sich wechselseitig verstärken, abschwächen oder auch verändern können.“ (Degele/Winker 2009: 10)

— Nicht nur, dass die Trennung in einzelne Kategorien, sei es im Blick auf die hierarchische Organisation von sozialen, ökonomischen und politischen Belangen, untauglich geworden ist, um die Komplexität der gesellschaftlichen wie individuellen Verhältnisse zu erfassen. Auch das Zusammenwirken der Kategorien beispielsweise im Blick auf Mehrfachdiskriminierungen oder Mehrfachprivilegierungen ist nicht in den Griff zu bekommen, ohne deren Verwobenheit miteinander zu beachten. Was getrennt erscheint, interagiert und reagiert auf vielfache Weise miteinander. Die Lesart der eigenen Geschlechtlichkeit etwa ist nicht unabhängig von Klassenzugehörigkeit oder -bewusstsein.¹⁾ Dementsprechend hat sich nicht nur Trinh T. Minh-ha sondern auch Judith Butler sowohl gegen eine Separierung als auch gegen eine Addition von Kategorien ausgesprochen:

„Ich möchte nicht einfach das Subjekt als eine Pluralität von Identifizierungen würdigen, denn diese Identifizierungen sind

1) Katharina Walgenbach, Gabriele Dietze u.a. sprechen von Interdependenzen anstelle von Intersektionalität und bezeichnen damit nicht „wechselseitige Interaktionen zwischen Kategorien [...], vielmehr werden soziale Kategorien selbst als interdependent konzeptualisiert“ (Walgenbach u.a. (Hg.) 2007: 9).

ausnahmslos miteinander verfußt, sind das Vehikel füreinander [...]. Rasse und Sexualität und soziales Geschlecht sind also nicht aufeinander zu beziehen, als ob sie vollständig trennbare Achsen der Macht wären. Die pluralistisch-theoretische Trennung dieser Begriffe als ‚Kategorien‘ oder sogar als ‚Positionen‘ beruht selbst auf ausschließenden Operationen, die ihnen eine falsche Einheitlichkeit zuschreiben und die den Regulierungszielen des liberalen Staates dienen. Wenn sie für analytisch eigenständig gehalten werden, ist die praktische Konsequenz eine fortlaufende Aufzählung, eine Vervielfachung, die in eine immer länger werdende Liste mündet, die das effektiv trennt, was sie angeblich verbinden will, oder die mit einer Aufzählung verbinden will, mit der ein Knotenpunkt [...] nicht berücksichtigt werden kann; den Knotenpunkt, an dem diese Kategorien aufeinander zulaufen und der kein Subjekt ist, sondern vielmehr die uneinlösbare Forderung, konvergierende Signifikanten im jeweils anderen und durch den jeweils anderen Signifikanten umzuarbeiten“ (Butler 1997: 167). Butler fragt deshalb nach Modalitäten von Rasse, sozialem Geschlecht und Sexualität, danach, wie das eine im anderen gelebt wird:

„Solche Fragen zu stellen heißt, nach wie vor die Frage nach der ‚Identität‘ zu stellen, aber nicht mehr nach der Identität als einer zuvor errichteten Position oder einer einheitlichen Entität, sondern als Teil einer dynamischen Landkarte der Macht, in der Identitäten gebildet und/oder ausgelöscht, eingesetzt und/oder lahmgelegt werden“ (ebd.: 167f.).

— Die Verwobenheit von Achsen oder Kategorien, entlang derer Ungleichheiten hergestellt und stabilisiert werden, zunächst Klasse, race/Ethnizität und Geschlecht, des weiteren Sexualität und Körper (Winker/Degele 2009: 49) wird vor allem in den Feldern der Politik und der Sozialwissenschaften seit zwei Jahrzehnten diskutiert und geht besonders auf die Einsprüche afroamerikanischer Feministinnen wider die Dominanzverhältnisse auch – und gerade – innerhalb antidiskriminierender Politiken zurück. Den Begriff Intersektionalität hat die Juristin Kimberlé Crenshaw 1991 geprägt und die Problematik im Bild einer (Straßen)Kreuzung vielleicht etwas zu plastisch veranschaulicht (Crenshaw 1991). Die deutschsprachigen Diskussionen hat Gudrun-Axeli Knapp angestoßen (Knapp 2005; 2008). Zwischenzeitlich wurde sowohl die Genese des Intersektionalitätsansatzes ausführlich diskutiert und kommentiert, der Begriff

kritisiert (vgl. Walgenbach 2007; Hess 2007; Lorey 2014) sowie die Frage nach der Sinnhaftigkeit der Begrenzung der Kategorien auf eine Trias und mögliche bzw. notwendige Erweiterungen wie die Verengung auf Identitätskategorien – dies v.a. durch die Arbeit von Cornelia Klinger – ausführlich erörtert (Klinger 2007; 2008). Soweit wir sehen, ist die Auseinandersetzung unter dem Begriff Intersektionalität aber neben dem Feld der Politik im Zentrum der *Social Sciences* geblieben und hat kaum Resonanz in den Studien zur visuellen Kultur oder den Literaturwissenschaften gefunden (Yekani 2011). Dies vielleicht deshalb, weil unklar ist, ob der Ansatz eine grundlegende Verschiebung innerhalb der *Cultural Studies* herausfordert oder ob nur alter Wein in neue Schläuche gegossen wird. Dieser Aufgabe – das methodische Instrumentarium des Konzeptes der Intersektionalität für die Analyse der visuellen Kultur nutzbar zu machen – entspricht das Anliegen dieser Ausgabe von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Es wird danach gefragt, inwieweit das Konzept für diesen Bereich geltend gemacht werden kann und welche theoretischen und methodischen Konsequenzen im Zeichen dieses Ansatzes zu ziehen wären.

— Gabriele Dietze konnten wir dafür gewinnen, einen Blick auf Begriff und Entwicklung des Konzeptes der Intersektionalität zu werfen. Sie hat dafür das Beispiel der USA gewählt und damit die Nation, in deren Wissenschaftslandschaft das Theorem der Intersektionalität entwickelt wurde. Sie thematisiert den speziellen Fall der Verwobenheit von Rassismus und Sexismus, wie er durch die US-amerikanische Geschichte der Sklaverei bedingt ist. Susanne Lummerding setzt sich mit dem Videoclip *Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System* (Busche/Stuve 2012) auseinander, der als *Lehrfilm* für eine *Einführung* in das Konzept der Intersektionalität in der Erwachsenenbildung und Gewaltprävention konzipiert wurde. Was Format – audiovisuell – wie gesellschaftlichen Kontext – Bildungs-/Beratungsbereich – betrifft, hat sie sich damit einem Spezialfall angenommen und stellt die Frage nach der Rolle visueller Repräsentation und der Vermittelbarkeit des Konzeptes der Intersektionalität in diesem Kontext. Mit dem Film *Privilege* (1990) von Yvonne Rainer – aufgenommen im Stil einer investigativen Fernsehreportage – beschäftigt sich Anja Zimmermann im visuellen Medium des Films mit der Komplizenschaft von Marginalisierungs- und Diskriminierungserfahrungen in verschiedenen sozialen Strukturen. Im Mittelpunkt von Melanie Kleins Beitrag steht die aktuelle Performancekunst aus

Afrika. An zwei Beispielen – den Arbeiten von Steven Cohen und *IngridMwangiRobertHutter* – wird insbesondere das Beziehungsgeflecht zwischen Individuum und gesellschaftlichen Strukturen einer Gesellschaft im Umbruch in den Mittelpunkt gerückt. Das Medium der Performance wird dabei zu einem ganz speziellen Fall der Frage nach Intersektionalität. Mit einer künstlerischen Praxis, die im öffentlichen Raum ausgeübt wird, stellt sich die Frage nach der intersektionalen Verflechtung einer künstlerisch eingeleiteten Kontaktzone im öffentlichen Raum. Auch Vera Harder beschäftigt sich mit einer künstlerischen Arbeit aus Südafrika. Es handelt sich um die fotografische Serie *Massa and Minah* der südafrikanischen Künstlerin Zanele Muholi, die Teil ihres visuellen Aktivismus ist, der sich gegen die homophobe Gewalt im Post-Apartheid-Südafrika richtet, die sich gegen *schwarze Lesben* richtet. Mit Blick auf die Ausstellungssituation der *Documenta 13* und einer Reaktion auf ein Screening der viel gezeigten Dokumentation geht es Harder in ihrem Artikel *In der Mangel der Widerblicke* um die Problematik der Vermittlungsformen einer Arbeit aus Südafrika, die sich u.a. mit dem Beziehungsgeflecht von Schwarzen und Weißen auseinandersetzt und deren Präsentation in weißen, eurozentrischen Räumen/Ausstellungssituationen. Unter dem Titel *Vom Leben im Trotzdem* beschäftigt sich Monika Windisch mit den Paralympischen Spielen 2012 und stellt die Frage nach der Funktion der Spiele und ihrer bio-politischen Praxis im Umgang mit Menschen mit körperlichen Behinderungen. So zeigen schon die Titel der einzelnen Beiträge, wie das Kriterium der Intersektionalität die verschiedensten Facetten der Verfasstheit von Individuen und Gesellschaft und ihre Verfassungen – um einen Begriff von Butler zu verwenden – sichtbar werden lässt.

— Auch zu diesem Heft sind zwei Rezensionen eingegangen. Stefanie Kitzberger hat den 2012 erschienen Band von Angelika Bartl mit dem Titel *Anderere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption* besprochen. In dem Band geht es einerseits um das Format der dokumentarischen Medienkunst und andererseits den prekären Status marginalisierter *Anderer*. Aneta Zahradnik hat sich mit dem Ausstellungskatalog *African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire. Encounters with the African Archive* (2013–2015) befaßt, der von Tamar Garb herausgegeben wurde und im Zusammenhang mit der gleichnamigen Ausstellung entstanden ist.

— Für die Edition der Ausgabe 56 hat sich die in New York ansässige Künstlerin Ulrike Müller gewinnen lassen, ihre Serie

Miniaturen (2011) fortzusetzen. Es sind kleinformatische Emailarbeiten, Schmuckstücke gleich wie Variationen auf das Thema der Intersektion zwischen einer feministisch-queeren Zeichensprache und Abstraktion.

// Literatur

- Butler, Judith (1997):** Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts (1993). Dt. von Karin Würdemann. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Crenshaw, Kimberlé (1991):** Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. In: *Stanford Law Review*, 43 (6), S. 1241–1299.
- Hess, Sabine u.a. (Hg.) (2011):** Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen. Bielefeld, transcript Verlag.
- Klinger, Cornelia u.a. (Hg.) (2007):** Achsen der Ungleichheit. Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität. Frankfurt a.M./ New York, Campus-Verlag.
- Klinger, Cornelia/ Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.) 2008:** Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz. Münster, Westfälisches Dampfboot.
- Knapp, Gudrun-Axeli (2005):** ‚Intersectionality‘ – ein neues Paradigma feministischer Theorie? Zur transatlantischen Reise von ‚Race, Class, Gender‘. In: *Feministische Studien* 1/2005, S. 68–81.
- Knapp, Gudrun-Axeli (2008):** Intersectionality – ein neues Paradigma feministischer Theorie? In: Casale, Rita/ Rendtorff, Barbara (Hg.) (2008): Was kommt nach der Geschlechterforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung. Bielefeld, transcript Verlag, S. 34–53.
- Lorey, Isabell:** Kritik und Kategorie. Zur Begrenzung politischer Praxis durch neuere Theoreme der Intersektionalität, Interdependenz und Kritischen Weißseinsforschung. In: <http://eipcp.net/transversal/0806/lore/de> (zuletzt: 26. 02.2014).
- Walgenbach, Katharina u.a. (Hg.) (2007):** Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Opladen, Budrich.
- Winker, Gabriele/ Degele, Nina (2009):** Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheit. Bielefeld, transcript Verlag.
- Yekani, Elahe Haschemi (2011):** Kreuzungen und andere Gefahren auf dem Weg zur Gleichberechtigung. In: *Texte zur Kunst* 22/84, Dez. 2011, S. 98–105.

// Angaben zu den Autorinnen

Hildegard Frübis, Studium der Kunstgeschichte und Ethnologie in Tübingen und Bologna, Promotion 1993 in Tübingen (Die Entdeckung Amerikas in den Bildprägungen des 16. Jahrhunderts, Berlin, Reimer 1995); anschließend Assistentin an der Fakultät für Kulturwissenschaften, Universität Tübingen; 1996/97 Postdoktorandenstipendium, Graduiertenkolleg „Psychische Energien bildender Kunst“, Kunsthistorisches Institut Frankfurt/Main; 1998 bis 2004 wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Seminar der Humboldt Universität Berlin; Habilitation 2005 an der Humboldt-Universität zu Berlin (Habilitationsschrift: „Die Illustrationen Max Liebermanns zu Heinrich Heines ‚Rabbi von Bacherach‘. Bilder der Jüdischen Moderne im Kontext von Judenfrage und Kunstwissenschaft“); seitdem verschiedene Gast- und Vertretungsprofessuren im In- und Ausland.

Edith Futscher, Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Wien, Promotion 2000 (Diesseits der Fassade. Kryptoportraits der Moderne zwischen Bildnis und Stillleben, Klagenfurt/Wien, Ritter 2001); anschließend Assistentin am kunsthistorischen Institut der Universität Wien; 2008–2012 Inhaberin einer Elise-Richter-Stelle des FWF. Der Wissenschaftsfonds mit einem Projekt zu den Filmen der Marguerite Duras; seit 2013 PostDoc Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien.

// 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

„RACE, GENDER UND WHITENESS.“ EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZU INTERSEKTIONALITÄT

VORBEMERKUNG — Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf Race-Gender Relationen und die damit in Bezug stehenden Intersektionalitäten, wie sich besonders in den USA herausgebildet haben. Hierbei sind die späte Abschaffung der Sklaverei (1865) und über 150 Jahre Allianz und/oder Konkurrenz zwischen (vorwiegend weißen) Frauenbefreiungsbewegungen und dem Race-Emanzipationsdiskurs von Bedeutung. Das Konzept Intersektionalität ist in diesem Zusammenhang von afroamerikanischen Frauen entwickelt worden. Es ist auf deutsche/europäische Verhältnisse übertragbar und auch übertragen worden. Allerdings gibt es dabei *Übersetzungs*-probleme, die als solche deutlich gemacht werden sollten. Wichtig ist hier insbesondere das Konzept von *Whiteness* als Mitgliedschaft einer hegemonialen Gruppe und als nicht wahrgenommenes, weil als *stille* Norm gesetztes, Privileg. Diese notwendige Hegemonie(selbst)kritik ist bislang auch von weiten Teilen deutscher/europäischer sich als feministisch verstehenden Gruppierungen nicht adaptiert worden. In Anbetracht der anti-muslimischen Rassismen, die sich im Zuge von Arbeitsmigration und Bürgerkriegsflüchtlingen entwickeln, sind zudem *Übersetzungen* des Whiteness-Paradigmas in Richtung einer *abendländischen* Dominanzkultur (Rommelspacher 1995) wünschenswert, die ich an anderer Stelle unter dem Stichwort Okzidentalismus entwickelt habe (Dietze 2009).

RACE UND GENDER ¹⁾ — Die Kategorien Race und Gender sind Bezeichnungen für soziale Verhältnisse, die auf andere vermeintlich selbstverständliche aber historisch zutiefst variable Grundbegriffe wie Mann/Frau und – für die Vereinigten Staaten – Weiß/Nicht-Weiß aufsetzen. Insofern ist das Sprechen von Race und Gender in Verlegenheit, mit Begriffen umgehen zu müssen, deren Glaubwürdigkeit und Beschreibungsmacht im Prozess ihrer Entfaltung selbst untergraben werden. Judith Butler gibt diesem Paradox mit dem Vorschlag einer doppelten Bewegung eine produktive Wende:

„[...] es [ist] notwendig eine doppelte Bewegung zu erlernen: die Kategorie anzuführen und dementsprechend vorläufig eine Identität zu stiften und die Kategorie gleichzeitig als einen Ort der dauernden politischen Auseinandersetzung zu öffnen. Dass

1)

Die hier präsentierten Überlegungen überschneiden sich mit einigen Passagen der Einleitung meiner Studie *Weiß Frauen in Bewegung* (Dietze 2013).

der Begriff fragwürdig ist, bedeutet nicht, dass wir ihn nicht gebrauchen dürfen, aber die Notwendigkeit, ihn zu verwenden, bedeutet wiederum auch nicht, dass wir ihn nicht andauernd über die Ausschlüsse befragen müssen, mit denen er vorgeht“ (Butler 1997, 303).

— Die hier benannte Schwierigkeit fängt bei der Benennung *Frau* und *Mann* an, setzt sich über *schwarz* und *weiß* fort und hört bei *Race* und *Gender* nicht auf, wird hier aber zunächst in einem *Zwischenhalt* diskutiert. Zunächst einmal muss zwischen *männlich* versus Maskulinität und *weiblich* versus Feminität unterschieden werden. Die Adjektive *männlich* und *weiblich* bezeichnen den Geschlechtskörper, also eine in unterschiedlichen Epochen unterschiedlich geformte und kostümierte *sichtbare* Oberfläche – ich wähle mit Bedacht keine Metaphern aus Biologie und *Natur*. Das zweite Begriffsfeld Maskulinität-Feminität dagegen umreißt die historisch zu konkretisierenden Konzepte dessen, was unter Weiblichkeit und Männlichkeit verstanden wird, wobei sich die angelegten Zeitschnitte noch einmal in der sozialen Hierarchie unterscheiden. Verkürzt und Marx abwandelnd kann man sagen, dass die jeweils herrschenden Maskulinitäts- und Feminitätsvorstellungen die der herrschenden Klassen sind, d.h. je höher die Klasse, desto ausgebildeter (i.e. kultivierter) der Geschlechtsunterschied. Zum Beispiel hat es zu bestimmten Zeiten den *niederen* sozialen oder *race*-diskriminierten Klassen angeblich am voll ausgebildeten Geschlechtscharakter gefehlt.²⁾

— Mit *schwarz* und *weiß* bewegt man sich sprachlich auf ähnlich ungesichertem Terrain. *Schwarz* als minderwertig zu begreifen, ist ein Effekt des Kolonialismus. Dieser Rassismus, der ausdrücklich als Produkt und integraler Teil der Moderne zu begreifen ist,³⁾ entstand entweder als herabsetzender Blick auf die kolonisierten Völker Afrikas oder in den auf Sklavenarbeit basierenden arbeitsintensiven Produktionsformen von weißen Siedlerkolonisten auf dem gesamten amerikanischen Kontinent und der Karibik. Hier bekommt *schwarz* eine mit anderen Zuschreibungen nicht zu vergleichende Besonderheit: Nur an dieses sichtbare Merkmal wurde moderne Sklaverei als erbliche Leibeigenschaft und Zwangsarbeit angeheftet.

— *Weiß* als wahrgenommene Qualität der herrschenden europäisch-amerikanischen Kaste ist noch jüngerem Datums. Erst die Existenz nicht mehr versklavter sondern freier schwarzer Menschen brachte die Vorstellung von Whiteness auf den Plan. Eine

2)

Zur fehlenden Feminität der weiblichen Proletarierin des 19. Jahrhunderts als unsexed (McClintock 1995: 101). Hortens Spillers bezeichnet den weiblichen geschlechtsneutralisierten Sklavkörper als „female flesh ungended“ (Spillers 2003: 207).

3)

Zuletzt wurde dieser Zusammenhang verstärkt von der sogenannten Dekolonialen Theorie diskutiert, siehe (Mignolo 2011).

bis dato als natürlich empfundene Überlegenheit war nicht mehr wie in der Sklaverei sozial über Rechts- und Eigentumsprivilegien abgesichert. Diese verstörende Grenzauflösung verdichtete sich zu einem Konzept der weißen Suprematie (White Supremacy), das seine Ausdrucksform zuerst in *weiß* kostümierten Geheimbünden wie dem Ku-Klux-Klan fand und sich bis heute z.B. in den *Aryan Brotherhoods* fortsetzt.

—— *Whiteness* selbst nicht als menschliche Norm, sondern als eine *Race* unter anderen zu begreifen, von der aus Interessenpolitik betrieben wird, ist für den weißen Blick vergleichsweise neu.⁴⁾ Nur eine winzige Minorität meist Intellektueller und politischer Aktivist*innen setzt sich kritisch mit ihrem Weiß-Sein auseinander. Generell versteht sich der weiße Amerikaner als Mensch schlechthin und damit farblos und als unmarkierte Norm. Der schwarze Mensch wird aus dieser Perspektive als markierte Abweichung gesehen.

—— Nach den Erfolgen der Bürgerrechtsbewegung gibt es eine starke Tendenz, die *Race-Frage* als erledigt zu betrachten (ohne ihre ökonomischen Auswirkungen zu mildern). Jetzt verschiebt eine *Ideologie der Farbenblindheit*⁵⁾ *Race*-Zuschreibungen auf andere Felder wie Kriminalität und angebliche Wohlfahrtsabhängigkeit. Auch in Deutschland besteht die Neigung Rassismus als erledigt anzusehen, da *wir* ja aus dem Holocaust *gelernt* haben. Dabei wird übersehen, dass der biologisierende Rassismus des NS durch einen kulturalisierenden Rassismus gegenüber Immigrant*innen ersetzt wurde, der sich hinter Euphemismen wie *Ausländerfeindlichkeit* verbirgt und mit einer Ethnisierung von Staatsbürgerschaft einhergeht.

—— Bleiben wir zunächst bei den Kategorien *Race* und *Gender*. Sie fügen die beiden intern getrennten Kategorien männlich/weiblich und schwarz/weiß zu einem kombinierten Paar zusammen. Diese Untersuchungsperspektive – als auch die Kategorien selbst in ihrer gegenwärtigen Bedeutung – ist vergleichsweise neu im Umlauf. *Race* als biologisch verstandenes bestimmendes Merkmal einer Gruppe von Menschen löste erst im 19. Jahrhundert den allgemeineren, damals üblichen Sprachgebrauch von *Race* als Gattungsbegriff ab, der alle Menschen umfasste (*Race of Men*). Die Kategorie *Gender* wurde erst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts aus der Sprachwissenschaft entlehnt, davor bezeichnete sie ausschließlich das grammatische Geschlecht (Hof 1995: 12f.).

—— Die inzwischen etablierte Sichtweise, *Race* und *Gender* als intersektionale oder interdependente Kategorien zu verstehen, ist dabei weit problematischer, als es zuerst den Anschein hat.

4) Generell zum Konzept von Whiteness siehe die Anthologien (Hill 1997) und (Delgado und Stefanic 1997). Whiteness als Interessenpolitik und stille Norm ist zuerst aus marginalisierten Perspektiven von lesbischen Theoretikerinnen und schwulen Theoretikern wie der Philosophin Marilyn Frye und dem Filmtheoretiker Richard Dyer wahrgenommen worden. Siehe (Frye 1983) und (Dyer 1988). Historiker der Arbeiterbewegung haben den ökonomischen Vorteil von Whiteness erkundet (Roediger: 1991). Die feministische Psychologin Ruth Frankenberg hat mit dem programmatischen Titel *White Women Race Matters* (Frankenberg 1993) die Critical Whiteness Theory in den Kanon der Gender Studies eingebracht. In der schwarzen Wahrnehmung allerdings hat die Sicht auf Whiteness als Interessenpolitik eine lange Tradition, die etwa literarisch von Langston Hughes *The Ways of White Folk* (Hughes 1934) oder pointiert philosophisch von Frantz Fanon in *Black Skin White Masks* (Fanon 1952) diskutiert wurde und besonders von afroamerikanischen Autorinnen wie Angela Davis und bell hooks in die feministische Debatte eingebracht wurde. Siehe (Davis 1983) und (hooks 1981). Zur deutschen Weißseins-Diskussion siehe (Tißberger/ Dietze u.a. 2006).

5) Siehe (Crenshaw 1997).

Die Begriffe befinden sich auf einem unterschiedlichen Abstraktions- und Selbstreflektionsgrad. *Gender* ist qua Definition eine kritische Kategorie. Sie setzt eine Trennung von *Sex* (biologisches Geschlecht) und *Gender* (soziales Geschlecht) voraus und postuliert, dass Anatomie im Gegensatz zu Freuds Diktum nicht als Schicksal verstanden wird, sondern als Vorwand, Männern und Frauen privilegierte oder untergeordnete Positionen zuzuweisen. Diese Trennung geht auf Gayle Rubins klassische Formulierung eines Sex-Gender-Systems männlicher Herrschaft zurück (Rubin 2006). Judith Butler hat darauf hingewiesen, dass diese Entkopplung allein noch keinen entnaturalisierenden Effekt hat, wenn *Sex* prädiskursiv als natürliches Substrat verstanden wird und damit der Körper weiterhin als unveränderliche Grundlage innerhalb einer *heterosexuellen Matrix* von sekundären Geschlechtsmerkmalen, Reproduktionsfunktion und gegengeschlechtlichem Begehren gedacht wird (Butler 1991: 15–49). Allen diesen Formulierungen ist gemeinsam, dass die Kategorie *Gender* ein Machtverhältnis und keine Seinsform beschreibt, denn sie kann nur dann sinnvoll eingesetzt werden, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt von Geschlechterhierarchien betrachtet. Dabei ist festzuhalten, dass die Kategorie *Gender* nicht synonym zu *weiblich* gesetzt werden kann, sondern den Prozess der Konstruktion von Geschlechtsidentitäten im Kontext sozialer Machtverhältnisse meint.

—— *Race* dagegen ist auf den ersten Blick keine kritische Kategorie. Das Wort ist auch in Verbindung mit *black* oder *colored* als affirmative Selbstbezeichnung nicht-weißer Menschen im Umlauf. Der einfache Wortgebrauch verbindet ein visuelles Schema, – also sichtbare *Blackness* –, mit Performanz, – also sich als *Person of Color* zu fühlen oder möglicherweise einen bestimmten Verhaltensstil zu pflegen –, mit Rezeption – also als Anderer oder Andere mit Diskriminierung oder der Erwartung eines typischen Habitus konfrontiert zu sein. Als unkritisch verwendeter Begriff kombiniert *Race* eine Reihe problematischer Essentialisierungen wie Biologie, Ethnizität, Kultur und nicht zuletzt Hautfarbe.

—— In der angloamerikanischen kritischen Praxis wird *Race* deshalb häufig in Anführungsstrichen gesetzt, um zu verdeutlichen, dass es *Rasse* als Substanzkategorie nicht gibt. Ich benutze hier den englischen Begriff *Race* um über die Fremdsprachigkeit (und, um den nicht-pejorativen Alltagsgebrauch der Kategorien im angloamerikanischen Sprachraum) dem impliziten Biologismus und den faschistischen Konnotationen des deutschen Wortes auszuweichen, ohne ihm natürlich gänzlich entkommen zu können.

Race wird in den angloamerikanischen Human- und auch weitgehend in den Sozialwissenschaften inzwischen einvernehmlich als soziale Konstruktion verstanden,⁶⁾ wodurch die Gefahr der Essentialisierung zwar gemildert aber nicht gebannt ist. Nur in diesem konstruktivistischen Verständnis können *Race* und *Gender* gleichgewichtig in Beziehung gesetzt werden. Doch ungeachtet der Tatsache, wie weit man die begriffliche Entflechtung vorantreibt, sie kann die Wirkmächtigkeit etwa einer *Race*-Zuschreibungen nicht aushebeln. Colette Guillaumin schreibt:

„*Race does not exist. But it does kill people*“ (Guillaumin 1999: 46).

— Die Kombination von *Race* und *Gender* hat einen anderen Status als die Kombinationen von männlich/weiblich und schwarz/weiß. Zunächst einmal ist sie nicht hierarchisch und außerdem selbstreflexiv gegenüber der soziokulturellen Konstruiertheit. In der Paarung tut sich aber ein anderes Problem auf, das durch die darunterliegenden Oppositionen männlich/weiblich und schwarz/weiß verursacht wird. Diese Einzelbegriffe sind binär konstruiert, sie definieren sich gegenseitig und stehen in Hierarchie zueinander, d.h. weiß steht über schwarz und männlich über weiblich. Will man nun *Race* und *Gender* untereinander in Beziehung setzen, nutzt es erst einmal wenig, dass *männlich* und *weiblich* in historisch und sozial bestimmte Maskulinitäts- und Feminitätsmodelle aufgelöst werden, und *weiß* und *schwarz* als erst kürzlich erworbenes, koloniales und postkoloniales Klassifikationssystem dekonstruiert worden ist. Verkoppelt implementieren beide Begriffe aber hierarchisierte Zuschreibungen, die, wie im nächsten Abschnitt entwickelt werden wird, *Race* in die Register *schwarz* und *männlich* und *Gender* in die Register *weiß* und *weiblich* sortiert und damit strukturelle Ausschlüsse produziert.

— Die Kombination von *Race* und *Gender* birgt noch eine weitere Gefahr, nämlich die Suggestion, dass es sich um strukturgleiche Diskriminierungsmuster handeln könnte. Betrachtet man allerdings die Unterschiede von Sexismus und Rassismus genauer, zeigt sich schnell, dass dem keinesfalls so ist.⁷⁾ Zunächst muss hier die Ebene der *oppressiven institutionellen Praxis* von der *individuellen vorurteilsbelasteten Überzeugung* getrennt werden (Wasserstroem 1977). Die erste Ebene beschäftigt sich mit politischer Repräsentation, mit offen oder versteckt diskriminierenden Gesetzen, Zugangsbeschränkungen und dem Verhalten der Justizbehörden. Ganz offensichtlich werden schwarze Männer und Frauen von Polizei und Justizbehörden hier unterschiedlich zu

6)

Zu einem konstruktivistischen *Race*-Begriff siehe die Anthologien zu *Race-Theory* von (Back und Solomos 2000, Essed und Goldberg 2008).

7)

Zur vergleichenden Betrachtung von Rassismus und Sexismus siehe auch die Anthologie *Race/Sex* von Naomi Zack (Zack 1997) und die Monographie von Colette Guillaumin (Guillaumin 1995). Für einen Überblick über die internationale und neuere deutsche Diskussion zu Rassismus/Sexismus siehe (Kerner 2009).

weißen Frauen behandelt. Die zweite Ebene betrifft private Überzeugungen von Minderwertigkeit, die Verweigerung von Anerkennung und herablassendes oder verächtliches Verhalten. Auch *individuell vorurteilsbelastete Überzeugungen* gegen weiß/weibliches Geschlecht oder schwarze Mitglieder beiderlei Geschlechts funktionieren unterschiedlich. Es werden grundverschiedene Diskriminierungsmuster aktiviert, wenn man glaubt, weiße Frauen seien hormongesteuerte Hysterikerinnen, schwarze Frauen notorische Lügnerinnen und schwarze Männer aggressive Schläger.

INTERSEKTIONALITÄT — Die Figuration *Schwarze Frau* und ihre Lebenswirklichkeit macht die Notwendigkeit und die Probleme eines *intersektionalen* Denkens deutlich. Denn wenn *Race* und *Gender* (wie so oft) verkürzt als *Schwarze* und *Frauen* verstanden werden, kommt systematisch die schwarze Frau zum Verschwinden, da sie weder in der Kategorie *Race* noch in der Kategorie *Gender* aufgeht.⁸⁾ Kimberlé Crenshaw spricht von der Position schwarzer Frauen als *intersektional* im Zusammenhang mit ihrer größeren Verwundbarkeit gegenüber sexueller Gewalt: „to describe the location of women of color within overlapping systems of subordination within the margins of feminism and antiracism“ (Crenshaw: 1991, 1265).

— Diese Erkenntnis ist zehn Jahre vor Crenshaw im Titel einer berühmten Anthologie zum schwarzen Feminismus ironisch paraphrasiert worden: *All the Women are White, All the Blacks are Men, and Some of Us are Brave* (1981). Wie kommt es zu dieser systematischen Blindstelle? Neben epistemologischen hat das auch historische Gründe. Es geschieht über die Gewichtung von Kategorien. In der amerikanischen Geschichte wird das Projekt der Race-Emanzipation (Civil Rights Movement) als ein Projekt der Ermannung gelesen: Eine der wichtigsten Formulierungen des Emanzipationsanspruchs lautete: „Ich bin ein Mann und kein Sklave“. Und die Frauenbewegung hat sich selbst implizit als weiß verstanden. D.h. die Kategorie *Frau* wurde als weiß universalisiert. Effekt ist die Unsichtbarkeit der schwarzen Frau. Auch Hillary Clinton, die sich selbst gelegentlich als Feministin inszeniert, hat im Vorwahlkampf diesen systematischen Fehler begangen und an schwarzen Wählerinnen verloren als sie proklamierte, sie wolle sich für die Rechte von „women and blacks“ stark machen.

— Die Juristin Kimberlé Crenshaw hat für dieses systematische zum Verschwinden bringen schwarzer Frauen den Terminus

8)

Elisabeth Spelman spricht von dieser Position als *Inessential Women* (Spelman 1988) und Robin Wiegman betont die Notwendigkeit der „Deterritorialisierung of the binary figuration of black/white“ (Wiegman 1995: 8).

Intersektionalität als Paradigma für die rechtliche Verfasstheit schwarzer Frauen etabliert und dieses aus einer Analytik des Ausschlusses – Crenshaw spricht von „intersectional disempowerment“⁹⁾ – zu einem Paradigma der Beschreibung von Interdependenz unterschiedlicher *Szenen der Ungleichheit* weiterentwickelt: „Yet intersectionality might be more broadly useful as a way of mediating the tension between assertions of multiple identity and ongoing necessity of group politics“ (ebd.: 1296). Ich spreche hier von *Szenen der Ungleichheit*, um die Ko-Präsenz unterschiedlicher *Intersektionalitäten* in unterschiedlichen multiplen und wechselnden Identitäten auf unterschiedlichen temporalen und/oder topologischen Achsen zu betonen, etwa in dem Sinne, wie Ella Shohat von „investigating multichronotopic links“ spricht (Shohat 2006: 3). Andere konventionalisierte Sprechweisen wie *Achsen der Differenz* (Knapp und Wetterer 2003) oder *Mehrfachdiskriminierung* (Haritaworn 2005) bringen sprachlich die hier angestrebte Flexibilität nicht zum Ausdruck.

— Patricia Hill Collins wertet die intersektionale Position schwarzer Frauen positiv um und macht aus der *Exzentrizität*, nämlich in beiden Feldern Race und Gender über Erfahrungswissen zu verfügen, ein epistemologisches Privileg: die Position der „outsider-within“ (Collins 2000: 11).¹⁰⁾ Neben Intersektionalität spricht sie von einer „matrix of domination“ (ebd.: 18), die in jeweils unterschiedlichen Situationen unterschiedlich zum Tragen kommt: „Her gender may become more prominent when she is a mother, her race when she searches for housing, her social class when she applies for credit, her sexual orientation when she is walking with her lover, and her citizenship status when she is applying for a job.“ (ebd.: 274f.)

Neben *Race* und *Gender* bringt Patricia Hill Collins als weitere Felder intersektionaler Multiplizität, sexuelle Orientierung, Staatsbürgerschaft und *Klasse* ins Spiel.

— Feministische Soziologie, der es disziplinär naheliegt, Statuskategorien zu bedenken, hat sich besonders auf die Intersektionalitäten mit *Klasse/Schicht* konzentriert. *Klasse* hat zumeist auch eine Raumdimension. So haben zahlreiche Autoren und Autorinnen darauf hingewiesen, dass es unmöglich ist, im US-amerikanischen Kontext über *Race* zu sprechen und nicht die strukturelle Pauperisierung und de facto Segregation der afroamerikanischen Unterklassen in den Inner-City-Ghettos mitzureflektieren. Die Unterdrückung aufgrund von *Race* ist intersektional mit der *geopolitischen Positionierung* verknüpft und somit in die Geschichte

9) (Crenshaw 1991: 1245). Im folgenden Text nach Seitenzahlen zitiert.

10) Im folgenden Text nach Seitenzahlen zitiert. Ein ähnliches epistemologisches Privileg des Aussenseitertums macht Gloria Anzaldúa in *Borderlands / La Frontera* (1987) geltend, die über ihre Position als lesbische mexikanische Einwanderin in die USA eine postkoloniale geopolitische Dimension hinzufügt und über *Mestiza Consciousness* die Grenze und deren Schwellenräume als Denkposition produktiv macht.

von Kolonialismus, moderner Sklaverei und Postkolonialität eingebunden, wie Paul Gilroy in seiner wegweisenden Studie *The Black Atlantic* (Gilroy 1993) dargelegt hat. Zusammen mit den *Postcolonial Studies* hat er ein neues Forschungsfeld erschlossen, das den Blick auf Sklaverei transnational und transatlantisch aufspannt.

— Intersektionale Studien zum Kolonialismus haben zudem gezeigt, dass die strukturelle Unterdrückung weißer Frauen durch weiße Männer durch ihr Whiteness-Privileg (McClintock 1995) oder, wie ich an anderer Stelle ausführe, durch eine *okzidentalistische Dividende* (Dietze 2009: 35) kompensiert wird.¹¹⁾ Im Fall der weißen Frau im Kolonialismus ist die Frage der Lokalität zentral. Während sie in Europa ohne Wahl-, Erb- und Scheidungsrecht eine marginalisierte Position einnehmen mag, ist sie in den Kolonien eine Agentur der Dominanz. Denken in lokaler Positionalität ermöglicht auch zu sehen, dass eine identische Person an einem Ort als *colored* und einem anderen als *weiß* verstanden wird, obwohl sie eine rechtlich *schwarze* Position hat, wie sie z.B. durch die US-amerikanische *One-Drop-Rule*¹²⁾ erzeugt wurde, für ihre Umwelt aber über Passing (für weiß durchgehen) als weiß angesehen wird.

