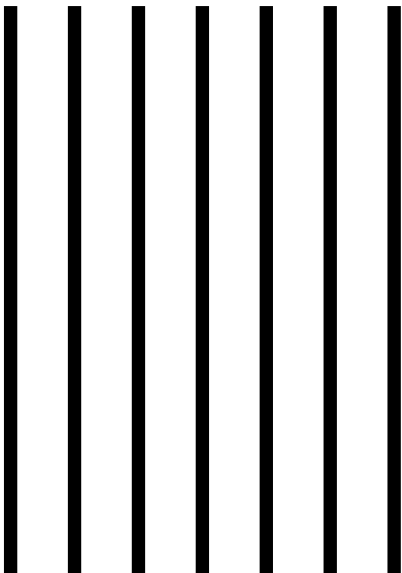
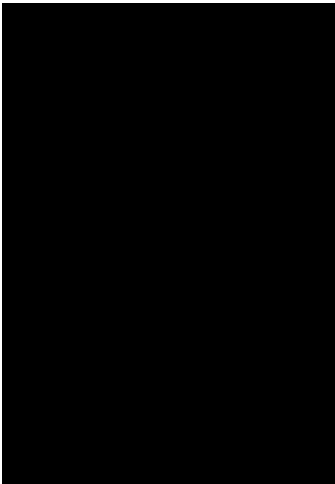
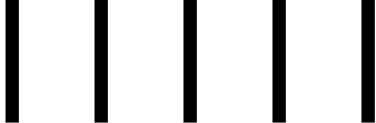
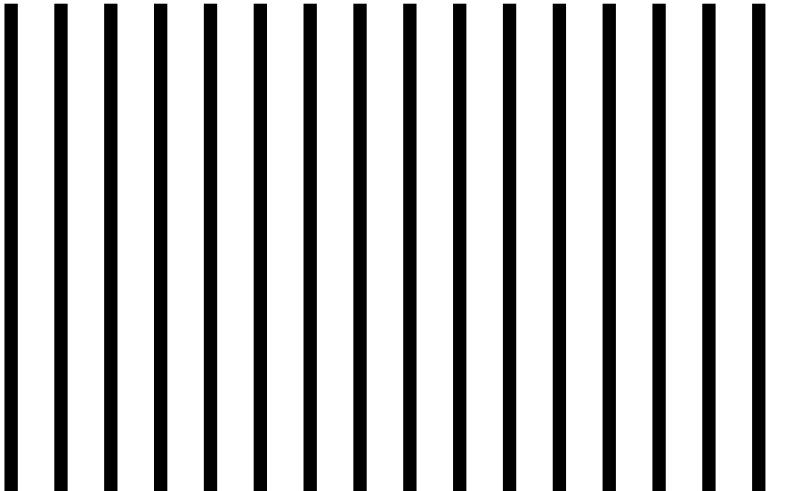






hg. von julia bee,
irina gradinari,
katrin köppert

digital: gender - de: mapping affect



gefördert von
Bauhaus-Universität Weimar
FernUniversität in Hagen
Deutsche Forschungsgemeinschaft,
DFG-Forschungsnetzwerk »Gender, Medien und Affekt«
FernUniversität Hagen,
Forschungsgruppe »Gender Politics«
Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
Universität Siegen

eine
spekulative
kartografie



	Pandemic Media - Care Kinship	Rechte Gefühls-ökologien - Audiovisuelle Interventionen	Technoprekäre Gefüge - Digital Comradeship	Technoide Gefährt:innen - Smarte Kompliz:innen	Emanzipative Mobilität - Utopische (Rückzugs) Bewegungen	Feministische Re:Kon:Figurierungen - Queer Computing	Trans:formative Gefühls-technologien - Antirassistische Dis:Affektion
Fotografie - Memes	42. Oliver Klaassen. Queerende Relationalität inmitten der COVID-19-Pandemie		170. Ulrike Bergermann. Klasse Haltung				380. Lex Keck. Ghent Mystic Lamb 412. Sarah Horn. de:mapping Körper und Begehren mit Lil Nas X 426. Katrin Köppert. »Oprah Meme«. Disartikulationen von Affekt
Bewegtbild	28. Natascha Frankenberg. Affektiv zurück zum Beginn der Pandemie 62. Stefan Schweigler. Im Gefüge von Gender, Queerness und Dis/Ability	134. Véronique Sina. Neue Bilder des Jüdischen?			294. Linda Waack. Neo-Romantik und Richtungs-utopie		
Posts, Apps, Plattformen	76. Julia Glitz. Der Ring of Keys-Moment		152. Andrea Seier/ Stephan Trinkaus. De:Mapping Meritocracy	234. Leonie Zilch. Arbeitsplatz-taugliche Lustvermittlung	250. Julia Bee. Feministischer Fahrradaktivismus, Fahrrad-medien und das Recht auf Stadt	312. Jennifer Eickelmann. Dis/Connect! Zur Regulierung und Politisierung digitaler Plattformen 332. Elisa Linseisen. Somebody's QueerOS	
Smarte Dinge				182. Marietta Kesting. Der Schlafroboter Somnox 196. Mary Shnayien. »Alexa, what's the definition of man flu?« 216. Tanja Prokić. Youth without Youth mit Dr. Pen			
Digitaler Faschismus - Antifeminismus		90. Maren Haffke/Jasmin Degeling. Sorgepraktiken der Online-Rechten 106. Simon Strick. Jogging with Fascists (to Hadrian's Wall) 118. Isabell Otto. Das Affektgefüge Incel-TikTok					
Künstlerische Interventionen					270. Magdalena Götz. »touched by (digital) objects«	350. MELT. Ice, Water, Vapor Computing 366. Sara Morais dos Santos Bruss. Queere KI	394. Francis Wagner. Shame, Pain, Scream!

Zur Einleitung

Julia
Bee,
Irina
Gradinari,
Katrin
Köppert

Objekte, Infrastrukturen und Datenpraktiken der digitalen Kultur haben Gender, Sexualität und Begehren grundsätzlich transformiert. Dies umfasst sowohl bewusste als auch unbewusste Prozesse, die nicht einfach zu erfassen sind. Gender, Sexualität und Begehren, aber auch *race*, Klasse, religiöse Zugehörigkeit, Behinderung – um nur einige zentrale, sozial wirksame Differenzen zu benennen – werden nicht nur diskutiert und dargestellt, sondern sind auch in digitale Technologien eingeschrieben und werden von diesen unter neuen technischen und apparativen Bedingungen fortdauernd reproduziert. Medien und Geschlecht beziehungsweise Sexualität lassen sich als Praktiken verstehen, die sich gegenseitig hervorbringen. (Peters/Seier 2016, Köppert 2019) Medientechnologien sind so selbst gegendert, sexualisiert und rassifiziert, etwa wenn Algorithmen und KI-basierte Anwendungen rassistische und rassifizierende Praktiken reproduzieren und diese in neue kognitive und epistemologische Register einschreiben. (Noble 2018, Benjamin 2019, Chun 2021) In diesem Zusammenhang, so unsere These, die wir hier performativ durch verschiedene Schreibpraktiken entwickeln, spielen vor allem Affizierungen und zirkulierende Affekte eine zentrale Rolle; sie lassen sich nicht aus der Beschreibung dieser komplexen Techniken von Differenz und differenziellen digitalen Anwendungen tilgen. Im Gegenteil: Sie können Evidenzen entfalten. Deshalb nähern wir uns der digitalen Medienkultur beziehungsweise der von Digitalität strukturierten medialen Gefüge durch affektive Verdichtungen, die wir als Objekte verstehen. Objekte sind relationale Anordnungen und materiell-semiotische Schnittstellen, die hier als methodische Eingangspunkte in digitale Ökologien adressiert werden. Als dokumentarische Praxis stellen Objekte dabei Knotenpunkte von multiplen Vergeschlechtlichungen, Rassifizierungen und Medienpraktiken dar, die analytisch aufeinander

bezogen werden und die gegenderte Machtasymmetrien im digitalen Raum sichtbar machen.

Durch die Situierung der Objekte in der digitalen Öffentlichkeit stellen wir eine kritische Kartierung her, anhand derer Verhältnisse von Geschlecht, Affekt und Medien sowie De/Subjektivierungsprozessen in digitalen Medienkulturen entfaltet werden können. Die vorliegende Kartierung erfolgt durch Schreibende, die seit Jahren in den medien-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Gender und Queer Studies, Postcolonial und Decolonial Studies und Critical Whiteness Studies tätig sind: Julia Bee, Ulrike Bergermann, Jasmin Degeling, Jennifer Eickelmann, Natascha Frankenberg, Julia Glitz, Magdalena Götz, Irina Gradinari, Maren Haffke, Sarah Horn, Lex Keck, Marietta Kesting, Oliver Klaassen, Katrin Köppert, Elisa Linseisen, die Künstler:innen-Gruppe MELT (Ren Loren Britton & Iz Paehr), Sara Morais dos Santos Bruss, Isabell Otto, Tanja Prokić, Stefan Schweigler, Andrea Seier, Mary Shnayien, Véronique Sina, Simon Strick, Stephan Trinkaus, Linda Waack, Francis Wagner und Leonie Zilch. Der Band folgt dabei nicht dem Stil eines Handbuchs, das zentrale Texte der Gender und Queer Media Studies versammelt, sondern nähert sich seinen Gegenständen im Stile einer offenen Sammlung ausgewählter Objekte, anhand derer sich exemplarisch Phänomene und affektive Dynamiken digitaler Kultur sowie das Verhältnis von Affizierungen und vergeschlechtlichten Medientechnologien untersuchen lassen. Im Sinne einer offeneren Schreibpraxis fokussiert jeder Beitrag ein Objekt, ein Fundstück der aktuellen Medienkultur. Die Bezüge zu diesem Objekt können sehr unterschiedlich sein, einige Autor:innen machen eigene Affizierungen sichtbar oder verweisen auf De/Subjektivierungsbewegungen, die diese in der digitalen Öffentlichkeit in Gang setzen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit (die ohnehin in Bezug auf die dezentralisierten, netzartigen digitalen Medienkulturen nicht möglich ist) soll so eine

bewegliche, punktuelle Kartierung entstehen, die unterschiedliche Aspekte und Ebenen der konstitutiven Wechselwirkung von Geschlecht, Begehren, Rassifizierung, Affizierung und Medien veranschaulicht, womit auch unterschiedliche Methodiken diskutiert werden, um die verschiedenen gelagerten Materialisierungen etwa von Apps, Memes, Vlogs oder Robotern beschreibbar zu machen.

Karten

Die Karte ist nicht das Territorium. (Korzybski 1994) Als Medium des Kolonialismus (Defining Lines 2013) verspricht sie Zugang, Übersicht, Wissen und Kontrolle über ein Gebiet. Die Kartierung von Territorien geschieht meist zum Zwecke der Landnahme oder der Eroberung und eignet sich Indigenes Wissen an. (Turnbull 2013) Kartierung stellt daher einen (gewaltsamen) Einschnitt dar, der versucht, Prozesse in Objekten stillzustellen sowie den Raum zu exponieren und unter Kontrolle zu bringen; dieser Einschnitt ist keinesfalls ideologiefrei, arbeitet mit Übersetzungen, Aneignungen, Objektivierungen und Verflachungen. Die Karte als semiotische materielle Akteurin verdichtet dabei die Topografie von Wissen und Medientechnologien und ist zugleich konstitutiver Bestandteil globaler Hierarchisierung von epistemologischen Ordnungen und Praktiken, die zum Beispiel Europa von Asien oder den Globalen Süden vom Globalen Norden trennt und im Zuge dessen die Zirkulation von asymmetrischen Kapitalströmen, nationalzentrierter Biopolitik und ungleicher Ressourcenverteilung reguliert. Extraktivistische Energieökonomien, durch Digitalwirtschaft entstehende Emissionen, Kontaminationen und Wastelands (Brynne Voyles 2015; Iheka 2021; Köppert 2022; Liboiron 2021; Ødegaard/Rivera Andía 2019) sind ebenso Erscheinungen von kapitalistischer Landschaftsvermessung und -besetzung wie von kolonialem Kartenwissen.