— Die fließenden Übergänge von Aufscheinen und Verstecken und Problemen der Lesbarkeit des *Passing* sind von der *Queer Theory* aufgegriffen worden, der es weniger darauf ankommt, die historische Arbeit der Klassifikation nach *Geschlechtern* und *Races* zu analysieren, sondern Normativitätskritik zu betreiben. Mit der *Queer Theory* stellt sich auch die Frage, ob Sexualität auf der gleichen Ebene wie *Race*, *Class*, *Gender* und *Nation/Lokalität* verhandelt werden kann. Sexualität ist keine Beschreibung einer Positionalität oder eines Identitätsstatus, genauso wenig wie *Queer Theory* eine Theorie der Identität ist, wie im Vorwort einer *Queer Theory*-Anthologie pointiert zusammenfasst wird:

„It was a strategy, not an identity. Put differently, the message of queer activism was that politics could be queer, but folk could not.“ (Morland und Willox 2005: 2)

Trotz dieser epistemologischen Besonderheit hat *Queer Theory* intersektionale Fragestellung bereichert, z.B. *Queering the Colorline* (Somerville 2000), die *Race* und die *Erfindung von Homosexualität* in Begriffen wie *Miscegenation* und *Bastardisierung* zusammendenkt. Eine solche *Queer Intersectionality* trägt somit zum Intersektionalitätsmodell bei und quert es gleichzeitig und wird damit zu einer „korrektive Methodologie“.¹³⁾ Beide Ansätze können füreinander als Schwellen positioniert werden, um jeweils

11)

Valerie Jones spricht von weißen Frauen in Plantation Societies als victims and agents (Jones 2007: 3). Für die Position der weißen Frau im deutschen Kolonialismus siehe (Walgenbach 2005).

12)

Rassistische Gesetzgebung, nach der ein Tropfen schwarzen Blutes Individuen vor dem Recht als schwarz gelten ließ. Sich als weiß auszugeben, war unter dieser Regel ein Straftatbestand.

gleichzeitig die Normalisierungsarbeit (queer) und Zusammengesetztheit von *Identitäten* (Intersektionalität) im Auge zu behalten.

—— *Queering* und *Passing* verweisen zudem auf imitierende, zitierende, parodistische oder maskierende Handlungsmöglichkeiten. Das bekannteste Beispiel solcher Strategien ist die Namensgebung von *Queer Theory* selbst als positive Umbesetzung eines Schimpfwortes (oder Euphemismus) für homosexuell. Das gilt im Deutschen auch für *schwul* (Schwulenbewegung) und wurde zu Beginn des Jahrtausends auch von migrantischen Aktivist:innen für das Schimpfwort *Kanaken* mobilisiert in der Bewegung *Kanak-Attak*. Intersektionalitätsmodelle sind gut dafür geeignet zu beschreiben, dass Unterdrückung vielschichtig ist und Individuen und Menschengruppen in unterschiedlichen *Szenen der Ungleichheit* multiple Identitäten in sich vereinen. *Queer Intersectionality* fügt diesem Projekt eine handlungsorientierte und normkritische Dimension hinzu.

—— *Race* und *Gender* intersektional zu denken erfordert, die jeweilige *Race* und das jeweilige *Geschlecht* als schon von Anfang an rassisiert oder vergeschlechtlicht zu begreifen. Es gibt für die Kategorien keine neutrale Grundlage. Weiße Körper als *normal* und andere als markiert zu verstehen ist genauso unreflektiert wie die Gattung Mensch mit dem Geschlecht Mann gleichzusetzen. Deshalb gehört zu jeder Analyse von Intersektionalität auch eine Kritik von *falschen Universalismen* wie Androzentrismus, Heteronormativität oder unmarkiertem Weißsein/Okzidentalität. Dabei ist jeweils immer auch die eigene Sprechposition mitzureflektieren, die z.B. neben der subalternen Position als Frau simultan *Race-* und *Class* bezogene, geopolitische, und sexuelle Privilegien enthalten kann.

// Literatur

- Back, Les/ Solomos, John (Hg.) (2000):** *Race and Racism. A Reader.* New York: Routledge.
- 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.
- Collins, Patricia Hill (2000):** *The Social Construction of Black Feminist Thought.* In: Dies. (Hg.), *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment.* New York: Routledge, S. 1–44.
- Crenshaw, Kimberlé (1991):** *Mapping the Margins. Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color.* In: *Stanford Law Review*, 43 (6), S. 1241–1299.
- Crenshaw, Kimberlé (1997):** *Color-Blind Dreams and Racial Nightmares. Refiguring Racism in the Post-Civil Rights Era.* In: Morrison, Toni/ Claudia Brodsky Lacour (Hg.): *Birth of a Nation Hood. Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case.* New York: Pantheon, S. 97–168.
- Davis, Angela (1983):** *Women, Race & Class.* New York: Vintage Book.
- Delgado, Richard/ Stefanie, Jean (Hg.) (1997):** *Critical White Studies. Looking behind the Mirror.* Philadelphia: Temple University Press.
- Dietze, Gabriele (2009):** ›Okzidentalismuskritik‹. *Möglichkeiten und Grenzen einer*

13)

Siehe (Dietze/ Haschemi u.a. (Hg.): 2007: 138).

- Forschungsperspektivierung. In: Dietze, Gabriele/ Brunner, Claudia/ Wenzel, Edith (Hg.): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo)-Orientalismus und Geschlecht*. Bielefeld: transcript, S. 23-55.
- Dietze, Gabriele (2013):** *Weißer Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken*. Bielefeld: transcript.
- Dietze, Gabriele/ Haschemi, Elahe Yekami u.a. (Hg.) (2007):** 'Checks and Balances'. Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theorie. In: Walgenbach, Katharina u.a. (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen: Barbara Budrich, S. 107-141.
- Dyer, Richard (1988):** White. In: *Screen* 29 (4), S. 45-64.
- Essed, Philomena/ Goldberg, David Theo (2008):** *Race Critical Theories. Text and Context*. Malden: Blackwell.
- Fanon, Frantz (1952):** *Black Skin, White Masks*. New York: Grove.
- Frankenberg, Ruth (1993):** *White Women, Race Matters*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Frye, Marilyn (1983):** On Being White. Thinking Toward a Feminist Understanding of Race and Race Supremacy. In: Dies. (Hg.): *The Politics of Reality. Essays in Feminist Theory*. Freedom: Crossing Press, S. 110-127.
- Gilroy, Paul (1993):** *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Guillaumin, Colette (1995):** *Racism, Sexism, Power and Ideology*. London: Routledge.
- Guillaumin, Colette (1999):** 'I Know It's not Nice, but...'. *The Changing Face of Race*. In: Torres, Rodolfo D. / Mirón, Louis F./ Inda, Jonathan Xavier (Hg.): *Race, Identity and Citizenship*. Oxford: Blackwell, S. 39-47.
- Haritaworn, Jinthana (2005):** Am Anfang war Audre Lorde. Weißsein und Machtvermeidung in der queeren Ursprungsgeschichte. In: *Femina Politica* 14 (1), S. 23-36.
- Hill, Mike (1997) (Hg.): *Whiteness. A Critical Reader*. New York: New York University Press.
- Hof, Renate (1995):** *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analyse-kategorie in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Campus.
- hooks, bell (1981):** *Ain't I a Woman*. Boston: South End Press.
- Hughes, Langston (1934):** *The Ways of White Folks*. New York: Knopf.
- Jones, Cecily (2007):** *Engendering Whiteness. White Women and Colonialism in Barbados and North Carolina, 1627-1865*. Manchester/ New York: Manchester University Press.
- Kerner, Ina (2009):** *Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Knapp, Gudrun-Axeli/ Wetterer Angeli (2003):** *Achsen der Differenz*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- McClintock, Ann (1995):** *Imperial Leather. Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.
- Mignolo, Walter (2011):** *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures and Decolonial Options*. Chapel Hill: Duke University Press.
- Morland, Ian/ Willox, Annabelle (2005):** *Queer Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Roediger, David R. (1991): *The Wages of Whiteness. The Making of the American Working Class*. London: Verso.
- Rommelspacher, Birgit (1995):** *Dominanzkultur. Texte zur Fremdheit und Macht*. Berlin: Orlanda.
- Rubin, Gayle (2006):** Der Frauentausch. Zur politischen Ökonomie von Geschlecht (1975). In: Gabriele Dietze/ Hark, Sabine (Hg.): *Gender Kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*. Königstein/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag, S. 123-52.
- Shohat, Ella (2006):** *Taboo-Memories. Diasporic Voices*. Durham: Duke University Press.
- Somerville, Siobhan B. (2000):** *Queering the Color Line. Race and the Invention of Homosexuality in the American Culture*. Durham: Duke University Press.
- Spelman, Elizabeth V. (1988):** *Inessential Woman. Problems of Exclusion in Feminist Thought*. London: Woman's Press.
- Spillers, Hortense (2003):** Mama's Baby/ Papa's Maybe. An American Grammar Book. In: Hortense Spillers (Hg.): *Black, White, and in Color. Essays on American Literature and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, S. 203-229.
- Tibberger, Martina/ Dietze, Gabriele u.a. (2006) (Hg.):** *Weiß – Weissein – Whiteness. Studien zu Gender und Rassismus*. Berlin: Peter Lang.
- Walgenbach, Katharina (2005):** *Weisse Identität, Geschlecht und Klasse in den deutschen Kolonien (1978-1914)*. Frankfurt: Campus.
- Wasserstrom, Richard (1977):** Racism, Sexism, and Preferential Treatment. An Approach to the Topics. *UCLA Law Review* (February): S. 581-615.

Wiegman, Robyn (1995): *American Anatomies. Theorizing Race and Gender.* Durham: Duke University Press.

Zack, Naomi (1997) (Hg.): *Race Sex. Their Sameness, Difference, and Interplay.* New York, London: Routledge.

// Angaben zur Autorin

Gabriele Dietze studierte Germanistik/Amerikanistik und Philosophie; sie lehrt in den Kulturwissenschaften, der Gender- und Medienforschung und arbeitet in der Forschungsgruppe Kulturen des Wahnsinns an der Humboldt-Universität zu Berlin. Veröffentlichungen zum Thema: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität in Ko-Autorschaft mit Katharina Walgenbach, Antje Hornscheidt und Kerstin Palm. Budrich Verlag, 2007; Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht. Herausgabe zusammen mit Claudia Brunner und Edith Wenzel, Bielefeld, transcript, 2009 und Weiße Frauen in Bewegung. Genealogien und Konkurrenzen von Race- und Genderpolitiken, Bielefeld: transcript, 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

„TWO BLUE CROCODILES [...]“ THEORIE_PRAXIS – EINE FRAGE DER VERKEHRSREGELUNG?

Zwei blaue Krokodile, unterwegs auf einem roten Motorrad, nähern sich einer „Straßenkreuzung“. Nach der frontalen Karambolage mit einem vollbesetzten Reisebus (Aufschrift: „Happy Mammals Tour“ – an Bord: grüne, blaue, violette, orange-gestreifte Säugetiere) fragen die Krokodile die herbeieilenden Sanitäter_innen der „Ambulanz für rote Reptilien“: „Können Sie uns helfen? Können Sie blaue Reptilien behandeln?“ Die Sanitäter_innen (rote Schildkröte und rote Echse) entgegnen: „Ehrlich gesagt, nein. Ist der Krankenwagen für blaue Reptilien noch nicht da?“

—— So ließe sich der Ausgangspunkt der Problemlage beschreiben, die der ca. vier Minuten lange animierte Videoclip *Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System* von Mart Busche und Olaf Stuve (Dissens e.V., Berlin; in Kooperation mit dem Friedensinstitut Ljubljana) zur Debatte stellt.¹⁾ Der im Rahmen des EU-Projekts *Implementation Guidelines for an Intersectional Peer Violence Preventive Work – IGIV* entstandene und von einem anleitenden „Methodenblatt“ begleitete „Lehrfilm“ soll, so Busche und Stuve, „einen leicht verständlichen Ausgangspunkt für eine ‚Einführung‘ in das Intersektionalitätskonzept“ in der Erwachsenenbildung und Gewaltprävention bieten (Busche/Stuve 2012).

—— Dass zum einen hier ein audiovisuelles Format gewählt wird, um Intersektionalität als Konzept für eine Umsetzung in der (Weiter-)Bildungs- und Beratungspraxis produktiv und gewissermaßen handhabbar zu machen, und welche Beobachtungen, zum anderen, eine Gruppe von Bildungs-/Beratungsexpert_innen im Rahmen einer online geführten Methodenkonferenz mit Busche und Stuve in ihrer Auseinandersetzung mit diesem Video hinsichtlich dessen Eignung für den genannten Zweck formulieren, nehme ich zum Ausgangspunkt für eine Diskussion und Verknüpfung mehrerer Fragenkomplexe, nämlich: Was ist im Videoclip zu sehen und was wird in der Diskussion vorwiegend benannt? Was wird daran deutlich in Bezug auf Konzepte von Intersektionalität und von Visueller Kultur? Welche Schlüsse und Konsequenzen lassen sich daraus für eine antidiskriminatorische Theorie_Praxis ableiten?

1)

Busche/Stuve (2012): *Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System* (Dissens e.V. Berlin / Mirovni Inštitut Ljubljana / IGIV, englisch mit deutschen Untertiteln, 2012), Mart Busche, Olaf Stuve, Illustration: Mo Aufderhaar. <http://www.dissens.de/>; <http://www.mirovni-institut.si/> (8.1.2014).

VISUALISIEREN — In der eingangs angesprochenen Videosequenz kurz nach dem Frontal-Zusammenprall des roten Motorrads der blauen Krokodile mit dem schwarzen Reisebus der unterschiedlichen und verschiedenfarbigen Säugetiere, in den viele andere Autos mit anderen Tieren verwickelt werden, nimmt der zuerst eintreffende Krankenwagen für grüne Reptilien eine blau-grüne Schildkröte und ein grünes Schwein mit und lässt die verletzten blauen Krokodile und andere Tiere an der Unfallstelle liegen. Ein blau-violetter Maulwurf und eine blaue Maus werden vom Krankenwagen für blaue Säugetiere abtransportiert, eine rote Schlange und eine Art roter Leguan vom Krankenwagen für rote Reptilien. Die blauen Krokodile bleiben unversorgt. Das Video bietet nun drei „Lösungsvorschläge“ an: 1. „Selbstorganisation“ (eine eigene Ambulanz für blaue Reptilien wird eröffnet); 2. „verbesserte Hilfeleistungen“ (ein „intersektionaler Helikopter“ – weiß, mit regenbogenfarbigem Streifen – trifft ein, in den die blauen Krokodile von einem grünen Vogel und einem blauen Nilpferd mit rosa Tupfen geladen werden); und 3. „Alle kümmern sich unabhängig von Farbe und Artenzugehörigkeit“ (Busche/Stuve 2012). Am Ende sitzen die beiden blauen Krokodile verarztet zusammen mit der roten Schlange, dem blauvioletten Maulwurf und dem grünen Sanitätsvogel beim gemeinsamen Kuchenessen.

— Die dokumentierte Diskussion über das Video und dessen Eignung für die Vermittlung von Intersektionalität, die im Rahmen der auf zwei Wochen begrenzten Methodenkonferenz online geführt wurde, ist auch online öffentlich zugänglich. Die im Bildungs- und Beratungsfeld tätigen Diskutant_innen – eine politische Bildungsreferentin, ein Soziologe, ein Diplompädagoge, eine Soziologin und Kriminologin – äußern sämtlich Bewunderung für die Idee, die Vielschichtigkeit und die „liebvolle Gestaltung“ des Clips und sehen in ihm einen „sehr lohnenswerten Beitrag für die Antidiskriminierungsarbeit“ (Ebd.).²⁾ Entgegen der von Busche/Stuve formulierten Hoffnung allerdings, der Videoclip solle „einen leicht verständlichen Ausgangspunkt für eine ‚Einführung‘ in das Intersektionalitätskonzept“ in der Erwachsenenbildung und Gewaltprävention bieten (Ebd.), fällt auf, dass nahezu alle Diskutant_innen ebenso einhellig darin übereinstimmen, dass der Clip „verwirrend“, „zunächst

2)
Da es mir um die Schwerpunkte der Diskussion geht und nicht um individuell zuordenbare Äußerungen oder Positionen, nenne ich im Folgenden nicht einzelne Diskutant_innen, sondern verweise auf die Methodendiskussion unter demselben Web-Link (Busche/Stuve 2012: MD). <http://portal-intersektionalitaet.de/forumpraxis/methodenlaboratorium/methodenkonferenzen/intersektionalitaet/2012/methodenkonferenz-blaue-krokodile/> (8.1.2014).



Videostills Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System (Dissens e.V. Berlin / Mirovni Inštitut Ljubljana / IGIV 2012)

schwer zu verstehen“ und „voraussetzungsreich“ sei, sich erst nach mehrmaligem Ansehen erschließe und daher nicht als leicht verständlicher Einstieg in das Intersektionalitätskonzept eigne, sondern erst „nach einer theoretischen Einführung“, nach „gezielter Vorarbeit mit den Teilnehmenden eines Seminars“ eingesetzt werden könne (Busche/Stuve 2012: MD). Der Film stelle Intersektionalität „nicht selbsterklärend“ dar, sondern könne „eher als eine Form der Visualisierung dienen.“ (Ebd.)

— In Kurzform sei ergänzt, was im Videoclip über das bereits Erwähnte hinaus zu sehen ist: Die Handlung im dichten Straßenverkehr findet vor einem urban wirkenden gemalten Hintergrund aus hohen Wohnhäusern, Mauern und wenigen grünen Büschen unter graubraunem Himmel statt. Von verschiedenen und unterschiedlich gefärbten Tieren gelenkte Fahrzeuge (mit Ausnahme der Unfallfahrzeuge – Bus und Motorrad mit Beiwagen – kleinere Autos in unterschiedlichen Farben, offenbar auf Pappe gemalt und ausgeschnitten) bewegen sich in mehreren parallelen Fahrspuren parallel zur Bild(schirm)fläche in entgegengesetzten Richtungen von links nach rechts bzw. rechts nach links durch den Bildausschnitt und kommen im Moment des Zusammenpralls sämtlich zum Stillstand. Eine neben den Rettungsfahrzeugen und Sanitäter_innen weitere wichtige Rolle spielen (von keiner der Diskutant_innen erwähnt) ein grüner Fuchs, eine gelb-blau gemusterte Giraffe und eine weiße Gans, die mit ihren Mobiltelefonen die Rettung rufen. Der in englischer Sprache von Sprecher_innen aus unterschiedlichen Sprachregionen gesprochene Voice-over wird durch deutschsprachige Untertitel ergänzt.

„WAS GENAU PASSIERT“ — Man müsse, so die Diskutant_innen, den Film auf jeden Fall „mehrmals stoppen“, um wahrnehmen zu können, „was genau passiert“ (Busche/Stuve 2012: MD). Die von allen Diskutant_innen geäußerte Wertschätzung für die Vielschichtigkeit des Videos (es werden Aspekte bemerkt wie eine Ambivalenz der Farbgebung bzw. die Uneindeutigkeit der Zuordnung einzelner Tierfiguren oder scheinbare Widersprüchlichkeiten wie die Berücksichtigung eines grünen Schweins durch die Ambulanz für grüne Reptilien) wird hier zugleich verknüpft mit



Videostills Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System (Dissens e.V. Berlin / Mirovni Inštitut Ljubljana / IGIV 2012)

dem expliziten Wunsch, *eindeutig* zu erfassen, „*was genau* passiert“. Die Vehemenz, mit der dieser Wunsch, möglichst „alles“ „genau“ zu erfassen, mehrfach artikuliert wird, verdient – besonders hinsichtlich eines Einsatzes in Seminaren und Trainings zur Vermittlung von Intersektionalität – Beachtung. Denn gerade hier stellt sich die Frage, was „genau“ meint und inwiefern das, was beim nicht durch Pausen unterbrochenen Betrachten des Videos wahrgenommen wird, etwa weniger aussagekräftig, relevant, aufschlussreich oder diskussionswürdig (sowohl in Bezug auf die Wahrnehmung von Differenzierung und Ungleichbehandlung als auch in Bezug auf Rolle und Stellenwert visueller Repräsentation) wäre als das, was möglicherweise beim portionierten Betrachten durch mehrmaliges Anhalten des Videos wahrgenommen würde bzw. wird. Die Beobachtung, dass vieles gleichzeitig passiert, verbunden mit dem Wunsch, dieses Viele zum einen entsprechend zu würdigen und zum anderen gewissermaßen ‚in den Griff‘ zu bekommen, also vereindeutigend zu erfassen, lässt sich sicher nicht einfach nur unter Bestrebungen einer klassifizierenden Zuordnung/Identifikation subsumieren. Allerdings wäre zu fragen, in welchem Verhältnis diese Bestrebungen zum Konzept der Intersektionalität – als Konzept, mit Hilfe dessen vereindeutigende und festschreibende Zuordnungen gerade problematisiert werden sollen – stehen bzw. ob es sich hier tatsächlich um einen Widerspruch handelt; einen Widerspruch etwa zwischen Komplexitätsreduktion einerseits und Komplexitätssteigerung andererseits.

— Auch in der deutschsprachigen Debatte um Intersektionalität wurde bereits mehrfach kritisch darauf hingewiesen, dass die auf Kimberlé Crenshaws Metapher der Straßenkreuzung rekurrierende Vorstellung eines „Kreuzens“ unterschiedlicher „Achsen“ der Diskriminierung die Definition einzelner, klar voneinander trennbarer Kategorien bzw. ‚Sektionen‘ voraussetzt und reproduziert (vgl. Erel 2007, Walgenbach et al. 2007, oder auch Puar 2007, Soiland 2012, Lorey 2012 u.a.).³⁾ Zugleich lässt sich sowohl in der Debatte um Intersektionalität und in darauf Bezug nehmenden Praxisfeldern als auch in der Diskussion über das Video *Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System* ein vergleichbares Phänomen beobachten, das in engem Zusammenhang mit der jeweiligen Definition von (nicht nur visueller) Repräsentation und deren Verhältnis zu Realität steht. Eine Tendenz nämlich, die sich sowohl in dem Versuch, Verwirrendes zu entwirren und möglichst zweifelsfrei zu identifizieren, „was genau passiert“, als

3)

Eine Kritik zumindest an der Vorstellung einer additiven Aneinanderreihung von Kategorien oder Diskriminierungsformen wurde im englischen Sprachraum bereits vom Combahee River Collective formuliert, die schon 1977 von „interlocking systems of oppression“ sprechen (Combahee River Collective 1979), oder 1983 von Floya Anthias und Nira Yuval-Davis (Anthias / Yuval-Davis 1983), im deutschsprachigen Raum vor allem seit den 1980er und 1990er Jahren (Oguntoye / Opitz (Ayim) / Schultz 1986; vgl. Gümen 1998).

auch im Denken eindeutig und diskret definierter ‚Kategorien‘ andeutet und dahin geht, dass das ‚Problem‘ im ‚Gegenstand‘ der Untersuchung verortet wird und nicht etwa in der Untersuchung selbst. Erscheint der ‚Gegenstand‘ also als losgelöst und unabhängig von der Untersuchung, bleibt die im Prozess des Untersuchens vorgenommene Verfertigung des ‚Gegenstands‘ als solche unthematisiert. Konsequenterweise scheint damit auch die jeweilige Definition des ‚Gegenstands‘ – des *Wahrnehmbaren*/‚Etwas‘, als ‚Faktor‘, ‚Fall‘, oder ‚Problem‘ – in den Status einer Vorgängigkeit und Unhinterfragbarkeit zu geraten, ebenso wie die Identifikation der Untersuchenden/Betrachtenden. Ähnlich wie in der Diskussion über den Videoclip der Fokus vorwiegend auf die Figuren und zwar vor allem auf die Verletzten gerichtet ist bzw. auf die Beobachtung, dass unterschiedlichen Figuren eine unterschiedliche Qualität der Behandlung zuteil wird, erscheinen vor allem in empirisch ausgerichteten Untersuchungen häufig etwa die untersuchten Bevölkerungsgruppen bzw. ‚Betroffene‘ als eindeutig definierte Gruppen bereits unfraglich und unabhängig von der Untersuchung vorausgesetzt. Die Zuschreibungspraxen hingegen, die Ungleichbehandlungen bzw. Diskriminierungsprozessen zugrunde liegen, ebenso wie die sich auf genau diese Grenzziehungen gründenden gesellschaftlichen Systeme, geraten dabei eher aus dem Blickfeld. ‚Verletzlichkeiten‘ scheinen demgemäß als den Verletzungen vorgängig. Vor allem aber bleiben auf diese Weise die im und durch das Betrachten bzw. durch die Problemdefinition und Analyse erfolgenden Wahrnehmungs-/Zuschreibungspraxen und deren Effekte unthematisiert. Diese Tendenz ist nicht zuletzt auch zum Teil im Zusammenhang mit dem in den Sozialwissenschaften seit etwas mehr als zehn Jahren proklamierten ‚practice turn‘ bzw. praxeologischen Ansätzen zu beobachten, die einer, häufig des ‚Intellektualismus‘ verdächtigten Diskurstheorie eine sogenannte Praxistheorie gegenüberstellen und die Körperlichkeit und Materialität sozialer Praktiken bzw. Alltagspraktiken als den primären Ausgangspunkt für Analyse betonen. ‚Praxis‘ wird hier demnach nicht nur als distinkt gegenüber ‚Diskurs‘ definiert, sondern letzterem dezidiert als primär vorgeordnet (vgl. Winker / Degele 2009: 63-67, Reckwitz 2008, 2003).⁴⁾ Repräsentationsprozesse (und damit auch Analyse) werden in derartigen Ansätzen also in erster Linie als ‚Wiedergabe‘, Benennen oder Vermitteln von Realität vorgestellt. Letztere erscheint dabei als unabhängig von ersterer bzw. als dieser vorgängig, womit die Realität-erzeugende Funktion von Repräsentation – als Herstellen von Bedeutung in bzw. durch

4) ‚Diskurs‘ bzw. ‚Theorie‘ erschiene im Umkehrschluss als ‚körperlos‘. Andreas Reckwitz verweist darauf, dass Distinktionsbemühungen durch Zuschreibungen wie ‚Intellektualismus‘ keineswegs Privileg eines bestimmten Feldes in der Theorie/Praxis-Debatte sind, sondern etwa Diskurstheoretiker_innen Praxeolog_innen die latente Reproduktion eines Basis-Überbau-Modells zuschreiben (Reckwitz 2003: 194). Unabhängig von derartigen Distinktionsmechanismen geht es mir hier jedoch um das Ausblenden der Produktivität von Wahrnehmung und was dies für die Definition von Verantwortung bedeutet. Auch dieses Ausblenden ist keineswegs Privileg eines bestimmten Praxisfeldes oder einer bestimmten Disziplin, sondern in unterschiedlichsten Feldern anzutreffen.

jeglichen Wahrnehmungs- und Artikulationsprozess – außer Acht gelassen wird. Gerade darin aber, d.h. in den Praktiken des Herstellens von Bedeutung und damit Realität – bzw. in den Praktiken der Differenzierung, Zuschreibung und Klassifizierung – ist eine entscheidende Verantwortung zu sehen, gerade wenn es um eine Kritik und grundlegende Veränderung diskriminierender gesellschaftlicher Strukturen und Wahrnehmungskonventionen geht. Der Videoclip *Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System* und die Methodendiskussion über diesen bieten hierfür zahlreiche Ansatzpunkte.

— Im Zusammenhang mit dem auf die Figuren gerichteten Fokus dieser Diskussion ist interessant, dass „inhaltlichen“ Aspekten „visuelle“ Aspekte gegenübergestellt werden: „Es passiert inhaltlich recht viel, während gleichzeitig auch visuell einiges los ist. Es sind nicht nur viele Figuren im Bild anhand derer Intersektionalität dargestellt wird, sondern es gibt eben auch weitere visuelle Aspekte, wie die Autos, ebenso die Büsche und die Hochhäuser im Hintergrund“ (Busche/Stuve 2012: MD). Diese Gegenüberstellung lässt sich, auch unter Berücksichtigung des informellen Sprechstils der Online-Kommunikation, ähnlich wie die schon erwähnte Einschätzung, das Video stelle Intersektionalität „nicht selbsterklärend“ dar, sondern könne „eher als eine Form der Visualisierung dienen“ (Ebd.), zum einen als Ausdruck einer die Rezeption bestimmenden Priorisierung bzw. Hierarchisierung unterschiedlicher Repräsentationsmodi lesen und verdeutlicht zum anderen, dass die Produktivität des Rezeptionsprozesses selbst weitgehend unberücksichtigt bleibt. In den Hintergrund tritt dabei, dass Differenzierungen nicht bloß durch Artikulation (ob visuelle oder andere) vorgenommen werden, sondern dass jegliches Wahrnehmen notwendig immer schon *Bedeuten* und damit Differenzieren ist. Identität – als stets temporäres Resultat einer Differenzierung, also eines sprachlichen Prozesses – ist also *Folge*, nicht Grundlage einer Differenzierung – und gerade in diesem Sinn *Realität*.⁵⁾ Die jeweilige Konstruktion eines ‚Anderen‘ ist somit keineswegs eine von der jeweiligen Identitätskonstruktion, der jeweiligen Konstruktion eines ‚Eigenen‘ getrennte Entität, sondern konstitutiver Teil ebendieser Konstruktion. Es kann also nicht um eine Vorgängigkeit gehen, um ‚Etwas‘, das es zu erkennen und in einem nächsten Schritt erst zu analysieren oder vermitteln gälte. Vielmehr bringt der Prozess der Wahrnehmung und der Analyse bzw. Vermittlung, also der Herstellung von Bedeutung, das jeweilige

5)

Das Herstellen von Bedeutung impliziert also immer schon – im Extremfall fatale – Wirkmächtigkeit. Dass im Englischen *to discriminate* unterscheiden bedeutet und erst mit der nachgestellten Präposition *against* diskriminieren, mag als Hinweis darauf gelten (vgl. Lummerding 2005: 113–149, 241–273).

‚Etwas‘ hervor. Dies meint nicht, dass es keine Realität gäbe, sondern dass kein unvermittelter Zugang zu Realität möglich ist, der nicht bereits sprachlich, d.h. über Prozesse des Bedeutens/Differenzierens, vermittelt, in-formiert wäre.⁶⁾

6)

Vgl. dazu Lummerding 2005: 102, 120f, 259ff; Lummerding 2011 und 2012.

— An diesem Punkt entzündet sich letztlich immer wieder aufs neue eine konflikthafte Debatte um Ansprüche und Grenzen von Praxisfeldern, die gemeinhin *entweder* als ‚Theorie‘ oder als ‚Praxis‘ definiert bzw. wahrgenommen werden. Es geht letztlich – unumgänglich – immer um ‚den Gegenstand‘ bzw. um ‚Etwas‘, etwas Konkretes, das es zum einen als Konstrukt zu problematisieren gilt, dessen Konkretheit bzw. Realitätswirksamkeit aber zugleich (oft sofortiges) Handeln fordert. Dies ist allerdings nicht einfach ein spezifischer Konflikt (etwa zwischen ‚Theorie‘ und ‚Praxis‘). Weil Wahrnehmung (die Wahrnehmung von ‚Etwas‘, eines ‚Gegenstands‘) nicht anders als be-deutend möglich ist – und damit grundsätzlich kontingent, also unmöglich jemals *unvermittelt* sein kann, ist Realität niemals etwas anderes als das vorläufige Resultat hegemonialer Auseinandersetzungen – und genau aus diesem Grund ist, was als Realität angenommen, vorausgesetzt (behauptet) wird, *anfechtbar* (Lummerding 2005: 112-128, 259-267; 2011 und 2012). Entgegen jeglichen Relativismus sei damit auf die (sprachlogisch bedingte) Notwendigkeit von Differenzierung für die Herstellung von Bedeutung und damit Realität verwiesen, eine Notwendigkeit, die als solche noch keine spezifische Form der differenziellen Setzung festlegt (oder jemals rechtfertigen könnte). Die theoretisch_praktische Relevanz dieser Überlegung liegt darin, dass sie eine Argumentationsgrundlage für die Anfechtbarkeit je konkreter Kategorisierungen und damit Diskriminierungen (d.h.: Realitätskonstruktionen) eröffnet, die sich weder auf moralische noch auf objektivistische Kategorien beruft, sondern auf einer sprachlogischen Ebene – der logischen Voraussetzungen von *Wahrnehmen* – ansetzt. Aus genau diesem Grund ist jedwede Artikulation bzw. Herstellung von Bedeutung/Realität mit Verantwortung verbunden, die sich auf kein gegebenes ‚Etwas‘ als Garantie berufen kann. Was hier mit Verantwortung angesprochen ist, bezieht sich also nicht etwa auf eine Ebene des ‚Managens‘ von Kategorien oder der Umverteilung von Ungleichbehandlungen, sondern setzt an der Befragung der Voraussetzungen des *Wahrnehmbaren* und des Denkmöglichen an (Lummerding 2005: 262-275; 2011 und 2012). Wenn Crenshaw für eine Unterscheidung von Intersektionalität und Anti-essentialismus plädiert, so formuliert

sie diese Unterscheidung zweier „closely related perspectives“ in erster Linie in Hinblick auf widerständige Handlungsmöglichkeit – insofern sei das Problem weniger in der Kategorisierung als solcher denn in der konkreten Setzung („politics of naming“) zu sehen (Crenshaw 1995: 375). In genau diesem Sinn adressiert auch ihr älterer Text von 1989, in dem sie die vielzitierte und nachhaltig wirkende Metapher der Straßenkreuzung wählt, auf eine Weise Verantwortung, die durchaus über ein bloßes Bewerten von Kategorien hinausweist.

EIN BILD — Auch Busche/Stuve beziehen sich im Begleittext zu ihrem Video explizit auf Crenshaw: „Mit Kimberlé Crenshaws Bild einer Straßenkreuzung greift der Film eine frühe Metapher der Konzeptionalisierung von Intersektionalität auf, mit der verdeutlicht werden soll, dass unterschiedliche Verletzlichkeiten verschieden bearbeitet werden“ (Busche/Stuve 2012). Entgegen dieser einleitenden Beschreibung zeigt das Video aber, wie eingangs schon angedeutet, keine Straßenkreuzung. Der Verkehr fließt in nur zwei entgegengesetzten Richtungen. Gerade dadurch aber öffnet sich möglicherweise Spielraum für Überlegungen, die über die Idee eines Einander-„Kreuzens“ unterschiedlicher Kategorien und daran geknüpfter „Verletzlichkeiten“ hinausführen können, um sich Fragen der Praxis kategorialer Zuschreibungen und darauf basierenden Verletzens sowie möglichen Konsequenzen zuzuwenden.

— Wenn davon auszugehen ist, dass nicht erst an Kreuzungen Mehrdeutigkeit entsteht (bzw. Diskriminierung virulent wird) – und das Problem unter anderem die Frage zu sein scheint, was einander kreuzt (Identitäten oder Strukturen bzw. Praktiken), mag ein erneuter Blick auf jenen Text weiterführen, der mit der Metapher der Straßenkreuzung nicht nur begriffsprägend gewirkt, sondern auch die Diskussion zu Intersektionalität seither maßgeblich geprägt hat. Wesentlich für ein Verständnis von Crenshaws Aufsatz *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex* (1989) und ihr Konzept von Intersektionalität ist der zum einen politisch-aktivistische und zum anderen juristische Entstehungskontext. US-amerikanischer Black Feminism sowie die von Crenshaw mitbegründete Critical Race Theory (CRT) als aktivistisch-akademische Bewegung der Rechtswissenschaft bilden den Kontext von Crenshaws Kritik an der US-amerikanischen Antidiskriminierungsrechtsprechung (vgl. Chebout 2012). Den juristischen

Rahmen konkreter Rechtsprechung betont Crenshaw selbst auch rückblickend als Zielrichtung ihres Intersektionalitätskonzepts: „As a legal scholar, my attention was focused on using intersectional analysis to advance an argument within law while at the same time interrogating certain dynamics about law and its relation to social power“ (Crenshaw 2011: 231). In ihrem begriffsprägenden Aufsatz von 1989 entwickelt sie anhand dreier Beispiele von Entscheidungen des Supreme Courts eine tiefgreifende Kritik an der US-amerikanischen Antidiskriminierungsrechtsprechung, indem sie deren eindimensionale Argumentationsgrundlage durch Mehrdimensionalität und konzeptuelle Reformulierung der Argumentation zu ersetzen sucht, um damit konkrete Rechtsprechung zu verändern. In der vielzitierten Passage heißt es bei Crenshaw:

„Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, some-times, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination.“ (Crenshaw 1989: 149)

—— Meist nicht zitiert wird der darauf folgende Absatz:

„Juridical decisions which premise intersectional relief on a showing that Black women are specifically recognized as a class are analogous to a doctor’s decision at the scene of an accident to treat an accident victim only if the injury is recognized by medical insurance. Similarly, providing legal relief only when Black women show that their claims are based on race or on sex is analogous to calling an ambulance for the victim only after the driver responsible for the injuries is identified. But it is not always easy to reconstruct an accident: Sometimes the skid marks and the injuries simply indicate that they occurred simultaneously, frustrating efforts to determine which driver caused the harm. In these cases the tendency seems to be that no driver is held responsible, no treatment is administered, and the involved parties simply get back in their cars and zoom away.“ (Crenshaw 1989: 149)

—— Was der zweite Absatz noch deutlicher macht als der vorangehende, ist, dass es wesentlich um die Definition von Verantwortung geht, einer Verantwortung, die wesentlich über die Ebene

von „single issue analyses“ (Crenshaw 1989: 149) hinausgeht, und zwar nicht einfach durch Addition oder Multiplikation, sondern durch eine konzeptuelle Veränderung. Crenshaw formuliert explizit eine Kritik an den „conceptual limitations“ (Crenshaw 1989: 149, 139) eines „single-axis framework“ (Crenshaw 1989: 139) bzw. an der der Rechtsprechung zugrunde gelegten Konstruktion eines Kausalzusammenhangs zwischen Rechtsschutz und eindeutiger Identifizierbarkeit von Schaden/Geschädigten und Verursacher_in (bzw. Verantwortlichkeit), eines Kausalzusammenhangs, der dazu führt, dass in Fällen, in denen keine eindeutige Zuordnung möglich ist (z.B. *entweder* Rassismus *oder* Sexismus, somit *entweder* ‚Schwarz‘ *oder* ‚Frau‘), welche andere Zuordnungen klar ausschließt, kein Rechtsschutz gewährt wird.

—— Das heißt, Realität, konkrete Praxis verändert sich fundamental je nach dem sie fundierendem/definierendem epistemischen Konzept. Das mag banal scheinen, ist aber alles andere als das, insofern, als es dabei um die Voraussetzungen für das Denkmögliche, also für *Wahrnehmbarkeit* geht. Gerade weil Verantwortung nicht eindeutig und damit ausschließlich an einem einzigen, eindeutig definierten Punkt (und damit an keinem anderen) verortbar ist, bleibt es unumgänglich, die Frage nach der Verantwortung, vor allem der jeweils eigenen Involviertheit unaufhörlich weiter zu stellen, eine Frage, die stets auch die jeweils eigene Identitätsposition zur Disposition stellt und deren Beantwortung sich letztlich notwendig ebenso einer eindeutig abschließbaren Beurteilung entzieht. Diese Fragen und die damit verknüpften konkreten Anforderungen in konkreten Situationen setzen also nicht erst an dem Punkt an, an dem es etwa darum geht, ob und wer ‚verarztet‘ wird. Denn es ist für die jeweilige konkrete Praxis (auch im Rechts- oder Gesundheitssystem) ein Unterschied, ob lediglich danach gefragt wird, wer bzw. welche Personengruppen welche Bedingungen erfüllen, um z.B. eine Behandlung oder Rechtsschutz zu erhalten, oder ob auch die Frage nach den Differenzierungs- und Zuschreibungspraxen gestellt wird, die allererst jene Kategorien hervorbringen, die ‚Gruppen‘, Grenzen und Relationen, also hegemoniale Verhältnisse definieren.

THEORIE_PRAXIS —— Um die Überlegungen zu meinen eingangs für diesen Text formulierten Fragen nach Leseweisen eines bestimmten audiovisuellen Produkts, nach deren Bedeutung hinsichtlich Intersektionalität und Visueller Kultur und nach daraus ableitbaren Konsequenzen zusammenfassend zu rekapitulieren,

will ich hier nochmal auf den Videoclip *Zwei blaue Krokodile und die Lücke im System* und auf die Online-Diskussion über dessen Eignung für die Vermittlung von Intersektionalität im Bildungs- und Beratungskontext zurückkommen. Meine Entscheidung, dieses Beispiel als Ausgangspunkt für meine Überlegungen zu wählen, verdankt sich der Überlegung, dass Fragen der Konventionen des Lesens visueller Repräsentationen sowie der Interpretationen bzw. Weiterentwicklungen des Intersektionalitätskonzepts und schließlich Fragen der Grundlagen perpetuierter Zuordnungs-, Kompetenz- und Abgrenzungsdebatten um ‚Theorie‘ und ‚Praxis‘ sich gerade anhand dieses Beispiels sehr deutlich als eng verknüpft erweisen. Dass die Frage der Relevanz der jeweiligen Positionen (‚Theorie‘ und ‚Praxis‘)⁷⁾ als zentrale Größe für Legitimations- bzw. Delegitimationsargumente fungiert, und der Umstand, dass Abgrenzungsdebatten an Schärfe zulegen, je mehr – auf sehr unterschiedliche Weise existenziell – auf dem Spiel zu stehen scheint, bietet, wie ich meine, ausreichend Anlass, genau diese Frage der Relevanz, Wirkmächtigkeit und Verantwortung kritisch zu reformulieren, um Funktion und Sinnhaftigkeit einer Trennung zwischen ‚Theorie‘ und ‚Praxis‘ zur Debatte zu stellen.

7)

Verwiesen sei hier stellvertretend nur auf einige beliebte Kampfbegriffe wie „Elfenbeinturm“, „abstrakt“, „realitätsfern“, „im wirklichen Leben“, „Unreflektiertheit“, „naiv“, oder „Unwissenschaftlichkeit“.

— In der Online-Diskussion über das Video und dessen Eignung für die Vermittlung von Intersektionalität wird die Frage der Verantwortung nur in Bezug auf Hilfeleistung thematisiert, nicht aber in Bezug auf die Unfallverursachung bzw. unfallverursachenden Verhältnisse. Nicht aufgrund welcher Prämissen verletzt oder privilegiert wird bzw. was allererst einander gegenübergestellt erscheint, wird Thema, sondern, wer aufgrund welcher Kriterien von wem Hilfe bekommt. Die Leseweise ist allerdings nicht einfach schon durch das Video vorgegeben. Denn, verkürzt gesagt, ist es nicht bloß das Zeigen als Artikulation, sondern vor allem das Schauen, genauer: das Wahrnehmen, in dem ‚Etwas‘ hergestellt wird. Und was jeweils aus welcher Positionierung und Perspektive wahrnehmbar, das heißt, überhaupt denkbar ist, kann zum einen – abhängig sowohl von hegemonial strukturierten, historisch-gesellschaftlich-kulturell bedingten Denk- und Wahrnehmungskonventionen als auch von unterschiedlichen Situiertheiten, Interessen und Kontexten – deutlich divergieren und ist zum anderen veränderbar. Gerade deshalb bietet die Diskussion ebenso wie das Video und das begleitende Methodenblatt eine große Bandbreite produktiver Ansatzpunkte für eine Auseinandersetzung nicht nur mit dem Konzept von Intersektionalität und

dessen Umsetzbarkeit, sondern auch mit den Fragen von Wahrnehmung und deren Produktivität, von Zuschreibungspraxen und deren Wirkmächtigkeit. Diese Bandbreite verdankt sich auch, was das Video anbelangt, einer scheinbaren Widersprüchlichkeit der Argumentationslinien bzw. auch der unterschiedlichen Artikulationsebenen. Zum einen wendet sich das Konzept des Videos gegen die Vorstellung vorgängiger, gegebener Kategorien (Identitäten, Positionen),⁸⁾ zugleich aber scheinen mit den durch Farben und Artzugehörigkeiten differenzierten Tieren gerade Kategorien ins Zentrum gerückt. Demgegenüber wären hinsichtlich einer möglichen Problematisierung diskriminierender Strukturen bzw. ‚Vehikel‘ der Ungleichbehandlung interessante Gestaltungsentscheidungen zu bemerken wie z.B., dass die Fahrzeuge für viele der Tiere viel zu klein und beengend scheinen oder dass sämtliche Fahrzeuge auch nach der Karambolage unbeschädigt bleiben. Ähnlich ambivalent scheinen die Untertitel, wenn einerseits plötzlich ‚Merkmale‘ als Grundlage aufgerufen werden, andererseits aber das „Gemachtsein“ bzw. das „Machen“ von Kategorien angesprochen wird. Vor dem kollektiven Kuchenessen am Ende des Videos wird folgendes Fazit als Text eingeblendet: „Und die Moral von der Gschicht: Verletzungen geschehen nicht nur bei Unfällen. Sie passieren auch, weil manche schlechter als andere behandelt werden. Manchmal ist der Grund irgendein Merkmal oder auch mehrere und wie sie gesellschaftlich bewertet werden. Jede_r ist betroffen von solchen Kategorisierungen, die von anderen gemacht werden, viele von den Kategorien überschneiden sich mit anderen. Die Welt ist komplex, genau wie du. Einfache Denkweisen helfen deshalb nicht, Diskriminierung und Gewalt zu beenden.“

— Eine Frage, die zwar nicht explizit adressiert wird, die sich anhand der Online-Diskussion aufdrängt, ist jene nach der Rolle visueller Repräsentation bzw. ob das Video als Illustration (eines Konzepts, einer ‚Theorie‘) gesehen wird oder aber als Auslöser bzw. Katalysator, Anlass für Repräsentation/Artikulation. Denn ob ich über die Frage, was ein Bild zu sehen gibt, hinausgehend jene danach stelle, was ich sehe und worauf ich das Gesehene zurückzuführen vermag, was also überhaupt für mich denkbar und damit wahrnehmbar ist, bildet eine entscheidende Voraussetzung für eine konkrete Intervention und Veränderung auf genau der Ebene der Grundlagen des Wahrnehmbaren. Es handelt sich um eine Intervention in die Verfasstheit von ‚Etwas‘. Damit würde nicht ‚Etwas‘ bereits vorausgesetzt, sondern als veränderbar begriffen

8) Auch im Methodenblatt zum Video werden – auch selbstkritische – Überlegungen zu unterschiedlichen Aspekten des Videos formuliert, die Anregungen für sehr diverse Diskussionswege bieten. Unter anderem thematisieren Busche/Stuve darin den Bedeutungszusammenhang der Farbwahl zum Beispiel des intersektionalen Helikopters. Dass dieser weiß mit einem umlaufenden Streifen in Regenbogenfarben gestaltet ist, wird mit Verweis auf die rassistisch-koloniale Bedeutungsgeschichte der Farbe Weiß problematisiert: „Wenn wir den Film noch einmal drehen würden, dann hätte der Helikopter eine andere Farbe als weiß“ (Busche/Stuve 2012).

und in Form von ‚etwas‘ anderem reartikuliert. Das heißt, die (in diesem Sinn radikale) konkrete Handlung ist notwendig an die epistemische Operation gekoppelt. Es würde also in diesem Sinn keinen fundamentalen Unterschied machen, wenn eine etwaige neue Version des Videos etwa so gestaltet würde, dass die ‚Gegenstände‘ (Tiere, Fahrzeuge, Häuser, Büsche etc.) laufend Farbe und Form (bzw. Zugehörigkeit zu einer Gruppe bzw. ‚Art‘) wechseln würden, je nachdem, wie ihre Positionierung im Verhältnis zu anderen oder zu potenziellen Risikobereichen (Diskriminierungsprozessen, Unterdrückungsstrukturen, Ungleichbehandlung) oder anderen Parametern sich verändert. Denn damit wäre noch nicht visualisiert, was jeweils in Rezeptionsprozessen wahrgenommen und damit hergestellt wird. Deshalb ist der Videoclip, so wie er ist und wie er verfügbar ist, m. E. bestens geeignet, um Intersektionalität als Konzept auf vielfältige Weise kritisch zu diskutieren.

—— Mit der Frage danach, was im Wahrnehmen hergestellt wird, und nach dessen Voraussetzungen ist also nicht nur Verantwortung, sondern damit auch notwendig der Begriff der Praxis verknüpft. Gerade in Hinblick auf die daraus resultierenden Konsequenzen für konkretes Handeln erweisen sich Gegenüberstellungen wie jene, vor allem in Auseinandersetzungen um die Beobachtung einer Kluft zwischen „Theorie“ und „Praxis“ häufig anzutreffenden Vorstellungen, der mit dem Verzicht auf eindeutige Antworten einhergehende Komplexitätszuwachs sei wenig praxistauglich, oder umgekehrt, der Fokus auf konkrete Anforderungen impliziere eine für ‚theoretische Durchdringung‘ unzulässige Komplexitätsreduktion, als wenig hilfreich. Denn derartige Gegenüberstellungen, die gewissermaßen quantifizierend ‚Luxus‘ gegen ‚Mangel‘ bzw. Denken gegen Tun setzen, dienen, derselben vereindeutigenden Logik folgend, in erster Linie der Absicherung vorgeblicher ‚Gegebenheiten‘.

—— Meine Entscheidung, Theorie_Praxis mit Unterstrich⁹⁾ zu schreiben, soll – gerade mit Bezug auf Intersektionalität – verdeutlichen, dass ‚Theorie‘ und ‚Praxis‘ nicht als zwei abgrenzbare Felder, quasi diskrete Entitäten, zu begreifen sind, die durch einen Bindestrich zu verbinden wären, damit aber gleichwohl als zwei definierte Einheiten einer Koppelung ausgewiesen blieben, sondern dass es sich vielmehr immer schon um unauflösbar verknüpfte Operationen handelt. Wenn es z.B. im Bereich der Bildung etwa nicht erst den Anspruch oder den Imperativ forschungsgeliteter Lehre braucht, um zu erkennen, dass Lehre als Praxis

9)

Der seit Steffen Kitty Herrmanns (aka S_he) als auf jenseits festgeschriebener Dichotomien verweisender gap vor allem im Zusammenhang queer_feministischer Kritik an vereindeutigenden hegemonialen Benennungspraktiken verwendete Unterstrich ist m.E. vor allem deshalb epistemisch_politisch produktiv, weil damit ein Konzept von queer zu verdeutlichen ist, das über Fragen von Gender und Sexualität hinausgehend eine identitätskritische Befragung jeglicher hegemonialen Realitätskonstruktion impliziert (Lummerding 2009; vgl. Hornscheidt 2007; Herrmann 2003).

notwendig immer schon Theorie_Praxis ist, ob dies nun als Intention und Anspruch explizit formuliert ist oder nicht bzw. bewusst ist oder nicht (was wiederum durchaus Einfluss auf das Ergebnis hat), so scheint diese Erkenntnis in anderen Feldern doch seltener konsensfähig zu sein. Dennoch wäre sie auch anderswo geltend zu machen, insofern, als Wissensproduktion, Realitätswirksamkeit und Handeln untrennbar verknüpft sind. Nicht erst etwa das Verfassen akademisch-institutionell anerkannter Texte macht etwa Berater_innen, Forscher_innen, Aktivist_innen, Künstler_innen, Lehrende zu Wissens-/Theorieproduzent_innen und nicht erst ihre Tätigkeit in beratender, aktivistischer, künstlerischer oder anderer gemeinhin mit ‚Praxis‘ assoziierter Arbeit macht etwa Forschende zu Praktizierenden. Artikulation als Herstellen von ‚Etwas‘, als Praxis, impliziert in jedem Fall Verantwortung für die damit artikulierte/hergestellte Realität und damit verbundene Konsequenzen. Für die jeweilige Praxis macht es allerdings einen entscheidenden Unterschied, ob Anspruch und Verantwortung auf den Umgang mit ‚Gegebenheiten‘ oder (auch) auf das kritische Befragen von deren epistemischer Grundlage gerichtet sind. Letzteres bedeutet mit dem Anerkennen von Uneindeutigkeit auch einen Verzicht auf bewährte Sicherheiten. Dennoch lassen sich weder die eine noch die andere Entscheidung *entweder* ‚Theorie‘ oder ‚Praxis‘ zuordnen. Derart klassifizierende Abgrenzungsstrategien dienen nicht nur der Ab- und Versicherung von (Definitions-)Macht und Legitimierung, sondern häufig auch einem Unsichtbarmachen etwa emanzipatorisch-hegemoniekritischer Kämpfe oder minorisierter Positionen, wenn diesen z.B. ein Theoriestatus abgesprochen wird (vgl. Erel et al.: 239).

— Was demgegenüber vielmehr dringend notwendig ist, ist ein deutlich verstärkter Austausch über Kompetenzfeld- und Fachgrenzen hinweg sowie eine kritische Reflexion und ReVision der jeweils eigenen Praxis als notwendig immer schon jenseits einer ebenso simplen wie hartnäckig reproduzierten Trennung zwischen ‚Theorie‘ und ‚Praxis‘ *wirkende* und in diesem Sinn verantwortliche. Wirksam und verantwortlich insofern, als Theorieproduktion als Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsstrukturen beeinflussende Praxis sich, intendiert oder un-intendiert, in konkreten Effekten materialisiert und jegliche, traditionell als ‚Praxis‘ der ‚Theorie‘ gegenübergestellte Praxisform sich ebenso wie ‚Theorie‘, intendiert oder un-intendiert, auf Wissen stützt und Wissen generiert und damit in Theorieproduktion involviert, immer schon

selbst auch Theorieproduktion ist. Eine deutliche Initiative in die Richtung verstärkten Austauschs stellt bereits der Entstehungs- und Diskussionskontext des Videos *Zwei blaue Krokodile* [...] dar, das als Kooperation zwischen dem Beratungs-, Bildungs- und Forschungsinstitut *Dissens e.V. Berlin*, das im Bereich Erwachsenenbildung und Jungenarbeit einen Fokus auf intersektionale Gewaltprävention richtet, und dem *Mirovni Inštitut Ljubljana* (einem auf sozial- und politikwissenschaftliche Forschung und Beratung ausgerichteten Friedensinstitut) entstand und auf dem *Portal Intersektionalität* öffentlich verfügbar gemacht und diskutiert wurde. Das 2012 von Katharina Walgenbach und Friederike Reher an der Universität Wuppertal initiierte *Portal Intersektionalität*, soll, so die Initiatorinnen, als „Internetportal „Forscher_innen, die sich positiv auf das Paradigma Intersektionalität/ Interdependenzen beziehen, [sowie] Praktiker_innen, welche das Konzept Intersektionalität in Praxisfeldern wie Antidiskriminierungspädagogik, Gleichstellungspolitik oder Antidiskriminierungsrecht produktiv machen“ eine Austauschplattform bieten.¹⁰⁾ Auch wenn hier mit dem Begriff Praxis in erster Linie Bildungs- und Beratungskontexte adressiert werden und die Rubrizierung auf der Webseite klar „Theorie“ („Schlüsseltexte“) von „Praxis“ („Praxisprojekte“) trennt, so lässt sich zugleich aus Angeboten wie „Experimentierräume“ und dem Aufbau der Seite ersehen, inwieweit diese Begriffe zwar eine Ordnungsfunktion erfüllen, aber in dieser Striktheit nicht haltbar sind. Deutlich wird auch, wie wichtig Austausch und Diskussion sowohl für eine Beförderung und Weiterentwicklung kritischer Praxis (in unterschiedlichen, über Bildung, Beratung und Forschung hinausgehenden Praxisfeldern) ist, als auch für ein Verständnis Visueller Kultur als kritische Analyse von Repräsentationspraktiken als Prozesse des Herstellens von Realitäten in Produktion wie Rezeption. Ein Verständnis von Repräsentation als mit Verantwortung verknüpftes Handeln (statt lediglich auf Artefakte / Bilder bzw. Produkte, denen allenfalls Handlungsfähigkeit zugeschrieben wird, oder auf Identitäten / Positionen, die als vermeintlich gegeben unhinterfragt bleiben) basiert in diesem Sinn auf Anerkennung von Uneindeutigkeit und Verzicht auf vermeintliche Sicherheiten. Ein Kompetenzfelder und Fachgrenzen übergreifender Austausch über *zwei blaue Krokodile* [...], die nicht unbedingt an eine Straßenkreuzung kommen, jedenfalls in eine Vielzahl verwirrend verwickelter Prozesse verstrickt werden, im Zuge derer ihre Identitäten sich als immer weniger klar festlegbar erweisen,

10) <http://portal-intersektionalitaet.de/konzept/> (6.1.2014). Andere Beispiele für das Initiieren eines derartigen Austauschs sind etwa Veranstaltungen wie jene vom Verband feministischer Wissenschaftlerinnen (<http://www.vfw.or.at>) 2004, 2005 und 2007 in Vorarlberg durchgeführten Fachtagungen zum wissenschaftlichen, berufspolitischen und zivilgesellschaftlichen Austausch im deutschsprachigen Raum, obwohl auch hier klar zwischen „Theorie“ (als „Produktion wissenschaftlich fundierten Wissens sowie Forschung“) und „Praxis“ (als „Räume außerhalb dieser“) unterschieden wird (Siehe Renate Fleisch 2013 und 2005, sowie Sabine Prokop 2007; Vgl. dazu auch Regina Frey 2012).

und nicht zuletzt die daraus ableitbare Frage, wodurch sich etwa ‚Straßenverkehr‘ definiert und wer auf welche Weise – auf und vor dem Bildschirm – darin involviert ist, kann durchaus einen ersten Ansatzpunkt für kritische Theorie_Praxis bieten.

// Literatur

- Anthias, Floya / Yuval-Davis, Nira (1983):** Contextualising Feminism – Ethnic, Gender and Class Divisions. In: *Feminist Review*, 15, S. 62–75.
- Anthias, Floya / Yuval-Davis, Nira (1992):** *Racialized Boundaries. Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti-Racist Struggle.* London, Routledge.
- Chebout, Lucy (2012):** Back to the roots! Intersectionality und die Arbeiten von Kimberlé Crenshaw. <http://portal-intersektionalitaet.de/theoriebildung/schluesseletexte/chebout/>
- Chebout, Lucy (2011):** Wo ist Intersectionality in bundesdeutschen Intersektionalitätsdiskursen? – Exzerpte aus dem Reisetagebuch einer Traveling Theory. In: Smykalla, Sandra / Vinz, Dagmar (Hg.): *Intersektionalität zwischen Gender und Diversity. Theorien, Methoden und Politiken der Chancengleichheit.* Münster, Westfälisches Dampfboot, S. 43–57.
- Combahee River Collective ([1977] 1979):** A Black Feminist Statement. In: Hull, T. Gloria / Scott, Patricia Bell / Smith, Barbara (Hg.): *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave.* New York, S. 13–22.
- Crenshaw, Kimberlé (1989):** Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine. In: *The University of Chicago Legal Forum*, S. 139–167.
- Crenshaw, Kimberlé (1991):** Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. In: *Stanford Law Review* Vol. 43, No. 6., S. 1241–1299.
- Crenshaw, Kimberlé (1995):** Mapping the Margins. Intersectionality, Identity, Politics, and Violence against Women of Color. In: Crenshaw, Kimberlé / Gotanda, Neil / Peller, Gary / Thomas, Kendall (Hg.): *Critical Race Theory: The Key Writings that Formed the Movement.* New York, S. 357–384.
- Crenshaw, Kimberlé (2011):** Postscript. In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda (Hg.): *Framing Intersectionality. Debates on a Multi-Faceted Concept in Gender Studies.* Abingdon, Ashgate, S. 221–233.
- Degele, Nina / Winker, Gabriele (2007):** Intersektionalität als Mehrebenenanalyse. http://www.tu-harburg.de/agentec/winker/pdf/Intersektionalitaet_Mehrebenen.pdf (8.1.2014)
- Erel, Umut / Haritaworn, Jin / Gutiérrez Rodriguez, Encarnación / Klesse, Christian (2007):** Intersektionalität oder Simultaneität?! – Zur Verschränkung und Gleichzeitigkeit mehrfacher Machtverhältnisse – Eine Einführung. In: Hartmann, Jutta / Klesse, Christian / Wagenknecht, Peter / Fritzsche, Bettina / Hackmann, Kristina (Hg.): *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht.* Wiesbaden, VS Verlag, S. 239–250.
- Fleisch, Renate / Verband feministischer Wissenschaftlerinnen (2005):** Gendersensibel, feministisch, frauenpolitisch – eine Wiederannäherung von Forschung und Praxis. Symposiumsbericht. http://www.vfw.or.at/dokumente/symp-VAU-05_Bericht.pdf (8.1.2014).
- Fleisch, Renate (2013):** Über die unerlässliche Verbindung von feministischer Theorie mit feministischer Praxis. In: Fink, Dagmar / Krondorfer, Birge / Prokop, Sabine / Brunner, Claudia (Hg.): *Prekarität & Freiheit. Feministische Wissenschaft, Kulturkritik und Selbstorganisation.* Münster, Westfälisches Dampfboot, S. 169–177.
- Frey, Regina (2012):** Gender Studies und Gender-Praxis – eine diskursive Einbahnstraße? In: Stiegler, Barbara (Hg.): *Erfolgreiche Geschlechterpolitik: Ansprüche – Entwicklungen – Ergebnisse.* Friedrich-Ebert-Stiftung: WISO-Diskurs, S. 77–87.
- Gümen, Sedef (1998):** Das Soziale des Geschlechts. In: *Das Argument: Grenzen* Jg. 40, Nr. 224, Heft 1–2, S. 187–202.
- Herrmann, Steffen Kitty (aka S_he) (2003):** Performing the Gap – Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: *Arranca!* Nr. 28, November 03, S. 22–26.
- Hornscheidt, Antje Lann (2007):** Sprachliche Kategorisierung als Grundlage und Problem des Redens über Interdependenzen. Aspekte sprachlicher Normalisierung und Privilegierung. In: Walgenbach / Dietze / Hornscheidt / Palm: *Gender als interdependente Kategorie.* Opladen, Budrich, S. 65–106.
- Lummerding, Susanne (2005):** *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen.* Wien/Köln/Weimar, Böhlau.

- Lummerding, Susanne (2009):** Mehr-Genießen: Von nichts kommt etwas. Das Reale, das Politische und die Produktionsbedingungen – Zur Produktivität einer Unmöglichkeit. In: Paul, Barbara / Schaffer, Johanna (Hg.): Mehr[wert] queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken. Bielefeld, transcript, S. 199–210.
- Lummerding, Susanne (2011):** Signifying theory_politics/queer? In: do Mar Castro Varela, Maria / Dhawan, Nikita / Engel, Antke (Hg.): Hegemony and Heteronormativity (in: Queer Interventions, ed. by Noreen Giffney, Michael O'Rourke). London, Ashgate, S. 143–168.
- Lummerding, Susanne (2012):** Diversifizieren – Zur Interrelation der Produktion von Wissen und der Produktion von Differenz. In: Klein, Uta / Heitzmann, Daniela (Hg.): Diversity konkret gemacht. Wege zur Gestaltung von Vielfalt an Hochschulen. Landsberg, Beltz-Juventa, S. 46–61.
- Lummerding, Susanne (2013):** QueEren von Phantasmen – Zur politischen Relevanz psychoanalytischer Theorie. In: Babka, Anna / Bidwell-Steiner, Marlen (Hg.): Gendered Subjects – Obskure Differenzen: Gender Studies und Psychoanalyse. Giessen, Psychosozial-Verlag, S. 151–173 .
- Oguntoye, Katharina / Opitz (Ayim), May / Schultz, Dagmar (Hg.) (1986):** Farbe Bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte. Berlin, Orlanda.
- Prokop, Sabine / Verband feministischer Wissenschaftlerinnen (2007):** Prekarität und Demokratie. Symposiumsbericht. http://www.vfw.or.at/dokumente/Prekarität%20und%20Demokratie_AEP_07.pdf (8.1.2014)
- Puar, Jasbir K. (2007):** Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times. Durham, Duke University Press.
- Reckwitz, Andreas (2003):** Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: Zeitschrift für Soziologie Jg. 32, Heft 4, August 2003, S. 282–301.
- Reckwitz, Andreas (2008):** Praktiken und Diskurse – Eine sozialtheoretische und methodologische Reflexion. In: Kalthoff, H. / Hirschauer, S. / Lindemann, G. (Hg.): Theoretische Empirie – Zur Relevanz qualitativer Forschung. Frankfurt/M., Suhrkamp, S. 188–209.
- Walgenbach, Katharina / Dietze, Gabriele / Hornscheidt, Antje Lann / Palm, Kerstin (2007):** Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Opladen, Budrich.
- Winker, Gabriele / Degele, Nina (2009):** Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. Bielefeld, transcript Verlag.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 01–06: Videostills aus Busche/Stuve (2012). Wie Anm. 1.

// **Angaben zur Autorin**

Susanne Lummerding, Dr. habil., lehrt Medienwissenschaften und Gender Studies an Universitäten und Kunsthochschulen in Wien und Berlin. Sie ist zertifizierte Coach und Supervisorin mit Schwerpunkt in Berlin und Wien. Forschungsschwerpunkte: Die analytische Verknüpfung kritisch revidierter Konzepte von Medialität und des Politischen; anti-identitäre Repräsentationskritik und Handlungsfähigkeit. Monografien: Lummerding (2005): *agency@? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*. Artikel: Lummerding (2013): *Anti-identitärer Protest und agonale Ausverhandlungsräume*. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 10/1, 2013, Ereignisorte des Politischen. Hg. Werner/Ruch; Lummerding (2013): *QueEren von Phantasmen – Zur politischen Relevanz psychoanalytischer Theorie*. In: Babka / Bidwell-Steiner (Hg.): *Gendered Subjects – Obskure Differenzen: Gender Studies und Psychoanalyse*; Lummerding (2012): *Diversifizieren – Zur Interrelation der Produktion von Wissen und der Produktion von Differenz*. In: Klein / Heitzmann (Hg.): *Diversity konkret gemacht. Wege zur Gestaltung von Vielfalt an Hochschulen*; Lummerding (2011): *Facebooking – What You Book is What You Get – What Else?* In: Leistert / Röhle (Hg.): *Generation Facebook. Über das Leben im Social Net*; Lummerding (2011): *Signifying theory_politics/queer?* In: Castro Varela / Dhawan / Engel (Hg.): *Hegemony and Heteronormativity. Revisiting ‚the political‘ in queer politics*. Weitere Informationen: www.lummerding.at

// 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

THE STRUGGLES OF OTHERS / YVONNE RAINERS FILM 'PRIVILEGE' (1990) IM KONTEXT ÄSTHETISCHER UND THEORETISCHER DEBATTEN UM INTERSEKTIONALITÄT

In Erinnerung an den Produktionsprozess des Films *Privilege* (1990) berichtet die US-amerikanische Tänzerin, Choreographin und Filmemacherin Yvonne Rainer von folgenden Vorbehalten bei der Konzeption des Films:

„How could I in good conscience, as a white middle-class woman, portray working-class people of color, especially men? The script drove me half crazy to the point where I was ready to give up filmmaking and go back to school.“ (Rainer 2006: 465)

— Wie können, so die Frage, im Film einer weißen Regisseurin die Erfahrungen schwarzer Frauen und Männer repräsentiert und thematisiert werden? Diese Frage, die in strukturell vergleichbarer Form auch in der deutschsprachigen Diskussion über „neokolonial-rassistische [...] Implikationen“ der Kunstgeschichte und die „Risiken einer westlich dominierten Praxis postkolonialer Theorie“ eine wichtige Rolle spielte, ist nicht nur rhetorisch zu verstehen (Below / von Bismarck 2005:13). Vielmehr verweist Rainers Frage auf eine grundlegende Problematik, wie sie die feministische Theoriebildung in der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Rassismen und Sexismen bereits seit längerem beschäftigt (Kerner 2009). Das Unbehagen mit den älteren Analogiemodellen (Sexismus = Rassismus) oder Differenzmodellen (Rassismus und Sexismus sind nicht zu vergleichen), führte dazu, dass mit dem Begriff der Intersektionalität das komplexe Verhältnis beider Diskriminierungsdiskurse besser erfasst werden sollte (Crenshaw 1989). Neuere Positionen haben allerdings auch davor gewarnt, nun „alles intersektional“ zu deuten, wie beispielsweise Ina Kerner 2009 polemisch in einem Aufsatz zum Thema feststellte, in dem sie statt dessen die Gleichzeitigkeit von „Ähnlichkeiten, Unterschiede[n], Kopplungen und Intersektionen“ in Diskriminierungsdiskursen stark machte (Kerner 2009a: 48). Dies geschah vor dem Hintergrund, dass „in der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Intersektionalität‘“ bislang immer noch „[...] unklar ist [...] was genau [damit] bezeichnet wird“ (Ebd.: 45).

— Folgt man jedoch, wie ich es hier tun möchte, Helma Lutz u.a., die 2010 den Begriff als „Suche nach einer angemessenen Theoretisierung des Ineinandergreifens und der Wechselwirkungen zwischen verschiedenen sozialen Strukturen“ beschrieben

haben, so schließt er die von Kerner geforderte Berücksichtigung von „Ähnlichkeiten, Unterschieden [...] und Intersektionen“ unterschiedlicher Diskriminierungsformen gerade nicht aus. Vielmehr korrespondiert die von Lutz gegebene Definition sehr eng mit den in *Privilege* verhandelten Themen des Durchkreuzens und Aufeinander-Einwirkens unterschiedlicher Differenzkategorien (Lutz 2010: 9).

—— Die leitende Fragestellung des vorliegenden Beitrags lautet daher, inwiefern sich das Konzept der Intersektionalität für die Beschreibung und Deutung *ästhetischer* Strategien anbietet. Denn die Metapher des Kreuzens, auf der der Begriff beruht, impliziert eine Nähe zu solchen ästhetischen Verfahren, die mit visueller Überblendung, Überschneidung, Zitat und Kopie arbeiten und damit Material aus unterschiedlichen Quellen miteinander konfrontieren, ohne damit Homogenität erreichen zu wollen. Ziel ist es, im Folgenden diesem Zusammenhang zwischen Intersektionalität als Begriff politischer Theoretisierung und ästhetischer Praxis am Beispiel von Yvonne Rainers Film *Privilege* nachzugehen. Dabei gehe ich von der Überlegung aus, dass *Privilege* an dekonstruktive ästhetische Verfahren anschließt, wie sie insbesondere in der feministischen Kunst der frühen 1970er Jahre entwickelt und erprobt wurden, und diese gezielt dazu einsetzt, dem von Rainer beschriebenen Dilemma einer angemessenen Repräsentation der „struggles of others“ zu begegnen.

AUTO/BIOGRAFIE —— *Privilege* beginnt als Film „über die Menopause“. Die erste Einstellung zeigt ein close-up der US-amerikanischen Künstlerin Faith Ringgold, die sich über das Älterwerden äußert („das Älterwerden ist beschissen“). Es folgen weitere kurze Interviewausschnitte mit anderen Frauen zum selben Thema. „Jenny“, die als zentraler Charakter des Films sehr bald eingeführt wird, wird zu Problemen und Erfahrungen des Älterwerdens befragt. Und auch die immer wieder eingeblendeten wissenschaftlichen Filme der 1950er und 1960er handeln von den – vermeintlichen – Pathologien weiblichen Alterns.

—— Es ist daher auch kein Wunder, dass *Privilege* sehr oft als Rainers „Film über die Menopause“ rezipiert wird (Zimmermann 1999). Dabei verkompliziert bereits der Anfang diese scheinbare Eindeutigkeit, indem eine Reihe weiterer Schauplätze der Identitätskonstruktion eingeführt wird; bereits zu Beginn des Films etwa die Frage der Autorschaft. Auf dem Bildschirm eines Apple-Computers erscheint folgender Zwischentitel: „Privilege – Ein Film

von Yvonne Rainer und vielen anderen [...]“. Wenige Minuten später beginnt der Film gleichsam noch einmal mit einem neuen Zwischentitel, der diesmal lautet „Privilege – Ein Film von Yvonne Washington und vielen anderen“. Yvonne Washington, die fiktive Regisseurin des Films ist es auch, die mit der Weißen Jenny ein ausgedehntes Interview führt, in der diese dann von ihrer Situation als junge Tänzerin berichtet, die nach New York gezogen ist und dort Zeugin einer Vergewaltigung wird.

— Auf der Folie dieser Geschichte wird nach den Verbindungen zwischen Sexismus, Rassismus und ökonomischer Macht gefragt. Ein wichtiges Mittel hierzu bilden die im Film immer wieder genutzten Modi des (Auto-)Biografischen. So zeigt der doppelte Beginn des Films, der jeweils zwei unterschiedliche Autorinnennamen nennt, bereits an, dass das Subjekt der biografischen Erzählung, auf dem der Film beruht, alles andere als eindeutig ist. Diese Verunsicherung des (auto)biografischen Subjekts setzt sich auch im Film weiter fort. Yvonne Washington, gespielt von Novella Nelson und Yvonne Rainers *alter ego*, ist die schwarze Interviewerin der bereits erwähnten Hauptfigur Jenny (Alice Spivak). Jennys Geschichte wird, ausgehend von diesem Interview, teils in mündlichen Erzählungen, teils in filmischen Rückblenden, in denen Jenny sich selber darstellt, thematisiert. Diese Rückblenden werden dazu genutzt, um den fiktionalen Charakter der autobiografischen Erzählung zu betonen, denn Jenny taucht in den Rückblenden im selben Alter und in derselben Kleidung wie zum Zeitpunkt des Interviews auf – schon allein damit stört sie die filmische Suggestion eines ‚Blicks in die Vergangenheit‘. Die Frage, wie sich die sogenannte persönliche Erfahrung über ihre mediale Repräsentation vermittelt, ist hier ebenso angesprochen wie die Überlegung, dass diese Repräsentation schließlich auch in das eingreift, was Erinnerung konstituiert.

— In der Geschichte des Feminismus spielte die Deutung persönlicher oder privater Erfahrung als politisch („The personal is political“, Carol Hanisch, 1969) eine entscheidende Rolle: Die Praxis des *consciousness raising* setzte auf die gesellschaftsverändernde Kraft eines politisch gefärbten Blicks auf die eigene Lebenserfahrung (Adorf / John 2010). Hanischs Formulierung lässt sich darüber hinaus mit der in der kritischen Geschichtswissenschaft seit den 1960er Jahren entwickelten Praxis der *oral history* in Verbindung bringen, die die biografische, persönlich gefärbte Erzählung von Zeitzeugen als Quelle historischer (und damit politischer) Forschung ernst zu nehmen begann (Niethammer 1980).

— In künstlerischen Arbeiten wie Mary Kellys *Post Partum Document* (1973-79), in der die Künstlerin aus psychoanalytischer Perspektive die Beziehung mit ihrem Sohn von dessen Geburt an über mehrere Jahre dokumentierte und analysierte oder auch Faith Wildings auf die Erfahrungen weiblicher Biografien zielende Performance *Waiting* (1971), sind Beispiele für dieses politische Interesse am sogenannten Persönlichen in der feministischen Kunst der 1970er Jahre. Immer wieder interessierten Künstlerinnen dabei auch medienspezifische Aspekte der Identitäts- und Erinnerungskonstruktion. So schuf Lynn Hershman 1974 den fiktiven Charakter „Roberta Breitmore“, der in den folgenden Jahren ihr *alter ego* wurde (**Abb. 1**). Vergleichbar mit Marcel Duchamps künstlerischem *alter ego* Rose Sélavy, unter dessen Namen der Künstler Arbeiten signierte und sich in entsprechender Verkleidung von Man Ray fotografieren ließ, belebte auch Hershman die von ihr geschaffene Figur. Allerdings beschränkte sie sich nicht auf einzelne Situationen, in denen sie „Roberta Breitmore“ der Öffentlichkeit präsentierte, sondern ließ sie zwischen 1974 und 1978 das Leben einer weißen Mittelstandsamerikanerin führen. In *construction charts* dokumentierte Hershman den Prozess ihrer Verwandlung von „Hershman“ in „Breitmore“: Eine Fotografie der Künstlerin ist durch entsprechende Übermalungen und Beschriftungen auf die Verwandlung in Roberta Breitmore hin inszeniert.