Dieses Wissen ist verkörperte, vergeschlechtlichte und rassifizierte Praxis: Nicht nur werden Landschaften als weibliche Körper kartografiert, in die es einzudringen gilt, (McClintock 1995; Bruns 2024) auch wird Geografie auf Basis der rassifizierten Einteilung von Räumen und Materialien in aktiv und passiv praktiziert. (McKittrick 2006; Yusoff 2018; Gradinari/Li/Naumann 2021) Im Kontext von Digitalität setzt sich dieses koloniale Wissen der Kartografierung nicht nur als eine im virtuellen Raum stattfindende Form der Archivierung und Akkumulation von Daten (Stichwort Data Mining, Big Data, Datafication) fort, sondern zum einen als geografische Neuerschließung bisher nicht für Wertschöpfung entdeckter »jungfräulicher« Räume (de la Cadena 2015) und zum anderen als ein Prozess der Transaktion geologischer Materie in passive, leblose Körper, die es – entlang der *color line* – für den Ausbau digitaler Infrastrukturen zu besitzen gilt. (Yusoff 2018) Menschen des Globalen Südens, Indigene Menschen und verarmte Communities (der Diaspora) sind von den negativen Auswirkungen eines kolonialen *mapping* überproportional mehr betroffen, auch Frauen, trans- und nicht-binäre Menschen sind den ökologischen Katastrophen stärker ausgesetzt. Den Folgen des menschengemachten Klimawandels ist die Verschränkung von Geschlecht, *race* und Medien eingeschrieben beziehungsweise erfolgt Rassifizierung und Vergeschlechtlichung durch ökologische Katastrophen.

Karten verzeichnen und ko-konstituieren also globale Phänomene. Aber nicht jede Navigation ist zwingend kolonial, wenngleich eine kritische Kartenpraxis das bis heute wirksame Erbe in die Konzeptualisierung der eigenen Karte einbeziehen muss. Doch kann Kartierung als analytische, kritische, wissenschaftliche und künstlerische Praxis angeeignet werden, die sich mit Gegenwissen oder opaken und unübersichtlichen, ständig veränderbaren und umkämpften digitalen Landschaften

auseinandersetzt. Die Karte wird versuchsweise der Verfügungsgewalt der Institutionalisierung durch Staat und Kapital (kollektiv orangotango+ 2019: 13) entrissen und in einen Referenzrahmen gesetzt, der sich an Praktiken der Antidiskriminierung, Geschlechtergerechtigkeit, Rassismuskritik orientiert, ohne zu behaupten, Vulnerabilitäten, die mit dem von Institutionen angerufenen Positivismus der Karte einhergehen, vollständig vermeiden zu können. (Laufenberg 2020) Stattdessen ist der Entzug eine spekulative Geste, mit der Raum zum Atmen in Zeiten politischer und klimatischer Toxizität entsteht und die den Blick auf andere (Daten-) Archive in der digitalen Medienkultur freigibt. (Bee 2023, Lettenewitsch/Waack 2022) So geraten Körper in der Suche nach nicht-cis-männlicher Lust (Zilch) in den Fokus, Körper-Smartphone-Gefüge (Götz), Körper mit Be:hinderungen (Schweigler) oder queere Remediation von Körpern (Horn), die in der digitalen Öffentlichkeit unterschiedlich angerufen, angeschlossen und situiert werden. Auf dieser Karte können auch Affekte dokumentiert werden, die durch Memes (Keck, Köppert), TikTok (Eickelmann, Keck), technologische Verjüngungen (Prokić), in der Auseinandersetzung mit der Vorstellung von Familie (Frankenberg, Glitz) und Romantik (Waack), jüdischen Stereotypen (Sina) oder im Erleben von Virtual Reality (Morais dos Santos Bruss, Wagner) entstehen. Kartiert werden ebenso Transformationen von aus dem vordigitalen Zeitalter tradierten Phänomenen, etwa Mobilität im Rahmen der Klimakatastrophe (Bee), Familie & Liebe (Frankenberg, Waack), Antisemitismus (Sina), Rassismus (Köppert, Morais dos Santos Bruss, Wagner), Cruising-Sex (Klaassen), Autobiografie als Subjektivierung und Selbstregulierung (Haffke/Degeling), Meritokratie (Seier/Trinkaus) oder Faschismus, (Strick) wie neue Phänomene, die erst mit der fortschreitenden Digitalisierung entstanden sind – Incels (Otto), Alexa

(Shnayien), Memes (Köppert), Apps (Linseisen), Hate Speech (Eickelmann), Schlafroboter (Kesting) oder Zoom (Bergermann). Sichtbar werden können auf einer solchen Karte verschiedene Medien wie Filme (Schweigler, Sina, Waack), Youtube und Soziale Medien (Bee, Eickelmann, Köppert, Otto, Strick) oder das Verschränken von Gender und race (Köppert, Morais dos Santos Bruss), Gender und Sexualität (Horn, Otto, Zilch), Gender und Klasse (Seier/Trinkaus), Gender und Religion (Sina), Körper und Technologie (Götz, Kesting, Prokić), aber auch Verqueerung und Queer-Experimente als Strategien des Widerstandes (MELT, Linseisen, Götz, Horn, Klassen, Schweigler).

Die Karte, die wir hier entwerfen, ist dabei keine Vermessung von außen. Sie entsteht durch situierte und situierende, persönliche Perspektivierungen auf Objekte. Sie ist potenziell offen für neue Anschlüsse und Deutungen. Es kann also gar nicht um eine Bestandsaufnahme aller vergeschlechtlichen und rassifizierenden Objekte der Medienkultur gehen, sondern vielmehr um eine Vervielfältigung der Zugänge und Methoden, die die komplexen Verschränkungen von Medien, Geschlecht und Begehren exemplarisch abbilden. Diese Karte ist auch keine Fixierung von Objekten, sondern eine momenthafte Beschreibung diskursiver Konfigurationen, relationaler Ontologien und affektiver Verdichtungen, die notwendigerweise dynamisch und wandelbar bleiben. Daher situieren wir unsere Karte in Verfahren des *critical mapping* (Schranz 2021; Dammann/Michel 2022) und *mapping back* (kollektiv orangotango+ 2019), wie sie unter anderem in dekolonialen, queer-feministischen und finanzkritischen Zugängen zur Stadt geprägt wurden oder in dekonstruktiven und subversiven Akten des Counter mappings. (Zwischenraum Kollektiv 2017; kollektiv orangotango+ 2019; The Funambulist 2018) Anhand der Objekte vervielfältigen sich die Zugänge zu den dynamischen Interdependenzen von Körpern, Schreibpraktiken, Subjektivierungen

und Erkenntnisprozessen. *De:mapping* bezeichnet daher eine kritische Kartierungspraxis, die Räume der Verge-schlechtlichung, der Produktion von Begehren und der Affizierung nicht nur aufeinander bezieht, sondern dabei eigene Aufzeichnungs-, Verbindungs-, Skalierungs- und Übersetzungsprozesse mitreflektiert. »De« bedeutet auch, dass mit jeder Kartierung vorhergehende Karten potenziell aufgelöst werden und neue Orientierungen, Ordnungen und Räume entstehen. Die Potenzialität zu betonen, also die *Möglichkeit* neuer Ordnungen, ist darauf zurückzuführen, sich gegenüber der impliziten Anspielung auf Dekolonialisierung bewusst reflektiert zu verhalten und zum Ausdruck zu bringen, dass wir die hinter dem Projekt stehenden Kämpfe und konkreten Politiken der Dezentrierung *weißer* Herrschaft nicht zur Floskel oder leichtfertig genutzten Metapher (Tuck/Yang 2012) degradieren wollen. Wir sind uns dessen bewusst, dass Dekolonialisierung ein langer, ein zäher, ein potenziell gewaltsamer Prozess ist und konzeptuell keine Aufweichung erfahren sollte. Nur sind wir auch davon überzeugt, dass die Eröffnung von Möglichkeitsräumen – in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – einen nicht zu unterschätzenden Wirklichkeitseffekt auf das (Über-)Leben in Zeiten der Intensivierung rechter Politiken hat. In diesem Sinne verstehen wir diese Karte, die wir hier vorschlagen, als ein Angebot, das – spekulativ und affektiv – daran anknüpft, was hätte sein können, was sein könnte und hätte werden können. So provoziert *de:mapping* eventuell auch Disorientierungen, die im Sinne queerer, querstrebigere Bewegungen von straighten Räumen abweichen (Ahmed 2006; Sedgwick 1993; Halberstam 2005) und daher zum Entwerfen anderer Karten beitragen beziehungsweise zu einer Idee von Karte, deren Episteme nicht Erfassung, Kategorisierung und Verobjektivierung sind. Dies umfasst Bruchstellen, Dysfunktionen und Dissoziationen hegemonialer Ordnungen wie Orte des Widerstandes. Ebenso umreißt

diese Auffassung Verschiebungen von analytischen Perspektiven und Maßstäben (Gradinari/Ritzer 2021; Heyne/Prokić 2022), die Ermöglichung von queeren Blicken (de Lauretis 1996) und epistemologischen Verunsicherungen (Engel 2002; Gradinari/Niehaus 2022).

Die Kartierung beziehungsweise das Verfahren des *de:mapping* bezieht sich neben räumlichen auch auf zeitliche Phänomene – schließlich versteht sich der Band als Sammlung von Zeitphänomenen, die in ihrer Schnelllebigkeit schwer fixierbar und von Vergangenheit und Zukunft durchdrungen sind. *De:mapping* heißt in diesem Zusammenhang, dass wir es nicht mit einem großen Ganzen, sondern mit einer Vielfalt an Situierungen, Objekten, Affekten und Praktiken zu tun haben, die multiple Zeitlichkeiten und *queer moments* charakterisieren. (Sedgwick 1993; Freemann 2010; Halberstam 2005; Ahmed 2006; Keeling 2009; Gunkel 2019; Frankenberg 2021) Statt einheitliche Gegenwartsdiagnosen anzustellen, folgen die Autor:innen hier eher kleinen, scheinbar abseitigen Objekten, die eine Perspektivierung auf die Verschränkung von Geschlecht und Medien sowie auf jene diskursiven Verflechtungen erlauben. Verflechtungen bringen die Objekte als solche erst hervor und entfalten in diesem Zusammenhang Affekte. Die hier beschriebenen Objekte zeichnen daher eine komplexe sensorische Beziehung aus, nicht nur, weil sie mitunter Affizierungen produzieren, sondern weil sie zumeist mit vielen anästhetischen Beziehungen verflochten sind und in diesen Beziehungen situiert und historisiert analysiert werden müssen.

Objekte

Jeder der hier versammelten Texte stellt ein Objekt in den Fokus. Untersucht werden verschiedene Apparate, etwa ein kosmetischer Microneedlingapparat (Prokić), der

Schlafroboter *Somnox* (Kesting), das sprachgesteuerte digitale Assistenzsystem *Alexa* (Shnayien), Smartphones, die in einer Performance reflektiert werden (Götz), und ein künstlerisch erschaffener *Ice Cube Computer* (MELT). Mit Sozialen Medien beschäftigen sich die Beiträge anhand des Instagram- und Tumblr-Accounts der Gruppe *She 36* (Bee), eines rechten Telegramkanals (Strick), eines anonymen Instagramposts (Eickelmann), eines Musikvideos des Musikers *Lil Nas X* (Horn), der Umcodierung von *Incel*-Videos auf TikTok (Otto), der Instagram posts von *Dean Sameshima* (Klaassen) oder der Zirkulation von sogenannten *Oprah Memes* (Köppert) beziehungsweise des *Mystic Lamb* des *Genter Altars* (Keck) auf Twitter. *Zoom* gerät ebenso in den analytischen Fokus (Bergermann) wie die *Somebody*-App (Linseisen) oder die virtuelle Realität, die am Beispiel des Projekts *My Body is not your Body* (2019) von *Bansuri Bashyal* (Wagner) und des virtuellen *Djinn Kabous* der Künstlerin *Morehshin Allahyari* (Morais dos Santos Bruss) anders erfahrbar werden. Verschiedene Anschlüsse an das Internet und die Veränderung der Kommunikation werden anhand der Aufklärungsseite *OMGYes* (Zilch), einem Youtube-Vortragsvideo von *Marina Martinez Mateo*, das Bezugspunkt eines Online-Seminars war (Frankenberg), und eines Werbevideos des durch das Internet besonders populär gewordenen rechten Psychologen *Peterson* aus Kanada (Haffke/Degeling) diskutiert. Filme wie *Parasite* (Bong Joon-ho, Südkorea 2019), *Shoplifters* (Hirokazu Koreeda, Japan 2018), *Hillbilly Elegy* (Ron Howard, USA 2020) und *Nomadland* (Chloé Zhao, USA 2020) und Comics beziehungsweise Musicals wie *Alison Bechdel's Fun Home* (Glitz) geben über Klassenverhältnisse in der aktuellen (digitalen) Medienkultur (Seier/Trinkaus) Aufschluss oder über den Umgang mit Antisemitismus (Sina), exemplarisch anhand von *Masel Tov Cocktail* (Arkadij Khaet und Mickey Paatzsch, Deutschland, 2020),

Freitagnacht Jews (WDR seit 2021) und Shiva Baby (Emma Seligman, USA/Kanada, 2020). Fragen von Be:hinderung werden am Beispiel von T11 Incomplete (Suzanne Guacci 2020) diskutiert (Schweigler), Verhandlungen von Neo-Romantik mit Hilfe des Films Undine (Christian Petzold, Deutschland 2020) (Waack).