— Im Lauf der vierjährigen Arbeit sammelte sich ein Konvolut von materiellen Zeugnissen von Breitmores Existenz, so u.a. Fotografien, die Breitmores Treffen mit verschiedenen männlichen Bekannten dokumentieren, die sie über eine Kontaktanzeige kennengelernt hatte oder die sie auf dem Weg zur Arbeit zeigen. Neben den Fotografien wurden aber auch andere Modi und Medien autobiografischer Identitätsbildung durchgespielt, etwa die Form des Tagebuchs.

— Hershman bediente sich damit einer Vielzahl unterschiedlicher Archivalien, durch die Breitmores Existenz zugleich bezeugt

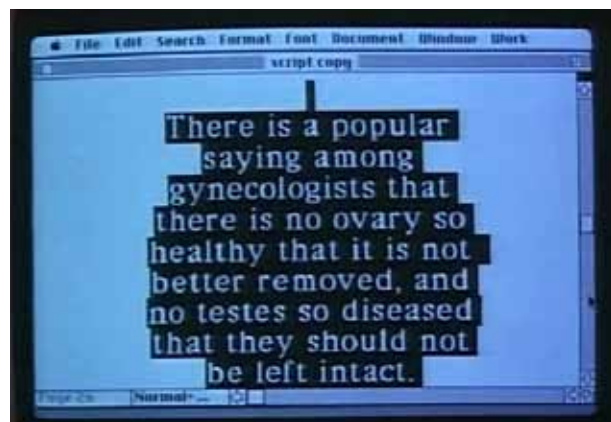


// Abbildung 01
Lynn Hershman: Roberta Breitmore –
Construction Charts, 1970

und auch rekonstruiert wurde. Ähnlich wie Rainer in *Privilege* interessierte auch Hershman die Verknüpfung disparater, sowohl dem privaten wie auch dem öffentlichen Kontext zugeordneter Spuren des Subjekts. Und ähnlich wie Rainer kehrt Hershman in ihrer Arbeit das Verhältnis von beidem um: Nicht das Subjekt hinterlässt Spuren, sondern die Spuren hinterlassen, d.h. konstituieren das Subjekt. Im Falle von „Roberta Breitmore“ sind dies z.B. Röntgenaufnahmen ihrer Zähne. In *Privilege* erhalten Ausschnitte aus historischen medizinischen Lehrfilmen, die im Laufe des Films immer wieder gezeigt werden, eine veränderte, im feministischen Sinn *private* Bedeutung: Sie strukturieren die vermeintlich private Erfahrung der Menopause, von der die Zuschauer/innen in den Interviews erfahren und lassen jene als Teil eines medizinisch-gesellschaftlichen Komplexes deutlich werden.

— Zu dieser Verknüpfung von medizinischem, öffentlichem Diskurs und privater Erfahrung tragen in *Privilege* auch die immer wieder eingeblendeten Zwischentitel bei, die einen Kommentar zur Narration des Films bilden. So etwa der prägnante Hinweis auf die sexistische Struktur medizinischer Verfahren in Hinblick auf die unterschiedlichen ärztlichen Routinen bei der Entfernung von Eierstöcken – „there is no ovary so healthy that it is not better removed“ – und Hoden – „no testes so diseased they should not better be left intact“ (**Abb. 2**).

— Um diese Verknüpfungen zwischen privater und öffentlicher Sphäre deutlich zu machen, nutzt *Privilege* daher Verfahren, wie sie die feministische Kunst seit den 1970er Jahren entwickelte. Allerdings werden diese bei Rainer nun dazu eingesetzt, gezielt nach den erwähnten Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Differenzkategorien zu fragen – etwas, das zuvor allenfalls implizit geschehen war (Zimmermann 2007). So dienen in *Privilege* u.a. die erwähnten Rückblenden der Reflexion der Auslassungen und Ausblendungen in der biografischen Rekonstruktion in Hinblick auf Jennys Weiß-Sein. Im Modus der Rückblende erfahren wir von Jenny, dass sie als Zeugin in einen Vergewaltigungsfall verwickelt wurde. Im Zuge der darauffolgenden Gerichtsverhandlung verliebt sie sich in den weißen Staatsanwalt, mit dem sie einige Monate lang ein Verhältnis hat. In ausgewählten Szenen erzählt der Film diese Episode aus Jennys Leben. In den Szenen, in denen Jenny und der Staatsanwalt Robert gemeinsam auftreten, sind diese stets von



// Abbildung 02

Still aus: Yvonne Rainer: *Privilege*, 1990

einer weiteren Person begleitet, die sie aber offenbar nicht sehen können (oder wollen): Digna, einer jungen Puertoricanerin. Die Unsichtbarkeit Dignas für Robert und Jenny wird zur visuellen Metapher für die Unsichtbarkeit der ethnischen und klassenspezifischen Privilegien Jennys.

— Es sind mehrere Szenen, in denen Digna das Paar begleitet und die zugleich exemplarisch für Momente in Jennys Leben stehen, in denen sie sowohl von den erwähnten Privilegien profitiert als auch selber für deren Perpetuierung sorgt; so etwa in der Szene, in der das Paar die Aufführung eines Komikers besucht, der sexistische Witze erzählt, die beide – auch Jenny – mit schallendem Gelächter quittieren. Auch hier ist Digna immer dabei, wird aber nicht gesehen (**Abb. 3**). Sie wird in der Rückblende sichtbar gemacht, womit deren konstruierter Charakter betont ist, der weniger Aufschluss gibt über das, was in der Vergangenheit *tatsächlich* geschah, sondern mehr über die Funktion dieser Erinnerung für Jennys Identität im Moment des Erinnerns. Digna hat dabei die Rolle einer kritischen Kommentatorin: „Jenny [nahm] ihren sozialen Status als Selbstverständlichkeit hin. Was für sie nur bedeutete, dass sie ihn ignorierte. Gesellschaftliche Unterschiede waren für sie nicht erkennbar, genauso wie ich für sie unsichtbar war [...]. Sie war einfach unfähig, den eigenen blinden Fleck im Auge zu erkennen, geschweige denn, ihn auch noch zu untersuchen.“ (Rainer 1994: S. 329)

— Es ist nicht zu weit hergeholt, diese Äußerung auch als Kommentar zu Rainers eigenem, früheren Werk zu lesen, das hier in selbstkritischer Weise auf seine aus heutiger Sicht problematischen Auslassungen hin befragt wird. Was mir jedoch noch wichtiger erscheint, ist, dass die Auseinandersetzung mit dem Autobiografischen, die sowohl für die Neue Frauenbewegung als auch für feministische Kunst eine entscheidende Rolle spielte, hier auch als künstlerisches Verfahren nochmals auf den Prüfstand kommt. Schien für die frühe feministische Kunst der Rekurs auf das als politisch gedachte Private vielfach keiner weiteren Differenzierung mehr zu bedürfen, so problematisiert die erwähnte Sequenz die *Repräsentation* der „persönlichen Erfahrung“, fokussiert also auf die ästhetischen Bedingungen. Auch in Hinblick darauf, inwiefern diese selbst wieder Auslassungen produzieren: die von Digna erwähnten blinden Flecken.



// Abbildung 03

Still aus: Yvonne Rainer: *Privilege*, 1990

ZITAT — Zitate spielen in *Privilege* auf mindestens zwei Ebenen eine wichtige Rolle. Zum einen ist vielfach die direkte Rede der Personen im Film ein Zitat, das dann auch als solches gekennzeichnet wird, beispielsweise durch Zwischentitel, die auf einem Computerbildschirm eingeblendet werden. So z.B. auch nach einem längeren Monolog von Stew, dem afro-amerikanischen Freund von Carlos, der im Laufe des Films der Vergewaltigung an einer Weißen angeklagt werden wird. Stews Äußerungen sind ein Zitat aus Piri Thomas' autobiografischem Bericht *Down These Mean Streets*, der 1967 erstmals erschien und in dem der Autor, Sohn einer puertoricanischen Mutter und eines kubanischen Vaters, geboren 1928 in Harlem, von seinen Erfahrungen als dunkelhäutiger Bewohner New Yorks berichtet. Immer wieder geht es dabei um Fragen der Ein- und Zuordnung: als Schwarzer, Weißer, Puertoricaner und den damit einhergehenden Rassismen. Im Buch entfaltet sich dieses Thema anhand der Diskussionen zwischen „Piri“ und seinem schwarzen Freund Brew. In *Privilege* findet sich eine ähnliche Konstellation zwischen dem Afro-Amerikaner Drew und Carlos, der in Puerto Rico geboren ist. Stew zitiert in *Privilege* den wütenden Kommentar Drews, den dieser in der erwähnten Erzählung gegenüber seinem ebenfalls puertoricanischen Freund formuliert:

„Ja, Brew“ sagte ich, „es muß wirklich hart sein für Euch Neger.“
/ „Was meinst Du, uns Neger? Schließt Du Dich da nicht ein? Verdammst, Du bist vielleicht etwas heller als ich, aber auch wenn Du noch hellere Haut hättest, wärst Du immer noch ein Neger.“
/ Ich fühlte mich immer beklemmter. Ich sagte: „Ich bin kein verdammter Neger. Ich bin Puertoricaner.“

— Direkt im Anschluss an diesen Austausch findet dann der im Film zitierte längere Ausbruch von Drew, voller Wut auf seinen puertoricanischen Freund, der mit ihm die diskriminierenden Effekte des amerikanischen Rassismus teilt, aber sich dennoch in eine andere ethnische ‚Kategorie‘ einordnen will, statt. „[...]. Bloß weil ihr ein bisschen ‚ne andere Sprache faseln könnt, das ändert eure Hautfarbe kein bisschen.“ (Ebd.: 302)

— In einem 1994 auf deutsch veröffentlichten Interview bezeichnete Rainer dieses Verfahren, die Figuren im Film aus verschiedenen Textquellen zitieren zu lassen, als „Raubpraxis“ (Poitras / Fairfy / Easterwood 1994: 83). Das in diesem Begriff anklingende transgressive Potenzial, die Kennzeichnung als eigentlich verbotene Handlung, verweist auf die Störung im Erzählverlauf. Es sind,

wie Rainer in dem erwähnten Interview sagt, „Wörter die [die Figuren im Film] normalerweise nicht sprechen würden“ (Ebd: 81). Dies führt zu einer Verknüpfung von realistischen Handlungselementen und den als solchen gekennzeichneten Zitaten, die andere Narrative aufrufen und in die Filmhandlung einbringen. *Privilege* zeigt sich dadurch als medialer und narrativer Hybrid.

— An Jennys Geschichte, die aus feministischer Perspektive erzählt wird und mit einem Interview zum Thema Menopause beginnt, lagern sich auf diese Weise eine Fülle weiterer Erzählungen an. Sie erwecken aber gerade nicht den Eindruck der Vollständigkeit. Vielmehr eröffnen sie durch den Verweis auf *andere* Texte und *andere* Bilder (dazu gleich noch mehr) das Bewusstsein für die möglichen, potenziell unendlichen Erweiterungen oder Hybridisierungen dieser im Film thematisierten persönlichen Erfahrungen. Auch hier wäre damit wieder an Positionen feministischer Kunst der 1970er und 1980er Jahre zu erinnern – womit *Privilege* auch als Kommentar zu diesen zu lesen wäre, z.B. zu Positionen wie Cindy Shermans früher Arbeit *Cover Girls* von 1976 (Abb. 4).

Die technisch aufwendig hergestellte Serie besteht jeweils aus einem Originalcover einer Zeitschrift und zwei veränderten Versionen. Bei diesen ist das Gesicht des Models durch Shermans Gesicht ersetzt, womit die drei Fotografien eine durchaus der von Rainer beschriebenen „Raubpraxis“ ähnliche künstlerische Strategie des subversiven Zitierens verfolgen. Während es bei Sherman eine Zeitschrift ist, die gleichsam geentert wird, sind es bei Rainer ganz unterschiedliche Bild- und Textquellen, die durch neue Kombinationen veränderte Wirkung entfalten. Auf gravierende Weise findet bei Sherman eine Veränderung von Rahmen und Bild, im erweiterten Sinne auch von Text und Kontext statt, die in *Privilege* noch weiter zugespitzt wird. Bei Sherman wird die Oberfläche des Bildes aufgebrochen, das Gesicht des Models zur Leerstelle, in die sich Shermans Gesicht einfügt und auf diese Weise das gesamte Cover (das ‚Ursprungsmaterial‘) verändert.

— Auf vergleichbare Weise wirken auch die neu kontextualisierten, als solche kenntlich gemachten semantischen und visuellen Zitate in *Privilege*. Sie wirken *zurück* auf das verwendete Material und legen zugleich auch die Produktionsbedingungen des



// Abbildung 04
Cindy Sherman: Cover Girls
(Mademoiselle), 1976/2011

Films offen, wie auch an mehreren Einstellungen deutlich wird, in denen beispielsweise Kameraleute, Beleuchtung etc. deutlich sichtbar sind.

— Ein weiteres zentrales Beispiel für diese Offenlegung der filmischen Produktionsbedingungen ist eine Autofahrt Jennys mit dem Staatsanwalt, auf der sie von Digna, im Kostüm der Carmen Miranda, begleitet wird – ohne jedoch, dass diese die Frau auf dem Rücksitz wahrnehmen. Nachdem wir zuerst Jenny und Robert im Auto gesehen haben, folgt ein umgekehrter Blickwinkel (**Abb. 5**). Die Kamera befindet sich nun hinter dem Auto und wir sehen, dass das Auto von einem Lastwagen gezogen wird, auf dessen Ladefläche die Regisseurin, Regie-Assistenten, Tonaufzeichner, Script- und Kamera-Assistenten sitzen.



// **Abbildung 05**
Still aus: Yvonne Rainer: *Privilege*, 1990

— Einen vergleichbaren Effekt haben in diesem Zusammenhang auch die Zitate, die die Recherchefunde der Regisseurin belegen. Im bereits erwähnten Interview charakterisiert Rainer diese Suche nach geeignetem Material wie folgt:

„Ich stellte Forschungen an, um eine Sprache für die anderen Beteiligten zu finden... Ich las verschiedene Romane und Geschichten von Puertoricanern in New York City, ich beschäftigte mich mit Frantz Fanon, mit viktorianischer Medizinpraxis und Archivfilmmaterial.“ (Ebd.: 83)

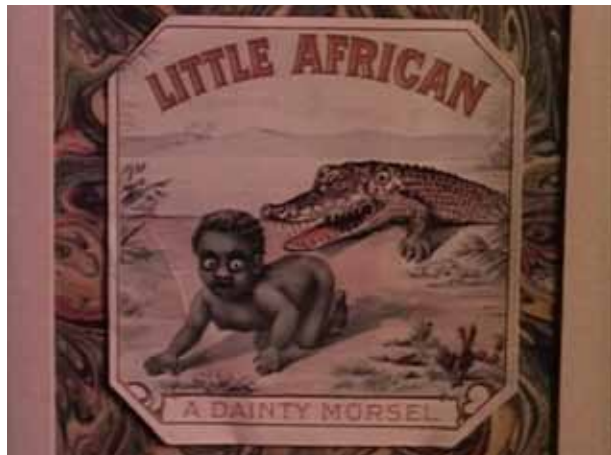
— Die außerfilmischen Texte und Bilder sind Teil des Films geworden, treiben die Handlung voran und verweisen zugleich auf den Vorgang der Konstruktion. D.h. die Offenlegung dieser Konstruktionsbedingungen findet auf mehreren Ebenen statt: zum einen durch die erwähnte Sichtbarmachung der Herstellungsbedingungen des Films in Hinblick auf seine technischen Voraussetzungen. Zum anderen aber auch auf der Ebene der künstlerischen Strategie des Zitats, deren Bedeutung im Kontext feministischer Kunst der 1970er Jahre ich am Beispiel Sherman versucht habe anzudeuten. An einer weiteren Stelle des Films taucht ein Bildzitat auf, das sich auf noch spezifischere Weise mit den Kunstpraxen der 1970er Jahre in Verbindung bringen lässt und zwar insbesondere im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der in *Privilege* behandelten Verknüpfung sexueller und ethnischer Differenz (**Abb. 6**). Eingebettet in ein längeres Zitat von Frantz Fanon, in dem er über die diskriminierende Kategorisierung als „Schwarzer“ berichtet,

sehen wir eine längere Einblendung eines rassistischen Werbebildchens. Die Lakritzbonbons der Marke *Little African* warben mit einem vor einem Alligator flüchtenden schwarzen Kleinkind – ein „leckerer Happen“ für das Tier, wie die Bildunterschrift nahe legt. Die Plakette stellt eine der vielen Variationen der vom 19. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein verwendeten menschenverachtenden Ikonografie von Schwarzen als Köder für Alligatoren dar.

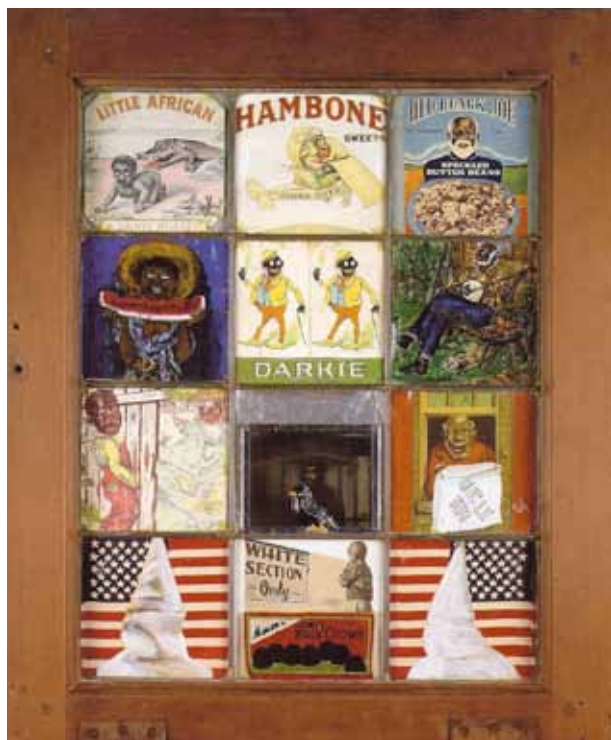
— In Betye Saars Assemblage *Black Crows in the White Section Only* von 1972, findet sich besagtes Bild, zusammen mit ähnlichen, wieder (**Abb. 7**). Angesprochen ist hier der Zusammenhang rassistischer Bilderpolitik und politischer Diskriminierung. Die herabwürdigenden Stereotypisierungen der Werbeikonografie sind in Saars Arbeit kombiniert mit der Fotografie eines schwarzen Mannes hinter Gittern und einem Ausschnitt aus einem Foto, das einen schwarzen Jungen vor einem Schild mit der Aufschrift „White Section Only“ zeigt. In einem ihrer bekanntesten Werke, *The Liberation of Aunt Jemima* von 1972, ist aus der stereotypen schwarzen „Mummy“, die seit dem 19. Jahrhundert Packungen mit Pfannkuchenmix zierte, eine bewaffnete Kämpferin geworden, die bereit ist, sich ihrer zweifelhaften Position für die weiße Gesellschaft mit Hilfe einer Waffe und einer erhobenen Faust zu erwehren.

— Das historische Werbebild, auf das in *Privilege* die Kamera eine längere Zeit gerichtet bleibt, taucht, ähnlich wie in Saars Assemblagen, als visueller Knotenpunkt rassistischer und sexistischer Diskurse auf, die in Zusammenhang mit den Erfahrungen gebracht werden, die auch die puertoricanische Filmfigur Carlos betreffen. Das Bildzitat wird zum Resonanzraum der Erzählung, die ihre außerfilmische Verankerung in einer Reihe ganz unterschiedlicher Medien findet.

— In dem bereits mehrfach erwähnten Interview berichtet Rainer davon, dass in die Vorbereitungszeit von *Privilege* die Organisation einer Konferenz mit dem Titel *Sexism, Colonialism, Misrepresentation* zusammen mit Bérenice Raymond fiel. Rainer



// Abbildung 06
Still aus: Yvonne Rainer: *Privilege*, 1990



// Abbildung 07
Betye Saar: *Black Crows in the White Section only*, (Mischtechnik), 1972 (Sammlung Halley K. Harrisburg und Michael Rosenfeld, New York).

sieht dabei ganz direkte Verbindungen zwischen der Vorbereitung und Durchführung der Konferenz zu den Themen Sexismus/Kolonialismus und der Arbeit an *Privilege*:

„...einige der Filme von *Farbigen*, die wir zeigen wollten, hatten bei mir schon ein Nachdenken ausgelöst, so wie Jahre zuvor feministische Literatur mich über mein Leben als Frau im Patriarchat nachdenken ließ. Der von der weißen Mittelschicht getragene Feminismus geriet aufgrund der Tatsache, daß er die Unterschiede in weiblicher Erfahrung nicht berücksichtigte – sowohl in Bezug auf Rasse als auch wirtschaftliche Umstände – ins Kreuzfeuer der Kritik und das Schreiben über Rassenfragen brachte die feministische Filmtheorie an ihre Grenzen.“ (Ebd.: 82)

—— *Privilege* lotet diese Grenzen aus. Und zwar einerseits in Hinblick auf die Verfahren, die feministische Kunst seit ihren Anfängen erprobte. Und andererseits in Hinblick auf Rainers eigene Bildpraxis. Wie ich versucht habe zu zeigen, ist es Rainers intensive Auseinandersetzung mit Verfahren der Montage, des Zitats und der Kombination von Bild- und Textfragmenten, die hier sowohl auf ihre Auslassungen als auch in Hinblick auf ihre Möglichkeiten der Thematisierung dieser Auslassungen hin befragt wird. *Privilege* führt daher vor Augen, inwiefern die Vervielfältigungen von Differenzkategorien auch auf ästhetischer Ebene verhandelt werden müssen. Rainers Beitrag ist von Bedeutung, weil er dabei die kritische Revision eigener ästhetisch-theoretischer Positionierungen mit einschließt.

// Literatur

Adorf, Sigrid / John, Jennifer (Hg.) (2010): Das Private bleibt politisch: Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart, FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Heft 49.

Below, Irene / von Bismarck, Beatrice (2005): Globalisierung / Hierarchisierung – Dimensionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: Dies. (Hg.): Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg, Jonas Verlag, S. 7–18.

Crenshaw, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Politics and Antiracist Politics. In: The University of Chicago Legal Forum, S. 139–167.

Kerner, Ina (2009): Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus. Frankfurt a.M., Campus Verlag.

Kerner, Ina (2009a): Alles intersektional? Zum Verhältnis von Rassismus und Sexismus. In: Feministische Studien, Jg. 27, Heft 1, S. 36–50.

Lutz, Helma / Herrera Vivar, María Teresa / Supik, Linda (2010): Fokus Intersektionalität – eine Einleitung. In: Dies. (Hg.): Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts. Wiesbaden, Springer Verlag, S. 9–30.

Niethammer, Lutz (1980): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“. Frankfurt a.M., Syndikat.

Poitras, Laura / Fairfy, Susanne / Easterwood, Kurt (1994): Die Karten offenlegen: Interview mit Yvonne Rainer. In: Rainer 1994, S. 81–94.

Rainer, Yvonne (1994): Talking Pictures. Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde.

Hg. v. Kunstverein München, SYNEMA-Gesellschaft für Film und Medien, Wien, Passagen.
Rainer, Yvonne (2006): Feelings are Facts. A Life. Cambridge/Mass./London, The MIT Press.
Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (2005): Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte.
In: Below, Irene / von Bismarck, Beatrice (Hg.) (2005): Globalisierung / Hierarchisierung.
Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Marburg, Jonas Verlag, S. 19–38.
Zimmermann, Anja (1999): „What’s Wrong With Your Mother?“ Representation of Menopausal Women in Television and Film. In: Ausst.-Kat. The Time of Our Lives, New Museum of Contemporary Art, New York, S. 36–49.
Zimmermann, Anja (2007): Medien und Metaphern des Schwarzweiß. Geschichte, Geschlecht und Bilderpolitik bei Kara Walker – mit einem kurzen Ausflug zu Cindy Sherman und Zwelethu Mthethwa. In: Frauen Kunst Wissenschaft: Körperfarben – Hautdiskurse: Ethnizität & Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst. Hg. v. Marianne Koos, Heft 43, S. 10–21.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 01: Zit. nach <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bernd9999f51baa4e1852ce65563d3f0cca3d456247e> (11.1.14)

Abb. 02, 03, 05, 06: Archiv der Autorin

Abb. 07: Zit. nach Ausst.-Kat. Betye Saar: Extending the Frozen Moment, University of California Press, 2005.

// **Angaben zur Autorin**

Anja Zimmermann, Dr. habil., z.Zt. Vertretungsprofessorin am Institut für Kunstgeschichte der LMU München; 1999–2005 Wissenschaftliche Assistentin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg; 2009–2012 Heisenberg-Stipendiatin an der Universität Oldenburg; Vertretungsprofessuren seit 2006 in Hamburg, Klagenfurt und Zürich. Veröffentlichungen zu Kunstgeschichte und Gender (Hg., Berlin 2006), Transgressionen/Animationen: Das Kunstwerk als Lebewesen (Hg. zus. m. U. Pfisterer, Berlin 2005), Ästhetik der Objektivität (Bielefeld 2009), Biologische Metaphern in Kunst und Kunstgeschichte in Neuzeit und Moderne (Hg., Berlin 2014).

// 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

EDITION



Miniaturen (2014)



Miniaturen (2011)

// Ulrike Müller, New York

www.um.encore.at

Titel: Miniaturen (2014)

Emaillie auf Kupfer, je ca. 5 x 3 cm.

Stückpreis: EUR 180,-, zuzüglich Versand.

Bestellungen an: busy@encore.at

ULRIKE MÜLLER

Ulrike Müller ist eine in Österreich geborene, in New York ansässige Malerin, die Form als einen Modus von Kritik erkundet. Ihre Arbeitsweise, in der vielfältige Materialien und Verfahren zum Einsatz kommen, darunter Performance, verlegerische Tätigkeit und Textiles, bewegt sich zwischen verschiedenen Kontexten und Öffentlichkeiten, lädt zu Zusammenarbeit ein und ist durch Forschungsprozesse und künstlerischen Austausch hin zu anderen Bereichen der Produktion geöffnet.

— Ulrike Müller studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien und nahm am *Independent Study Program* des Whitney Museum of American Art, New York, teil. Jüngste Einzelausstellungen fanden bei Callicoon Fine Arts, New York (2014), im Kunsthaus Bregenz und im Brooklyn Museum (2012), im Rahmen der Kairo Biennale (2010), bei Steinle Contemporary, München (2010), und Artpace, San Antonio, Texas (2010) statt. Ihre Arbeit war Teil zahlreicher Gruppenausstellungen, darunter *Outside the Lines*, Contemporary Arts Museum Houston, Texas (2014); *Sonic Episodes: An Evening of Audio Works*, Dia Art Foundation at the Hispanic Society, New York, New York (2009); *2 or 3 Things I Know About Her*, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts (2008); und *Unmonumental Audio* im New Museum, New York (2008). Ulrike Müller ist Herausgeberin von *Work the Room. A Handbook on Performance Strategies* (OE/b_books, 2006), sie organisierte und gab die Publikation *Herstory Inventory. 100 Feminist Drawings by 100 Artists* (Dancing Foxes Press, 2014) mit heraus. Von 2005–2008 war sie Mitherausgeberin des queer-feministischen Journals LTTR.

Ulrike Müller is an Austria-born, New York-based painter, whose practice investigates of form as a mode of critical engagement. Employing a wide range of materials and techniques, including performance, publishing, and textiles, it moves between different contexts and publics, invites collaboration, and expands to other realms of production in processes of exploration and exchange.

— Ulrike Müller studied art at the Academy of Fine Arts Vienna, Austria, and participated in the Whitney Museum of American Art Independent Study Program, New York. Recent solo exhibitions include Callicoon Fine Arts, New York (2014), Kunsthaus Bregenz and the Brooklyn Museum (2012), the Cairo Biennial (2010), Steinle Contemporary, Munich, Germany (2010), and

Artpace, San Antonio, Texas (2010). Her work has been included in many group exhibitions, including *Outside the Lines*, Contemporary Arts Museum Houston, Texas (2014); *Sonic Episodes: An Evening of Audio Works*, Dia Art Foundation at the Hispanic Society, New York, New York (2009); *2 or 3 Things I Know About Her*, Fogg Art Museum at Harvard University, Cambridge, Massachusetts (2008); and *Unmonumental Audio* at the New Museum, New York (2008). She is the editor of *Work the Room. A Handbook on Performance Strategies* (OE/b_books, 2006), organized and co-edited *Herstory Inventory. 100 Feminist Drawings by 100 Artists* (Dancing Foxes Press, 2014), and from 2005–2008 was a co-editor of the queer feminist art journal LTTR.

www.um.encore.at

ZU DEN ‚MINIATUREN‘ VON ULRIKE MÜLLER

Keine Edition im strengen Sinn sind die *Miniaturen* von Ulrike Müller. Es ist eine seit dem Jahr 2010 entstehende Reihe an je anders ausfallenden kleinformatischen Objekten, die für die Ausgabe 56 von *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* fortgesetzt wurde. Es handelt sich um ein Bildkonzept, das in Variationen Gestalt annimmt, und es handelt sich um Objekte, die Unterschiedliche lose verbinden können: Denn es sind Email-Arbeiten, ansprechend und tragbar und dadurch sichtbar, wo immer wir wollen. Ulrike Müller hat also keine Scheu vor anziehenden Dingen, vor Schmuck oder auch Nützlichem, was auch ihre *Quilts* (2010)¹⁾ vermitteln: Diese können hängend oder auch liegend präsentiert werden, sie können aber durchaus auch eine Bettstatt zieren. Die abstrakte Formensprache, die Abstraktion wird derart angreifbar, verliert ihre Strenge, das kühle Material Email auf Kupfer nimmt wohl Körperwärme auf, so wie die *Quilts* helfen können, diese zu bewahren. Email kommt aber auch in den Serien *Fever 103* (2010) und *Franza* (2010) zum Einsatz – diese waren ebenso wie die *Quilts* auf der 12. Kairo Biennale zu sehen und nehmen eine Repolitisierung der Abstraktion vor. Die hier größeren Bildformate (39,4 x 30,5 cm) werden in der gewohnten Art und Weise von Bildern präsentiert. Die *Miniaturen* irritieren aber nicht nur in Hinblick auf den variablen Status von Bildern: In der Variationsbreite der Zeichen, die zu sehen sind, nahe an Zeichen für Geschlechter, für die Frauenbewegungen, verwehren sie sich aber zugleich, Erkennungszeichen zu sein. Sie markieren weniger, als dass sie veruneindeutigen, wobei eine innere Teilung, eine Spiegelung entlang der Mittelachse, die auch den Körper bestimmt, konstant ist. Aber zusammen betrachtet, wird nicht dieser oder jener geschlechtliche Körper signifiziert. Es sind vielmehr Zeichen für geschlechtliche Körper, die ineinander greifen und auch changieren. Umkehrbar ist auch das Verhältnis von Figur und Grund, schwankend ist jenes von Abstraktion und Körperlichkeit, von Opazität und dem metallischen Glanz des erstarrten geschmolzenen und gebrannten Materials. Die in konventionellen Zeichen für die Geschlechter eingeschriebene ‚Körpersprache‘ wird transformiert, in Bewegung gebracht, so wie die feministisch-queere Bildsprache von Ulrike Müller insgesamt Identitätslastiges zugunsten eines a-patriarchalen Formenrepertoires und ebensolcher Arbeitspraxen abzuarbeiten sucht.

1)

Die erwähnten Arbeiten können auf der Homepage von Ulrike Müller eingesehen werden: <http://um.encore.at/>
Für ausführlichere Besprechungen vgl.: Ulrike Müller (2012): *Franza, Fever 103, and Quilts* (anlässlich der 12. Internationalen Kairo Biennale, 12. 12. 2010-12. 2. 2011). New York, Dancing Foxes Press. Vgl. ebenso die Bibliografie auf der Seite von Ulrike Müller.

— Dies heißt aber keineswegs, dass die historische und politische Bezugsebene verunklärt würde: In *Miniatures* (2011) kommt einmal auch ein eindeutiges Frauenzeichen zu Tage wie überhaupt Ulrike Müllers Arbeit vielfältigste Bezüge auf die Geschichte der Frauenbewegungen und auf einzelne Künstlerinnen beinhaltet. Nicht nur, dass sie häufig mit anderen zusammenarbeitet, etwa im Kollektiv LTTR, das auch für FKW 2008 (Heft 45) eine Edition beige-steuert hat, oder im Austausch mit so Unterschiedlichen wie K8 Hardy, Marie-Thérèse Escribano oder Gregg Bordowitz, um nur einige wenige zu nennen. Ulrike Müller nimmt auch Bezüge zu weiter Entfernten auf, zu Kathy Acker, Mina Loy oder Ingeborg Bachmann oder sie lädt, wie in *Herstory Inventory* viele dazu ein, an einem gemeinsamen Projekt zu arbeiten. Sie bewegt sich in einer realen wie imaginären Gemeinschaft von Künstler_innen, die die etablierte Ordnung der Geschlechter stören, zu denken geben und gaben oder bekämpf(t)en. Dem Denken in einzelnen Gruppierungen und feministischen / genderkritischen / queeren Generationen sucht sie eine andere Verstehensform von politischer Verbundenheit entgegenzustellen bzw. mit anderen gemeinsam zu entwickeln; eine Verstehensform, die weniger auf das Herausstellen von Unterschieden oder Historizität, aber auf Anerkennung ausgerichtet ist.

— Anerkennung oder Hinwendung mehr denn Kritik scheint mir insgesamt ein Grundton der Arbeiten von Ulrike Müller zu sein und das sowohl auf einer politischen als auch künstlerischen Ebene, gleich ob sie in den Medien Video, Performance, in Textarbeiten oder in Malerei und Zeichnung tätig ist. Bei manchen Arbeiten wie etwa *Mock Rock* (2004), die um Einsamkeit kreist und diese mittels eines zauberhaften Liedes und einer körperlichen Zuwendung zu einem enigmatischen Felsen inmitten von Queens zu verstehen gibt, liegt dies thematisch nahe. Aber auch wenn sich Ulrike Müller wie in *Love / Torture* (2006) mit Gewalt beschäftigt oder in *One of Us (Freakish Moments)* (2004) einer vielgestaltigen Erfahrung des Sich-Deplaziert-Fühlens mittels Text und Sprache Ausdruck verleiht, geschieht dies mit einer gewissen Innigkeit, die in den Emailarbeiten und Zeichnungen vielleicht als Sorgfalt im Formalen wiederkehrt. Weder in Text, Bild oder Ton lässt sich ein laut werdender Protest ausmachen, eine explosive Note – das Explosive scheint hier aus der Verhaltenheit zu resultieren.

— Es wird in den Arbeiten von Ulrike Müller ein beharrlicher Dialog geführt und die dialogische Struktur ist es wohl, die Verhaltenheit erfordert. In den Arbeiten für die Kairo Biennale

und im Katalog dazu haben Ulrike Müller als Künstlerin, Achim Hochdörfer als Kurator und Christian Kravagna als einer der Autor_innen den Bezug zu Ägypten als Ort des Ausstellens stark gemacht, Fotos mit Ausstellungsbesucher_innen hereingenommen, den Mythos Altägypten, die Kolonialgeschichte, Ägyptomanie, also den europäischen Blick auf Ägypten und die aktuelle politische Situation mitthematisiert. In *Blau (with a photograph by Sherif Sonbol)* (2011) hat Ulrike Müller mit Papier auf eine Fotografie von Sherif Sonbol gearbeitet, die eine Ägypterin beim Betrachten einer ihrer Arbeiten aus der Serie *Fever 103* (2010) zeigt und damit einen konkreten mehrstufigen Kommunikationsprozess gestaltet oder eben mitgestaltet. Wahrgenommen werden kann eine Kommunikation zwischen einer Ausstellungsbesucherin und einer Arbeit in Schwarz und Weiß, ein Sich-Austauschen von Sherif Sonbol im Betrachten dieser Kommunikation und ein Sich-erneut-Einbringen von Ulrike Müller. Dieser Austausch hat die Form eines Sich-Überkreuzens, eines Einander-Durchkreuzens, so wie sich in den *Miniaturen* Etikettierungen von da angewandter Kunst und dort ‚reiner‘ Form/Abstraktion durchqueren und die Formensprache ebenso abstrakt wie körperlich ist, da Form und Zeichen ineinander greifen. In diesem Sinne können die *Miniaturen* als Variationen auf das Thema der Intersektion, hier zwischen einer feministisch-queeren Zeichensprache und Abstraktion verstanden werden.

// Angaben zur Autorin

Edith Futscher, Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Wien, Promotion 2000 (*Diesseits der Fassade. Kryptoportraits der Moderne zwischen Bildnis und Stillleben*, Klagenfurt/Wien, Ritter 2001); anschließend Assistentin am kunsthistorischen Institut der Universität Wien; 2008-2012 Inhaberin einer Elise-Richter-Stelle des FWF. Der Wissenschaftsfonds mit einem Projekt zu den Filmen der Marguerite Duras; seit 2013 PostDoc Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien.