Objekte sind dabei weniger feste Dinge als ebenfalls beziehungsformig zu verstehen. (Whitehead 2000: 325–348) Sie werden hier erkenntnisleitend, weil sie Zugänge zu vergeschlechtlichten, rassifizierten und verkörperten Medienpraktiken eröffnen. Sie verdichten, intensivieren, dramatisieren, exponieren oder erschaffen Diskurse, Ästhetiken und Praktiken digitaler Medienkulturen. Mit zahlreichen Dynamiken der digitalen Öffentlichkeit stößt der Objektbegriff zugleich an seine Grenzen. Ein Algorithmus etwa kann kaum als Objekt bezeichnet werden, bringt aber Anwendungen und damit Interfaces hervor, die wir phänomenorientiert beschreiben können. Der Objektbegriff, wie wir ihn als Praxis und Beziehung verstehen, macht auf die Materialität der Praktiken aufmerksam und auf ihre performativen Anrufungen, die sich auf Körper und De/Subjektivierungen beziehen. Objekte sind hier eher Affekte oder Apparaturen ohne feste Grenzen, die raumzeitliche Materialisierungen (Barad 2007: 223–246) des Digitalen vollziehen, das heißt Räume entfalten, die nicht containerhaft sind, in denen De/Subjektivierungen und Verräumlichung ko-emergent sind. Paradoxerweise sind digitale Objekte daher schwer zu objektivieren, sie entziehen sich durch Zirkulation, Teilung und Aktualisierung zum Teil auch unserem analytischen Blick. Doch bleiben sie notwendigerweise für zahlreiche neue Beziehungen offen, lösen diese auf oder konfigurieren sie neu. Es bleibt daher immer ein exzessiver materieller, symbolischer und affektiver Überschuss, der theoretisch kaum einzuholen ist. Auch dies zeichnet ein Näheverhältnis aus, das Affekte als Erkenntnismittel

vorschlägt. Als Zugangsweisen schlagen die Texte daher Wege vor, sich Objekten im Kontext und Geflecht ihres Erscheinens zu nähern und damit die Komplexität vergeschlechtlichter und digitaler Machtbeziehungen analytisch aufzufalten. Statt also Schneisen zu schlagen und Objekte zu »disentangle« (zum entanglement vgl. Chow 2012), wird eher ein Netz geknüpft. Dies bezieht sich nicht nur auf Autor:in und Objekt, sondern auch auf die Beziehung zwischen den Texten in diesem Band, die durch ihre Anordnung keine Genealogie oder Kausalität erzeugen, sondern ein Geflecht der Korrelation, das (Denk-)Räume spekulativ offen hält.

Das Vorgehen der Spekulation kann in einer queer-feministischen und Schwarzen Tradition der Fabulation verortet werden. Die Methode der Fabulation ist dabei geprägt von ästhetischen Avantgarde-Experimenten (Deleuze 1991), von Fadenspielen (Haraway), die Autoethnografie, dokumentarische Spekulation, Zeitgeschichte und Wissenspraktiken verbinden. (Hartman 2007, 2008; Nyong'o 2018; siehe auch Probyn 2014) Dabei gibt es wichtige Unterschiede: Während es für Schwarze Autor:innen wie Hartman um eine spekulative und mithin widerständige Beziehung zum Epistemizid geht, also ein semifiktionales, autobiografisches Verhältnis zur Vernichtung Schwarzen Lebens und zu dessen Archiven, meint Haraway mit spekulativen Praktiken Schreibtechniken, die bewusst den Zwischenraum zwischen Fiktion und Wissenschaft aufsuchen. Science-Fiction etwa ist eine performative spekulative Praxis, die andere Narrationen und Technoimaginationen ermöglicht. (Haraway 2011) Obwohl die Situierung von Hartman in einem anderen historischen und rassifizierten Zusammenhang steht, sind es Zugänge wie ihre, die Spekulation als feministische Praxis und Methode entscheidend geprägt haben. (Angerer/Gramlich 2020; Moisi 2020; Bee/Eickelmann/Köppert 2020) Futuristische Praktiken wie Afrofuturismus

(Eshun 2003; Womack 2013; Keeling 2019; Gunkel et al. 2019; Köppert 2020) und Indigene Futurismen (Dillon 2012) eignen sich Science-Fiction als Genre an, um andere Zukünftigkeiten in der Gegenwart sichtbar zu machen, in der Vergangenheit aufzuspannen und für die Zukunft zu entwerfen. Spekulation beziehungsweise Fabulation ist mit Deleuze eine schöpferische Kraft der Fiktionen, die Realitäten stiftet (Deleuze 1991: 194–202, 285–288) und ein Sichtbar- und Erzählbar-Werden marginalisierten historischen Wissens bzw. ein Gegenarchiv ermöglicht.

Affekte

Während die Beziehung zwischen Affekt und Geschlecht vielfach beschrieben wurde, interessiert uns noch eine weitere Dimension: die Methodik des Schreibens, mit der Affizierung sichtbar gemacht wird.

Affekt hat sich in den letzten Jahren zu einer produktiven Perspektive der Medienwissenschaft entwickelt. (Angerer et al. 2014; Bee 2018; Köppert 2021; Lünenborg et al. 2018; Massumi 2002; Trinkaus 2022: 195–258) Auch in den Gender und Queer Studies wurde Affekt zu einer wichtigen Beschreibungskategorie, die neben der affektiven Verfasstheit von Subjektivität aktuelle Macht- und Kontrollregime affektiv beschreibbar macht. (Baier et al. 2014; Berlant 2011; Bose et al. 2015; Cvetkovich 2012) Insbesondere die Grenze zwischen Politischem und Privatem wird dabei porös. Affizierungen sichtbar zu machen, kann eine Möglichkeit der Situierung sein – ohne Affekt als ausschließlich persönliches Gefühl zu verstehen. Situierendes Schreiben heißt auch, sich nicht aus dem Kartieren, also dem Netz an Beziehungen herauszunehmen. Affekte sind zudem nicht einfach Gefühle oder persönliche Angelegenheiten, sondern kollektiv und immer schon politisch. Sie sind mit Emotionen verknüpft, wenn auch nicht auf diese zu reduzieren (Massumi 2021). **Bad Feelings** (Love

2010; Bose et al. 2015) etwa werden zu Ausgangspunkten der Befragung von normativen Gefühlsregimen, Zugehörigkeiten und Praktiken der Subjektivierung.

Die Untersuchung und Beschreibung von Affektökonomien und digitalen Kulturen in ihrer gegenseitigen Durchdringung inspiriert nun auch neue Methoden der Beobachtung und Beschreibung. Affekte bilden eine der wichtigsten Wertschöpfungskategorien aktueller digitaler Ökonomien. Mit Affekten lässt sich schlicht Geld machen, Affekte halten Menschen auf Plattformen, Affekte sind Spielfeld der Politisierung im Netz (Eickelmann 2017), dabei setzen sie unterhalb ideologischer Verlautbarungen an bzw. laden diese sinnhaft auf und schaffen Anknüpfungspunkte. (Strick 2021) Affizierung ist eine komplexe Gemengelage, die mehr meint als Emotionalisierung, vielmehr beschreibt sie ein technologisches und kollektives Körper-Werden. Als Wissenschaftler:innen sind wir gewohnt, uns von der Intensität von Phänomenen zu distanzieren. Zugleich beschreiben wir hier digitale Umwelten, die uns persönlich anrufen und betreffen, weil wir – im Sinne des Körper-Werdens durch Affizierung – in ihnen existieren. In diesen Umwelten sind wir durch Digitale Misogynie, Antisemitismus, Rassismus, Transfeindlichkeit, Antigenderismus, Queerfeindlichkeit, Digitalen Faschismus (Fielitz/Marcks 2020; Degeling et al. 2021) und eine zunehmend politisierte Gefühlsökologie (Strick 2021) situiert, in denen Affekte ein Potenzial bereithalten, über Ressentiments konservativen und rechten Medienakteur:innen in die Arme zu spielen. Dabei umfassen Affekte ein weites Spektrum, das politisiert werden kann. Im gegenwärtigen Diskurs, der sich häufig auf Hass und Hate Speech konzentriert, werden ambiente Affekte, jene des Alltags (Strick 2020) und der Zugehörigkeit (Ahmed 2014) vernachlässigt. In der Politisierung darf nicht nur die Spitze des Eisbergs fokussiert werden, will sie nicht die aktuellen Gefühlslandschaften

aus dem Blick verlieren. Die semiotisch-materielle Akteurin der Karte beziehungsweise der Prozess des Kartierens hilft hier wiederum, nicht nur Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten, sondern affektive Ökonomien auf verschiedenen sensorischen Anspracheebenen zu adressieren.

Affekte sind das, was Körper und Medientechnologien durchdringt und verschränkt, ohne sie einfach zu verbinden. (Massumi 2021) Aktuelle Politiken digitaler Medienkulturen verlangen nach einem diffraktiven Ansatz: Nicht nur sind die Objekte Interferenzen, sie sind auch ein Denken von der Interferenz aus, von der Störung, die sich nicht einfach objektivieren oder integrieren lässt, die aber zahlreichen digitalen Gefühlsökonomien eingeschrieben ist. Durch eine Störung sind sie auch unseren Autor:innen aufgefallen, wobei diese Störung durchaus etwas Paradigmatisches oder Symptomatisches auszeichnen kann, etwas, wodurch sich Tendenzen in der Beschreibung ergeben. Digitale Öffentlichkeiten durchdringen Sozialität und Individuation auf eine Weise, die Mikroaffektionen der Lethargie (Hu 2022) oder des vernakulären Mediengebrauchs (Amaro 2022) mit Makrorealitäten der extraktivistischen Infrastrukturen und des Datenkolonialismus verbinden.

Unser unsystematischer, transversaler Ansatz bietet eine offene Sammlung dieser Phänomene, die auch methodisch inspirieren will. Es ist eher ein Aufschlag als eine vollständige Sammlung, eine Art »Glossar der Gegenwart« (Bröckling et al. 2004), das verschiedene methodische Ansätze mit Objekten verbindet, da diese neue qualitative und quantitative Verfahren verlangen und faktische und kritische, spekulative und situierte Perspektiven verbinden. Der Band ist damit ein Experiment, das Schreiben kleiner Objektbiografien als situierte Zugänge zu praktizieren. Affekte können solche Praktiken ermöglichen. Insofern ist dies auch ein Versuch, kontem-

poräre Affektpolitiken zu wenden. In diesem Moment und an diesem Ort, von dem aus wir schreiben, in einem Land, das vom alltäglichen trans- und queerfeindlichen, antimigrantischen, rassistischen und antisemitischen Terror und offenen Rechtsterrorismus (u.a. Hanau, Halle, München) geprägt ist, geht es um die Problematisierung der fehlenden Anerkennung von Affekten wie der Trauer (Butler/Athanasίου 2014; Inan 2022) und des Traumas. Aber es geht auch um die Affirmation der kleinen affektiven Fluchten und Transversalen, die wir mit dieser spekulativen Kartografie avisieren.