// 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

INTIMATE INTERACTIONS. INTERSEKTIONALE DYNAMIKEN ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE IN DEN PERFORMANCES VON STEVEN COHEN UND INGRIDMWANGIROBERTHUTTER

TRANS-IDENTIFIKATORISCHE REFERENZEN IN INTERSEKTIONALEN PROZESSEN

Die intersektionalen Auswertungen eines spezifischen Themas oder Problems, dessen Akzentuierung Ina Kerner in der neueren feministischen Theorie ausmacht, werden in der zeitgenössischen Performancekunst aus Afrika zur experimentellen Auseinandersetzung mit Identifikationsprozessen, Attributionsmechanismen und Dynamiken der Differenz.¹⁾ Befragt wird das Beziehungsgeflecht zwischen Individuum und gesellschaftlichen Strukturen. Zunächst geht es bei der Untersuchung dieser künstlerischen Arbeitsweisen darum, wie Künstlerinnen und Künstler mit Kategorien von Ethnizität, Klasse, Gender und Sexualität umgehen, und schließlich, wie die diesen Kategorien inhärente Normen in ungewöhnlichen Situationsgefügen unterlaufen und damit alternativ konfiguriert werden. Eine Analyse der hier eingeführten Werke bezieht sich also nicht vornehmlich auf die eigentliche Darstellung, sondern auf deren intersektionale Verflechtung mit künstlerisch eingeleiteten Kontaktzonen im öffentlichen Raum. Erst durch die Hervorhebung der Wechselwirkungen zwischen den Vorschlägen individueller Ausdrucksmöglichkeiten - die sich als Performance gleichsam in bestimmte Räume hineinschrauben - und entsprechenden Reaktionen werden die Strukturen von Kategorien sicht- und erfahrbar.

Die Künstlerinnen und Künstler scheinen die Parameter ihrer eigenen identitären Position stets offenzuhalten und je nach Setting zu verändern. Fragen nach Formen der Interaktion sind dabei vorrangig. Die von Kerner (Kerner 2012: 211) vorgeschlagenen Dimensionen des Epistemischen, Institutionellen und Persönlichen verschränken sich hier, wenn soziale, ökonomische und politische Kategorien und deren zumeist normativ geprägten Repräsentationen kritisch befragt werden, das Persönliche sowie das Öffentliche und damit mutable Identifikationsdynamiken aufeinander treffen und überraschende Konstellationen in diesem Aufeinandertreffen entstehen. Mit der Renitenz gegenüber und dem Aufbrechen von normierenden Kategorien thematisieren die Künstlerinnen und Künstler genau jene Unvollständigkeit jeder Subjektbeschreibung, die in der intersektionalen Forschung den Stoff für Kritik an und die permanente Erweiterung der Forschungsperspektive liefert.²⁾

1)

Dies ist die eigene Übersetzung der Textstelle „intersectional assessments of [...] a specific issue or problem“ (Kerner 2012: 208).

2)

So geht es beispielsweise bei Kerner um die konzeptuelle Komplexität und Prozesshaftigkeit von Kategorien (Kerner 2012: 206 und 208), bei Meyer und Purtschert (2010) um eine persistente Offenheit gegenüber der Einführung neuer Kategorien in die intersektionale Analyse und bei Degele und Winker (Degele/Winker 2007: 2) um die Reflexion unterschiedlicher Untersuchungsebenen bei der Auswahl von Kategorien.

— Seit 2005 bezeichnen sich Ingrid Mwangi und Robert Hutter als die „merged identity“ (Mwangi 2012) oder das „artist-collective-being“ (Glinkowska 2008) *IngridMwangiRobertHutter*. Steven Cohen durchkreuzt mit seinen Performances scheinbar durable Zuschreibungen von minoritären und majoritären Identitätsmarkern und schreitet in der Begegnung mit unterschiedlichen Publika gesellschaftliche Rahmenbedingungen ab. Beide Künstler bzw. Künstlerinnen arbeiten in Kontexten - in erster Linie Südafrika und Kenia - die im Bezug auf Geschlecht, Sexualität und Ethnizität stark aufgeladen sind.

— *IngridMwangiRobert-Hutter* ist ein „Künstler in zwei Körpern“ (Wind 2011): Ingrid Mwangi wurde in Nairobi als Kind eines kenianischen Vaters und einer deutschen Mutter, ihr Ehemann Robert Hutter in Ludwigshafen als Sohn zweier deutscher Eltern geboren. 2005 entschieden sich beide dafür, ihre ohnehin schon eng miteinander verzahnte Kunstpraxis auch rückwirkend in *eine* Identität zu überführen. Ein unkonventioneller Schritt, denn Ingrid Mwangi war auch mit ihrer Solokarriere erfolgreich, sah sich gleichwohl mit Attributionen der Differenz konfrontiert, denen immer noch viele Künstlerinnen und Künstler afrikanischer Herkunft ausgesetzt sind.³⁾

— Steven Cohen hingegen ist ein Weißer, jüdischer und queerer Künstler aus Südafrika, Merkmale, mit denen Cohen sich bewusst selbst positioniert, aber auch Zuschreibungen, die in seinen Auftritten nie still gestellt sind, sondern je nach Kontext einmal mehr, einmal weniger hervortreten.⁴⁾ In seinen Performances adressiert Cohen die gesellschaftlichen Strukturen in seinem Land, die immer noch geprägt sind von ethnischen Klassifizierungen und immer mehr auch solchen, die die soziale Stellung betreffen. Zudem werden minoritäre Identitäten zwar rechtlich durch eine der weltweit progressivsten Verfassungen geschützt, in der alltäglichen Lebensrealität jedoch wirken oftmals weiterhin Überzeugungen fort, die im Sinne einer ‚authentisch‘ afrikanischen Identität Differenz nur dulden und schlimmstenfalls bestrafen.⁵⁾ Für Cohen hat sich „seit der Abschaffung der Apartheid 1994 die Ausgrenzung von Minderheiten lediglich verschoben“ (Höller 2006: 8). Mit provokativen und kontroversen öffentlichen Auftritten verhandelt Cohen allerdings nicht nur seine eigene Identität, die zwischen mehreren Eigenschaften zu oszillieren scheint, sondern auch, wie diese teils uneindeutigen Identitätsmarker in bestimmten Umgebungen aufgefasst werden und welche Verhaltensweisen sie auslösen. Bei beiden Künstlern bzw. Künstlerinnen werden mithin

3) Siehe z.B. Olu Oguibe in *The culture game* von 2004. Auch mochte ein befreundetes Sammlerehepaar nicht einsehen, dass Mwangi ihre Arbeit mit einem Mann teilen wollte (Glinkowska 2008). Und schließlich bestätigt Mwangi: „Von selber wäre ich nicht darauf gekommen, mich afrikanische Künstlerin zu nennen. [...] Meine anfänglichen Arbeiten handelten sehr stark um Identität und zwar schwarze Identität, in der weißen Gesellschaft“ (March 2006).

4) Die Abgrenzung Schwarzer und Weißer Künstler in Südafrika ist der Segregationspolitik der Apartheid geschuldet, die bis heute Diskurse um die Präsentation von Kunstwerken des jeweils anderen bestimmen. Sie soll in der Untersuchung nur an solche Stellen erfolgen, an denen sie für die Beschreibung spezifischer Kategorisierungen in der Kunstgeschichtsschreibung Südafrikas notwendig ist. Die Großschreibung der Adjektive markiert ihre sozio-kulturelle Dimension, die gemeinsame Erfahrungshintergründe von Diskriminierung und Privilegierung implizieren.

5) So wird in der Civil Union Bill von 2006 zwar die Gleichstellung homosexueller Paare durch die Eheschließung ausdrücklich angeführt, im Alltag Südafrikas allerdings werden gleichgeschlechtliche Lebensweisen weiterhin verfolgt und als ‚unafrikanisch‘ gebrandmarkt (z.B. Wilke-Lauer 2009). Als Beispiel sei hier die so genannte ‚korrektive Vergewaltigung‘ genannt, die insbesondere Schwarze lesbische Frauen zweifach unterdrückt: erstens wird behauptet, man könne ihre ‚Krankheit‘ durch den erzwungenen Geschlechtsverkehr mit einem Mann heilen; zweitens wirkt die anschließende Viktimisierung dieser Frauen auch und gerade im internationalen Diskurs marginalisierend und stereotypisierend, wenn die Vielfalt lesbischer Lebensweisen komplett ausgeblendet wird (hierzu u.a. Schwikowski 2011).

scheinbar festgeschriebene Kultur- bzw. Gesellschaftsbilder mit multiperspektivischen – bei *IngridMwangi-RobertHutter* – und trans-identifikatorischen – bei Cohen – Subjektpositionen in Beziehung gesetzt.⁶⁾

— Als einleitende These ist zu beachten, dass beide Künstler bzw. Künstlerinnen den Schwerpunkt ihrer Performances nicht etwa auf direkte Widerständigkeit legen, sondern dieser vielmehr in der Multivokalität, der Relationalität und der Dynamik von Identifikationsprozessen in und mit einer Gesellschaft und in den damit verbundenen Abgrenzungsmechanismen zu suchen ist und über eine reinweg anti-normative Haltung hinausweist. Die Künstlerinnen und Künstler arbeiten *mit* differenzierenden Strukturen *und* beschwören alternative Handlungsoptionen herauf.

— Während in diesem Sinne das Konzept der Disidentifikation (Muñoz 2013) bereits Ambivalenzen im künstlerischen Spiel mit minoritären Identitäten und ihrem Verhältnis zu hegemonialen Positionen aufzeigt und ebenfalls die Arbeit *mit* und *an* Ideologien adressiert, so geht es schließlich immer noch um die Frage, wie die künstlerische Identitätsebene zu einem jeweiligen soziokulturellen Geflecht in Beziehung gesetzt wird, wie also das Institutionelle, das Persönliche und Epistemische sich miteinander verschränken. An dieser Stelle können Modelle der Intersektionalität möglicherweise beleuchten, wie künstlerische Kommentare in welchem Kontext wirken, ob sie überhaupt eine Wirkung erzielen und wie in der konkreten Situation der Performance entweder *typische* Zuschreibungsautomatismen wiederholt und damit explizite Gruppen in ihren (Selbst)-beschränkungen entlarvt werden oder aber Momente des Unerwarteten und der Unsicherheit hervortreten. Ich möchte behaupten, dass die performativen Vorgehensweisen von *IngridMwangiRobertHutter* und Steven Cohen erst durch eine intersektionale Analyse angemessen thematisiert werden können. Denn einige der Werke beider Künstler bzw. Künstlerinnen sind in der Verflechtung mehrerer Ebenen und unter Einbeziehung der Milieus, in denen sie inszeniert werden, überhaupt erst zu verstehen, wenn beispielsweise *MwangiHutter* 2009 in der Arbeit *The cage* oder Cohen in *Chandelier* von 2001 mit einem Publikum in ausgewählten öffentlichen Räumen interagieren. Nicht die Wirkweisen von unterschiedlichen Unterdrückungen werden hier freilich künstlerisch untersucht, sondern die bereits dargelegten Identifikations- und Attribuierungsprozesse, die zweifellos auch Formen der Repression und der Marginalisierung mit sich bringen

6)

Mit dem Begriff der Trans-Identifikation möchte ich sowohl Formen transgressiven Verhaltens als auch die dialogischen und reziproken Strukturen von Identifikationsprozessen beschreiben und ihn damit von Konzepten der Gegen- oder auch Disidentifikation erweiternd abgrenzen.

können. Die Kommentierung der Prozesshaftigkeit in der jüngeren intersektionalen Forschung sei hier noch einmal betont. Es geht bei den zitierten Arbeiten um Interaktionen bei der Kollision von Individuum und Sozialstruktur in letztendlich „verwobener Weise“ (Degele und Winker 2007: 1). Sowohl Künstler als auch das Publikum reagieren, passen sich an und vereiteln zu erwartende Handlungsmuster. Die in die Performances hineingetragenen und stellenweise trans-identifikatorischen Diktionen verstärken und verändern sich oder schwächen sich wechselseitig ab (in Anlehnung an Degele und Winker 2007: 1).

**„TERRORIST DRAG“, „MONSTER DRAG“, „CONCEPTUAL DRAG“.
STEVEN COHENS PERFORMATIVE PRAXIS** —

Steven Cohen führt seine Performances auf mehreren Ebenen durch. Zunächst agiert er auf der identitären Ebene, die eng mit der ästhetischen Qualität sowie der Symbol- und Objekthaftigkeit seiner Kostüme verknüpft ist. Zum anderen bewegt er sich auf der öffentlichen Ebene, ohne die seine künstlerischen Bewegungen unvollständig wären. Auf der persönlichen Ebene verhandelt Cohen eine Männlichkeit, die im Bezugsrahmen Südafrikas auf geradezu zugespitzte Weise sowohl als minoritär als auch als dominant beschrieben werden muss. Je nach Wahl eines spezifischen öffentlichen Ortes wirken die von Cohen vorgebrachten symbolischen und maskierenden Identitätsmarkierungen entsprechend hegemonial, anmaßend oder aufdringlich, gleichzeitig auch verletzlich. Bei seinen Kostümierungen verwendet er Elemente des *Drag*, relativiert diese indes durch die Hervorhebung seines Geschlechts. Er pointiert seine biologische Männlichkeit, sabotiert damit die potentiell subversive Auseinandersetzung mit Weiblichkeit, die *Drag* Performances eigentlich ausmacht, und dramatisiert sodann wieder die Verletzlichkeit des Phallus - eben jene Referenz auf die Hegemonie (Weißer) Maskulinität - in dem er ihn abbindet und mit Verwundungsmerkmalen, wie künstliches Blut, oder mit Assoziationen historischer Stigmatisierung, wie den Davidstern, versieht. Jede vermeintlich sichere Zuschreibung zu konkreten identitären Kategorien wird also augenblicklich unscharf. Seine Verkleidung - gleichzeitig faszinierend wie abstoßend - lässt an sich schon unterschiedliche Zugänge zur Identifikation des Künstlers zu. Erst in der Begegnung mit einem vorher ausgewählten, nicht aber eingeweihten Publikum werden die Dynamiken und Empfindlichkeiten eines soziokulturellen Gefüges virulent. Erst hier kommt das, was Cohen selbst „conceptual drag“ (de Waal und Sassen

2003: 13) und Shaun de Waal und Robyn Sassen „monster drag“ (de Waal und Sassen 2003: 13) nennen, zur vollen Entfaltung.

„I’m messing with a society that is more shocked by the violence of my self-presentation as monster, queer, unrepresentable or whatever than by the actual violence they live with every day. It’s almost as if, because I’m alive and present, I’m more real and more threatening than reality.“ (Cohen 1998)

— An dieser Stelle ist der Vergleich mit dem Konzept der Disidentifikation von José Esteban Muñoz nahe liegend, welches er in einem Artikel vom 1997 vorgestellt hat. Muñoz beschreibt darin die künstlerische Praxis der U.S. amerikanischen Performancekünstlerin Vaginal Davis. Anhand ihres Beispiels beschreibt Muñoz Strategien jenseits des Mainstream, die Kategorisierungen und zu erwartende Stereotypen - auch im Bezug auf minoritäre Gruppen - verwirren. Davis z.B. ist für ihn keine Protagonistin konventionellen *Drags*, sondern vielmehr das, was er „terrorist drag“ (Muñoz 2013: 87) bzw. eine „tactical misrecognition“ (Muñoz 2013: 86) nennt. Muñoz theoretisiert diese Strategie als eine, die unterdrückende Strukturen, insbesondere Rassismus oder Homophobie, nicht einfach tabuisiert oder negativ besetzt, sondern sie durch eine disidentifikatorische Geste gewissermaßen verhöhnt und von innen heraus irritiert. „The fantasies she acts out“, schreibt er, „involve cultural anxieties around miscegenation, communities of color, and the queer body“ (Muñoz 2013: 87). Die Kohärenz und Essentialisierung von Identität bzw. Kategorien der Identifikation werden damit aufgebrochen.

— Mit ihrer Strategie des *terrorist drag* bewegt sich Davis indessen kontinuierlich auf einer persönlichen Ebene. Ihr Publikum ist das einer eingeweihten Öffentlichkeit. Ihre Performances kreisen letztlich um sie selbst und bleiben im sicheren Raum der eigenen Subkultur. Das sich Abarbeiten an Identifikationsmöglichkeiten in Kontexten ideologischer Restriktionen, die die dominierende Kultur zur Verfügung stellt, bleibt bei Davis und den von Muñoz (Muñoz 1999) beschriebenen Künstlerinnen und Künstlern lediglich eine Zwiesprache des Selbst. Es ist somit fraglich, ob Muñoz’ Bezeichnung von Davis’ künstlerischem Ansatz als terroristisch deren begrenzten Wirkungsradius adäquat theoretisieren kann, wenn man davon ausgeht, dass ein Terrorist seine Kommunikationsstrategie grundsätzlich nach außen trägt und sie möglichst weitläufig sichtbar machen will.

— Cohen versteht seine Performances nur in Verbindung mit der öffentlichen Interaktion, die auch eine Interaktion von Kunstwelt und *realer* Welt ist. Erst in der Begegnung mit einer sich gegenüber Cohens Identität scheinbar konträr ausrichtenden Öffentlichkeit werden Reaktionen ausgelöst, die Strukturen von Dominanz und konstruierten Differenzen offenbaren. Ich „erkunde [...] den Körper im Kostüm draußen in der realen Welt, der Umwelt, der Öffentlichkeit und der Realität“, sagt Cohen.

„Ich glaube also, dass ich immer mit Bewegung gearbeitet habe, und zwar auf drei Ebenen: erstens auf der Ebene der Artikulation des Körpers, zweitens wie die Körpersprache im Kontext eines Kostüms, das Grenzen einführt, neu definiert wird, und drittens wie das ganze Paket des begrenzten menschlichen Körpers sich in der Öffentlichkeit - nicht innerhalb der kunstbestimmten Bereiche eines Theaters oder Museums, sondern wirklich da draußen - ausdrückt“ (Höller 2006: 10).

Gerade diese Erkundung macht Cohens Vorgehensweise für eine intersektionale Analyse so interessant. Denn Cohens Arbeit fängt dort an, wo die Konfrontationen wirksam werden.

— Cohen taucht in vielen seiner Performances unangemeldet an unterschiedlichen Standorten auf. Er setzt sich damit seiner eigenen Verwundbarkeit und der Unvorhersehbarkeit eines Zusammentreffens aus. In Fort Klapperkop beispielsweise, heutiger Standort des Militärmuseums in Pretoria, verkörpert er eine Auffassung von Patriotismus mit einer Performance, die einer normativen Ausrichtung dieses Konzeptes entgegen zu stehen scheint. Im Gegensatz zu Davis bleibt Cohen stumm und kann so seine Auftritte nicht mithilfe verbaler Interventionen konterkarieren. Dennoch wird das Patriotische disidentifiziert. Später wird Cohen behaupten, dass auch er als Gedienter ein Recht auf die Anwesenheit bei der dort abgehaltenen rechtsextremen Kundgebung habe (Dubin 2012: 169).⁷⁾

— Die Kritik an Cohens Arbeit beziehe sich, so der Soziologe Steven Dubin, vor allem auf die soziale Situation in Südafrika, in der sie von kunstfernen Öffentlichkeiten nicht immer verstanden und unvorteilhafte Nachwirkungen in Gemeinden haben würde, die der Künstler dann schon wieder verlassen hätte. Gerade in dieser standortspezifischen Kritik zeigt sich die intersektionale Struktur von Cohens Performances, denn die Bedeutung seiner Arbeiten generiert sich erst aus dem unvorhersehbaren Zusammenspiel von zufälligem Publikum und dem Künstler Cohen.

7)

Cohen war von 1985 bis 1987 in der südafrikanischen Armee.

Dubin zitiert dazu den Redakteur der südafrikanischen Online Zeitung *Mail & Guardian*:

„Cohen's work, rather than being a negotiated affirmation of public space, is more a slap in the public's face with a wet penis. He aggressively stakes his place in the public universe and continually tests the public's tolerance of his access rights to that space.“ (Dubin 2012: 169)

Es stellt sich die Frage, ob diese Kritik nicht ins Leere läuft. Es ist richtig, dass Cohen nicht *de facto* verhandelt oder den Status des öffentlichen Raumes als Verhandlungsraum bestätigt. Tatsächlich mahnt er einen vermeintlichen Konsens ab. Es ist allerdings bezeichnend, wenn in Bezug auf Cohens Performances von Aggressivität die Rede ist. Vielmehr legt er nicht nur das Unsichtbare, Unterdrückte und Unterbewusste offen, sondern rückt es geradezu ins Rampenlicht - im wortwörtlichen Sinne in seiner Arbeit *Chandelier*. Bei Cohen wird nicht verhandelt. Dazu ist es in den von ihm betretenen Situationen meist schon zu spät oder sinnlos. Es geht um die schonungslose Auseinandersetzung mit widersprüchlichen, das Unerwünschte ausklammernden, Identifikationen sowie das Hineinzwängen dieser Fragen und Mahnungen in eine ideologisch durchzogene Gesellschaftsstruktur. Cohen formuliert gerade nicht den Anspruch, diese Räume *für sich* zu reklamieren, sondern sagt: „I'm not the kind of person who behaves like I do“ (Perryer 2010: 13). Stattdessen lotet er den öffentlichen Raum aus, trägt die ihm inhärenten, jedoch sanktionierten Dimensionen nach außen, mutet ihm das Ungeheure zu und ist dadurch weitaus *terroristischer* als Davis in den 1990er Jahren. Cohen selbst behauptet, er wolle für seine Arbeit nicht geliebt werden. „In a sense, if the work is a success, then it has failed“ (Blignaut 2011). Mit seinem maskierten Körper wirft er vielmehr monströse und nicht vollständig dechiffrierbare Identifikationsvorschläge in öffentliche Räume mit ihren scheinbar eindeutigen, hierarchisierten und fest verorteten Differenzzugehörigkeiten hinein.

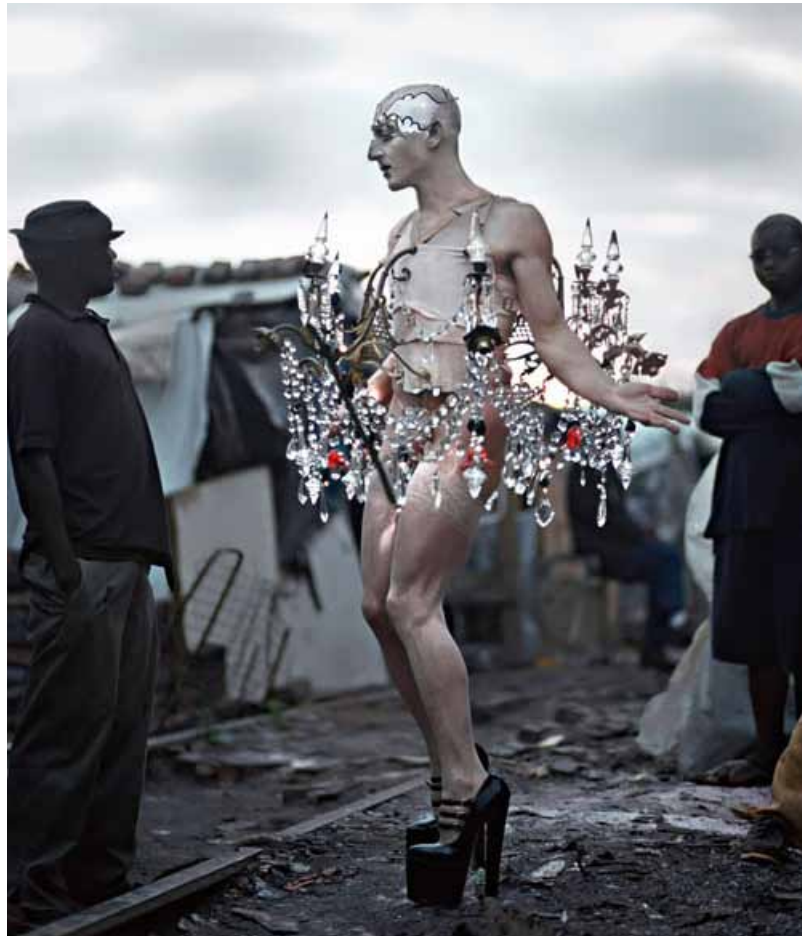
DIE ZIRKULATION VON ATTRIBUTIONEN UND DIE VERLAGERUNG VON AGENCY. STEVEN COHENS CHANDELIER UND MWANGIHUTTERS THE CAGE _____

Die Orte, die Cohen für seine Performances auswählt, sind keineswegs zufällig. Für seine Arbeit *Chandelier* von 2001 beobachtete er sechs Monate lang ein Squatter Camp in Newtown in der Innenstadt von Johannesburg, bevor er sich entschied, dort seine Performance aufzuführen (**Abb. 1**). Für den Auftritt kreierte er ein wie ein Kronleuchter anmutendes

Tutu. Das illuminierte und vordergründig kostspielige Kostüm entstand tatsächlich aus teilweise gebrauchten Werkstoffen, die Cohen in einem Restemarkt fand. Auch mit seinen objekthaften Kreationen wirkt Cohen also kontinuierlich normierenden Repräsentationen und Assoziationen entgegen.

— In der Begegnung mit den Bewohnern des informellen Siedlungsgebietes bricht Cohen mit seinen überdimensionierten Stöckelschuhen, den leise klimpernden, funkelnden Glaselementen des Kronleuchters und seinem beinahe vollständig nackten Körper

gleichsam wie eine glamouröse, fremde, exotische Erscheinung, die Reichtum und Privilegierung suggeriert, über den Ort herein. Zugleich betont gerade diese Kostümierung seine Verletzbarkeit: auf der unebenen Erde des Camps stolpert Cohen mehr, als dass er sicher laufen könnte. Ständig rutscht er aus und strauchelt und wirkt in seinen Bewegungen geradezu körperlich behindert. Das partiell aus Sperrmüllresten zusammen gebastelte Tutu verhüllt seinen Körper kaum. Das überhöhte Weißsein Cohens wirkt durch seine Nacktheit und eingeschränkte Bewegungsfreiheit ein weiteres Mal verkehrt. *Chandelier* fand zufällig an einem Tag statt, an dem die Siedlung niedergerissen werden sollte. Newtown, heute ein



Kulturbezirk mit zum Teil hochpreisigen Wohnungen, das sich von den Schienensträngen des Hauptbahnhofes bis zum zentralen Geschäftsbezirk Johannesburgs spannt, war 2001 noch eine der ärmsten informellen Besiedlungen der Stadt. Bereits 1904 wurde der Bezirk Brickfields, wie er seinerzeit hieß, und andere multiethnische Siedlungsgebiete zwangsweise geräumt, um sie in kommerzielle und industrielle Zonen umzuwandeln und, entlang der damaligen segregationspolitischen Vorgaben, zu modernisieren. Als Cohen seine Performance ausführte, wurde der Bereich also

// Abbildung 01

Steven Cohen, *Chandelier*, 2001, Performance, Michael Stevenson.

wiederholt zerstört. Im Gegensatz zu anderen informellen Siedlungen dieser Zeit mit ihren eigenen Organisationsstrukturen, insbesondere entlang familiärer Verbindungen, war Newtown eines der marginalisiertesten Gebiete in Johannesburg. Hier siedelten Menschen ohne Familie, ohne ökonomische oder soziale Teilhabe und ohne Unterkunft (Guillaume and Houssay-Holzschuch 2002). Newtown war die letzte Zuflucht für alleinstehende und verzweifelte Menschen ohne sanitäre Möglichkeiten und Elektrizität (Guillaume and Houssay-Holzschuch 2002: 94). Dessen ungeachtet versuchten die Bewohner auch in diesem Umfeld, solidarische Strukturen aufzubauen.⁸⁾

— Zunächst mutet das Eindringen Cohens in diese extreme Umgebung voyeuristisch an. Er selbst sagte über diese Begegnung: „[...] you watch people with nothing losing what they don't have ... and I feel white and weird and I feel voyeuristic and I feel I don't have the right to be there [...]“ (Powell 2010: 16) und schließlich „it was hard [...] to set [...] up as, in part, a privileged white luxuriating among the despair of our lowest class citizens“ (Cohen 2002). Selbstverständlich ist sich Cohen der Problematik von Machtbeziehungen und Agency der Bewohner an solchen Orten wie Newtown bewusst. Auch werden die unvereinbar wirkenden Faktoren in seinem *clash of aesthetics* vor allem in ihrer Rezeption als Provokation wahrgenommen. Allerdings wäre ein Beharren auf dem provokanten Potential von Cohens Interventionen zu kurz gegriffen. In mehrfacher Hinsicht macht Cohen sich selbst angreifbar und verletzlich und verlagert in *Chandelier* die Reaktions- und Handlungsmöglichkeiten auf minoritäre und bisher als eher handlungsunfähig wahrgenommene Gruppierungen.

— Cohen redet und erklärt nicht, sondern kommuniziert allein gestisch. Auch wenn das unfreiwillige Publikum in Newtown in seiner Lebensrealität nicht die diskursive Macht besitzt, sich an ästhetischen, geschweige denn theoretischen, Debatten zu beteiligen, so kann es in Reaktion auf künstlerische, vielleicht als fremd assoziierte, Eingriffe dennoch affirmierend, abwehrend, gleichgültig und eben unberechenbar handeln und interagieren. Es steckt damit seinerseits die Rahmenbedingungen für soziale Erfahrungskategorien ab bzw. generiert sie erst.⁹⁾

— In der Arbeit *The cage* von 2009 interagiert Robert Hutter als zeitweilige Verkörperung der Künstleridentität *Mwangi-Hutter* in einer Geschäftsstraße Johannesburgs mit einem fast ausnahmslos Schwarzen Publikum (**Abb. 2**). In einem weitläufig

8) “The poor are here building their own city, trying to put their individual and collective mark on an area to locally transform a space imposed by poverty into an appropriate place reflecting their own values” (Guillaume/Houssay-Holzschuch 2002: 90).

9) “Reactions ranged, from 'go away' and 'what's wrong with you?' to biblical comparisons 'Jesus', 'Mary', and 'angel' [...] to a bloodshot man who presented his Hustler centre-fold in one hand and me in the other, saying 'I got it, I got it'. Blown away on drink and dreams of cunt, he kept showing me vulva after vulva, and making pumping fuck-motions against me. He didn't even see the chandelier, he just saw a shaved Hustler pussy come to life - the slut of his dreams - and he wasn't going to let that pass without embracing it. His Hustler was soon snatched away and ripped up by an offended fellow-squatter. There was a man who shook his knobkierie at me, a woman who kissed my hand [...], some women sang Nkosi Sikileleli'Afrika, one woman said The Lord's Prayer, some people clapped, some people scorned. It is the unpredictable and diverse responses that people bring into the work, as well as the intimacy of those interactions, that actually construct the work - also visually it is very strong, both in beauty as well as in its ugliness” (Cohen 2002).

umzäunten Straßenabschnitt, das mit der Zeit offensichtlich zu einer Art öffentlicher Müllhalde geworden ist, fängt Hutter langsam an, seine Kopfhaare zu rasieren. Zusammen mit Stofffetzen, die er aus seinem T-Shirt ausschneidet, verpackt er die Haare in kleine Plastiktütchen und bietet sie den zufällig vorbeikommenden Zuschauern an. Anschließend verklebt Hutter seine Augen, legt sein T-Shirt ab und fordert die am mannshohen Maschendrahtzaun stehenden Menschen dazu auf, mit von ihm bereit gestellten Stiften ihre Gedanken und Ideen auf seinen nackten Rücken zu schreiben. Nach anfänglicher Skepsis der Schaulustigen beginnen einige von ihnen tatsächlich, Wörter und Symbole auf Hutters Haut zu zeichnen. Ähnlich wie bei Cohens Aktivierung von Handlungsoptionen bestimmter Gruppen kommt in *The cage* zunächst eine Polyvokalität zutage, die zwar angesichts des von Mwangi Hutter ausgewählten Ortes inmitten eines von unterschiedlichen Menschen frequentierten Stadtzentrums nicht erstaunen mag, die jedoch einmal mehr eine unüberschaubare Komplexität von Stimmen eines in der westlichen Welt nicht selten und nach wie vor als homogen wahrgenommenen geographischen und sozialen Gebietes abbildet. „Love him for what he does“ steht ebenso auf Hutters Körper wie individuelle Namen, „Africa“, „Killer“ oder das Hakenkreuz. Vieles bleibt unverständlich. Auch hier würde eine allein auf die läuternde, gewissermaßen elementar postkoloniale Erfahrung des Publikums bezogene Interpretation der Dynamik der Performance und dem Gesamtoeuvre Mwangi-Hutters nicht gerecht werden.



// Abbildung 02
Ingrid Mwangi Robert Hutter,
The cage, 2009, Performance,
Property of the artist.

— Ganz explizit im Bezug auf ihre Künstleridentität bemerkt Mwangi in einem Interview, dass diese als ein Kollektiv verstanden werden soll, „weil wir andeuten möchten, dass es noch mehr Leute gibt, die wichtig sind, damit das Werk entstehen kann“ (March 2006). Erst durch die Konfrontation und Kollaboration einer trans-identifikatorischen Idee des Subjekts mit einem gesellschaftlichen Umfeld kann eine solche überhaupt erst

entstehen und entsprechende unkonventionelle Wirkweisen von handlungsbezogenen Verschiebungen soziokultureller Kategorien ausgelöst werden.

KÜNSTLERISCHE EXPERIMENTE IN INTERSEKTIONALEN SITUATIONEN

— In Cohens und *MwangiHutters* künstlerischer Praxis geht es nicht darum, unterschiedliche Formen der Diskriminierung in spezifischen sozialen und politischen Kontexten zu untersuchen und entsprechende Handlungsalternativen vorzuschlagen, sondern vielmehr darum, Normierungsverläufe und Abbildungen bestimmter Herrschaftsverhältnisse - und der ihnen inhärenten Identifikationsmuster - experimentell zu irritieren. Die künstlerische Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen dem Individuum und der es umgebenden Gesellschaft unterscheidet sich von einer intersektionalen Herangehensweise in der akademischen Analyse insofern, als dass sie durch die Einbindung der eigenen Identität mit ihren transgressiven Identifikationskonstellationen Privileg bzw. Dominanz und Marginalisierung zwar nicht umkehrt, wohl aber aktiv transformiert. Letztendlich treiben Steven Cohen und *IngridMwangiRobertHutter* Überlegungen zu individueller Agency und performativer Potenz in intersektionalen, künstlich arrangierten Situationen auf die Spitze.

Die Betonung des künstlerischen Individuums als Medium für ein solches Experiment verknüpft das Konzept der Disidentifikation mit dessen Einbindung in konkrete gesellschaftliche Bedingungen. In den Performances wird die Situationsbeschreibung von der ausschließlich individuellen oder der ausschließlich soziokulturellen Ebene auf die der Wechselbeziehung verlagert. „[...] *disidentificatory performances that are documented and discussed here circulate in subcultural circuits and strive to envision and activate new social relations*“ (Muñoz 1999: 5). Die Qualität und Verlängerung dieser *sozialen Relationen* werden bei Cohen und *MwangiHutter* freilich ausgebaut, denn ihre Arbeiten gehen eben nicht nur in *subkulturellen* Räumen vonstatten, sondern erschließen sich weitläufigere Kontexte.

— In einem 2007 erschienenen Interview begegnet die Genderwissenschaftlerin Elizabeth Grosz der Frage nach der Forschungseinstellung der Intersektionalität mit Zweifel. Es ginge in der Kunst nicht mehr darum, so Grosz, marginalisierte Individuen abzubilden, sondern um deren „specificity“ und „particularity“ (Kontturi und Tiainen 2007: 250). Letztendlich müsse sich die Künstlerin oder der Künstler mit Material und Kontext auseinandersetzen

und nicht allein mit dem Problem der Repräsentation. „*Feminist art aims no longer to present silent, forgotten, or excluded women. This is a very narrow conception of art. [...] But the question now becomes what is feminist art to do if its task is no longer to represent silent or forgotten women; if its task is no longer to represent the other but to represent something in oneself?*“ (Kontturi und Tiainen 2012: 250). Die Auseinandersetzung Ingrid Mwangis und Robert Hutter mit den intersektionalen Beziehungen, die ihre jeweiligen Identitäten der alltäglichen Lebensrealität konstituieren, erweitern sie in Form von *MwangiHutter - Grosz'* Einwand zuspierend - zu einer Auffassung von Intersektionalität, die nicht nur Strukturen der Unterdrückung verhandelt, sondern die relationalen, reziproken und multiperspektivischen Dynamiken, die Identifikationsprozesse und Handlungsweisen innerhalb gesellschaftlicher Bezugssysteme ausmachen, beschreibt.

— Die Performances von Steven Cohen und *MwangiHutter* setzen Intersektionalität als „theory in the flesh“ (Diaz, Mane und González 2013: 97) um, indem sie blinde Flecken in der konkreten Auseinandersetzung mit sich selbst in der Begegnung mit unterschiedlichen Kontexten beleuchten. Dabei scheuen sich die Künstler bzw. Künstlerinnen nicht, sich angreifbar zu machen und Konfrontationen sowie inkommensurable Momente zuzulassen und zu befördern.

// Literatur

- Blignaut, Charl (2011):** „Walking the dead“. In: Times Live, 16.04.2011, <http://www.timeslive.co.za/lifestyle/article1019028.ece/Walking-the-dead>, letzter Zugriff 07.11.2013.
- Cohen, Steven (2002):** „The chandelier project. Creating amidst destruction“. <http://vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/stevencohen/chandelier.htm>, letzter Zugriff 05.12.2012.
- Cohen, Steven (1998):** „Artbio“. In: Artthrob, Mai, <http://www.artthrob.co.za/may/artbio.htm>, letzter Zugriff 04.11.2013.
- Degele, Nina und Winker, Gabriele (2007):** „Intersektionalität als Mehrebenenanalyse“. In: Technische Universität Hamburg-Harburg, http://www.tuhh.de/agentec/winker/pdf/Intersektionalitaet_Mehrebenen.pdf, letzter Zugriff 01.10.2013, S. 1–16.
- De Waal, Shaun und Sassen, Robyn (2003):** Steven Cohen, Johannesburg, David Krut Publishing.
- Diaz, Sara/ Clark Mane/ Rebecca und González, Martha (Hg.) (2013):** „Intersectionality in context. Three cases for the specificity of intersectionality from the perspective of feminists in the Americas“. In: Vera Kallenberg/ Jennifer Meyer und Johanna M. Müller (Hg.), *Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven für alte Fragen*, Wiesbaden, Springer, S. 75–102.
- Dubin, Steven (2012):** *Spearheading debate. Culture wars and uneasy truces*, Auckland Park, Jacana Media.
- Glinkowska, Aneta (2008):** „Creating a myth. Conversation with IngridMwangi-RobertHutter“. In: Tokyo Art Beat, <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2008/01/creating-a-myth-conversation-with-ingridmwangi-roberthutter.html>, letzter Zugriff 12.11.2012.
- Guillaume, Philippe und Houssay-Holzschuch, Myriam (2002):** „Territorial strategies of South African informal dwellers“. In: *Urban Forum*, Jahrgang 13, Nr. 2, S. 86–101.

- Höller, Silvia (2006):** "Steven Cohen". In: Gerald Matt (Hg.), Steven Cohen. *Dancing inside out*. Frankfurt am Main, Revolver, S. 43–48.
- Jolly, Lucinda (2012):** "Steven Cohen. Magog", <http://www.stevenson.info/exhibitions/cohen/magoginterview.html>, letzter Zugriff 22.11.2012.
- Kerner, Ina (2012):** "Questions of intersectionality. Reflections on the current debate in German gender studies". In: *European Journal of Women's Studies*, Jahrgang 19, Nr. 2, S. 203–218.
- Kontturi, Katve-Kaisa und Tiainen, Milla (2007):** „Feminism, Art, Deleuze, and Darwin. An interview with Elizabeth Grosz“. In: *NORA. Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, Jahrgang 19, Nr. 4, S. 246–256.
- Malinga, Simangaliso Samuel (2000):** *The development of informal settlements in South Africa, with particular reference to informal settlements around Daveyton on the East Rand, 1970–1999*, Dissertation, Johannesburg, Rand Afrikaans University.
- March, Leonie (2006):** "Viele Gesichter. Über die deutsch-kenianische Multimedia-künstlerin Ingrid Mwangi". In: *Deutschlandradio Kultur*, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/563919/>, letzter Zugriff 25.10.2013.
- Matt, Gerald (Hg.) (2006):** *Steven Cohen. Dancing inside out*. Frankfurt am Main, Revolver.
- Meyer, Katrin und Purtschert, Patricia (2010):** „Die Macht der Kategorien. Kritische Überlegungen zur Intersektionalität“. In: *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Jahrgang 28, Nr. 1, S. 130–142.
- Muñoz, José Esteban (1999):** *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Mwangi, Ingrid (2012):** "IngridMwangiRobertHutter. Headskin". In: *The Soapbox*, <http://blogs.fu-berlin.de/thesoapbox/2012/02/06/ingridmwangi-roberthutter/>, letzter Zugriff 23.11.2012.
- Perryer, Sophie (Hg.) (2010):** *Steven Cohen. Life is shot, art is long*, Cape Town, Michael Stevenson.
- Powell, Ivor (2010):** "Fragments of a conversation with Steven Cohen". In: *Sophie Perryer (Hg.), Steven Cohen. Life is shot, art is long*, Cape Town, Michael Stevenson, S. 9–17.
- Presse Bâtie (2011):** „Steven Cohen. Interview at La Bâtie Festival de Genève“. <http://vimeo.com/29382148>, letzter Zugriff 13.03.2013.
- Schwikowski, Martina (2011):** „Gute Verfassung, grausame Wirklichkeit“. In: *Taz.de*, 06.05.2011, <http://www.taz.de/!70228/>, letzter Zugriff 06.10.2013.
- Wilke-Launer, Renate (2009):** *Geschlechterpolitik macht einen Unterschied*. Berlin, Heinrich-Böll-Stiftung.
- Wind, Annika (2011):** „Soziale Wunden auf der Haut“. In: *Zeitraumexit*, <http://www.zeitraumexit.de/presseartikel/soziale-wunden-auf-der-haut>, zuletzt besucht 12.11.2012.

// Abbildungsnachweis

- Abb. 01:** Steven Cohen, *Chandelier*, 2001, Performance, Michael Stevenson.
Steven Cohen: © Michael Stevenson
(<http://www.stevenson.info/exhibitions/cohen/chandelier.htm>)
- Abb. 02:** IngridMwangiRobertHutter, *The cage*, 2009, Performance,
Property of the artist. IngridMwangiRobertHutter: © IngridMwangiRobertHutter
(http://www.ingridmwangi-roberthutter.com/ingrid_mwangi_robert_hutter/the_cage_2009.html)

// Links zu den Werken

- IngridMwangiRobertHutter:** www.ingridmwangi-roberthutter.com
IngridMwangiRobertHutter, The cage, 2009: www.ingridmwangi-roberthutter.com/ingrid_mwangi_robert_hutter/the_cage_2009.html
Steven Cohen: vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/stevencohen/
Steven Cohen, Chandelier, 2002: vimeo.com/13098642.

// Angaben zur Autorin

Dr. Melanie Klein, currently holds a fellowship as postdoctoral researcher in the DFG Research Group "Transcultural Negotiations in the Ambits of Art. Comparative Perspectives on Historical Contexts and Current Constellations" at Freie Universität Berlin. She studied Art History and Economics in Heidelberg, London and Berlin and worked as public relations officer and lecturer before she started her doctoral research in 2003. Dr. Klein completed her thesis on Masculinity contested. Strategies of resistance in art from South Africa and the oeuvre of Wim Botha at the Academy of Visual Arts in Leipzig

in 2008. She was Visiting Associate at the Centre for African Studies in Cape Town with a scholarship from the German Academic Exchange Service and held a two year research position at the Graduate College "Identity and Difference. Gender Constructions and Interculturality" at the University of Trier. Her research interests include modern and contemporary art from Southern and Eastern Africa, art education, the art market as well as Gender dynamics with special reference to Queer and Transgender Studies.

Among her most recent publications are "Between history, politics and the self. Photographic portraiture in contemporary art from Africa" (Jana Gohrisch and Ellen Grünkemeier (Eds.), Listening to Africa. Anglophone African literatures and cultures, Heidelberg, 2012), "Marketable concepts. The original and originality in modernisms of Africa and Europe" (Ulrich Großmann and Petra Krutisch (Eds.), The challenge of the object, Nuremberg, 2013), "Discussing transidentificatory agency as artistic strategy" (TSQ. Transgender Studies Quarterly, Volume 1, forthcoming) or "Creating the authentic? Art teaching in South Africa as transcultural phenomenon" (Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research, Volume 6, forthcoming).

// 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 DER MANGEL DER WIDERBLICKE

Womöglich war es der überaus ernste Ausdruck der Portraitierten, ein Gemisch aus Taxierung, Zaghaftheit oder verhaltener Heiterkeit, das Sie auf der *Documenta 13* erfasste. Sie hielt den Blicken nicht stand, die den ihren von den Wänden der *Neuen Galerie* zu erwidern schienen, wandte sich ab und fand sich vor einem Bildschirm wieder, der eine Dokumentation zu sehen gab. Es handelte sich um Fotografien der Portraitserie *Faces and Phases* und um eine Version von *Difficult love* der südafrikanischen Künstlerin Zanele Muholi.¹⁾ Den dramaturgischen Höhepunkt erreichte *Difficult love* im Zu-Sehen-Geben einer schwarzen Frau, deren Verletzungen zusammen mit Zeugenerzählungen die Vorstellung eines grausamen Kampfes und einer entsetzlichen Vergewaltigung schufen, von der sich in Südafrika prinzipiell jede schwarze Lesbe bedroht sehen muss, so die Botschaft des Films in ihren Augen. Es dauerte etwas, bis Sie sich der Irritation gewahr wurde, die durch das Einblenden einzelner Fotografien von *Massa and Minah* in *Difficult love* ausgelöst worden war. *Massa and Minah* ist das seit 2008 kontinuierlich erweiterte *Work in Progress* von Zanele Muholi,²⁾ in dessen Zentrum *Domestic work* steht.³⁾ Es besteht aus Fotografien, die den weißen Blick zu intersektionalen Projektionen wie *Rasse*, *Klasse* oder *Heteronorm* provozieren und ihn dabei in die Mangel nehmen. Die Irritation, die Sie nachträglich in Unruhe versetzte, die auf der *Documenta 13* jedoch von der Betroffenheit angesichts der homophoben Gewalt überlagert wurde, veranlasst diese Ausführungen. Davon ausgehend versucht der Text das politische Potential von *Massa and Minah* herauszuarbeiten. Wer ist Sie? Als Name verwendet, bezeichnet Sie hier das Erfahrungssubjekt, das zum Zeitpunkt der Begegnung mit der Arbeit unter anderem weiß und weiblich identifiziert war.

— Bevor der Text sich seinem Gegenstand zuwendet, will er eine grundlegende Herausforderung in der Auseinandersetzung mit den Arbeiten Muholis herausstellen und rekonstruiert dafür eine Reaktion auf ein Screening von *Difficult love*. Zanele Muholi bezeichnet sich selbst als visuelle Aktivistin, denn es ist ihr explizit politisches Ziel, die Unsichtbarkeit, Kontrolle und Unterdrückung der queeren, schwarzen Gemeinschaft in Südafrika durch visuellen, vornehmlich fotografischen Aktivismus zu bekämpfen (vgl. Muholi 2011: 45). Im europäischen Kunstkontext erreichen

1)

Faces and Phases ist eine Portraitserie von schwarzen queeren, vor allem lesbischen Personen, mit der Muholi an einer positiven Referenz schwarzer, queerer Sichtbarkeit arbeitet (vgl. Muholi 2010: 6). *Difficult love* hat Muholi 2010 zusammen mit Peter Goldsmid realisiert. Auf der *Documenta 13* wurde eine gekürzte Version gezeigt.

2)

Die Galerie Stevenson, die Muholi vertritt, gibt an, dass einige der Fotografien, die in der Dokumentation *Difficult love* gezeigt und dort als zum *Work in Progress* gehörend bezeichnet werden, unverfügbar sind. Diese Bilder, hier Abb. 1, 4, 5 und 6, werden nur in *Difficult love* zu sehen gegeben. Die Abbildungen 2, 3, 7 und 8 hingegen sind Teil der offiziell publizierten Serie. Um diesen Unterschied visuell hervorzuheben, werden die lediglich in *Difficult love* repräsentierten Fotografien hier als Screenshots gezeigt.

3)

Um die Mehrdeutigkeit von *domestic* nicht zu verlieren, das zum Beispiel mit „häuslich, heimisch oder domestiziert“ übersetzt werden könnte, und das sowohl auf einen konkreten Raum, auf eine soziale Herrschaftsrelation, als auch auf Unterwerfung verweist, verwendet der Text die englischen Begriffe oder Formen des deutschen Verbs „domestizieren“ (vgl. McClintock 1995: 34).

Muholis Arbeiten eine beachtliche Prominenz. Gerade *Faces* and *Phases* wird gerne zusammen mit *Difficult love* präsentiert, so auch am sechzehnten schwullesbischen Filmfestival *Pink Apple* in Zürich. Nach einem Screening gelangt jemand zur Moderatorin des Künstlerinnengesprächs. „Wie kann man ihr helfen“, fragt die Person und meint mit *ihr* Zanele Muholi.

— In diesem Zusammenhang interessiert, warum die Person Muholi als Projektionsfläche benutzt, um die Problematik, die eine konkrete soziale Gruppe betrifft, diminutiv auf sie zu übertragen. Durch die Verwendung von *man* anstelle von *ich* konstruiert sich die Person als Repräsentant⁴⁾ einer Mehrheit, wobei *man* etwa für das mehrheitlich weiße, schweizerische, homophile Filmpublikum stehen könnte. Die Solidarität, die aus der Frage spricht, überschattet, dass *man* Muholi ad hoc zu eben dem Problem gemacht hat, das diese in den Raum gestellt hatte.⁵⁾ Wenn damit ein Gefühl der eigenen Fortschrittlichkeit und Überlegenheit einhergeht, das sich aus der Vorstellung speist, dass *man* im Gegensatz zum als homo- oder queerphob konstruierten Anderen sexuell deviante Lebensformen integriert, wäre das Gegenteil dessen erreicht, worauf der Aktivismus Muholis zielt (vgl. Hoffner 2012). Vielmehr arbeiten die Personifikation des Problems und die Grenzziehung entlang des Umgangs mit Sexualität dann der Stabilisierung eines hegemonialen Verhältnisses zu. Auch wenn die Reaktion auf das Screening von *Difficult love* nicht repräsentativ für die Rezeption der Arbeiten ist, macht sich daran eine unumgängliche Herausforderung für Vermittlungsformen in einem vornehmlich weißen, europäischen Raum fest. So müssen diese sich fragen, wie mit der Gefahr umgegangen werden soll, „nichts weiter als eine paternalistische Mission“ zu sein (Castro Varela / Dhawan 2005: 59).

— Die These ist, dass eine Auseinandersetzung, die die aktivistischen Ziele der Arbeiten ernst nehmen will, an einem Bewusstsein der Betrachtenden für die „Politizität“ (Kravagna 1999: 25), die politische Involviertheit des eigenen Denkens oder Blickens in Konstruktionsprozesse von Machtverhältnissen, arbeiten muss. Im Gegensatz zu *Difficult love*, dessen mediale Konstruktion die Zuschauenden tendentiell propagandistisch vereinnahmt, und dazu führen kann, dass voller Mitleid, wütend oder betroffen vom privilegierten Hier auf die Zustände von Dort geschaut wird, liegt die Stärke von *Massa and Minah* darin, dass die Arbeit es vermag, den hegemonialen Blick wahrnehm- und verhandelbar zu machen. Darum wendet sich der Text im Folgenden *Massa and Minah* zu, von *Difficult love* und der Ausstellungssituation

4) Dieser Text verwendet den Unterstrich um sprachlich die heteronormative Idee von Geschlecht um eine fließende zu erweitern, wobei die weibliche und die männliche Form als zwei Möglichkeiten mitbezeichnet werden können (vgl. Engel 2009: 13). Wenn es sich anbietet, arbeitet der Text einem glatteren Lesefluss zu und setzt dafür nur den Unterstrich als Markierung von potentieller Uneindeutigkeit ein (z.B. d_ Lesende_).

5) Sara Ahmed bringt die Problematik am Beispiel der *feminist killjoy* am Familientisch auf den Punkt (vgl. Ahmed 2010).

hingegen ab. Zunächst gibt er die ihn motivierende Irritation zu lesen. Der Text legt den Schwerpunkt auf die vergeschlechtlichten und rassifizierten Implikationen, um durch eine kritische Lektüre ausgewählter Einzelbilder und durch die Analyse intersektionaler Projektionen im weißen Blick *Massa and Minah* als visuelle Politikerin auftreten zu lassen.

ALS OB — Das Bild, das Sie getroffen hatte, gibt zwei Personen in einem Innenraum zu sehen, die Sie beide als weiblich identifiziert (**Abb. 1**). Äußerst gelangweilt den Blick nach rechts in die Ferne schweifend lassend, hockt die eine breitbeinig da. *Massa* steckt in einem Kleinen Schwarzen,⁶⁾ hochhackige Opentoes dazu tragend. Unverkennbar lässt die allzu große, wasserstoffblonde Perücke ihren dunklen Haaransatz erkennen und macht überdeutlich, dass dieses Bild gestellt ist. Das *Als ob* scheint hier wichtig zu sein. Ihre überkreuzten, unbeteiligt herabhängenden Hände verdecken den Blick auf das von schwarzen Nylonstrümpfen und von einem herabhängenden, schwarzen Etwas im Dunkeln liegende Geschlecht. Ist das wichtig? Nun der Rock ist kurz, und so breitbeinig da zu hocken geziemt sich für eine Dame nicht, was *Massa* aber nicht zu kümmern scheint.

— *Minah*, als welche das hellblaue Hausangestelltenkleid sie erkennen lässt, nestelt an einem Kettchen herum und kniet aufgerichtet neben *Massa* auf einem orientalisch anmutenden Teppich. Insgesamt wirkt die Inszenierung skizzenhaft. Mit dem Betonen seiner offensichtlichen Gemachtheit entzieht sich das Bild der Illusion des indexikalischen Versprechens von *Es war so*, das der fotografischen Medialität geschuldet ist und distanziert Sie, ihren Versuch, einen Referenten festzumachen zurückweisend, um in allen Ecken und Winkeln das Mantra zu wiederholen: *Ich bin nicht, was du glaubst, das ich sei*.

— Gefühle zwei Sekunden hatte die Dokumentation das nur in *Difficult love* veröffentlichte Einzelbild zu sehen gegeben. Es hatte Sie irritiert, wie Sie nachträglich bemerkte, dass die Rolle von *Massa* mit einer schwarzen, die Rolle von *Minah* mit einer weißen Person besetzt war. Das so rassifizierte Klassenverhältnis

6) *Massa* lässt an das Englische „master“ denken, während *Minah* an das Lateinische „minor: gering, klein, geringfügig etc.“ erinnert oder an die fleischwolfähnliche Küchenmaschine Minna M3 und als Bezeichnung für Hausangestellte gelesen werden kann.



// **Abbildung 01**
Massa and Minah, Filmstill aus *Difficult love*, 2010

irritierte ihre Sehgewohnheiten. Es wurde wahrnehmbar, wie stark ihr Blick von inkorporierten Vorbildern konditioniert sein musste, denn Sie wies der schwarzen Person imaginär automatisch eine unterlegene und der weißen eine privilegierte soziale Position im von *Massa and Minah* bezeichneten Verhältnis zu. Durch die im Grunde platte Verkehrung der Besetzung unterbrach *Massa and Minah* die Fraglosigkeit der naturalisierten Zuschreibung.

—— Verstärkt wurde die nachwirkende Beunruhigung durch die Erinnerung an den Widerblick aus einem weiteren Bild der Serie, der mitten in *Difficult love* aus einem bläulichen Hintergrund hervorstach.

IM BILD —— Das Klassenverhältnis ist hier entsprechend vorherrschender hierarchischer Vorbilder besetzt (**Abb. 2**). Warum diese Besetzung mit Ausnahme von Abb. 7 in den im Folgenden besprochenen Einzelbildern beibehalten wird, bleibt hier offen.

—— Die weißen Beine im Vordergrund stecken in Pantoletten und deuten einen Schritt nach rechts an. Fest auf dem linken Fuß stehend, wird das nachgezogene Spielbein in einer tänzerisch anmutenden Linie unscharf festgefroren. Diese führt den Blick von der Fußspitze über den gewölbten Rist, verlässt darüber die Silhouette und zielt dem Schienbein entlang nach oben, um außerhalb des Bildrandes die Linie des Standbeins zu kreuzen, im Schritt. „Was blickst du so?“ scheinen die Augen zwischen



// Abbildung 02
Massa and Minah II, 2008

den Beinen zu fragen, und lassen Sie auf der Stelle erstarren. „Nun ja, ich schaute ihr unter den Rock“, antwortet Sie als Voyeurin ertappt. *Minah* im Hausangestelltenkleid bohrt den Boden. Die metallene Büchse in ihrer linken Hand legt diese Annahme nahe, während ihre rechte hinter *Massa's* Fuß verschwindet, diesen im Bild scheinbar berührt und die Protagonistinnen so miteinander verbindet. Hier könnte eine queere Lektüre des Bildes ansetzen, doch wird diese Möglichkeit von imaginären Schranken vereitelt. Unbeweglich kniet *Minah* zwischen *Massa's* Beinen hinter einem Türrahmen, der *Minah's* blauen vom wärmer gehaltenen Raum im

Vordergrund trennt, worin sich *Massa* zusammen mit d_ Betrachtenden befindet. Zu dieser Illusion verführt die zentralperspektivische Darstellungskonvention, derer sich die Fotografie bedient. Sie negiert die Flächigkeit des Bildträgers und tut so, als würde das Bild den Blick auf einen potentiell unendlichen Raum freigeben, während die Konstruktion den illusionistischen Bildraum auf den betrachtenden Blick hin zentriert und diesen fasziniert, ihn von maximaler Sichtbarkeit träumen lässt (vgl. Hentschel 2001: 22; 12). Im westlichen Kulturraum impliziert diese Darstellungskonvention historisch eine Vergeschlechtlichung von Blick und Bildraum durch „[d]ie metonymische Überlagerung von medialem Raum und weiblichem Körper“ (ebd.: 10) und bietet dem weißen Blick eine machtvolle, maskulin konnotierte Position an.

— Der Bildraum, „der dem visuellen Begehren Befriedigung verspricht“ (ebd.: 12), kann mit Hentschel als *Pornotopie* bezeichnet werden (vgl. 9ff). Ihre Referenz in den „Wundern einer nie gesehenen Welt“ findend (ebd.: 12), ist das skopisierte Begehren dem kolonialen Begehren nach Neuland verwandt (vgl. ebd.: 73). Die kolonisierten Neuen Länder galten der europäischen Fantasie seit langem als Projektionsflächen, als *Porno-tropen* nach McClintock, für verbotene erotische Fantasien (vgl. McClintock 1995: 22). Wenn der fotografische Bildraum, der wörtlich maßgeblich für die Erfindung der Differenzkategorie *Rasse* und der damit verbundenen Entwertung und Legitimierung für Kolonisierung war (vgl. Edwards 2003; Bate 2003), mit einer schwarzen, weiblichen Person besetzt wird, vermag das Bild postkoloniale *pornot(r)opische* Projektionen im weißen Blick zu reaktivieren. Dazu kommt, dass sich d_ weiße Betrachtende tendenziell nicht mit der gesellschaftlichen Stellung von *Minah* identifiziert, sondern versucht ist, ihr gegenüber eine dominante Position einzunehmen. Diese Wahrnehmung perpetuiert die Entwertung von *domestic work*, die noch immer von Frauen aus dem globalen Süden für hegemoniale Subjekte geleistet wird - zunehmend unter z.B. durch gesetzliche Vorschriften prekarierten Bedingungen - und dabei die rassifizierte sozialen Ungleichheitsverhältnisse konsolidiert (vgl. Gutiérrez Rodríguez 2010). *Domestic work* „ist nicht schlecht bezahlt, weil sie als unproduktiv gilt, sondern weil jene, die diese Arbeit erbringen, feminisierte und rassifizierte Subjekte sind, die gegenüber dem hegemonialen normativen Subjekt als ‚minderwertig‘ betrachtet werden“ (ebd.).

— Auch wenn der Kamerastandpunkt des Bildes effektiv sehr tief ist, lässt sich zusammenfassen, dass das Bild den weißen Blick

zur intersektionalen Projektion postkolonialer rassifizierender, klassifizierender, vergeschlechtlichender Stereotype provoziert, die hier auf die Repräsentation von *Minah* fallen.

—— *Minah's* Widerblick erfasst den Blick d_ Betrachtenden: „Glaub ja nicht, dass ich nicht wüsste, wozu du mich machen möchtest,“ scheinen die Augen zu insistieren und lassen d_ Betrachtende_ aufschrecken. Sie verweisen den Blick auf sich, die Möglichkeit eröffnend, sich seiner Projektionen und der damit verbundenen Abwertungen bewusst zu werden, die außerhalb des Bildraums reale Körper treffen. Doch der „Spiegel, den der Betrachter in [*Minah's*, VH] Augen sucht, ist im wörtlichen Sinne blind: [*Minah's*, VH] Augen verweigern die Spiegelung, indem sie zu erkennen geben, dass man sich von einem Ort aus angeblickt fühlt, von dem aus niemand sieht“ (Adorf 2004: 122). Es ist nur eine Fotografie. Enttäuscht darüber, doch nicht gesehen worden zu sein, könnte d_ Betrachtende sich entlastet fühlen. Aber es stellt sich keine Erleichterung ein. Denn es ist Muholi selbst, die die Rolle von *Minah* spielt. Hiermit macht das Bild das Paradox für sich fruchtbar, das Fotografien auszeichnet. Sie machen etwas Vergangenes scheinbar anwesend und sind ein indexikalischer Beweis dafür, dass das, was sie zu sehen geben, wirklich da war: Zanele Muholi als Autorin in diesem Fall. Zugleich sind Fotografien gerichtet auf den zukünftigen Blick, der sie erfassen wird (vgl. Brandes 2010: 100; Solomon-Godeau 2003: 70). Gerade weil sich die Autorin mit ins Spiel bringt und sich zum Objekt des Blicks macht, auf den sie es absieht, eben weil es ihre Augen sind, die genau den empfindlichen Punkt mit ihrem Blick fixieren, der es d_ Betrachtenden erlauben würde sich unbemerkt dem Spektakel hinzugeben, verhindert es dieser Widerblick, dass Blick und Projektionen d_ Betrachtenden unbemerkt bleiben und sich im Moment der Enttäuschung darüber, doch nicht gesehen worden zu sein, Entspannung einstellen könnte. Sie spürt, dass ihr Blick vorgesehen ist (vgl. Adorf 2007: 18). Es ist der auktoriale Widerblick, der in Bezug auf die Wahrnehmbarkeit der *Politizität* des weißen Blicks effektiv ist.

—— Anstatt dass Muholi dem Erfahrungssubjekt erlauben würde, seinen Blickwinkel zeitweilig mit dem ihren zu verschmelzen, kehrt sie die Perspektiven, die sie in einem eurozentrischen Kontext voraussetzen darf, von *Sie* und *Ihr* gegeneinander. Das Projektil abfangend, wendet sie es und feuert es zurück, damit es Sie trifft und setzt ihr leicht oberhalb des Fluchtpunktes einen Dorn ins Auge.

— Getroffen und augenblicklich verunsichert, wendet Sie sich weiteren Bildern des *Work in Progress* zu, die den Blick freigeben auf *domestizierte* Rollenspiele. Gleich einem erlegten Tier liegt in **Abb. 3** ein weißer Mann zu Füßen mehrerer schwarzer *Minah's*. Die Hosenträger lose, die Krawatte unanständig verrückt, in seiner Hand ein Glas mit Whiskey vielleicht, wendet er sein leicht benebelt wirkendes Gesicht ab. Muholi als zentrale *Minah* schlägt ein Bein über das seine und stützt eine Hand knapp über der Wölbung ab, die sich unter seiner Hose abzeichnet. Die Dunkelheit und Einrichtung des Raumes erinnern an ein großbürgerliches Interieur zu Ende des 19. Jahrhunderts, wenngleich die nur fadenscheinig sich zu einem kohärenten Eindruck fügenden Versatzstücke der Einrichtung und der Bekleidung die Bricolage abermals überdeutlich hervorheben. Betont ungerührt, kühl und taxierend starren die *Minah's* Sie an und singen in ihrer Fantasie:

„*There's a new game
We like to play you see
A game with added reality
You treat me like a dog
Get me down on my knees
We call it master an servant*“
(*Depeche mode* 1985)



// **Abbildung 03**
Massa and Maids IV, Hout Bay, 2009

WER ODER WAS IST DAS SUBJEKT DIESES SPIELS?

— Drei Bilder (**Abb. 4-6**) in *Difficult love* zu sehen gegeben, zeigen Wasch-, Ankleide- oder Ausziehscenen und lassen an exotisierende Haremsdarstellungen der Orientalisten des 19. Jahrhunderts denken. Diese mögen nicht direkt zu den kolonialen erotischen Phantasien in Bezug auf Südafrika gehört haben. Frauen von südlich der Sahara sollten durch Seife und weiße Baumwolle zivilisiert und unterworfen werden, so die imperialistische Vorstellung nach McClintock (vgl. McClintock 1995: 31ff). Das Weiß von Kacheln, Putz oder Badewanne der Bildräume nährt das Zitieren dieses Gedankens symbolisch. Er findet eine Referenz im Waschritual, Inbegriff domestizierter Hygiene, das den weißen, männlichen Körper vor der Beschmutzung an der Schwelle des imperialen Reiches schützen sollte und zugleich die

weiße, männliche Weltherrschaft garantierte (vgl. ebd.: 32). Nicht nur Geschlecht spielt für die mit *Domesticity* verbundenen Prozesse von Abhängigkeit und Unterwerfung eine entscheidende Rolle (vgl. ebd.: 35). Im Zuge der Kolonisierung stellte *Domesticity* ein europäisches vergeschlechtliches und klassifiziertes Machtverhältnis dar, das zur Kontrolle der Kolonisierten in die Kolonien importiert wurde (vgl. ebd.). Wenn der europäische domestizierte Raum klassifiziert und geschlechtlich hierarchisiert war, dieser Raum im Zuge der Kolonisierung rassifiziert und der koloniale Raum gleichzeitig domestiziert wurde (vgl. ebd.: 36), operiert *Massa and Minah* genau an diesen sich überkreuzenden Achsen der Ungleichheit, die die schwarze lesbische Frau auf der untersten Stufe der Ordnung platzieren. Während sie sich im Post-Apartheid Südafrika von *Hate crimes* bedroht sieht, „funktioniert die Aufteilung von Menschen nach ‚Geschlechtern‘ – wie ihre Hierarchisierung gemäß ‚ethnischen‘ oder ‚kulturellen‘ Merkmalen – [hier, VH] als Rechtfertigung von andauernder Ungleichheit ‚innerhalb des Arbeitssystems‘“ (Voß; Wolter 2013: 13). Dies führt noch immer zu einer Abwertung von *domestic work* und der damit verbundenen rassifizierten und feminisierten Subjektpositionen. *Massa and Minah* gibt diese zu Strukturen geronnenen Machtverhältnisse zur Verhandlung frei, indem sie in die wiederholende Projektion auf den Körper der schwarzen Frau und die Perpetuierung dieser als epistemisch zu bezeichnenden Gewalt interveniert, weil sie sie provoziert und spiegelt.



// Abbildung 04-06
Massa and Minah, Filmstills aus *Difficult love* 2010,

— Die rechteckigen Spiegel sind, wenn zu sehen gegeben, an der Stelle der blinden Augen der Autorin platziert und erfüllen deren Funktion. Denn das Erfahrungssubjekt geht der fotografischen Illusion auf den Leim und erkennt erneut enttäuscht, dass nicht etwa Sie oder die Kamera gespiegelt werden, was von richtigen Spiegeln zu erwarten wäre, sondern die Spiegel als Bild im Bild

und ihre Rahmen als Neurahmung funktionieren. Ebenso opak wie matt lassen sie Sie abblitzen um *Massa und Minah* als gleiches doch ungleiches Paar zu rahmen und hervorzuheben. Dabei drohen *Rasse*, *Klasse* und *Heteronorm* den Paargedanken zu durchkreuzen. Erst die scheinbare Absenz des direkten Widerblicks ermöglicht es, die Bilder als Stills erotischer Spiele zu lesen. Und damit schafft es das Bild „*die standardisierten Bezugsrahmen, die Sehgewohnheiten sowie die etablierten Formen und Effekte der Repräsentation umzuarbeiten*“, den Blick des Erfahrungssubjekts von der Kamera geführt auf die Frauen zu lenken, „*die beide Subjekt und Objekt des Begehrens sind und untereinander Blickachsen des Begehrens entwickeln*“ (Engel mit Lauretis 2002: 159). Damit kann die Subjektposition des Films, in den Sie die Bilder in ihrer Fantasie verwandelt, als lesbische herausgestellt werden, die die Betrachtenden ebenfalls als lesbische adressiert, ein Identifikationsangebot, das angenommen oder abgelehnt werden kann (vgl. ebd.). Ein violettes Tuch entblößt in **Abb. 4** *Massa's* nackten Körper partiell und behält *Minah* intimere Einblicke vor. Zum ersten Mal scheinen sich *Massa and Minah* direkt in die Augen zu schauen und keine Notiz von der Anwesenheit des Erfahrungssubjekts zu nehmen. Ist da ein Lächeln auszumachen oder Zärtlichkeit in *Massa's* Augen? Schwer bestimmbar ist der Ausdruck ihres Gesichts, während ihre Hände nach dem violetten Tuch greifen, vielleicht aber auch *Minah's* entgegengestreckte in die ihren nehmen werden. Darüber lässt Sie das Bild im Ungewissen, doch sollte Sie deshalb keinesfalls in Selbstvergessenheit geraten.

—— Diskret schiebt sich Muholi in **Abb. 5** vom linken Bildrand her unscharf zwischen das blinde Spiegelbild und den Blick der Betrachtenden und lenkt ihn ab. Über den runden Spiegel beobachtet *Minah* nun nicht etwa *Massa* - was die Blickrichtung ihres gespiegelten Profils nahe legen würde. Der runde Spiegel vereitelt den Versuch des Erfahrungssubjekts die gespiegelte *Minah* zur Voyeurin zu machen, während die Spiegelungen, Blickpositionen und Blickachsen ihre Orientierung insgesamt strapazieren. Aus violett wird rot. Fast kampflustig hält ihr die Inszenierung das rote Tuch entgegen, das ihrem Blick verweigert, ihn mit *Minah's* in Deckung zu bringen und entzieht ihm so das Objekt seines Begehrens einmal mehr. Die Inszenierung zeigt dem Blick „seine imaginäre Befangenheit“ auf und macht „ihn zum Spielball eines unaufhörlichen Reizes“ (Adorf 2004: 122). Ob vom Rand oder, wie in **Abb. 6**, inmitten aus dem Bild heraus, in dem Muholi leicht verärgert wirkt, so als hätte Sie sie gestört beim Spiel, Muholi's

Blick erfasst den ihren und verhindert penetrant, dass er sich unbemerkt aus dem Staub machen könnte.

— Der Widerblick der weißen Spielenden ist in der Serie seltsam absent. Einzig ein weißer, pudelartiger Hund fixiert d_ Betrachtende_ in **Abb. 7. *Massa and Minah*** markiert durch seine spezifische *Mise-en-Scène*⁷⁾ den Blick d_ Betrachtenden als weiß und suspendiert dessen Selbstgewissheit (vgl. Kravagna 1999: 26).⁸⁾ Muholi besetzt auch hier eine Position, die aus dominanter Perspektive als GarantIn für die Lust des männlichen, weißen Blicks fungieren könnte. Und genau durch die riskante, aktivistische Besetzung dieser Position als nackte, schwarze Lesbe im Medium der Fotografie und das Aktivieren des kulturellen Imaginären durch das Zitieren stereotyper Vorbilder widersetzt sie sich dem Objektstatus, den ihr diese Begehrensordnung zusprechen würde und unterbricht vorherrschende Imaginationen und Wahrnehmungsgewohnheiten (vgl. Engel 2002: 159; 168). Das Begehren der Betrachtenden voraussetzend, veruneindet sie sowohl auf der Ebene des Sehens als auch auf der Ebene der Vorstellung Subjekt- und Objektpositionen.

— *Massa and Minah* nimmt Sie in die Mangel der Widerblicke, wobei die Bilder nach ihrem Blick begehren. Sie fordern den Schaulust heraus um für die Fantasie der Betrachtenden ein „potentieller Funke für eine Träumerei [zu sein, VH], der (nach Richtlinien der Traumarbeit) Assoziationsketten aktiviert“, und um damit zum „Schauplatz des Begehrens“ zu werden (Bate 2003: 128). Hat dies etwas mit dem Tattoo auf Muholis Schulter zu tun? Und weshalb leckt sich der Hund gerade die Schnauze? Darauf schweigt das Bild, und es ist eben dieses insistierende Schweigen, das Sie zusammen mit der *Mise-en-Scène* zur projektiven Verlebensdingen der Serie verleitet und damit deren Angebot bereitwillig annimmt, das die Bilder vor ihr ausbreiten. Sie sind gemacht um von ihr gesehen zu werden, damit Sie sich mit ihnen als ihr „ungedacht Gewusstes“ verbindet, um von den Bildern dabei in die Gedankenbilder hineingestellt zu werden



7) Zur *Mise-en-Scène* als theoretisches Konzept und Werkzeug für die Kulturanalyse vgl. Bal 2004.

8) Weil die Bilder d_ Betrachtende_ involvieren, so arbeitet Mieke Bal heraus, bringen sie d_ Betrachtende_ dazu, einen Teil der Performance zu übernehmen (vgl. Bal 2004: 34ff.). Erst durch die Involvierung d_ Betrachtenden wird es möglich, dass das „Kunstwerk nicht nur ein Werk sein kann, sondern auch ein Werk verrichten kann“ (ebd.: 36. Hervorh. i.O., VH). Die *Mise-en-Scène* bezeichnet zunächst „die Gesamtheit der künstlerischen Tätigkeiten, deren Ergebnisse die Performance [der Subjektivität der Betrachtenden, VH], welche per definitionem einzigartig ist, beschirmen und fördern werden“ (ebd.: 36). Damit ist die *Mise-en-Scène* sowohl die Grundlage für die Art und Weise der Involvierung der Betrachtenden, als auch das theoretische Konzept und Werkzeug für die Kulturanalyse (vgl. ebd.: 39). Erst in der jeweiligen Betrachtung werden die Setzungen aktiv, die ein Werk vornimmt. Die Wirkungen sind abhängig von der sozio-historisch geprägten Perspektive der Betrachtenden und deshalb nicht absolut vorhersehbar.

// Abbildung 07
Massa and Minah III, 2008

(vgl. Bal 2004: 35). *Massa and Minah* lullt Sie ein und verwickelt Sie in eine Art Tagtraum, auf dessen Bühne das Erfahrungssubjekt als Regisseurin abwesend ist, ihre Subjektivität hingegen darauf gestellt wird, damit die Bilder daran operieren können (vgl. ebd.: 35ff; 40). Erkennen und Sehen sind nur als Wiedererkennen und Wiedersehen möglich, wofür das kulturelle Archiv, verstanden als Repräsentationsfundus mit denen eine Kultur Differenz herstellt, die Mittlerfunktion darstellt (vgl. Brandes 2010: 81). Wenn die *Mise-en-Scène* etwas mit der Subjektivität des Erfahrungssubjekts anstellt, so darüber, dass sie in den Prozess der Bedeutungskonstruktion interveniert, in dem sich das Subjekt auf das Archiv bezieht (vgl. Engel 2009: 17). Die Chance für die transformierenden Operationen von *Massa and Minah* liegt nachgerade in der Unbeständigkeit des Subjekts, das sich „wiederholend in dem Wechsel von Blicken und Worten (re)formuliert, das heißt Form gewinnt – und verliert“ (Adorf 2007: 19). *Massa and Minah* interveniert in die selbstverständliche Bezugnahme. Sie pflanzt sich in den Zwischenraum und lässt hegemoniale Sichtweisen brüchig werden (vgl. Engel 2009: 199ff.). In Bezug auf die aktivistischen Ziele, die *Massa and Minah* motivieren, liegt darin die Stärke der Serie.