Der Band geht zum Teil auf die Tagung »Gender, Medien und Affekte: Amplifizierte Asymmetrien« zurück, die am 06. und 07. November 2020 online stattgefunden hat. Diese Tagung wurde im Rahmen des DFG-Forschungsnetzwerks »Gender, Medien und Affekt« von uns entwickelt und durch die interdisziplinäre Forschungsgruppe »Gender Politics« der FernUniversität in Hagen unterstützt. Unser herzlicher Dank gilt Max Königshofen, Pauli Linke und Silvana Dorothea Schmidt für Lektorat und Korrektur.

Literaturverzeichnis

- Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham, NC: Duke University Press 2006.
- Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.
- Ramon Amaro, *The Black Technical Object*, London: Sternberg Press 2022.
- Marie-Luise Angerer/Noam Gramlich (Hg.:innen), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin: Kadmos Kulturverlag 2020.
- Marie-Luise Angerer/Bernd Bösel/Michaela Ott (Hg.:innen), *Timing of Affect, Epistemologies of Affection*, Chicago: University of Chicago Press 2014.
- Angelika Baier/Christa Binswanger/Jana Häberlein/Yv. Eveline Nay/Andrea Zimmermann (Hg.:innen), *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus 2014.

Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway, Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press 2007.

Julia Bee, *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernseh Wahrnehmung*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.

Julia Bee, »Toxic Air is a Monument to Slavery« - Umwelttrassismus und Filmaktivismus in Martirio und bei Forensic Architecture«, in: Ömer Alkin/Alena Strohmaier (Hg.:innen), *Rassismus und Film*, Marburg: Schüren (2023).

Julia Bee/Jennifer Eickelmann/Katrin Köppert: »Diffraktion, Individuation, Spekulation«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 22, 1 (2020). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13648>.

Ruha Benjamin, *Race After Technology. Abolitionist Tools for the New Jim Code*, Cambridge: Polity 2019.

Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, NC: Duke University Press 2011.

Käthe von Bose/Ulrike Klöppel/Katrin Köppert/Karin Michalski/Pat Treusch (Hg.:innen), *I is for Impasse. Affektive Queerverbindungen in Theorie_Aktivismus_Kunst*, Berlin: b_books 2015.

Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke (Hg.:innen), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Claudia Bruns: *Europas Grenzdiskurse seit der Antike: Karten, Körper, Kollektive*, Wien/Köln: Böhlau Verlag 2024.

Tracy Brynne Voyles, *Wastelanding. Legacies of Uranium Mining in Navajo Country*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2015.

Judith Butler/Athena Athanasiou, *Die Macht der Enteigneten, das Performative im Politischen*, Zürich/Berlin: diaphanes 2014.

Wendy Hui Kyong Chun, *Discriminating Data. Correlation, Neighborhoods, And the New Politics of Recognition*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2021.

Rey Chow, *Entanglements, or Transmedial Thinking about Capture*. Durham, NC: Duke University Press 2012.

Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, Durham, NC: Duke University Press 2012.

Finn Dammann/Boris Michel (Hg.:innen), *Handbuch kritisches Kartieren*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Defining Lines, Cartography in the Age of Empire, Ausstellung Duke University 2013.

Jasmin Degeling/Sarah Horn, »Widerständige Medien der Erinnerung rechter Gewalt«, in: *Feministische Studien* 1 (2023).

Jasmin Degeling/Hilde Hoffmann/Simon Strick, »Mein Handy hat schon Covid-19«, Überlegungen zu Digitalem Faschismus unter Bedingungen der Corona Pandemie«, in: *Kultur und Geschlecht* 26 (2021).

Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991.

Grace L. Dillon (Hg.:in), *Walking the Clouds. An Anthology of Indigenous Science Fiction*, Tucson, AZ: University of Arizona Press 2012.

Jennifer Eickelmann, »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies, Bielefeld: transcript Verlag 2017.

Antke Engel, *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt am Main/New York City, NY: Campus-Verlag 2002.

Kodwo Eshun, »Further Considerations on Afrofuturism«, in: *CR. The New Centennial Review* 3, 2 (2003).

Natascha Frankenberg, *Queere Zeitlichkeiten in dokumentarischen Filmen. Untersuchungen an der Schnittstelle von Filmwissenschaft und Queer Studies*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, NC: Duke University Press 2010.

Elisabeth Heyne/Tanja Prokić (Hg.:innen), *Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Maik Fielitz/Holger Marcks, *Digitaler Faschismus, Die sozialen Medien als Motor des Rechtsextremismus*, Berlin: Dudenverlag 2020.

Irina Gradinari/Yumin Li/Myriam Naumann (Hg.:innen), *Außergrenzen Europas: Interrelationen von Raum, Geschlecht und »Rasse«*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Irina Gradinari/Ivo Ritzer (Hg.:innen), *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik und Ästhetik*, Wiesbaden: Springer VS 2021.

Irina Gradinari/Michael Niehaus (Hg.:innen), *Störung - Verunsicherung - Destabilisierung: Filmanalysen*, Hagen: University Press 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.57813/20220520-151743-0>.

Henriette Gunkel, »Alienation, Fictioning, and Queer Discontent«, in: dies./kara lynch (Hg.:innen), *We Travel the Space Ways: Black Imagination, Fragments and Diffraction*, Bielefeld: transcript Verlag 2019.

Henriette Gunkel/kara lynch (Hg.:innen), *We Travel the Space Ways: Black Imagination, Fragments and Diffraction*, Bielefeld: transcript Verlag 2019.

Jack J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies*, New York City, NY/London: New York University Press 2005.

Donna J. Haraway, »SF: Spekulative Fabulation und String-Figuren«, in: *100 Notes - 100 Thoughts: Documenta 13* 33.

Saidiya V. Hartman, »Venus in Two Acts«, in: *Small Axe* 12, 2 (2008).

Saidiya V. Hartman, *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York City, NY: Macmillan 2007.

Tung-Hui Hu, *Digital Lethargy. Dispatches From an Age of Disconnection*, Cambridge: MIT Press 2022.

Cajetan Iheka, *African Ecomedia. Network Forms, Planetary Politics*, Durham, NC: Duke University Press 2021.

Çiğdem Inan, »DIESMAL NICHT: Zur Enteignung der Trauer«, in: *Texte zur Kunst* 126, 2022.

Kara Keeling, »LOOKING FOR M-: Queer Temporality, Black Political Possibility, and Poetry from the Future«, in: *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies* 15, 4 (2009).

Kara Keeling, *Queer Times, Black Futures*, New York City, NY/London: New York University Press 2019.

Alfred Korzybski, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Brooklyn: Institute of General Semantics 1994.

Katrin Köppert, »Afro-Feministisches Fabulieren in der Gegenwart - und mit der Höhle«, in: Marie-Luise Angerer/Noam Gramlich (Hg.:innen), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin: Kadmos Kulturverlag 2020.

Katrin Köppert, »Queer Media Studies - Queering Medienwissenschaften«, in: Johanna Dorer et al. (Hg.:innen), *Handbuch Medien und Geschlecht*, Wiesbaden: Springer 2019. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-20712-0_71-1.

Katrin Köppert, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung. Zu den Fotografien von Albrecht Becker (1920er bis 1990er Jahre)*, Berlin: Neofelis Verlag 2021.

kollektiv orangotango+ (Hg.:innen), *This Is Not an Atlas. A Global Collection of Counter-Cartographies*, Bielefeld: transcript Verlag 2019.

Mike Laufenberg, »Radical Care und die Zukunft des Wohlfahrtsstaats. Konturen einer paradoxen Politik der Sorge«, in: *BEHEMOTH A Journal on Civilisation* 13, 2 (2020).

Teresa de Lauretis, *Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität*, Berlin: Berlin Verlag 1996.

Natalie Lettenewitsch/Linda Waack (Hg.:innen), *Ein- und Ausströmungen. Zur Medialität der Atmung*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Heather Love: »Feeling Bad in 1963«, in: Janet Staiger/Ann Cvetkovich/Ann Reynolds (Hg.:innen), *Political Emotions*, New York City, NY/London: Routledge 2010.

Margreth Lünenborg/Tanja Maier/Claudia Töpper, »Affekte als sozial-relationales Phänomen medialer Kommunikation - Affekttheorien für die Medienforschung nutzbar machen«, in: *Studies in Communication and Media SCM* 7, 3 (2018).

Max Liboiron, *Pollution is Colonialism*, Durham, NC: Duke University Press 2021.

Brian Massumi, *Ontomacht, Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve 2002.

Brian Massumi, *Parables of the Virtual, Movement, Affect, Sensation*, Durham, NC: Duke University Press 2021.

Anne McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York City, NY/London: Routledge 1995.

Katherine McKittrick, *Demonic Grounds. Black Women and the Cartographies of Struggle*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006.

Laura Moisi, »Unmögliche Biografien. Saidiya Hartmans Gegenerzählungen zur Domination«, in: Marie-Luise Angerer/Noam Gramlich (Hg.:innen), *Feministisches Spekulieren. Genealogien, Narrationen, Zeitlichkeiten*, Berlin: Kadmos Kulturverlag 2020.

Safiya Umoja Noble, *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism*, New York City, NY/London: New York University Press 2018.

Tavia Nyong'o, *Afro-Fabulations. The Queer Drama of Black Life*, New York City, NY/London: New York University Press 2018.

Cecilie Vindal Ødegaard/Juan Javier Rivera Andía (Hg.:innen), *Indigenous Life Projects and Extractivism. Ethnographies from South America*, Cham: Palgrave Macmillan 2019.

Kathrin Peters/Andrea Seier, »Einleitung«, in: dies./dies. (Hg.:innen): *Gender und Medien-Reader*, Zürich/Berlin: diaphanes 2016.

Elsbeth Probyn, »Scham schreiben«, in: Angelika Bayer/Christa Binswanger/Jana Häberlein/Yv. Eveline Nay/Andreas Zimmermann (Hg.:innen): *Affekt und Geschlecht, eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus 2014.

Christine Schranz (Hg.:in), *Shifts in Mapping, Maps as Tools of Knowledge*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, New York City, NY/London: Routledge 1993.

Simon Strick, *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Simon Strick, »The Alternative Right, Masculinities, and Ordinary Affect«, in: Gabriele Dietze/Julia Roth (Hg.:innen): *Right Wing Populism and Gender*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.

The Funambulist, *Cartography & Power* 18 (2018).

Stephan Trinkaus, *Ökologien des Prekären, Zu einer Theorie des Haltens*, Wien/Linz: transversal texts 2022.

Eve Tuck/K. Wayne Yang, »Decolonization is not a metaphor«, in: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1, 1 (2012).

David Turnbull, *Masons, Tricksters, and Cartographers, Comparative Studies in the Sociology of Scientific and Indigenous Knowledge*, New York City, NY/London: Routledge 2003.

Alfred North Whitehead, *Abenteuer der Ideen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.

Ytasha L. Womack, *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Chicago, IL: Chicago Review Press 2013.

Kathryn Yusoff, *A Billion Black Anthropocenes or None*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2018.

Zwischenraum Kollektiv, *Decolonize the City. Zur Kolonialität der Stadt*, Münster: Unrast 2017.

Internetquellen

Marisol de la Cadena, »Uncommoning Nature«, in: *e-flux Journal* 65 (2015), online: [http://supercommunity.e-flux.com/texts/uncommoning-nature/\(17.07.2023\)](http://supercommunity.e-flux.com/texts/uncommoning-nature/(17.07.2023)).

Katrin Köppert, »Digitaler Kolonialismus - in der visuellen Kultur«, in: *From Print to Pixel* (2021), online: [https://www.fromprinttopixel.ch/en/the-power-of-images/digital-colonialism/\(17.07.2023\)](https://www.fromprinttopixel.ch/en/the-power-of-images/digital-colonialism/(17.07.2023)).