DOCH — Anlass dieser Ausführungen bildet die ästhetische Erfahrung des Erfahrungssubjekts im Sinne Kravagna's (vgl. Kravagna 1999: 24ff), die durch die Begegnung mit *Massa and Minah* auf der *Documenta 13* ausgelöst wurde. Die Fotografien verführen den weißen Blick zur Wiederholung hegemonialer Projektionen in denen sich *pornot(r)opische*, klassifizierende, rassifizierende, heteronormative Motive überlagern. Die offensichtliche Gemachtheit, die Widerblicke und –spiegelungen und die Doppelbesetzung von *Minah* und Autorin legen die Projektionen bloß, unterbrechen die fraglose Wiederholung der naturalisierten Kategorisierungen und geben sie zusammen mit den inhärenten Entwertungsmechanismen zur Umarbeitung frei. Ohne den Fokus auf deviante Lebensformen oder auf Gewaltopfer zu legen, nimmt *Massa and Minah* Normalisierungsprozesse selbst in den Blick und arbeitet an einem Bewusstsein d_ Betrachtenden für die *Politizität* des eigenen Blickens. Damit nutzt *Massa and Minah* die Eingriffsmöglichkeit von Repräsentationen, die Bedeutung produzieren und Wirklichkeit konstruieren (vgl. Engel 2009: 17). Denn da Hegemonie zuerst „auch eine Frage der Form“ ist (Schaffer 2008: 91), und sowohl Privilegierung als auch Marginalisierung als Effekt und

Teil derselben hegemonialen Repräsentationspolitiken gedacht werden müssen (vgl. ebd.: 104), kann Kritik ebenda ansetzen. Das kritisch-politische Potential dieser visuell-aktivistischen Strategie liegt nicht in der Darstellung *von* politischen Inhalten, sondern ist vielmehr *innerhalb* der Beziehung von Werk und Betrachtenden angelegt (vgl. Kravagna mit Piper 1999: 25). Indem *Massa and Minah* vorherrschende Konventionen wahrnehmbar macht, wirkt sie an einer Revitalisierung von Wahrnehmung und Denken mit, was eine Voraussetzung für die angestrebten gesellschaftlichen Transformationen darstellt.

— Dieser Text versucht einen Blick auf *Massa and Minah* zu lesen zu geben und darüber das politische Potential der Arbeit herauszustellen. Bevor er zu einem Punkt kommt, will er sich selbst als Agent und seine Rahmung ins Spiel bringen. Um den Blick des Erfahrungssubjekts lesbar zu machen, fungiert Sie im Text als Platzhalter, damit Lesende die Blickposition des Erfahrungssubjekts projektiv



// Abbildung 08
Massa and Minah I, 2008

einnehmen können. Sie ist der Text und der Text bin ich (vgl. Barthes 2000 [1967]: insb.188). An dieser Stelle bin ich Teil eines privilegierten, eurozentrischen, weißen Diskurses. Ich versuche dich einzunähen, deinem Begehren mehr sehen zu wollen zu antworten. Die Aufmerksamkeit, die *Massa and Minah* hier erfährt, bedient damit auch das konventionalisierte Wiedererkennen dessen, was in diesem (queer-)feministisch, kritisch kulturalanalytisch verorteten Diskussionszusammenhang von einer guten, wirklich kritischen fotografischen Arbeit erwartet wird (vgl. Brandes 2010: 99).

— Mit geschlossenen Augen deckt Muholi in **Abb. 8** ihrer Spielgefährtin zärtlich, beschützend die Augen zu und entzieht mir ihre Blicke. Endlich könnte ich das Angebot, das die Fotografie einem Fenster gleich vor mir ausbreitet, ungestört annehmen. Doch fühle ich mich von diesem Bild zugleich angestarrt als auch abgewiesen. So will ich hier die Geste Muholi's auch als Schutz vor unseren potentiell begehrliehen, vereinnahmenden Blicken lesen.

// Literatur

- Adorf, Sigrid (2004):** Blicke überleben. Die unheimliche Treffsicherheit verfehlter Blicke in Claude Cahuns fotografischen Selbstinszenierungen. In: Bauer-Funke, Cerstin/ Febel, Gisela (Hg.): Menschenkonstruktionen. Künstliche Menschen in Literatur, Film, Theater und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2004, Band 9, S. 107–128.
- Dies. (2007):** Nicht unmittelbar, sondern bedingt. Zum performativen Verhältnis von Subjekt und Bild am Beispiel einer Videoprojektion. In: FWK // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur. Jg. 2007, H. 44, S. 14–22.
- Ahmed, Sara (2010):** Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects). http://sfoonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm (02.10.2013).
- Bal, Mieke (2004):** Eine Bühne schaffen: das Thema Mise-en-Scène. In: Pakesch, Peter (Hg.), Videodreams: Bilder im Raum zwischen Cinematischem und Theatralischem – eine Standortbestimmung. Köln, Walther König, S. 28–49.
- Barthes, Roland (2000 [1967]):** Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis u.a.(Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart, Philipp Reclam jun., S. 185–193.
- Bate, David (2003):** Fotografie und der koloniale Blick. In: Wolf, Herta (Hg.), Diskurse der Fotografie. 2 Bde. Frankfurt a. M., Suhrkamp, Bd. II., S. 115–132.
- Brandes, Kerstin (2010):** Fotografie und „Identität“. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre. Bielefeld, transcript.
- Castro Varela, Maria do Mar/ Dhawan, Nikita (2005):** Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld, transcript.
- Edwards, Elizabeth (2003):** Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. Diskurse der Fotografie. 2 Bde. Frankfurt a. M., Suhrkamp, Bd. II., S. 335–355.
- Engel, Antke (2009):** Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus. Bielefeld, transcript.
- Dies. (2002):** Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation. Frankfurt/ New York, Campus.
- Depeche mode (1985):** Master and servant. Auf: Depeche Mode (1985). The Singles 81-85. Mute Records Limited.
- Hentschel, Linda (2001):** Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne. Marburg, Jonas.
- Hoffner, Ana (2012):** (Post)koloniale Sexualitäten, queere Aktionen. Assemblagen visueller und diskursiver (Wissens-)Produktionen im Prozess der Europäisierung. <http://eicpc.net/projects/creatingworlds/hoffner/de> (04.11.2013)
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2010):** Affektiver Wert. Kolonialität, Feminisierung und Migration. <http://eicpc.net/transversal/0112/gutierrez-rodriguez/de> (25.11.2013)
- Kravagna, Christian (1999):** Politische Künste, ästhetische Politiken und eine kleine Geschichte zur Nachträglichkeit von Erfahrung. In: Buergel, Roger M./ Noack, Ruth (Hg.), Dinge die wir nicht verstehen. Wien, Generali Foundation. S. 23–31.
- McClintock, Anne (1995):** Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. London/ New York, Routledge.
- Muholi, Zanele/ Goldsmid, Peter (Regie)(2010):** Difficult Love. Videodokumentation in Auftrag gegeben von SABC (South African Broadcasting Cooperation), Kontakt: www.stevenson.info
- Muholi, Zanele (2010):** Faces and Phases: Our queer black aesthetics in South Africa. In: Dies., Faces and Phases. München/ Berlin/ London/ New York, Prestel, S. 5–7.
- Muholi, Zanele (2011):** NGIBONILE – I HAVE SEEN... In: Anaut, Alberto (Hg.), Zanele Muholi. African Women Photographers. Madrid, Dasa África y La Fábrica. S. 43–49.
- Schaffer, Johanna (2008):** Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld, transcript.
- Solomon-Godeau, Abigail (2003):** Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.), Diskurse der Fotografie. 2 Bde. Frankfurt a. M., Suhrkamp, Bd. II., 53–74.
- Voß, Heinz-Jürgen/ Wolter, Salih Alexander (2013):** Queer und (Anti-)Kapitalismus. Stuttgart, Schmetterling.

// Abbildungsnachweis

- Abb. 01:** Massa and Minah, Filmstill aus Difficult love, 2010, © Zanele Muholi.
- Abb. 02:** Massa and Minah II, 2008, ©Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/ Johannesburg.
- Abb. 03:** Massa and Maids IV, Hout Bay, 2009, ©Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/ Johannesburg.

Abb. 04–06: Massa and Minah, Filmstills aus *Difficult love* 2010, © Zanele Muholi.

Abb. 07: Massa and Minah III, 2008, © Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/
Johannesburg.

Abb. 08: Massa and Minah I, 2008, @Zanele Muholi and Stevenson Cape Town/
Johannesburg.

// Angaben zur Autorin

Angaben zur Autorin:

Vera Harder, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Praxisforschende am Institute for Art Education ZHdK, Lehrerin für „Bildnerisches Gestalten“ an der Kantonsschule Olten. Promotionsvorhaben zu *InStabilder. Kunstvermittlung als Verhandlungsraum von UnSichtbarkeiten (AT)*. Wissenschaftliche Arbeitsbereiche: kritische Kunstvermittlung, künstlerische Forschung, Queer-feministische Theorie, Repräsentationskritik.

// 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

VOM LEBEN IM TROTZDEM – GEDANKEN ZU DEN PARALYMPISCHEN SPIELEN 2012

Vor dem Hintergrund einer bio-politischen Praxis, die Leistungseinschränkungen mit niedriger Gesinnung und Unmoral assoziierte und sie als (biologische) Bedrohung zu eliminieren versuchte, wurde zeitgleich zu den Olympischen Sommerspielen in London am 28. Juli 1948 der erste offizielle sportliche Wettstreit zwischen Menschen mit Behinderungen eröffnet. Mit dem Ziel, wie Sir Ludwig Guttmann formulierte, „gelähmte Männer und Frauen aus allen Teilen der Welt in einer internationalen Sportbewegung zu vereinen und durch den Geist wahrer Sportlichkeit Tausenden von gelähmten Menschen Hoffnung und Inspiration zu geben“ (vgl. Dillmann 2012) traten vierzehn Rollstuhlfahrer und zwei Frauen, ehemalige Soldatinnen und Soldaten der britischen Armee, in den Disziplinen Darts, Bogenschießen, Snookerbillard und Tischtennis gegeneinander an. Ein Wettkampf, der heute als Vorläufer der paralympischen Spiele gilt und von Guttmann (1899–1980), einem der bedeutendsten, international anerkannten Neurologen der Nachkriegszeit, initiiert wurde. Als Jude gezwungen, Deutschland im Jahr 1939 zu verlassen, spezialisierte er sich, in Großbritannien angekommen, auf die Behandlung rückenmarksverletzter Kriegsveteran_innen und entwickelte ein Konzept, in dem er die Bedeutung des Sports als unverzichtbaren Teil der Rehabilitation und als Mittel gesellschaftlicher (Re-)Integration hervorhob. Sport sei nicht nur ein effizientes Mittel, um Personen mit Behinderung zu Leistung zu motivieren und ein entscheidender Bestandteil eines würdevollen und aktiven Lebens, darüber hinausreichend erhoffte sich Guttmann von der Wertschätzung der sportlichen Leistungen beeinträchtigter Personen auch eine Veränderung der gesellschaftlichen Haltungen ihnen gegenüber. Bezugnehmend auf staatliche und wirtschaftliche Interessen, betonte er vor allem die funktionellen Aspekte seines Konzepts, das letztlich darauf abzielte durch rehabilitative Maßnahmen die Arbeitskraft ‚seiner Patient_innen‘ wieder herzustellen bzw. sie möglichst effektiv zu nutzen. Die Wiedereingliederung in das (Arbeits-)Leben und die Unabhängigkeit von sozialen Leistungen galten als oberste Prioritäten und sollten ein weitgehend selbstbestimmtes Leben und eine gesicherte gesellschaftliche Position ermöglichen. Guttmann formulierte im Jahr 1948:

„When the body is shattered and thrown out of gear by a disaster of such magnitude as spinal cord injury, it is inevitable that the

mind, too, falls into chaos. The will to live, despite great physical handicap, has to be restored, and the patient's full co-operation has to be gained in order to win his mind and heart back to activity and useful work. The ultimate aim is to make him as independent as possible and to restore him to his rightful place in social life.“ (vgl. Howe 2008: 18)

— Auch wenn es nach wie vor ein Anliegen des Internationalen Paralympischen Komitees (IPC) ist, auf die Rechte und sozio-ökonomischen Lebensverhältnisse behinderter Sportler_innen hinzuweisen, stellen sich angesichts des zunehmenden Interesses am Höchstleistungssport behinderter Personen gegenwärtig neue Herausforderungen. Die Optimierung der sportlichen Leistungen, die Weiterentwicklung der technologischen Hilfsmittel, die möglichst hohe Effektivität der Trainingsbedingungen und die Organisation der Paralympischen Spiele gelten als zentrale Aufgaben des Komitees,¹⁾ das sich insbesondere von der medialen Repräsentation sportlicher Höchstleistungen eine Veränderung gesellschaftlicher Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmuster bezogen auf Menschen mit Behinderungen verspricht. Dabei ist es vorrangiges Ziel, defizitorientierte Bedeutungen des Begriffs Behinderung in Frage zu stellen und Vorstellungen gesellschaftlich zu verankern, die davon ausgehen, dass Beeinträchtigungen nicht naturgegebenes Schicksal, sondern in hohem Ausmaß veränder- und überwindbar seien.

— Als Botschafter_innen des Paralympischen Geistes – der im Sinne des IPC nicht nur als Haltung, sondern als umfassende und auf Gewinn ausgerichtete *Marke* zu verstehen ist (IPC 2010: 21) – kommt insbesondere den Athlet_innen Vorbildwirkung zu, weil sie, mutig und durch ihren entschiedenen Einsatz für sportliche Ziele, in der Lage sind, „to inspire all mankind to believe that anything is possible“ (Ebd.). Den Identitätsvorstellungen, die in diesem Zusammenhang als Gegenentwurf zu sozial dominierenden Bildern von Behinderung konstruiert werden und damit verbundenen Abgrenzungsprozessen, versucht dieser Text aus einer intersektionalen Perspektive nachzugehen. Mit dem Ziel, die Aufmerksamkeit auf jene Körperpolitiken zu richten, die im sportlichen Kontext als erfolgsversprechend gelten, schlägt er vor, Behinderung nicht als stabile und homogene Masterkategorie, sondern als multiples Konzept (Raab 2007: 128) und als soziokulturelle Praxis zu begreifen, „die innerhalb komplexer und widersprüchlicher Macht- und Herrschaftsverhältnisse [...]

1)

Mit einem Gesamtbudget von 10.294.026 Euro, das sich größtenteils aus Einnahmen durch Sponsoring und Marketing zusammensetzte, wurden die Sommerspiele 2012 in London zu einem Ereignis, dessen medialer Erfolg so groß war wie nie zuvor. 2,78 Millionen Tickets wurden verkauft, die Wettkämpfe in 115 Ländern der Welt ausgestrahlt und von 3,8 Billionen Zuseher_innen verfolgt. Gesponsert wurden die Spiele u.a. von Atos, Samsung, Visa, Acer, adidas, BMW, BP, Coca Cola, Mc Donalds, Otto Bock, Technogym...

repräsentiert wird“ (Ebd: 130). Ausgehend von den Werten und Idealen, die den gezeigten Höchstleistungen zugrunde liegen, richtet sich das Interesse auf die kontextspezifischen Wechselwirkungen zwischen Handlungserwartungen, Macht- und Wissenssystemen, mit deren Effekten Sportler_innen mit – aber auch ohne – Behinderungen konfrontiert sind.

LOOK UP AT THE STARS AND NOT DOWN AT YOUR FEET _____

Die Paralympischen Spiele repräsentieren zweierlei – außerordentliche Leistungen und außergewöhnliche Biografien. Dabei zielen die Inszenierung der Spiele und die Art und Weise ihrer Darstellung bewusst darauf ab, Athlet_innen und das Publikum durch Höchstleistungen in ihren Bann zu ziehen und emotional zu berühren. Die Ästhetik und Symbolik der Spiele – die Architektur der Stadien, Bewegungsstile und Technologien, Zeremonien und Rituale – sollen ein ebenso gigantisches wie unvergessliches Erlebnis garantieren. Und darüber hinausreichend werden einzelne Wettkämpfe auch deshalb in Erinnerung bleiben, weil sie die Möglichkeit verheißen, das Schicksal bezwingen, Behinderungen und Beeinträchtigungen überwinden und jederzeit Erfolge feiern zu können.

_____ Mit den Worten „Look up at the stars, and not down at your feet“,²⁾ forderte Stephen Hawkins in seiner Eröffnungsrede der Paralympics 2012 dazu auf, lebensgeschichtliche Herausforderungen anzuerkennen und sich ihnen zu stellen, dabei aber keinesfalls auf die Verwirklichung persönlicher Ziele und Visionen zu verzichten. Selbstbewusst und im Vertrauen auf eigene Kompetenzen ginge es darum, durch die Kraft des Willens und mit Hilfe des wissenschaftlichen und technologischen Fortschritts persönliche Lebensbedingungen zu verändern, individuelle Grenzen zu überschreiten, Behinderungen zu bewältigen und soziale Hindernisse zu umgehen. Oder, wie Hawkins es formulierte: So schwierig das Leben auch sein mag, „there is always something you can do and succeed at“.³⁾

_____ Die Vorstellung, Lebensverhältnisse und -wege jederzeit aktiv gestalten und verändern zu können – selbst dann, wenn das Leben mit Verletzlichkeit und Vergänglichkeit konfrontiert ist – ist an sich trügerisch. Wer im Kontext des Behindertensports jedoch Erfolg und Anerkennung erreichen will, ist dazu aufgefordert, jederzeit aktiv mit Herausforderungen umzugehen, konsequent am individuellen – hier: sportlichen – Potenzial zu arbeiten und persönliche Grenzen kontinuierlich zu überwinden. Ein Projekt

2)
<http://www.prweb.com/releases/2012/8/prweb9854360.htm>

3)
Ebd.

der Selbstperfektionierung, das letztlich zeigen soll, international wettbewerbsfähig zu sein und als autonomes Subjekt im *richtigen* Verhältnis zur Welt zu stehen. Was in diesem Zusammenhang durch den affirmativen Bezug auf Erfolg als Gegenbild zu dominierenden Vorstellungen von Behinderung etabliert wird, bedingt allerdings gleichzeitig die De-Thematisierung alltäglicher sozialer und gesellschaftlicher Barrieren und persönlicher Einschränkungen, die nicht in Erscheinung treten und auch nicht gezeigt werden sollen. Denn im Grunde wird hier ein Bild von Behinderung repräsentiert, das vorwiegend zeigen soll, wozu die als *Superhumans* oder *Helden* bezeichneten Sportler_innen in der Lage sind und von wem sie sich abgrenzen (**Abb. 1**).

— Im Rahmen der Paralympischen Spiele bezieht sich der Begriff Behinderung nicht auf beeinträchtigte Personen im Allgemeinen, sondern auf „certain very active bodies“ (Conroy 2013: 525). Nicht nur, dass sich die Athlet_innen durch die Fokussierung ihrer Kräfte, den Einsatz des vollen Willens und durch höchste Disziplin beweisen und vorankommen müssen, weil sie von etwas behindert werden



(vgl. Sloterdijk 2011: 69), als Vorbild verkörpern sie die ‚Meisterschaft‘, *trotz* körperlicher Beeinträchtigungen und sozialer Hindernisse das Leben erfolgreich *führen* zu können. Auf die Paradoxien, die sich daraus auch im sportlichen Bereich ergeben, weist Frank Höfle hin, selbst Athlet und Fahnenträger der deutschen Paralympiker:

„Unsere Gesellschaft ist verkorkst. Selbst wir sind innerhalb der Behinderten noch mal eine elitäre Gruppe. Wo sind bei den Paralympics die geistig Behinderten, wo die Gehörlosen? Man könnte fortfahren: Wo ist die Riesenzahl der Mehrfachbehinderten? Wo ist die Mehrzahl der Körperbehinderten, für die eigentlich diese Spiele gedacht sind mit ihren Gleichgewichts- und Koordinationsstörungen? Stimmt eigentlich das Etikett ‚Paralympics‘ (von Paralyse = Lähmung) für die Mehrzahl der Teilnehmer, die ja gerade durch hochkomplexe Koordinationsleistungen beeindruckt werden? [...]“ (vgl. Wechert 2010)

// Abbildung 01
Meet the superhumans

—— Letztlich konzentriert darauf, zu siegen und konkurrenzfähig zu bleiben, perfektionieren die Sportler_innen – als elitäre Gruppe und „übende Wesen einer besonderen Kategorie“ (Sloterdijk 2011: 78) – in gewisser Weise „die mentalen und physischen Übungsverfahren“ (Ebd.: 23), die Sloterdijk als Anthropotechniken bezeichnet. Ihr Versuch, den „kosmischen und sozialen Immunstatus angesichts von vagen Lebensrisiken und akuten Todesgewissheiten zu optimieren“ (Ebd.), orientiert sich vor allem daran, sportliche Höchstleistungen zu zeigen, Rekorde zu brechen und individuelle Leistungsprofile im internationalen Vergleich zu steigern. Der Großteil der Menschen mit Behinderung scheint allerdings vor gänzlich anderen Herausforderungen zu stehen. Dass deren meist marginalisierte und prekäre Lebensrealitäten sie alltäglich mit nur schwer zu überwindenden Einschränkungen und Begrenzungen konfrontieren, könnte vor dem Hintergrund eines *anything goes* als Konsequenz mangelnder Arbeit am Selbst und als Effekt geringer Aktivität und Tatkraft interpretiert werden. Eine höchst hierarchisierende Perspektive, die bestätigt, dass ein homogenisierendes Bild von Behinderung tatsächlich nicht ausreicht, um die Vielfalt an Lebensmöglichkeiten beeinträchtigter Personen und die Heterogenität sozialer Kontexte zu beschreiben. Denn es wäre mehr als verkürzt, die alltäglichen Leistungen behinderter Personen unreflektiert an hegemonialen sozialen Normen und Handlungserwartungen messen zu wollen.

—— Öffentliche Anerkennung allerdings erfahren meist nur Personen, die sich in der Lage sehen, jene soziokulturellen Normen zu erfüllen, die als relativ beständige Indikatoren für ‚Normalität‘ und Erfolg gelten. In diesem Zusammenhang umschreibt „Able-bodied heterosexuality“, wie McRuer (2002) sagt (vgl. Raab 2010: 80), sozial dominierende Richtlinien, die nicht nur die Wahrnehmung des Körpers und den Umgang mit ihm entscheidend beeinflussen, sondern im hohen Ausmaß mit geschlechtsspezifischen Erwartungshaltungen verbunden sind. Diesem Modell folgend, entsprächen Bilder von Männlichkeit und Werte wie Stärke, körperliche Perfektion, Macht und Autorität dem ‚Wesentlichen‘ und einem Ideal, demgegenüber Zuschreibungen an das weibliche Geschlecht bestenfalls als Ergänzung, meist aber als unvollständig und abweichend erscheinen (vgl. Schildmann 2003: 29–31). Die Verletzlichkeit von Menschen mit Behinderungen – die überdies meist als geschlechtsneutral konstruiert werden – allerdings gilt größtenteils als völlig unvereinbar mit und gegensätzlich zu den Leitbildern imaginiertes Vollkommenheit.

— Anders im Rahmen der Paralympischen Spiele: Denn – nach Brittain (2004) – „designed to highlight and revere extremes of bodily physical perfection“ (vgl. Stevenson 2010: 27), widerspricht Sport – das Bemühen um Spitzenleistungen vorausgesetzt – entschieden dem Stereotyp passiver, verunsicherter und isoliert lebender Männer und Frauen mit Behinderungen und bietet vielfache Möglichkeiten gesellschaftlicher Anerkennung und Wertschätzung.

DEVELOP SPORT FROM GRASSROOTS TO ELITE LEVEL —

Mit dem Ziel, Menschen zu berühren, Unerwartetes möglich zu machen und die Welt zu begeistern, werden in sportlichen Wettkämpfen kulturell dominierende Deutungen des behinderten Körpers radikal in Frage gestellt. Fokussiert auf öffentliche Anerkennung und – nicht zuletzt – auf ökonomischen Gewinn, sieht das IPC seine Verantwortung darin, die Effizienz der Trainingsbemühungen und gezielte Karriereplanung durch stabile, bestens ausgestattete organisatorische Strukturen sicherzustellen. Der Zugang zu notwendigen Ressourcen und die Zusammenarbeit von Behindertensportverbänden sollen – lokal, national und international – zur Optimierung von Prozessen und zu Synergie-Effekten führen, die es ermöglichen, individuelle Kapazitäten zu stärken und den Erfolg des Systems zu steigern.

„It is the goal to empower Paraathletes at all levels to enjoy the opportunity to practice sports and to facilitate the development of competition pathways from grass roots through to the Paralympic Games. This requires the development of a well functioning system of organizational structures, capable human resources and access to the necessary resources. In this system the work and initiatives of International Federations, NPCs and Regions need to be synchronized to complement each other and to form a coherent plan.“ (IPC 2010: 16)

— Eingebunden in einen spezifischen Kontext, der ständig mit Diskursen über die (technologische) Optimierung menschlicher Leistungsmöglichkeiten, mit wissenschaftlich fundierten Trainingsprogrammen und konkreten Erfolgserwartungen konfrontiert ist, erscheint Behinderung nicht mehr einfach nur als natürlich gegeben. Im Gegenteil: Vor allem im Leistungssport wird die Botschaft vermittelt, dass der Körper, „so wie er ist, nicht mehr hingenommen, nicht mehr als Schicksal akzeptiert werden muss, sondern verändert werden kann“ (Schroer 2005: 35). Vor

diesem Hintergrund wird die Leistungsfähigkeit von Personen mit körperlicher Behinderung als kontrollier- und steuerbarer – und grundsätzlich als beinahe grenzenlos erweiterbarer – Effekt der produktiven Arbeit am Selbst konstruiert. Die Effizienz der damit verbundenen Bemühungen kann allerdings nur sichergestellt werden, wenn Fähigkeiten, Fertigkeiten, sportwissenschaftliche und rehabilitative Erkenntnisse, technologische Entwicklungen, ökonomische Ressourcen und institutionalisierte Beziehungen möglichst optimal verknüpft werden und sich die Athlet_innen selbst positiv auf die Prioritäten der Behindertensportorganisationen beziehen (vgl. IPC 2010: 30). Das auf diese Art entstehende Netzwerk beeinflusst strukturell die Festlegung von Trainingsbedingungen und die Verteilung notwendiger Ressourcen, bleibt meist unsichtbar und reguliert dennoch in erheblichem Ausmaß den Zugang zu sportlichen Wettbewerben und zu den Paralympischen Spielen.

— Die Frage, wie Kräfteverhältnisse im Sinne des *fairen* Wettkampfs rational aufeinander abgestimmt und genutzt werden können, führte auch im Bereich des Behindertensports zur Entwicklung von Klassifikationssystemen, die nach Sherill (1994) gewährleisten sollen, „that winning or losing an event depends on talent, training, skill, fitness, and motivation rather than unevenness among competitors on disability-related variables“ (vgl. Howe 2008: 70). Mit dem Ziel, Chancengleichheit zu gewährleisten und behinderungsspezifische Nachteile in den Wettkämpfen systematisch auszuschließen, werden mit Hilfe unterschiedlicher Testverfahren und anhand der Bewertung sportlicher Leistungen, Unterschiede zwischen den Sportler_innen festgeschrieben, (Leistungs-)Niveaus bestimmt und Kompetenzen bzw. Beeinträchtigungen hierarchisierend angeordnet. Davon auszugehen, wie Wu und Williams 1999 formulierten, „that all individuals in the same category demonstrate a similar performance standard“ (vgl. Howe 2008: 73) hat sich allerdings als einer der entscheidenden Irrtümer des vorliegenden Klassifikationssystems erwiesen.

„In reality, however, there are a number of factors that impact upon the accumulation of capital (both physical and cultural) in various classifications. The first factor is the number of athletes within a particular event. If there are only a handful, then the amount of capital that can be accumulated in most cases is limited [...]. Another important factor in terms of whether winners ultimately gain capital from their involvement in sport is the nature and degree of their impairment. A component of the

culture of elite sport for the disabled is a hierarchy of ,acceptable' impairment [...] which is directly linked to the classification of athletes.“ (Howe 2008: 73)

—— Weder die Asymmetrie der gezeigten Leistungen noch die Art und das Ausmaß der Beeinträchtigung verschließen oder ermöglichen den Eintritt in sportliche Arenen zur Gänze. Ausschlaggebend für sportlichen (Miss-)Erfolg sind weit häufiger Unterschiede in den infrastrukturellen Bedingungen und finanziellen Ressourcen der Athlet_innen und in ihren Möglichkeiten, technologische Mittel der Leistungssteigerung tatsächlich zu nutzen.

—— Strategisch auf die Erhöhung internationaler (Leistungs-) Standards bezogen, zielen (Trainings-)Bemühungen grundsätzlich auf die Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten ab, als entscheidend für herausragende Leistungen gelten aber die affektive Bindung der Athlet_innen an die Prinzipien des Leistungssports, an wissenschaftliche und technologische Erkenntnisse und deren Motivation, sich für die institutionell verankerten Handlungsvorgaben der Behindertensportorganisationen einzusetzen. Im Rahmen der damit verbundenen sozialen Prozesse etablieren sich Muster von Subjektivität, die die Regeln, Formen und Inhalte individueller und kollektiver Sichtweisen maßgeblich beeinflussen. „Integriert in einen Überbau aus hierarchisierten Verwaltungsakten, routinisierten Vereinsbeziehungen und professionalisierten Medienrepräsentationen“ (Sloterdijk 2011: 150f) werden darüber hinausreichend Wissensformen und Machtprozesse in einer Art und Weise miteinander verschränkt, die – beweglich und sich ständig verändernd – die Fragen beantworten helfen sollen, auf welche Art und Weise Wettkampfbedingungen optimiert und die Leistungsmöglichkeiten des Körpers technologisch perfekt manipuliert und gesteigert werden können.

BECOME INCREASINGLY A PARTNER OF CIVIL SOCIETY——

Werte und Normen wie Leistungsfähigkeit, Initiative, Schnelligkeit, Flexibilität und Durchsetzungskraft stehen nicht nur im funktionalen Verhältnis zu Erfordernissen des sportlichen Wettkampfs, sondern auch im direkten Zusammenhang mit den Anforderungen kapitalistischer Gesellschaften. Schon Coubertin – der als Begründer der modernen olympischen Idee und Bewegung gilt – sah in der, im Sport zu erlernenden Ökonomie des Handelns eine Möglichkeit, der Instabilität und Krisenhaftigkeit des späten 19. Jahrhunderts entgegen zu treten. Insbesondere sportliche

Betätigung befähige – in lustvoller Art und Weise – dazu, Energien und Leidenschaften nicht einfach nur zu beugen, sondern sie zu sammeln und auf die individuelle Bewältigung von Aufgaben hin zu kanalisieren. Und mehr als das: Nur durch die Optimierung der Körperkräfte, durch die Stärkung des Charakters, durch Selbstdisziplinierung und die Formierung der Affekte könne gesellschaftlicher Verfall verhindert und soziale Gerechtigkeit neu bestimmt werden. Denn eine soziale Ordnung, die auf *Eigenleistung* beruht, mache es – sowohl im Sport als auch gesamtgesellschaftlich – möglich, die durch Konkurrenz und (Leistungs-) Selektion erzeugte Herrschaft der Besten, der Stärksten und Tüchtigsten anzuerkennen. Was in diesem Zusammenhang zähle, seien nicht soziale Position oder finanzielle Ressourcen, sondern erarbeitete Unterschiede in den Begabungen, Fähigkeiten und (Willens-)Leistungen der je Einzelnen. Durch prinzipielle Chancengleichheit und aufgrund der Mess- und Vergleichbarkeit individueller Leistungen sei Sport besonders gut geeignet, so Coubertin im Jahr 1920, die Bitterkeit, den Zorn und die Hassgefühle der unteren Gesellschaftsschichten zu besänftigen und zur sozialen Verständigung bzw. zum Ausgleich sozialer Konflikte beizutragen (vgl. Alkemeyer 1996, 115f).

—— Vor diesem Hintergrund, der soziale Ungleichheiten weitgehend als Effekte erarbeiteter Unterschiede legitimiert, sprach sich Coubertin für ein pädagogisches Konzept aus, in dem sich Politik in zweifacher Hinsicht als Erziehung darstellt: Denn einerseits ging es ihm darum, individuelle – biologische und psychologische – Kräfte durch sportliche Betätigung und eine Perfektionierung der Lebensführung zu optimieren und sie im Interesse des Gemeinwohls bestmöglich zu nutzen. Andererseits sollte die gesellschaftliche Ordnung durch die Wertschätzung sichtbar gewordener Leistungsunterschiede bzw. durch die Anerkennung sozialer Positionen ebenso freiwillig wie aktiv reproduziert werden.

—— Indem die olympische Bewegung – als umfassendste „Organisationsform für menschliches Anstrengungs- und Übungsverhalten [...] außerhalb von Arbeits- und Kriegswelten“ (Sloterdijk 2011: 133) – Erfolg beinahe ausschließlich als Effekt persönlicher Kompetenzen und Willensleistungen begreift und davon ausgeht, er sei vorwiegend von individueller Einsatzbereitschaft abhängig, trägt auch sie in gewisser Hinsicht dazu bei, ein Bild des idealen Leistungssubjekts zu etablieren und aufrecht zu erhalten. Freilich ohne dabei gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse in Frage zu stellen.

— Der zu überragenden Leistungen fähige Körper, seine bestmögliche Nutzung und die selbstverantwortliche Sorge um ihn, gelten nicht nur als Ideale des Hochleistungssports, sondern zunehmend auch als gesellschaftlich verankerte Anteile moderner Identitätsvorstellungen. Die damit verbundenen Richtlinien, die nach dem Motto: *immer mehr und immer weiter* das Außergewöhnliche suchen und die Überschreitung individueller Grenzen fordern, verstärken nicht nur die (trügerische) Hoffnung, Körperlichkeit sei grenzenlos veränderbar, sondern auch die Erwartung, Krankheit und Vergänglichkeit wären grundsätzlich kontrollierbar und vermeidbar. Im Rahmen der Paralympischen Spiele gelten die Möglichkeit, Beeinträchtigungen überwinden zu können, und die Bereitschaft, sich fortwährend um Höchstleistungen zu bemühen, darüber hinausreichend als explizite Handlungsaufforderung. Auch wenn die mediale Repräsentation der sportlichen Erfolge das Bewusstsein für das Potenzial, für die Fähigkeiten und Leistungen (körperlich) beeinträchtigter Personen im hohen Ausmaß verstärkt haben, trägt das unbegrenzte Vertrauen auf Fähigkeiten, Disziplin und (Willens-)Leistung möglicherweise aber auch dazu bei, die Marginalisierung all jener zu vergrößern, die den damit verbundenen Erwartungen nicht entsprechen (können).

— Zweifellos können das wachsende Interesse am Behindertensport, die (relative) Stabilität der damit zusammenhängenden Organisationsstrukturen und die Erweiterung der Lebensperspektiven bzw. Sinnhorizonte behinderter Sportler_innen als Zeichen des sozialen Wandels interpretiert werden. Dass der Erfolg der Paralympischen Spiele nur vor dem Hintergrund eines bereits relevanten gesellschaftlichen Bewusstseins und im Zusammenhang mit behinderungspolitischen Kämpfen um gesellschaftliche Veränderung und Gleichwertigkeit entstehen konnte, wird dabei allerdings ebenso häufig vergessen wie der Versuch der Organisator_innen aus dem Blick gerät, mit Hilfe des Sports zur Entwicklung einer „more equitable society with respect and equal opportunities for all individuals“⁴⁾ beizutragen. Im Rahmen der Spiele einen Ort der Begegnung zu eröffnen, von dem die Athlet_innen *und* das Publikum profitieren können, ist Teil ihres Erfolges. Wünschenswert wäre es allerdings, wenn die damit intendierten sozialen Veränderungen auch alltäglich im höheren Ausmaß beobachtbar wären – und nicht nur dann, wenn die Welt dabei zuschaut.

// Literatur

Alkemeyer, Thomas (1996): Körper, Kult und Politik. Von der „Muskelreligion“ Pierre de Coubertins zur Inszenierung von Macht in den Olympischen Spielen von 1936. Frankfurt/

4)

<http://www.paralympic.org>

New York, Campus Verlag.

Bockrath, Franz (2012): „Mortal engines“ – oder der imperfekte Mensch. In: Bockrath, Franz (Hg.): *Anthropotechniken im Sport. Lebenssteigerung durch Leistungsoptimierung?* Bielefeld, transcript Verlag, S. 29–60.

Conroy, Colette (2013): *Paralympic Cultures: Disability as Paradigm.* In: *Contemporary Theatre Review* Jg. 2013, Vol. 23/4, S. 519–531.

Dederich, Markus / Meuser, Svenja (2012): *Anthropotechnik und Behinderung.* In: Bockrath, Franz (Hg.): *Anthropotechniken im Sport. Lebenssteigerung durch Leistungsoptimierung?* Bielefeld, transcript Verlag, S.127–150.

Dederich, Markus (2007): *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies.* Bielefeld, transcript Verlag.

Dillmann, Hans-Ulrich (2012): »Poppa« und die Paralympics. Wie ein deutsch-jüdischer Emigrant in England den Behindertensport erfand. <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/13844> (15.12.2013).

Howe, David P. (2008): *The cultural politics of the paralympic movement through an anthropological lens.* London/New York, Routledge.

International Paralympic Committee (2010): *Strategic Plan 2011-2014.* http://www.paralympic.org/sites/default/files/document/120118143826469_RZ_IPC_11_Strategic_brochure_long_0.pdf (15.12.2013).

Jones, Robert (2012): Sorry, the Paralympic spirit insults disabled people like me. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/aug/30/paralympic-spirit-insults-disabled-like-me> (15.12.2013).