Pandemic Media -
Care Kinship

Affektiv zurück zum Beginn der Pandemie

Bewegtbild

Natascha
Frankenberg

Kritische Theorien in der Pandemie
Ein Glossar zur Corona-Krise

Familie

Marina Martinez Mateo

0:00 / 22:34

Abb. 1

Vorschau auf das Stichwort
Familie.

Im März 2020, zur Zeit der ersten Kontaktbeschränkungen durch die geltenden Coronaverordnungen in der in Deutschland gerade akut werdenden pandemischen Situation, erstellte der **Frankfurter Arbeitskreis** ein Online-Glossar, das, nach Stichworten geordnet, Analysen der kritischen Theorie zur Situation bot.^{<1>} Das Projekt ging am 29.03.2020 online. Etwa zeitgleich wurde der Beginn des Sommersemesters verschoben, die digitale Lehre vorbereitet. Eine meiner, nun zum Online-Seminar umkonzipierten, Veranstaltungen beschäftigte sich mit dem Verhältnis von **Familie und Medien**. Der Vortrag des Youtube-Videos von Marina Martinez Mateo (2020) aus dem Glossar fokussiert ebenfalls das Stichwort Familie.

Ich möchte mich diesem digitalen Gegenstand widmen, weil er für mich so stark mit dem Beginn der Pandemie – einer affektiven Erinnerung daran – verbunden ist und auch der aufgezeichnete Vortrag eine affektive Konstellation untersucht.

Das – nun vier Jahre zurückliegende – Online-Seminar begannen wir mit dem Video von Marina Martinez Mateo. Sie bot uns eine Möglichkeit, direkt von der aktuellen Situation aus in das Thema unseres Semi-

<1>

Die Selbstbeschreibung des Projekts lautet: »Wie lässt sich angesichts einer Pandemie kritische Theorie betreiben? Noch lassen sich keine belastbaren Analysen des Desasters, das sich vor unseren Augen abspielt, präsentieren. Aber es verbietet sich auch zu schweigen, wenn man bedenkt, wie sich Covid-19 mit etlichen bereits bestehenden Krisen verschränkt und diese verschärft. Eine dieser Dimensionen ist die Lage auf den griechischen Inseln der EU-Grenzregion, wo Geflüchtete in überfüllten Lagern nicht nur vom Ausbruch des Virus, sondern auch von Grenzpolizei und faschistischen Schlägertrupps bedroht werden. Der »Frankfurter Arbeitskreis« hat deshalb eine Sammlung von Begriffen begonnen, die uns erlauben soll, die Gegenwart besser zu erschließen. Das Ergebnis wird in Form eines Corona-Glossars in kurzen Video-Vorträgen auf Youtube präsentiert, wir wollen damit zugleich zu Spenden für eine Reihe von Initiativen für Migrant_innen aufrufen. Spendenlinks finden sich daher jeweils unter den einzelnen Videos«. (Frankfurter Arbeitskreis 2020)

nars einzusteigen und von dort zu schauen, wie Medien die Institution der Familie hervorbringen, entwerfen und stabilisieren. Von hier aus schauten wir dann mit Christina von Braun (2018) auf das Konzept der Blutsbande, mit Anja Michaelen (2017) rezipierten wir melodramatische filmische Erzählungen von Adoption und Mutterschaft, mit Marianne Hirsch (2012 [1997]) widmeten wir uns dem Familienalbum und mit Valerie Rohy (2010) analysierten wir Alison Bechdels Graphic Novel **Fun Home**. Der Konstruktion der Institution Familie gingen wir also durch unterschiedliche Medien – unter anderem der Schrift, dem Film, der Fotografie, dem Graphic Novel – nach. Wir untersuchten in und mit ihnen affektive Momente und historische Veränderungen medialer Konstruktionen von Familien. Dies erfolgte aus privaten Räumen, die selbst zentral mit Ideen des Familiären verbunden sind. Damit waren wir in der Seminarkonstellation der Pandemie enger am gemeinsamen Thema als ursprünglich gedacht.

Der Beitrag zu Familie von Marina Martinez Mateo ist eins von insgesamt 24 Videos. In der Reiter-Ansicht Videos sind es violett-schwarze Videofenster, die das Projekt bilden. Im oberen Teil jedes Fensters ist vor schwarzem Untergrund der Titel des Projekts mit weißer Schrift geschrieben: **Kritische Theorien in der Pandemie. Ein Glossar zur Corona-Krise**. Darunter nimmt ein Bild den größten Teil des Videofensters ein. Es ist zu sehen: erhöhter Blick (aus einem Fenster) auf eine Häuserzeile, eine Eingangstür, mehrere Schaufenster, einen Gehweg und einen Teil einer Straße mit einem parkenden Auto sind zu sehen; im Bildausschnitt sind keine Menschen sichtbar. Ich lese diesen Blick aus dem Fenster auf eine menschenleere Straße als einen Verweis auf eine subjektive Perspektive. Das Bild nimmt die zentrale Ausgangssituation des Beitrags von Marina Martinez Mateo auf: die zu Beginn der Pandemie eingeführten Kontaktbeschränkungen. Es greift mit der menschenleeren Straße auch ein häufiges

Bildmotiv der Pandemie auf. <2> Das Bild, das das Projekt visuell verbindet, zeigt den öffentlichen Raum menschenleer. Das Projekt versteht sich, so sagen die Initiator:innen im Intro, auch als eine Intervention. Diese Intervention findet nun nicht auf der Straße statt, sondern ist in den privaten Raum verwiesen. Der Blick auf die Straße kann trotzdem als ein Wunsch verstanden werden, eine – auf der Straße zu der Zeit nicht versammelbare – kritische Öffentlichkeit zu adressieren und medial herzustellen, eine Gegenöffentlichkeit zu schaffen.

Das Glossar umfasst 22 Stichpunkte, eine Einführung und ein Video, das den Titel (K)eine Finissage trägt. Zur Veröffentlichung des Glossars waren es zunächst 14 Beiträge, die dann über die Zeit ergänzt wurden. Thematisch greift das Glossar Begriffe auf, die sozial, politisch und medial mit der pandemischen Situation verbunden sind. Es sind kurze Beiträge, die je für sich offen bleiben wollen und den jeweils bearbeiteten Begriff im Kontext der Pandemie verorten. Es ist also auch ein Projekt, das die Situation begreifbar machen möchte, ohne sie abschließend zu erklären. Anhand von Schlagworten werden gesellschaftspolitische Fragen herausgearbeitet, ein gemeinsames Nachdenken wird angestoßen. Die Begriffe, die das Glossar bilden, umfassen sowohl englische als auch deutsche Wörter: Architektur/Ausnahmestand/Black Feminism/Care/Commons/Confine/Familie/Grenzen/Immunsierung/Individual/Love/Natur/Ökonomie/Propaganda/Psyche/Revolution/Sicherheit/Struggles/Vulnerability/Kapitalismus/Democracy/Digitalisierung.

Der violette Fensterblick in der Vorschau auf der Videoplattform korrespondiert mit den Vorträgen in den Videos, die die Vortragenden in (privaten) Innenräumen zeigen. Vom Blick aus dem Fenster wird also in Räume

übergewechselt, aus denen geblickt wird. Marina Martinez Mateo sitzt in ihrem Beitrag vor einer weißen Wand, der rechte Bildrand ist heller erleuchtet und lässt auf eine Lichtquelle, vielleicht ein Fenster schließen, mehr lässt der Hintergrund nicht über den Raum, in dem sie spricht, erraten. Sie entscheidet sich also für einen Hintergrund, der wenig individuelle Details freigibt. Sie beginnt ihren Vortrag mit den Worten: »Das nächste Stichwort lautet Familie.« Damit schließt sie das – auch für sich stehende Video – bereits zu Beginn an die anderen Videos der Sammlung an und verweist so auf ein kollektives Projekt. Danach fährt sie fort, ihren Vortrag im Kontext der aktuellen pandemischen Situation in Deutschland zu verorten. Sie spricht über die (Ende März 2020) geltenden Kontakt- und Ausgangsbeschränkungen und zeichnet nach, wie sich darin implizit die staatliche, ökonomische Relevanz der Institution Familie wiederfindet. Sie liest ihren Beitrag vor, ihr Blick geht an den unteren Bildrand, von Zeit zu Zeit schaut sie in die Kamera und stellt damit einen visuellen Kontakt zu den Rezipient:innen her.

Die Kontaktbeschränkungen, die sie an den Anfang ihres Beitrags setzt, die, wie sie beschreibt, einen Rückzug ins Private einfordern, weisen, so argumentiert Mateo, die Familie als Struktur auf, der in einer auf Individualisierung und ökonomischen Erfolg ausgerichteten Gesellschaft die Übernahme der Fürsorge angetragen wird. Dabei fänden zwar leichte Abweichungen vom Konstrukt der bürgerlichen Kleinfamilie statt – wie etwa die Berücksichtigung getrennt lebender Eltern und gleichgeschlechtlicher Paare –, jedoch bliebe die gesellschaftliche Funktion der Familie, entgegen dem Narrativ einer »Krise der Familie«, von zentraler Bedeutung. (Martinez Mateo 2020) Wörtlich sagt sie:

Was dabei aber unangetastet bleibt, ist eine grundlegende, also dem Ganzen zugrunde

<2>

Eine Analyse dieser Bildtypen finden sich im Beitrag von Ute Kalender und Aljoscha Weskott (2020) zum Stichwort: Digitalisierung.

liegende Annahme: Dann, wenn alle Kontakte und Verbindungen wegfallen, wenn man niemanden sehen darf und man sich soweit das irgendwie möglich ist, nur noch im privaten Raum aufhalten soll, gibt es eine letzte Instanz die bleibt: die Familie. (02:02–02:16)

In ihrer Analyse zu Beginn der Pandemie kann die Institution der Familie noch als ein Bereich der Fürsorge politisch erzählbar werden. Sie ist gebunden an den Bereich des Privaten, geht mit vergeschlechtlichen Effekten einher und ist affektiv bestimmt: Die Übernahme von Verantwortung und Sorge in der Institution Familie ist, so zeigt Martinez Mateo, in Narrativen der Verbindung von Liebe und Intimität abgesichert. Fürsorge-Arbeit wird darin zu einem Bestandteil von Liebe festgeschrieben und damit affektiv an die Familie gebunden. Sie ist nach Martinez Mateos Analyse grundlegend in ökonomische Funktionsweisen eingebunden:

Um die Analyse der Krise einer Fürsorge oder Crisis of Care wie es auch heißt, fruchtbar zu machen, muss sie differenziert werden. Gerade die Krise von öffentlichen Institutionen der Pflege und Fürsorge, die ja im Abbau des Wohlfahrtsstaats liegt, impliziert die Privatisierung und Individualisierung der Sorge um das eigene Leben. Und gerade diese Entwicklung macht die Familie zu einer zentralen, zu einer unumgänglichen Institution. (06:32–07:00)

Martinez Mateo nimmt hier Bezug auf Melinda Cooper (2017) *Family Values. Between Neoliberalism and the New Social Conservatism* und Wendy Brown (2015) *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört.*

Auch wenn die den Corona-Verordnungen zugrundeliegende Formulierung das Konzept der Familie nicht ausschließlich auf die heterosexuelle Familie beschränkt, so ist es doch einschränkend als ein zentrales Konzept des Verständnisses von Beziehungen und von Fürsorge zu verstehen, so Martinez Mateo. Diejenigen, die nicht in Familienstrukturen leben und auch nicht über einen Haushalt verbunden sind – Menschen in offeneren Beziehungsformen, Alleinlebende, polyamouröse Beziehungen, Freund:innenschaften – sind hier nicht mitgedacht. Reproduktion bleibt ein Mittelpunkt dieser kleinsten sozialen Bezugssysteme. Marina Martinez Mateo macht dies deutlich und zeigt auch, wie eng dabei die nun isolierte Institution Familie wird. Hierhin wird die Aufgabe der Fürsorge verwiesen und gleichzeitig garantiert diese Form der Fürsorge ein Funktionieren der individuellen Marktsubjekte, die in ihrer Existenz auf eine eben solche Fürsorge durch andere angewiesen sind. Im Seminar zu Familie und Medien haben wir gemeinsam Beispiele diskutiert, die dieses Geflecht von Liebe, Fürsorge, Vergeschlechtlichung aufgreifen, das die Institution Familie in westlichen, kapitalistischen Gesellschaften kennzeichnet. Es kann in einer Mediengeschichte beschrieben werden, charakterisiert etwa über das Familienalbum, über HomeVideos und andere, beispielsweise sentimentale Erzählformen. In diesem Kontext finde ich es interessant, auch den Beitrag Martinez Mateos selbst als Medium anderer Beziehungen zu betrachten. Er erklärt Fürsorge(-arbeit) in der aktuellen Pandemiesituation zu einer öffentlichen und eben nicht privaten Angelegenheit und macht die einengenden/gewaltvollen Effekte der Narrative von Zugehörigkeit und romantischer Liebe sichtbar. Das Video ist medial in Beziehungsstrukturen eingelassen, in die Gruppe der anderen Beitragenden, in ein Verhältnis zu den Rezipient:innen auch über die Blicke dieser. Es ist

über die Plattform in ein digitales Archiv gesetzt, das im Gegensatz zu den oben genannten Medien der Familie (des Familiären) kein privates Familienarchiv darstellt.

Eine Hoffnung der Vergangenheit

Am Ende schaut die Vortragende noch einmal in die Kamera und schließt mit einem Blick in die Zukunft ihren Beitrag. Vorsichtig optimistisch geht sie davon aus, dass die sozialen Strukturen nach der Pandemie überdacht und verändert werden könnten. Sie beendet ihren Vortrag mit den Worten:

Diese Zusammenhänge gilt es also im Blick zu behalten, wenn wir von der aktuellen Situation aus weiterdenken und aus diesem Ausnahmezustand heraus in eine neue Form des Zusammenlebens und Wirtschaftens finden wollen. Die Form der Familie – so zumindest meine Position dazu – müsste dafür in jedem Fall überwunden werden. (22:11–22:30)

Retrospektiv betrachtet kann der Beitrag an dieser Stelle wie ein utopisches Moment verstanden werden: In ihm scheint eine Hoffnung auf, die die Beitragende am Ende zu der Aussicht führt, dass der Ausnahmezustand in eine reflektierte Veränderung von Zusammenleben und Wirtschaften führen könnte. Sie beschreibt die engen Verhältnisse, die Überbordung durch die Anforderung von Sorge gebunden an Liebe, vergeschlechtlichte Positionen und Ungleichheit in der Institution Familie, die gleichzeitig unabdingbar für das Funktionieren einer neoliberalen Marktwirtschaft sind. Diese Verbindungen ließen sich, so verstehe ich ihren Hinweis am Ende, analysieren und verändern. Retrospektiv auf diesen Beitrag blickend, der in einer jetzt noch recht nahen Vergangenheit entstanden

ist, in denen ein Nachher noch nicht eingetreten ist, muss ich an José Esteban Muñoz' theoretische Verortung von Emotionen der Vergangenheit in seinem Buch *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* denken. Der Vergleich ist hier sicherlich nicht ohne Einschränkung möglich, aber doch lässt sich damit dieses Moment der Vergangenheit weiterhin als produktiv beschreiben und als ein Ansatzpunkt für Veränderungen, auch wenn diese noch nicht eingetreten sind. Das Gefühl der Vergangenheit könnte auch in einem Jetzt für eine Zukunft produktiv sein. In dem Video ist für mich das Gefühl gespeichert, dass eine Veränderung möglich sein könnte. Das Potential einer solchen Veränderung ist somit nicht einfach verloren, sondern affektiv bewahrt. Die Hoffnung am Anfang der Pandemie, dass sich gesellschaftspolitische Ungleichheiten und Formen von Gewalt durch die Erfahrung verändern würden – folgerichtig hin zu gerechteren Formen des gemeinsamen Lebens –, sie hat sich nicht eingelöst. Dieses Gefühl der Hoffnung weiterhin als Ausgangspunkt zu nehmen wäre ein Projekt für die Imagination einer anderen Zukunft, die sich seither immer weiter entfernt.

Der Beitrag zum Stichwort Familie und das Projekt, in das er eingebettet ist, können selbst als eine Form der Fürsorge gelesen werden. Zu einer frühen Phase der Pandemie verbindet die Sammlung Analysen, die von dem medial zirkulierenden Begriff der Solidarität ausgehen und ihn verorten. Daniel Loick macht im Intro zum Glossar deutlich, dass die zur Zeit der Entstehung des Beitrags aufgerufene Konnotation des Begriffs der Solidarität ein sehr eingeschränktes Verständnis von Solidarität umfasst und in eine unsolidarische Realität eingebettet bleibt. Er macht auf die Care-Krise aufmerksam und darauf, dass Mitarbeiter:innen in Krankenhäusern, Altenpflege und Supermärkten zwar eine Systemrelevanz zugeschrieben wird, diese sich aber nicht in einer angemessenen Bezahlung wiederfände.

Der Begriff der Solidarität greift nicht für alle gleich. Um selbst Solidarität zu zeigen, initiiert das Projekt zum einen eine Fundraising-Aktion, die insbesondere den Menschen in den Refugee Camps zu Gute kommen soll, und will andererseits über die theoretischen Impulse einen Beitrag zum Verständnis der Situation liefern.

Die Institution der Uni und die Technik der Vermittlung

Es bietet sich an, auch die mediale Ebene der Videokonferenz-Tools, die ebenfalls Bestandteil des Projekts sind, in Bezug auf Affekt hier noch einmal in den Blick zu nehmen. Der Beitrag erscheint zu einer Zeit, in der diese Tools in einigen Bereichen gerade eingeübt werden und für den akademischen Alltag noch keine Selbstverständlichkeit sind. Das gemeinsame Intro zum Glossar sollte live stattfinden und ist doch am Ende eine Aufzeichnung eines Gesprächs in Kacheln geworden. Es ist eine Vergangenheit, in der diese Form der Begegnung im Digitalen noch neu ist und die auch direkt an diesen Rückzug ins Private, von dem Martinez Mateo spricht, gebunden ist. Seminare, Vorlesungen und Konferenzen werden nun oft von zu Hause aus ausgerichtet, private Räume der Teilnehmenden digital verbunden mit den Räumen der Lehrenden. Mit der Zeit wird das Private oft immer mehr ausgeblendet, Filter eingesetzt, Kameras ausgestellt, die Trennung von privatem Raum und Arbeitswelt im Bild aufrechterhalten. Neben der Verbindung wird in der akademischen Nutzung des Tools auch das Verschwinden, das Unsichtbarsein einiger Teilnehmer:innen immer präsenter. Der mediale Raum wird von Konnotationen des Privaten entleert, Care Arbeit, Beziehungen oder auch Chaos möglichst unsichtbar gemacht.

Yvonne Zimmerman (2020) schlägt vor, dass sich mit diesen neuen Tools, mit den Videokonferenzen auch

das Verhältnis zum Medium verändert. Plötzlich geht es um das Sich-Selbst-Im-Kreis-Der-Anderen-Sehen. Das Zusammenkommen ist nun verbunden mit der Möglichkeit, der Anforderung, die eigene Erscheinung unter Beobachtung zu halten. Viel deutlicher noch als in filmischen Bildern wird das Medium hier selbst zum Spiegel, die Beteiligten werden auch auf sich selbst zurückgeworfen. Damit kann es auch zum Tool werden, die Subjektivierung, die mediale Herstellung individualisierter Marktsubjekte zu befördern. Zimmermann versteht die Videokonferenztools insbesondere in Bezug auf Techniken des Selbst-Monitorings. Das Ausschalten der Kamera, das im Laufe der Pandemie immer wieder im Kontext akademischer Lehre diskutiert worden ist, könnte dann – verbindet man es mit ihren Überlegungen und Martinez Mateos Analyse – als eine Verweigerung des Einbezugs des privaten Raums in einen Leistungskontext gelesen werden. Das Ausschalten der Kamera könnte ein Angesehen-Werden verhindern, es könnte auch als eine Verweigerung der im Medium angelegten Subjektivierung in – auf ökonomisches Funktionieren hin ausgelegte Kontexte – verstanden werden, als ein Entzug aus dem Weitermachen wie bisher, aus der Reproduktion der Verhältnisse. Dem Ausschalten der Kamera sind auch spezifisch mediale Machtverhältnisse eingeschrieben, wenn diejenigen, die nun unsichtbar sind weiterhin beobachten können, auch wenn das Sichtbarbleiben wiederum gegenüber diejenigen, die sich nicht entziehen können eine Form von Fürsorge darstellt. Ich möchte der Praktik im Verhältnis des Zugriffs auf den privaten Raum im Kontext ökonomischer Verfügbarkeit trotzdem auch die Ambivalenz der Möglichkeit einer kleinen radikale Geste zugestehen. Unsichtbar-werden könnte auch verdeutlichen, unter welchen Bedingungen die Sichtbarkeit im Zoom-Seminar häufig hergestellt werden muss. In der Konsequenz der Unsichtbarkeit

von Care-Arbeit und Sorge (im doppelten Sinn) kann ein Entziehen der Sichtbarkeit auch ein Entziehen aus diesen Anforderungen, ein Marktsubjekt zu werden, sein.

Was war das Glossar zur Coronakrise?

Der *Frankfurter Arbeitskreis* nutzt für sein Glossar zur Coronakrise die Plattform Youtube. Die Videos sind dort über längere Zeit gespeichert. Die Form der dort publizierten Beiträge basiert auf Medientechniken, die jetzt in der Pandemie in vermehrter Weise auch den akademischen Alltag bestimmen. Die kurzen Vorträge der Theoretiker:innen greifen Begriffe auf, die in der medialen Berichterstattung über die Corona-Pandemie zirkulieren oder die ihnen helfen sollen, die aktuelle Krisensituation beschreibbarer zu machen. Ihre Auseinandersetzung findet nicht im geschlossenen Kreis akademischer Theoriebildung statt, sondern auf der öffentlich zugänglichen Plattform. Verbindungen zwischen kritischer Theorie, zivilgesellschaftlicher Organisation und politischem Alltag sind darin thematisiert und auch hergestellt. Die Beiträge sind eingebettet in einen Kontext, der selbst schon verändern will, womit er sich beschäftigt. Diese Veränderung liegt nicht nur in der Theorie, sondern in der medialen Form, in der sie realisiert wird. Das Glossar ist vielstimmig und wird von einer Gruppe getragen, die Fragen nach Fürsorgearbeit ernst nimmt und sie nicht an die Institution der Familie und einen durch ökonomische Logiken bestimmten und damit beschränkten Raum des Privaten bindet, wie es – Martinez Mateo arbeitet dies heraus – in einer neoliberalen Marktwirtschaft passiert. Damit weisen sie auch ein Verständnis des Privaten zurück, welches Lohn- und Reproduktionsarbeit unterscheidet und öffnen es für andere Besetzungen. Als eine Form der Fürsorgearbeit begreife ich auch das kollektive (Denk-)Projekt, das nicht nur die Arbeit Einzelner

herausstellt, sondern im Dialog funktioniert, ein Archiv des gemeinsamen Denkens schafft und retrospektiv noch eine Hoffnung auf Veränderung weitertragen kann.

Literaturverzeichnis

- Christina von Braun, *Blutsbande. Verwandtschaft als Kulturgeschichte*, Berlin: Aufbau Verlag 2018.
- Wendy Brown, *Die schleichende Revolution. Wie der Neoliberalismus die Demokratie zerstört*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2015.
- Melinda Cooper, *Family Values. Between Neoliberalism and the New Social Conservatism*, New York City, NY: Zone Books 2017.
- Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA/London: Harvard University Press 2012 [1997].
- Anja Michaelson, *Kippbilder der Familie. Ambivalenz und Sentimentalität moderner Adoption in Film und Video*, Bielefeld: transcript Verlag 2017.
- José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York City, NY/London: New York University Press 2009.
- Valerie Rohy, »In the Queer Archive: Fun Home«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 16, 3 (2010).
- Yvonne Zimmermann, »Videoconferencing and the Uncanny Encounter with Oneself: Self-Reflexivity as Self-Monitoring 2.0«, in: Philipp Dominik Keidl et al. (Hg.:innen), *Pandemic Media*, Lüneburg: meson press.