Official Website of the Paralympic Movement (2013): <http://www.paralympic.org> (15.12.2013).

Raab, Heike (2007): *Intersektionalität in den Disability Studies. Zur Interdependenz von Behinderung, Heteronormativität und Geschlecht.* In: Waldschmidt, Anne / Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies, Kultursociologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem Forschungsfeld.* Bielefeld, transcript Verlag, S. 127–148.

Raab, Heike (2010): *Shifting the Paradigm: „Behinderung, Heteronormativität und Queerness“.* In: Jacob, Jutta / Köbsell, Swantje / Wollrad, Eske (Hg.): *Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht.* Bielefeld, transcript Verlag, S. 73–94.

Schildmann, Ulrike (2003): *Geschlecht und Behinderung.* In: *Politik und Zeitgeschichte* 8/2003, 29–35.

Schroer, Markus (2005) (Hg.): *Soziologie des Körpers.* Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Sloterdijk, Peter (2011): *Du musst dein Leben ändern.* Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Spiller, Christian (2012): *Die Paralympics sind ungerecht – na und?* <http://www.zeit.de/sport/2012-09/paralympics-pistorius-oliveira-prothesen> (15.12.2013).

Stevenson, Dale (2010): *Paralympic Masculinities: Media and Self-Representation of Athletes at the 2008 Paralympic Summer Games.* Masterthesis an der Universität Manitoba. <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/thesescanada/vol2/002/MR69718.PDF> (15.12.2013).

Wechert, W. (2010): *Die elitäre Gruppe der Paralympics-Helden.* <http://www.zeit.de/sport/2010-03/paralympics-behinderte-kritik> (15.12.2013).

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 01: Meet the superhumans. <http://feminspire.com/meet-the-superhumans-the-paralympics-begins/> (15.12.2013)

// **Angaben zur Autorin**

Monika Windisch, Mag., Dr. phil., lehrt an den Instituten Primar- und Sekundarpädagogik der Pädagogischen Hochschule Tirol. Forschungsschwerpunkte: Diversität, Intersektionalität und Bildung. Publikationen: *Behinderung – Geschlecht – Soziale Ungleichheit. Intersektionelle Perspektiven.* Bielefeld, transcript (voraussichtlicher Erscheinungstermin Oktober 2014).

// 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

BARTL, ANGELIKA (2012): ANDERE SUBJEKTE. DOKUMENTARISCHE MEDIENKUNST UND DIE POLITIK DER REZEPTION. BIELEFELD, TRANSCRIPT — In ihrer Dissertation *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption* rückt Angelika Bartl den prekären Status marginalisierter *Anderer* in dokumentarischen Formaten der Medienkunst in den Fokus, wie sie seit der Jahrtausendwende in Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen des Kunstkontexts an Konjunktur gewonnen haben. Sie untersucht dafür exemplarisch – anhand dreier Videoarbeiten von Alejandra Riera, Seifollah Samadian und Tran T. Kim-Trang – den mit dem Dokumentarischen verbundenen emanzipatorischen Anspruch, die repräsentierten Personen als gleichberechtigte und über *agency* verfügende Subjekte erscheinen zu lassen. Bartl fächert ihre Arbeit in einen theoretischen und einen praktischen, künstlerische Arbeiten behandelnden Teil, in dem sie ihre Überlegungen konkretisiert, auf. Im Theorieapparat, der etwa die Hälfte der Publikation einnimmt, positioniert sie ihre Argumentation vor der Folie historischer Theoriestränge zur dokumentarischen Kunst, verknüpft sie aber auch mit verschiedenen zeitgenössischen, vor allem feministischen und postkolonialen Theorien. Bartl zufolge können zwei nach wie vor dominante Positionen herausgeschält werden, die mit dem Terminus *Brecht-Lukács-Debatte* assoziiert werden: auf der einen Seite interventionistische, unter anderem in der frühen Fotografiethorie wurzelnde Konzepte, die einen möglichst un-determinierten Zugriff auf die empirische Welt anstreben; auf der anderen Seite medien- und ideologiekritische Verfahren, die die soziale Durchdrungenheit medialer Codes betonen (Bartl zitiert hier beispielsweise feministische Dekonstruktionen des Hollywood-Kinos) und – beispielsweise durch Verfahren der Verfremdung – auszustellen versuchen.

— Der Autorin geht es im Folgenden nicht um eine immanente Kritik dieser Argumentationslinien, sondern in erster Linie um einen – im Grunde institutionskritisch gelagerten – methodischen Wechsel, durch den sie ihre Studie jenseits dieser platziert. Sie kritisiert, dass beide Konzepte, obwohl sie zunächst konträr zu verlaufen scheinen, sich in der Vorstellung treffen, politisch *richtige* künstlerische Verfahrensweisen entwerfen zu können. Die politische Teilhabe der ins Bild gesetzten *Anderen* kann nach Bartl



// **Abbildung**

Bartl, Angelika (2012): *Andere Subjekte. Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption*. Bielefeld, transcript

aber nicht einfach durch produktionsästhetische Manöver erzeugt oder gesichert werden. Es sei vielmehr notwendig, die Machtrelationen zwischen der künstlerischen Arbeit, ihrer Präsentation und den Dargestellten selbst sichtbar zu machen: denn die Artikulationsfähigkeit der Repräsentierten laufe gerade im Kunstfeld Gefahr, absorbiert zu werden. Von der Sichtbarkeit (Sub-)Alternen in künstlerischen Arbeiten profitiere in erster Linie die Kunstinstitution: Die *authentische* Präsentation unterdrückter Positionen *als Andere* verfestige deren Differenz zu den Akteur/inn/en des Kunstbetriebs und ermögliche letzteren so, sich ihrer scheinbar *richtigen* politischen Haltung bzw. ihrer eigenen privilegierten Subjektivität zu versichern. Denn das Kunstfeld konstruiere sich (nach wie vor) im Gegensatz zu einem *Außen*, das als verbesserungswürdig und prekär erscheint. Mit dieser Problematik des Elitismus seien schließlich auch die kritischen Intellektuellen konfrontiert. Denn auch sie würden sich in ihrem Engagement für (mehrfach) marginalisierte Gruppen gleichfalls vornehmlich in Differenz zu diesen als neutrale und objektive Instanzen zeichnen, anstatt subalternen Positionen zu ermöglichen, als autonome Subjekte zu sprechen.

— Bartl begegnet in ihrer Publikation diesem diffizilen Spielraum engagierter Kunst und Kritik, indem sie den Prozess der Bedeutungsproduktion in den Blick nimmt. Anstatt sich also für eines der vorgestellten Theoriekonzepte zu entscheiden oder eine Alternative auszuarbeiten, schlägt sie vor, entgegen der Fixierung auf eine kunstwissenschaftliche Hermeneutik, die (oft als neutral und extern gedachte) Rolle der Rezeption in die Analyse miteinzubeziehen. Sowohl die Seite der Produktion als auch jene der Wahrnehmung und Analyse (und damit schließt die Autorin die eigene Lektürepraxis mit ein) möchte sie auf ihre schwierigen (kolonialen und hegemonialen) Bedingungen in ihren Beziehungen zu den Repräsentierten analysiert wissen. Entsprechend arbeitet sie ein theoretisches Modell aus, das die Verhältnisse zwischen den am Werk beteiligten Instanzen in den Mittelpunkt rückt. Die wichtigste Orientierungslinie bildet für sie neben den Überlegungen Jacques Lacans zum *Blick* Chantal Mouffes und Ernesto Laclaus *Hegemonietheorie*. Diese ist gegen die Idee feststehender gesellschaftlicher Totalitäten gewendet und begreift politische Prozesse stattdessen als Auseinandersetzungen zwischen antagonistischen Positionen, in denen hegemoniale Verhältnisse immer wieder artikuliert und ausgiert werden müssen. Bartl überträgt

den Gedanken der ständigen Neuverhandlung von Machtverhältnissen auf das Netz der an den Werken beteiligten Akteur/innen, indem sie sie als (hegemoniale) Knotenpunkte innerhalb des ‚allgemeinen Feldes der Diskursivität‘ verortet. Die Funktion der Medien sei hierbei, zwischen der Rezeption, der Produktion und den repräsentierten *Anderen* zu vermitteln. Indem Bartl die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen, an künstlerischen Arbeiten Beteiligten in den Blick nimmt, möchte sie ihre Studie hin auf die soziale Bedingtheit der Bedeutungsproduktion fokussieren und zugleich deren tendenzielle Unabgeschlossenheit betonen. Das *Politische* der Kunst werde so nicht als ein aus dem Werk zu sezierender Inhalt begriffen, den ein/e Künstler/in intentional einschreibt bzw. der sich allein durch die spezifische Medialität der Arbeit herstellt, sondern als etwas, das immer erst hergestellt wird. Wie Bartl herausstreicht, können hegemonietheoretisch betrachtet auch Lektüre und Kritik nicht als kohärent und distanziert verstanden werden, da sie sich ebenso erst in Relation zu konkreten Inhalten und Positionen herstellen und deshalb unabdingbar kontingent und brüchig bleiben. Da jede Analyse in den Raum des Sozialen eingeflochten sei und darin agiere, sei es für die Seite der Rezeption notwendig, sich ihrer spezifischen Politizität bewusst zu sein. Bartl zieht, leider eher krude, im Weiteren die Lacanschen Begriffe des Bildes bzw. des Schirms heran, um, wie sie schreibt, „einen Zoom in die Perspektive des Subjekts“ (74) zu erreichen. Sie transferiert beide Termini in den Kontext der dokumentarischen Medienkunst, indem sie sie mit dem Medialen in Verbindung bringt: Mediale Konstellationen wie Diskurse, Methoden, Techniken etc. versteht sie mit ihnen als Modi, die nicht nur etwas zu visualisieren, sondern bei den Rezipient/inn/en zugleich Zweifel über das Gesehene zu provozieren vermögen. Die gesehene *Anderen*, die den Betrachter/inne/n über die künstlerischen Arbeiten erreichbar scheinen, blieben diesen aufgrund ihrer medialen Vermitteltheit (also in ihrer Erscheinung als/im *Schirm/Bild*) grundsätzlich entzogen: gerade als *Repräsentierte* würden sie das Begehren der Betrachter/innen nach Konturierung ihres Sehens bzw. Bestätigung ihrer eigenen Subjektivität in erster Linie durchkreuzen. Dieses widerständische Moment der *Anderen* im Begehrensraum des (Betrachter/innen-)Subjekts möchte Bartl nun als eine spezifische Form von *Subjektivität* begreifen. Sie scheint damit an ein von ihr zuvor diskutiertes Konzept Gayatri Chakravorty Spivaks anzuschließen, nach dem Subalternität im Verhältnis zu dominanten Subjektpositionen nur als „unerreichbare

Leere“ (55) gedacht werden kann: Weil die begehrten *Anderen* als Objekte der Analyse bloß ex negativo existent seien, würden sie sich gegen ihre Vereinnahmung durch die übrigen Instanzen der Produktion und der Rezeption verwehren. Anknüpfend sowohl an Lacan als auch an Mouffe und Laclau entwickelt Bartl ein Lektüremodell, in dem sie nicht nur den Repräsentierten eine „indirekte Subjektqualität“ (83) zuspricht, um sie so ebenfalls im antagonistischen Beziehungsmodell der Kunstproduktion integrieren zu können. Indem sie alle drei Positionen als Knotenpunkte eines „hegemonialen Dreiecks“ (83) versteht, in dessen Mitte sich das vermittelnde Mediale befindet, erweitert Bartl die Perspektive der kunstwissenschaftlichen Analyse um die Beschreibung der jeweiligen Machtverhältnisse zwischen den Beteiligten. Ausgehend davon strebt sie an, ihre eigene Position in die Analyse zu integrieren, um sie kritisch zu beleuchten.

— Mit der Einbindung der Position der *Anderen* in Form einer negativ-subversiv agierenden Instanz, läuft Bartl meines Erachtens aber Gefahr, die sehr unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten der drei Knotenpunkte ihres Dreiecks über den Kamm zu scheren: Denn das Konzept einer Subjektivität der *Anderen* – selbst wenn diese als Leerstelle gedeutet wird – tendiert dazu, das Verhältnis zwischen Künstler/in, Rezeption und alteritärer Subjektposition zu egalisieren. Die politische Handlungsfähigkeit marginalisierter Personen bleibt auf einen einzigen Erscheinungsort – die Repräsentation – limitiert. Damit bleiben die *Anderen*, um überhaupt sichtbar zu werden, letztlich auf eine dominante Subjektposition, die ihre Repräsentation herstellt, angewiesen. Der Anschluss des Konzepts einer *indirekten* Subjektivität an die Hegemonietheorie Mouffes und Laclaus verführt die Leser/innen dazu, die verschiedenen Instanzen als gleichwertig zu denken. Dadurch wird aber die substanzielle Differenz zwischen der *Darstellung* marginalisierter Personen und der Tatsache, dass diese Menschen letztlich dennoch jenseits der Repräsentation leben (vielleicht sogar nicht einmal von ihr wissen), verwischt. Bartl scheint ihre Argumentation deshalb etwas abzuschwächen. So bemerkt sie etwa, dass durch die Widerständigkeit der Dargestellten vor allem „die Positionen von AnalytikerIn und Analyseobjekt/-subjekt stets neu zur Disposition“ gestellt würden (83). Auch in der Schlusspassage schränkt sie die Qualität der Subjektivität der repräsentierten *Anderen* noch einmal ein, wenn sie die Möglichkeit zur gesellschaftlichen Teilhabe der Repräsentierten mit Jacques Rancière als den „Anteil der Anteilslosen“ (211) begreift, der immer wieder

neue Arten der Repräsentation einfordere – weshalb umso dringlicher Analyse und Wahrnehmung politisch zu begreifen und zu praktizieren wären.

— Sehr präzise ist Angelika Bartl in ihren Werkanalysen im zweiten Teil der Dissertation, in denen sie ihr Theorie- bzw. Lektüremodell auf drei ausgewählte Beispiele dokumentarischer Videoarbeiten überträgt. Die Fragen, die die Autorin an ihr Material stellt, scheinen inhaltlich jeweils unterschiedlich gewichtet. Grundsätzlich hat man als Leserin aber den Eindruck, dass dieser Teil der Studie weniger thematisch orientiert ist, sondern eher Ort der Performanz der davor ausgearbeiteten Überlegung ist, die im Interpretationsprozess eingeschriebenen Machtverhältnisse transparent zu machen bzw. kritisch zu reflektieren. Ich werde abschließend einige der Hauptthesen Bartls skizzieren: So zeigt ihr erstes Beispiel – eine der Tradition des *direct cinema* verpflichtete Dokumentation einer Gruppe von Frauen in Frankreich, die auf ihre prekäre Wohnsituation aufmerksam machen und für ihr Recht auf Warmwasser kämpfen – vorwiegend Schwierigkeiten, die mit dem dokumentarischen Realismus verbunden sind. Bartl zeigt, wie durch kompositionelle Mittel wie *Close-Ups* der Authentizitätseindruck des Videos gesteigert wird, wodurch sowohl die Filmemacherin als auch die Betrachter/innen in die Narration eingebunden werden und sich so einer Partizipation gleichsam verpflichtet fühlen. Eine Verschiebung des analytischen Blicks offenbart jedoch, wie das medial konstruierte Nahverhältnis der unterschiedlichen Beteiligten soziale Unterschiede nivelliert und den Rezipient/inn/en erlaubt, die gezeigte prekäre Wirklichkeit als Spektakel zu erfahren. Wie Bartl feststellt, werden diese Problematiken allerdings durch weitere filmische Strategien verhandelt: So enttäuscht etwa die Monotonie der loopartigen Einstellungen die voyeuristischen Erwartungen der Betrachter/innen und erzeugt so eine Spannung zwischen dokumentarischer Identifikation und medienkritischer Distanz. Die durch den Realismus-Anspruch des Videos geförderte Vorstellung, alle Instanzen der Arbeit seien Teil eines sozial homogenen feministischen Kollektivs, wird wiederum durch einen narrativen Bruch thematisiert: So wird eine der protestierenden Frauen – Natalie, eine weiße Französin – zunächst zu einer *Heldin* stilisiert, während die Kamera sie zeigt, wie sie aktiv eine Verbesserung ihrer Situation erkämpft; ein beinahe lapidarer Hinweis auf einer nachfolgenden Texttafel vereitelt die Euphorie dieser Erzählung indessen, indem er die effektiven Ungleichheit der Protestierenden in Erinnerung ruft.

— Der Problematik des Sprechens subalternen Positionen im Kontext des westlichen Kunstkontexts widmet sich Bartl vor allem im zweiten Kapitel ihres Lektüreteils, in dem sie ein Werkbeispiel des iranischen Künstlers Seifollah Samadian mit dem Titel *The White Station* bespricht. Es ist ein Video, das den Blick von einem Fenster aus auf eine Busstation in Teheran wiedergibt, bei der eine Frau im Tschador steht, die im Schneegestöber auf ein Verkehrsmittel zu warten scheint. Dabei interessiert sich Bartl im Besonderen für den Schleier als ein Objekt, in dem sich kolonialistisch-orientalistische Diskurse und Geschlechterdifferenz verdichten, dessen Struktur des Verbergens aber ebenso subversives Potenzial birgt. So arbeitet sie heraus, wie Samadians Video einerseits Abstraktionsmomente aufweist, die einer Ent-Semantisierung des Schleiers zuarbeiten und sich so gegen seine symbolische Gleichsetzung mit der Unterdrückung von Frauen (im Islam) wenden, wie aber andererseits gerade der voyeuristische Blick der Kamera bzw. des dahinter unsichtbar bleibenden männlichen Künstlers die wartende Frau als passives Wesen wiedergibt. Doch ist es just der Schleier, der seiner Trägerin relative Unabhängigkeit (sowohl gegenüber den Betrachter/inne/n als auch gegenüber dem Blick des Künstlers) verschafft, da er sie unkenntlich macht, also in eine beliebige Person verwandelt, die im Schneegestöber für einen kurzen Moment sogar verschwinden kann.

— Potenzial und Schwierigkeiten medienkritischer Strategien sind wiederum zentrale Themen des dritten Kapitels der Dissertation. Bartl analysiert hier ein Video aus einer achteiligen Serie der Künstlerin Tran T. Kim-Trang, das die Beratung einer asiatisch aussehenden Frau dokumentiert, die sich einer operativen Anpassung ihrer Augenlider an westliche Normen unterziehen möchte. Die Gewaltförmigkeit des kosmetischen Eingriffs bzw. der sezierenden Sprache der modernen Medizin thematisiert Kim-Trang, indem sie die Dokumentation mittels medizinhistorischer Texte und Bilder wortwörtlich zerstückelt. Wendet man sich jedoch der Rolle der repräsentierten Frau im Video zu, zeigt sich, dass sie etwa über den Kamerablick in einer Opfer-Rolle fixiert bleibt und sich so eine Differenz zwischen ihr und der souveränen *kritischen* Künstlerin / Analytiker/in bildet. Wie Bartl konzise herauszuarbeiten vermag, kann aber auch diese Lesart aufgebrochen und komplexer gedacht werden: denn die Künstlerin ist selbst in die Rolle der potenziellen Patientin geschlüpft. Diese Verzahnung der intellektuellen Erzählerin mit der vorgeführten Person verunsichert allerdings nicht nur das Selbstverständnis der Rezipient/

inn/en als neutrale und externe Zuseher/innen, sondern ermöglicht schließlich die Inszenierung einer *kritischen*, ihre eigene Geschichte erzählenden und kommentierenden Patientin.

—— Bartls Werkbeschreibungen erweisen sich als ausgesprochen detailliert und verfolgen höchst aufmerksam unterschiedliche, sich mitunter gegenseitig widersprechende oder einschränkende Lesarten und ihre jeweiligen Fragehorizonte. Dennoch bleibt irritierend, dass die Autorin entgegen der Ausführungen zur Kunstinstitution im ersten Teil und bis auf eine Ausnahme (sie beschreibt die Präsentation eines Videos im Ausstellungsraum) keine weiter gefasste institutionskritische Perspektive verfolgt, sondern ihre Kritik nur auf vorangegangene Auslegungen der Arbeiten bezieht. So schwierig die Integration der von ihr postulierten Selbstkritik auch sein mag: Bartls eigene hegemoniale Position wird innerhalb ihres praktischen Teils nicht wirklich sichtbar. Dies mag schließlich symptomatisch dafür sein, dass man sich trotz des Anspruchs, mittels eines aufwendigen theoretischen Apparats der problematischen Position der/s Theoretikerin/s habhaft zu werden, des Eindrucks nicht ganz verwehren kann, dass die in den Analysen schlussendlich zutage tretenden Inszenierungen einer relativen Autonomie der *anderen* Subjekte letztlich doch nur durch den Einsatz von intellektuellem Rüstzeug möglich werden.

// Angaben zur Autorin

Stefanie Kitzberger, Mag., Universitätsassistentin an der Abteilung Kunstgeschichte, Universität für angewandte Kunst Wien. Forschungsschwerpunkte: Russische Avantgarde; Konzeptionen der Malerei nach 1945; höfische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts.

// 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

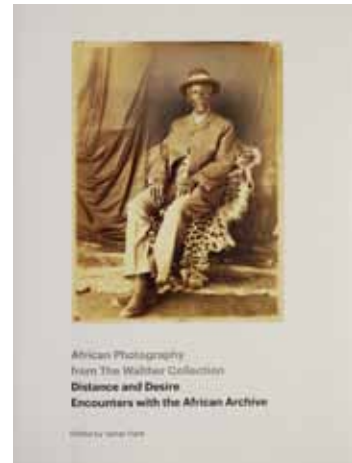
// WWW.FKW-JOURNAL.DE

REZENSION

AUSST.KAT. AFRICAN PHOTOGRAPHY FROM THE WALTHER COLLECTION. DISTANCE AND DESIRE. ENCOUNTERS WITH THE AFRICAN ARCHIVE. NEW YORK/NEU-ULM 2013-15. GARB, TAMAR (HG.), GÖTTINGEN, STEIDL, 2013 (352 SEITEN) —

Distance and Desire: Encounters with the African Archive ist die bereits dritte Publikation der *Walther Collection*, die sich afrikanischer Foto- und Videokunst widmet. Der vorliegende Katalog, herausgegeben von Tamar Garb, entstand im Zuge der gleichnamigen Ausstellung im Project Space der Sammlung in New York und Neu-Ulm ¹⁾ und einem vorangegangenen internationalen Symposium an der New York University sowie am University College in London. *Distance and Desire* präsentiert ein weites Spektrum an historischem Fotomaterial aus der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts aus Süd- und Ostafrika. Dem historischen Konvolut aus Originalfotografien, *cartes de visite*, Postkarten oder auch einzelnen Seiten aus Fotoalben wird zeitgenössische afrikanische und afro-amerikanische Foto- und Videokunst gegenübergestellt. Dem Ziel der Ausstellung, einen Dialog zwischen dem Archivmaterial und aktueller Kunstpraxis zu initiieren, wird in Form von Gegenüberstellungen vergangener und gegenwärtiger Bildproduktion Rechnung getragen. So ist auch der Katalog dieser konfrontativen Vorgehensweise entsprechend in zwei Abschnitte geteilt: Der erste Teil unter dem Titel *Poetics and Politics* – ein in der Ausstellungspraxis der letzten Jahre recht populär gewordenes Begriffspaar – soll einerseits den ideologischen Rahmen des kolonialen Südafrika und andererseits das außergewöhnliche fotografische Können, durch das das Material sich auszeichne, sichtbar machen (8). Die Aufnahmen sollen nicht nur auf soziologische Artefakte reduziert, sondern auch als ästhetische Objekte begriffen werden. Der zweite Teil des Katalogs vereint schließlich unter dem Titel *Contemporary Reconfigurations* zeitgenössische Kunst, die sich mit historischer Bildproduktion in Afrika und dem afrikanischen Archiv auseinandersetzt.

— Kuratorin und Herausgeberin Tamar Garb beschreibt in ihrem einleitenden Aufsatz *Encountering the African Archive: The Interwoven Temporalities of Distance and Desire* das der Ausstellung zugrundeliegende Konzept als eine Untersuchung von „verwobenen Zeitlichkeiten“ und deren Gegenüberstellung (29).



// **Abbildung**

Ausst.Kat. African Photography from the Walther Collection. Distance and Desire. Encounters with the African Archive. New York/Neu-Ulm 2013-15. Garb, Tamar (Hg.), Göttingen, Steidl, 2013 (352 Seiten)

1)

Die Schau ist in der Zeit von 9. Juni 2013 bis 17. Mai 2015 zunächst in der Dependence New York und schließlich in Neu-Ulm zu sehen.

Dabei lokalisiert sie diese Verwobenheit einerseits auf der kuratorischen Ebene, indem historisches Fotomaterial mit zeitgenössischer Kunst in Beziehung gesetzt wird, und andererseits auf der Ebene des einzelnen Werks, wo Aspekte von (Un-)Gleichzeitigkeit herausgearbeitet werden sollen. Exemplarisch für die Fokussierung zieht Garb das Porträtfoto von King Khama III. heran, das genau jene Gleichzeitigkeit von afrikanischen Traditionalismen und westlicher Modernisierung markiere (26). King Khama III. war aktiv an der Konstruktion seines Images beteiligt, indem er sich afrikanisch konnotierter Motive bediente und gleichzeitig in westlicher Kleidung Porträt saß.

— Das Ausstellungsmaterial soll sowohl hinsichtlich seines weiten Spektrums verschiedener Repräsentationskategorien, die vor allem eine Zurschaustellung des afrikanischen Körpers als anthropologisches Forschungsobjekt und dessen Funktion als Projektionsfläche betreffen, als auch unter ästhetischen und formalen Kriterien betrachtet werden (27).

— Elizabeth Edwards eröffnet mit ihrem Aufsatz *Looking at Photographs: Between Contemplation, Curiosity and Gaze* den ersten Abschnitt des Katalogs. Für Edwards laufe der Diskurs über koloniale Bildkultur unter dem vorherrschenden Topos des „kolonialen Blicks“ Gefahr, durch die Überbetonung des Aneignenden, den dargestellten Subjekten auf reduktive und vereinfachende Weise jegliches handlungsmächtige und widerständige Potenzial abzuerkennen und damit bestehende asymmetrische Machtverhältnisse zu reproduzieren (50). Sie schlägt in Folge den Begriff der „curiosity“ als einen heuristischen Apparat vor, um eine neue Kategorie für das Verständnis der Komplexität kolonialer Bildproduktion einzuführen (49). Zahlreiche Fotostudios in europäischer wie auch afrikanischer Hand hätten verschiedenste Formen der Porträtkonsumption bedient, was auch, so Edwards, unterschiedliche Arten des Sehens und der Neugierde bedeute (51).

— Tamar Garb widmet sich in ihrem zweiten Katalogbeitrag *Colonialism's Corpus: Kimberley and the Case of the Cartes de Visite* einer Sammlung von Porträtaufnahmen in Visitenkarten-Format, die in den 1870er Jahren in Kimberley entstanden und in großen Mengen in Umlauf gebracht wurden. Das zu einem Album zusammengefasste Set besteht aus Einzel- oder Gruppenporträts der afrikanischen Bevölkerung, die sich vor allem durch die Nacktheit der Protagonist/inn/en und einen seltsamen Kontrast zum Studiosetting auszeichnen. Dabei wird der Körper der

afrikanischen Frau als das faszinierende Andere dargestellt, was Garb als Ausdruck der im 19. Jahrhundert verstärkten Faszination für Körperformen und Sexualität beurteilt (65). Die Kombination aus rassistischen Beschriftungen, die die Porträtierten verallgemeinernd in „Zulu“ oder „Hottentot“ kategorisieren, und anthropometrischen Aufnahmen verliehen dem Album den Charakter eines rassifizierenden Musterbuches (65). Garb lokalisiert auch hier Momente der Gleichzeitigkeit, wenn die Bilder einerseits eine traditionelle Gesellschaft abbilden und andererseits in Kimberley, einem Schauplatz voranschreitender Modernisierung, situiert sind. Die Autorin wertet diese zusammentreffenden Zeitlichkeiten als Sichtbarmachung einer sich im Fließen befindenden afrikanischen Identität (67).

— Christraud Geary befasst sich in ihrem Essay *„Zulu Mothers“ and Their Children Traveling Around the World: From Photograph to Picture Postcard* mit bildlichen Repräsentationen der sogenannten „Zulu Mothers“, die in Umlauf gebracht wurden. Das Motiv der ihr Kind auf dem Rücken tragenden „Zulu-Mutter“ prägte das Klischee der afrikanischen Frau, das bei Europäer/innen als Postkartenmotiv besonders beliebt war (71). Wie Edwards zuvor betont auch Geary die Problematik unter dem Modell des „kolonialen Blicks“, welches die Dargestellten in eine wiederholte Opferrolle manövrierte, ungleiche Machtverhältnisse wieder vorzuführen und die historische Realität, in der die Dargestellten durchaus Teilnehmer/innen der südafrikanischen Ökonomie waren, auszublenden (79).

— Auch Hlonipha Mokoena untersucht in *„Being Zulu“, A History in Portraits* die Konstituierung einer Identität der „Zulu“ und die Konstruktion von Geschichte durch Bilder (104). Sie analysiert dabei das überlieferte Bild männlicher Zulus, das sich vor allem aus der Vorstellung des „Zulu-Kriegers“ entwickelte, welches auf dem Mythos des Volksvaters Shaka Zulu basiert. Neben bildlichen und schriftlichen Beschreibungen Shakas und Porträts des späteren Königs Cetshwayo zieht sie schließlich Fotografien von einheimischen Zulu-Polizisten heran, um Momente der Selbststilisierung und die Kenntnis über den bewussten Einsatz von Symbolen und Kleidung als Bedeutungsträger herauszuarbeiten. Mokoena versucht damit unterschiedliche Konzeptionen von Zulu und den Wandel einer Zulu-Ästhetik aufzuzeigen (111).

— Cheryl Finley arbeitet in ihrem Aufsatz *Archiving Memory* Techniken des Bildmachens und des Bildarchivierens als eine Ästhetik des Erinnerns („mnemonic aesthetics“) heraus (81f).

Durch ein Standardrepertoire an Regeln hinsichtlich Pose, Requisiten oder Kulisse werde der afrikanische Mann als Krieger, die afrikanische Frau hingegen als hypersexuelles Wesen stilisiert (83f). Das Fotoalbum als spezifisch strukturiertes Erinnerungsarchiv konstruiere, so Finley, in einer „unwahren“ und subjektiven visuellen Sprache „Wirklichkeit“ und übe damit Einfluss auf die Meinungsbildung über Fragen von Rasse, Geschlecht und Klasse aus (83).

—— Erin Haney sieht in ihrem Beitrag *Barnard, Moore, Gribble, and the Privacy of the Archive* in dem von der Forschung vernachlässigten Genre der Studioporträtfotografie Material für identitätspolitische Diskurse und untersucht deren Porträtproduktion auf mehrdeutige Aspekte hin (89). Sie führt Beispiele an, die von einer bourgeoisen Bildsprache bis hin zu ästhetisch fesselnden und egalitären Porträts reichen und damit als Indizien für die Kontrolle über die eigene Repräsentation zu werten seien (95).

—— Michael Godby widmet sich in seinem Beitrag eingehend dem ethnographischen Projekt *The Bantu Tribes of South Africa* von A. M. Duggan-Cronin und dessen unterschiedlicher Rezeption in der Anthropologieforschung. Cronins Kombination aus pseudowissenschaftlichen und künstlerischen Ambitionen zeichne ein ästhetisiertes und romantisches Bild des afrikanischen Volkes und maskiere damit die demografische Abweichung (101). Cronins Projekt bestätige und trage zu einer konservativen politischen Ideologie von Separatismus und ethnischem Essenzialismus bei (103).

—— Deborah Willis und Carla Williams eröffnen mit ihrem Aufsatz zu Carrie Mae Weems Arbeit *From Here I Saw What Happened And I Cried* (1995–1996) den zweiten Abschnitt des Katalogs, der sich zeitgenössischer Kunstpraxis zuwendet. Weems eigne sich historisches Fotomaterial von zu anthropometrischen und anthropologischen Musterbildern degradierten Subjekten an, um dieses zu manipulieren, zu rekontextualisieren und schließlich neue Narrative zu konstruieren (213). Diese strategisch subversive Appropriation der Vergangenheit würde neue Formen von Erinnerung und Identität kultivieren und uns an die Verantwortung erinnern, Geschichte immer wieder aufs Neue zu befragen (216).

—— Jennifer Bajorek beschäftigt sich anschließend mit Santu Mofokengs Installation *The Black Photo Album: 1890 – 1950 von 1997*. Mofokengs Kombination aus künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Forschung sei exemplarisch für die in den 1990er Jahren vollzogene Wende zur Fotografie und dem „post-apartheid

archival engagement“ in der südafrikanischen Kunst (218). Ganz anders als Weems' modifizierender Eingriff in das Fotomaterial, fotografiert Mofokeng die historischen Aufnahmen ab, um diese als digitale Speicherung für die Nachwelt zu sichern. Dies sei als ein Hinweis auf die Zerstörung von historischem Gedächtnis zu werten, wie sie durch die europäische Kolonialisierung, aber auch durch den aufkommenden Apartheid-Staat forciert wurde, der vornehmlich die bildliche Auslöschung der schwarzen Mittel- und Arbeiterklasse vorantrieb und damit Elemente von Modernität in der afrikanischen Gesellschaft ausblendete (219ff).

—— Chika Okeke-Agulu behandelt in ihrem Beitrag Samuel Fossos Selbstporträts der 1970er Jahre als visuelles Äquivalent einer postkolonialen Ästhetik und bringt diese mit zeitgenössischer *Highlife*-Musik in Verbindung (229). Die aus Westafrika stammende Popmusik spiegelte sich als Sound eines dekolonialisierten und unabhängigen Afrika in Fossos frühen Selbstporträts, welche als affirmative Repräsentationen des eigenen Selbst Ausdruck biografischer und sozio-politischer Gegebenheiten seien, wider. Seine späteren Arbeiten der 1990er und 2000er Jahre, die sich mehr der Maskierung und Transformation der eigenen Identität widmen, interpretiert Agulu als Ausdruck des Versagens des postkolonialen Staates (230f).

—— Gabi Ngcobo untersucht in ihrem Essay *I'm Not Who You Think I'm Not* queere Ikonografien in der zeitgenössischen Kunstpraxis von Andrew Putter, Zanele Muholi und Sabelo Mlangeni. Diese würden Subjektivitätsmodelle sichtbar machen, die sich nicht mehr auf eine binäre Auffassung von Rasse und Geschlecht verkürzen ließen und den queeren Körper als das „unübersetzbare *Andere*“ (239) zur Disposition stellen.

—— Abschließend betrachtet Awam Amkpa in *Africa: Colonial Photography and Outlaws of History* das Archiv als eine Dokumentation von europäischen Interpretationen, die die afrikanische Gesellschaft als das *Andere* der modernen westlichen Welt definieren (241f). Amkpa liest die Gegenüberstellung von Mofokengs *Black Photo Album* und Duggan-Cronins *The Bantu Tribes of South Africa* sowie Arbeiten von Seydou Keita oder Malick Sidibé aus den 1950er und 60er Jahren, die eine Gleichzeitigkeit von „primitiver Stammeskultur“ und moderner Gesellschaft indizieren, mit Michel Foucaults „Heterotopien“- und „Heterochronien“-Konzept (244f).²⁾ Aktuelle Positionen wie jene Zanele Muholis oder Kiluanji Kia Hendas würden durch das Porträtieren queerer Identitäten mit fotografischen Konventionen spielen und heteronormative

2)

Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Narrative des Archivs herausfordern. Es handle sich um Bilder von sich überlappenden Modernitäten und „Hemisphären“, die eine Vielzahl an Subjektivitätsmodellen hervorbringen (250).

— Dem Katalog gelingt es, die von Garb thematisierten „verwobenen Zeitlichkeiten“ in interessanten Werkanalysen herauszuarbeiten. Dem gesteckten Ziel, eine neue Perspektive abseits einer reduktionistischen Betrachtung unter dem Konzept des „kolonialen Blicks“ zu liefern, indem neben politischen auch die poetischen Dimensionen der Werke einbezogen und die Arbeiten damit auch auf ihre formalen und ästhetischen Qualitäten hin untersucht werden sollen, erfüllt der Katalog nur stellenweise. Leider konzentriert sich die Publikation in ihrem angestrebten Dialog zwischen historischer Fotografie und zeitgenössischer Kunstpraxis auf altbewährte künstlerische Positionen. Eine Auseinandersetzung mit spannenden aktuellen Arbeiten, die sich im Katalog finden, wie etwa jene von Pieter Hugo, Candice Breitz, Philip Kwame Apagya oder Jodi Bieber, wird bedauernswerterweise entweder nur am Rande oder gar nicht geleistet. Nichtsdestotrotz arbeitet der Katalog auf interessante Weise selbstermächtigende und partizipative Momente der afrikanischen Bevölkerung an der Konstruktion ihres Bildes heraus. Damit forcieren die Autor/inn/en eine Auseinandersetzung mit der von ihnen erkannten Problematik, die das Archivieren von Fotos aus unterschiedlichen Kontexten und deren Vereinigung und Institutionalisierung durch das „disziplinäre Auge“ betrifft. Damit würden vornehmlich Blickkonzepte von rassistischer Art ein-, Spuren von Selbstermächtigung der Dargestellten jedoch ausgeschlossen (54). Die Autor/inn/en von *Distance and Desire* erinnern die Leser/innen dabei immer wieder an die Tatsache, dass Geschichte stets durch die Art ihrer Archivierung geformt wird.

// Angaben zur Autorin

Aneta Zahradnik, Mag., wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung Kunstgeschichte. Forschungsschwerpunkte: Höfische Porträtkultur des 18. Jahrhunderts in Österreich; Verhältnis von Kunst und Arbeit in der Gegenwartskunst.

// 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