Internetquellen

- Frankfurter Arbeitskreis, *Kritische Theorien in der Pandemie. Ein Glossar zur Corona-Krise* (2020), online: <https://www.youtube.com/channel/UCqaO2Pg-95KgvH8p000h9Dw> (22.07.2022).
- Ute Kalender/Aljoscha Weskott, »Digitalisierung«, in: Frankfurter Arbeitskreis, *Kritische Theorien in der Pandemie. Ein Glossar zur Corona-Krise* (2020), online: https://www.youtube.com/watch?v=4ZmgHb1gS_o (01.02.2022).
- Marina Martinez Mateo, »Familie«, in: Frankfurter Arbeitskreis, *Kritische Theorien in der Pandemie. Ein Glossar zur Corona-Krise* (2020), online: <https://www.youtube.com/watch?v=uBEQ59I-TiY> (22.07.2022).

Pandemic Media -
Care Kinship

Fotografie - Memes

Queerende Relationalität inmitten der COVID-19- Pandemie

Dean Sameshimas
being alone (2022)
und flüchtige digitale
Formen intimer
Begegnungen

Oliver
Klaassen

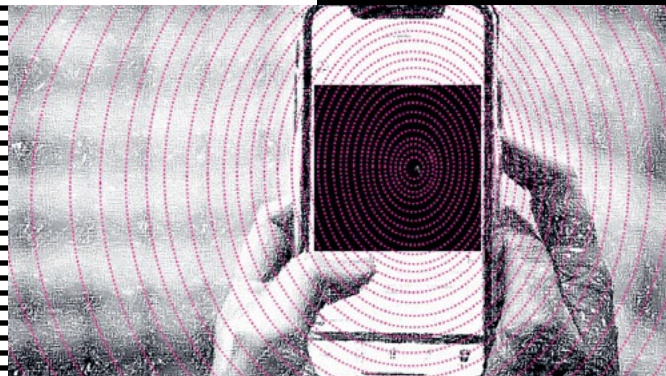


Abb. 1

Grafische Erfassung meines
Affizierungsmomentes
zu einer Anfang 2021 auf
Instagram hochgeladenen
und mittlerweile gelöschten
Fotografie aus being alone
(2022) von Dean Sameshima
(@dean_sameshima).
Kombination aus Kohle-
zeichnung und digitaler
Nachbearbeitung. © Oliver
Klaassen & © Courtesy of
the artist.

DIGITALES GETROFFEN WERDEN: Smartphone–Instagram–künstlerische Fotografie

Die Ausgangsfotografie (Abb. 1), der ich im Folgenden den provisorischen Titel *sitzende Person im dunklen Innenraum schaut auf leuchtendes Handy* geben werde, ist zu dem Zeitpunkt, als ich im Juni 2021 diesen Beitrag schreibe, auf Instagram nicht mehr verfügbar, weil der: Künstler: Dean Sameshima sie in der Zwischenzeit von seinem: Instagram–Account entfernt hat. Sie stellt dadurch einen Bruch mit der scheinbar unbegrenzten Verfügbarkeit fotografischer Bilder in digitalen Kulturen dar. Trotz oder gerade wegen dieser Unverfügbarkeit möchte ich meine Argumentation von dieser digitalen Fotografie aus entfalten, weil sie »mich besticht (mich aber auch verwundert, trifft)«. (Barthes [1980] 2012: 36) Die abgebildete Geste kam mir nicht zuletzt deswegen bekannt vor, weil ich bei der ersten Begegnung mit dem fotografischen Bild auf meinem Smartphone–Display Anfang 2021 während des zweiten Lockdowns inmitten der COVID–19–Pandemie eine ähnliche ausführte, weshalb ich mich mit der Person verbunden fühlte. Als abinäre, bi-sexuelle, multiamouröse, *weiße* und able-bodied Person mit Diskriminierungserfahrungen, die aus einer bildungs-bürgertumsfernen Arbeiter:innenfamilie kommt und in einer Social-Distancing–Ära lebt, bringe ich meine eigene Sensibilität und mein affektives Archiv in diese flüchtigen digitalen Formen intimer Begegnungen ein.

In meinem Beitrag möchte ich nicht nur darüber nachdenken, welche kritischen Methoden sich an und mit der Ausgangsfotografie skizzieren lassen, sondern auch herausarbeiten, auf welche aktuellen Entwicklungen sie hinweist. Gerade weil mich der Gegenstand affiziert und mein Begehren in Bewegung setzt, geht es mir darum, die Frage auszuloten, wie ich von einem SCHREIBEN ÜBER zu einem (situierten) SCHREIBEN ALS

*

Im Sinne einer queerend-feministisch motivierten (Schrift-)Sprache benutze ich erstens den Doppelpunkt (:), um Denaturalisierung und kulturelle Konstruiertheit von Kategorien wie zum Beispiel Mann: oder Frau: zu signalisieren. Es soll außerdem verdeutlichen, dass sich zum Beispiel der Begriff Mann: oder Frau: und die dazugehörigen Personal-, Possessiv- und Relativpronomen hier auf alle Personen beziehen, die sich unter diesen Bezeichnungen definieren, definiert werden und/oder sich sichtbar gemacht sehen. Zweitens verstehe ich den Doppelpunkt als eine queerende Widerstandsstrategie, die darauf hinweist, dass es mehr als zwei (soziale) Geschlechter und Geschlechtsidentitäten gibt, und jene Menschen anzusprechen sucht, die sich zum Beispiel nicht einem binären Zweigeschlechtersystem zugehörig fühlen. Drittens möchte ich mit der Verwendung des großen Binnen-I etwas in Erinnerung rufen, was häufig in Vergessenheit gerät: nämlich, dass wir die ursprüngliche Forderung nach einer geschlechtssensiblen Sprache vor allem dem Feminismus zu verdanken haben. Ich danke den Herausgeber:innen Katrin Köppert, Irina Gradinari und Julia Bee nicht nur für die Einladung, mich mit einem Beitrag am Sammelband zu beteiligen, sondern auch für das Feedback, das in der vorliegenden überarbeiteten Fassung Einzug gehalten hat.

(Haraway 1988; Harding 1991; Gramlich/Haas 2019) und SCHREIBEN MIT (Haraway 2016) gelangen kann. Mit dieser körper_leibgebunden-engagierten^{<1>} und selbst-/reflexiven^{<2>} Forschungspraxis markiere ich zweierlei: erstens im phänomenologischen Sinne meinen (ästhetischen) Erfahrungs_Forschungsprozess^{<3>} im Sinne sowohl einer passiven als auch aktiven BEWEGUNG; (Sabisch 2019: 260; Schnurr 2020: 54) zweitens im poststrukturalistischen Sinne meinen Analysefokus auf »mikropolitische Bewegungen [...], die sich in ihrer normativitäts-, binarismus- und neoliberalismuskritischen Ausrichtung für abinäre Logiken des Sowohl-als-auch, Weder-noch und Dazwischen stark machen«. (Klaassen 2023: 12; vgl. Klaassen 2022, Klaassen 2024) Meine SuchBEWEGUNGEN führen mich in eher (be-)fragender Manier ausgehend von etwas, das auf der Social-Media-Plattform Instagram nicht mehr verfügbar ist, zu drei exkursartigen Versatzstücken eines komplexen relationalen Gefüges, die jeweils für sich keinen Anspruch auf Vollständigkeit besitzen und ohne Probleme um weitere ergänzt und verkompliziert werden könnten.

<1>

Ich bringe mit dieser Schreibweise zum Ausdruck, dass ich entgegen der phänomenologischen Trennung von einer Verschränkung von Körper und Leib, also von einer Wechselbeziehung zwischen ihnen ausgehe.

<2>

Vor allem die Reflexive Grounded Theory liefert hilfreiche Tools und Werkzeuge, mit denen sich Selbst-/Reflexion, ein Qualitätskriterium qualitativer Forschung, forschungsprozessbegleitend praktizieren lässt. (Vgl. Breuer/Muckel/Dieris 2018)

<3>

Mit dieser Schreibweise möchte ich in Anlehnung an Helga Kämpf-Jansens Konzept der Ästhetischen Forschung die traditionelle Gegenüberstellung von Erfahrungsbegriffen (z. B. wissenschaftlich vs. ästhetisch) durchkreuzen und stattdessen in den Kunstwissenschaften dafür plädieren, vorwissenschaftliche Erfahrung, kreativ-experimentelle Strategien und wissenschaftliche Erkenntnisse miteinander zu verbinden. (Vgl. Kämpf-Jansen 2021)

being alone—Dean Sameshima— Cruising—Unsichtbarkeit

Starten möchte ich meine SuchBEWEGUNGEN mit einer Kontextualisierung der Ausgangsfotografie und Verortung im Oeuvre Sameshimas. Die Ausgangsfotografie ist eine von mittlerweile circa 2000 Fotografien aus der Serie **being alone** (2022), die Berliner Porno-/Sexkinos von innen zu sehen gibt und mit der der Künstler im Jahr 2015 begonnen hat.^{<4>} Die fotografierten (semi-)öffentlichen Räume richten sich vordergründig an Männer: (homo, bi, hetero, heteroflexibel und trans), die Sex mit Männern: haben (M:SM:). Ich gehe deshalb davon aus, dass es sich bei der abgebildeten Person auf der Ausgangsfotografie um eine sitzende männliche Person in einem Kinosaal handelt, die während einer Pornofilmvorführung auf ihr leuchtendes Smartphone starrt. Porno-/Sexkinos bestehen zumeist aus mehreren (Themen-)Räumen, die durch einen Flur und teilweise auch über mehrere Etagen verbunden sind. Zur Ausstattung gehören außerdem abschließbare Videokabinen, die häufig durch ein Loch – ein sogenanntes Gloryhole – unter anderem zum Zweck des anonymen Sexes miteinander verbunden sind. Zu den von Sameshima fotografierten Establishments gehört der CITY MEN SHOP (seit 1989) in Berlin Schöneberg, der neben einem Sexshop ein 120 Quadratmeter großes Cruising^{<5>}-Areal mit Videokabinen, Gloryholes und Liegekabinen bereithält. Aufgrund der vorherrschend dunklen, überwiegend in farbiges Dämmerlicht

<4>

Die erste Fotografie aus der Serie **being alone** postete Dean Sameshima am 04.05.17 auf Instagram.

<5>

Unter Cruising verstehe ich die bewusste, aktive und meist mobile Suche nach anonymem Sex in einem sozialen Umfeld, das von allen Beteiligten die Fähigkeit erfordert, codiertes Verhalten zu entschlüsseln. Zur Geschichte des schwulen Cruising und seiner politischen und kulturellen Kräfte siehe insbesondere Espinoza 2019.

getauchten Atmosphäre von Porno-/Sexkinos gibt es kaum ungünstigere Bedingungen für Video- und Fotoaufnahmen. Sameshima lädt seit Beginn der COVID-19-Pandemie vermehrt Fotografien aus **being alone** auf Instagram hoch. Zu sehen sind Deckenlicht- und Pornofilmreflexionen auf gefliesten Fußböden, kleine Kinosäle, in künstliches Licht getauchte Flure, an den (Außen-)Wänden von Themenräumen angebrachte Labels, Einzelkabinen und Spezialausstattungen wie das Andreaskreuz. Alle geposteten Fotos sind vermutlich wenig bis gar nicht bearbeitet – wenngleich der: Künstler: nicht ausschließt, dass er: vor dem Hochladen das eine oder andere Mal der impliziten Aufforderung zur Instagram-Filterfunktion gefolgt ist. (Sameshima 2021c)

Für mich entfaltet sich das erotische Potenzial der Fotografien aus **being alone** vor allem durch strategische Unsichtbarkeit, ^{<6>} indem die mehrheitlich menschenleeren Innenräume von Porno-/Sexkinos zu Projektionsflächen für meine eigenen Cruising-Erinnerungen und -Fantasien werden. Ähnlich wie bei der Praxis des Crusings werde ich als Betrachter:in – wie es Jeffrey Walkowiak für die *Wonderland*-Serie (1995–97) von Sameshima treffend formuliert – zum lustvollen »act of looking, wondering, and finding« (Walkowiak 2006: 12) eingeladen. Die Fotos spiegeln damit den kaum sichtbaren und flüchtigen Charakter des Cruising-Akts selbst wider, wenn Körper in Bewegung sind, ruhelos gegen jede semantische Fixierung und metaphorische Einschränkung, auf der Suche nach neuen intimen Begegnungen und Verbindungen, die immer nur kurzlebig, fragmentarisch und brüchig sind. Das Warten auf eine Verbindung liefert Sameshima auch als Begründung für die Titelwahl

<6>

Zum subversiven Potenzial einer relativen Unsichtbarkeit in der Fotoserie *In Between Days (Without You)* (1998) von Sameshima mit dem Fokus auf queernde Taktiken der Gegenüberwachung siehe Klaassen 2021.

being alone: »because of the time spent alone while waiting for a connection. some [sic] men never get the contact they desire but continue to try. maybe [sic] the time alone is what is really desired?«. (Sameshima 2021a) Sameshimas fotografierte Porno-/Sexkinos scheinen also Raum zu schaffen für die Möglichkeit, (neue) intime und sexuelle Begegnungen zu erleben, für – wie es José Esteban Muñoz formuliert – eine »queerness as a possibility, a sense of self-knowing, a mode of sociality and relationality«. (Muñoz 1996: 6) Lassen sich damit die Fotografien durch eine ›optimistische Cruising-Brille‹ hindurch als eine zukunftsgerichtete Utopie queerender ^{<7>} Gegenöffentlichkeiten verstehen?

Sameshima ist Teil der subkulturellen Cruising-Szene, die er: fotografiert. Das Interesse an Cruising und eigene Erfahrungen damit ziehen sich wie ein roter Faden durch sein: Oeuvre. Seit den frühen 1990er Jahren dokumentiert er: vor allem mittels der Fotografie seine: regelmäßigen Besuche von Cruising-Spots für M:SM: wie Parks, öffentliche Toiletten (sogenannte *Tearooms*), Sexclubs und *bathhouses*, ohne dabei menschliche Körper zu sehen zu geben. Auch in **being alone** stößt mein Blick nur in Ausnahmefällen auf menschliche Körper. Personen werden – wenn überhaupt – nur allein inmitten der stark abgedunkelten Porno-/Sexkino-Atmosphäre schemenhaft und vorzugsweise von hinten abgebildet, wodurch das Gesicht nie erkennbar ist. Nicht zuletzt bleibt das explizite Zu-Sehen-Geben von intimen und sexuellen Handlungen zwischen Menschen in allen Fotos eine Leerstelle. Durch eine ›pessimistische COVID-19-Brille‹ hindurch wirken die mehrheitlich menschenleeren Fotografien aus **being alone** deshalb

<7>

Entgegen der Verwendung als Adjektiv oder Substantiv und der damit verbundenen Gefahr der Fixierung markiere ich mit dieser Schreibweise im Partizip Präsens queerend als Doing, als normativitätskritische und binäre Oppositionen unterlaufende Praxis.

zunächst einmal wie ›Cruising–Friedhöfe‹. Da Sameshima die meisten Fotografien vor COVID-19-Beginn machte, lassen sich für die mehrheitliche Absenz menschlicher Körper jedoch andere Gründe anführen: Zum einen ist die Aufnahme von Fotos und Videos in Porno-/Sexkinos strengstens untersagt; zum anderen ist die Wahrung von Anonymität zwischen den Beteiligten in Cruising-Kontexten ein unausgesprochenes Gesetz. Wie wichtig für Sameshima vor allem die Wahrung von Anonymität ist (Sameshima 2021a), macht sich dadurch bemerkbar, dass er: seit COVID-19-Beginn immer wieder diejenigen hochgeladenen Fotografien aus *being alone* von seinem: Instagram-Account löschte, auf denen die Identität abgebildeter Personen entlarvt werden könnte. Weil dies auch auf der Ausgangsfotografie für diesen Beitrag der Fall war, entfernte er: sie von seinem: Instagram-Account. (Sameshima 2021b) Setzt sich Sameshima mit seinen: Fotografien von Cruising-Orten, welche die Identifikation von Individuen strategisch verweigern, damit für Formen queerend-politischen Engagements ^{<8>} ein, die weniger auf Identität und Repräsentation beruhen? Geht es darum, Überwachung zu unterlaufen, um den Safe-Space-Charakter von Cruising-Orten wie Porno-/Sexkinos aufrechtzuerhalten?

<8>

In Anlehnung an poststrukturalistisch informierte Hegemoniekritik gehe ich von einem Verständnis des Politischen »als Feld permanenter Auseinandersetzung« (Engel 2005: 277) und damit als »Potentialität« (Engel 2010: 227) aus, das durch Unabschließbarkeit gekennzeichnet ist. Das Politische bestimmt sich damit über den jeweiligen Umgang mit der Unmöglichkeit von Schließung, (Lummerding 2005: 154–155) weshalb ich bewusst von queerend-politischem Engagement und zum Beispiel nicht von queerender Politik schreibe.

AIDS–Promiskuität–COVID-19

Der zweite Zwischenstopp meiner suchBEWEGENDEN Annäherung führt mich zu historischen Verweisen, zu denen mich die Ausgangsfotografie in Pandemiezeiten anregt. Denn dass globale Krisenzeiten sich dazu anbieten, alte Verwundungen anzusprechen und auszudrücken, beweist vor allem das erstarkte Interesse an der Geschichte der AIDS-Epidemie seit Beginn der COVID-19-Pandemie. Auch wenn der Vergleich zwischen COVID-19 und AIDS, dem ich an dieser Stelle aus Platzgründen nicht nachgehen kann, ^{<9>} von multiplen und komplexen Gedanken und Gefühlen getragen ist, die gleichzeitig miteinander verbunden sind, scheint der Blick aus der Gegenwart auf den Umgang mit anderen Krisen in der Vergangenheit vor allem Halt und Orientierung in ungewissen Zeiten zu geben. Ich möchte weniger den homofeindlichen, rassistischen und sex-negativen sowie anti-promiskuitiven Politiken der Schuld und Scham sowie Narrativen rund um Tod, Verlust und Isolation nachgehen, die während der COVID-19-Zeiten vorherrschen. Stattdessen bin ich – ähnlich wie Douglas Crimp (1987) es während des Hochphase der AIDS-Epidemie war – interessiert an künstlerischen Reaktionen auf COVID-19 innerhalb der LSBTIQ+-Community wie die von Sameshima, die (sexuelle) Lust und Promiskuität als Quellen und Formen des Schutzes statt des Risikos, als Formen der Verantwortung statt der Verantwortungslosigkeit und als gemeinschaftliche Errungenschaften statt als Formen der Selbstzerstörung neu verhandeln. Gemäß dem Motto »it is our promiscuity that will save us« (Crimp 1987: 253) schlägt Crimp, der: im Titel seines: vielfach zitierten Aufsatzes *How to Have Promiscuity in*

<9>

Zum Vergleich zwischen COVID-19 und HIV und zur Kritik daran siehe insbesondere Beauchamp 2020, Kerr 2020, Pierrotti 2020, Plohotski 2020 und Shafer 2020.

an Epidemic (1987) auf das sex-positive Handbuch *How to Have Sex in an Epidemic?* (1983) von Richard Berkowitz und Michael Callen rekurriert, ausgehend von einer Kritik an Randy Shilts' und Larry Kramers schwulen Konservatismus eine Relektüre von Promiskuität als eine Form selbstbewusster, gemeinschaftlicher Kreativität vor, die sich durch eine Vielzahl von Vergnügungen auszeichnet und die nicht die Quelle von Risiko und Übertragung, sondern von Fürsorge und Schutz war. Seit Beginn der COVID-19-Pandemie erfreuen sich jene kreativen, sex-affirmativen Antworten der LSBTIQ+-Community in Hommage an das Handbuch von Berkowitz und Callen (1983) oder den Aufsatz von Crimp (1987) enormer Beliebtheit,^{<10>} um die Teilungspolitik der heteronormativen Lockdownpolitik zwischen legitimen und illegitimen Intimitäten kritisch zu hinterfragen.

Sameshimas mikropolitische Engagement auf seinem: Instagram-Profil, das u. a. für Sex-Positivität und Promiskuität einsteht, ändert sich nicht während der COVID-19-Pandemie – ganz im Gegenteil: Als Besucher:in bewege ich mich weiterhin zwischen unzähligen Fotografien von Cruising-Orten hauptsächlich aus vergangenen Zeiten, die in meiner Erinnerung und Fantasie potenzielle Orte sexueller Intimität waren, sind und sein werden. Sameshimas auf »dangerous intimacies« (Levina 2020: 199) fokussiertes mikropolitische Engagement während der COVID-19-Pandemie auf seinem: Instagram-Profil verstehe ich deshalb als ein

<10>

Hier eine kleine Auswahl: Die Blogeinträge »How to Have Sex in the COVID-19 Pandemic« (2020) von J. D. Davids und »Queer Coronasutra, or, How to Have Promiscuity in a Pandemic« (2020) von Lim Eng-Beng; der Artikel »How Can We (Have) Sex in a Pandemic« (2020) von J. Jake Scott; die vom NYU Center for the Study of Gender and Sexuality organisierte Diskussionsveranstaltung *How to Have Sex in a Pandemic: Intimacy, Disease, & the Politics of Vulnerability* (2020) mit Kenyon Farrow, Amber Musser, Juana Maria Rodriguez und Dean Spade; und der Vortrag *How to Have Sex in a Pandemic* (2021) von Tim Dean.

»Coronaqueering«, (Davids 2020) weil es für radikale, sich den heteronormativen Topos von Social Distancing hinwegsetzende Formen der Intimität einzustehen scheint: »Coronaqueering« is about how to have queer sex in a pandemic, and also about proliferating and promiscuous queer forms of how to help one another survive in a pandemic.« (Scott 2020: 191)

Nichtsdestotrotz konfrontiert mich die Fotoserie von Sameshima auch mit den coronabedingten Auswirkungen auf (semi-)öffentliche Cruising-Orte: Erstens resonierte die Ausgangsfotografie inmitten des 2. Lockdowns wohl auch deshalb mit mir, weil der Serientitel und das Zu-Sehen-Gegebene in Anbetracht von Isolationsmaßnahmen und Social Distancing für mich ein Gefühl von Einsamkeit transportierten. Während ich mir die Fotografien aus *being alone* inmitten von COVID-19 anschau, muss ich zweitens unweigerlich an vergangene Zeiten denken, in denen Porno-/Sexkinos und andere kommerzielle Cruising-Establishments noch geöffnet waren. Ein nostalgisch-melancholischer Beigeschmack bleibt außerdem gerade deswegen nicht aus, weil drittens während der COVID-19-Pandemie in Porno-/Sexkinos – wenn sie nicht sowieso temporär schließen mussten – strenge Vorschriften galten, die anonyme sexuelle Aktivitäten verunmöglichten.

Intimität Revisited

Beim »digitalen Cruisen« durch die auf dem Instagram-Profil von Sameshima hochgeladenen Fotos aus *being alone* fühle ich mich im Rahmen meines letzten Zwischenstopps eingeladen, über veränderte Formen von Intimität in gesellschaftlichen Krisenzeiten nachzudenken. Gust A. Yep spricht sich vor allem im Kontext der aktuell noch ungewissen Weiterentwicklung und Veränderung der globalen Gesundheitskrise für affek-

tive Berührungen, Erfahrungen und Resonanzen aus, so genannte »micropleasures«, (Yep 2021: 172) die sich in unser (all-)tägliches Leben einschleichen. Das, was sich im Rahmen der flüchtig-intimen Begegnung zwischen der digitalen Ausgangsfotografie auf Instagram und mir inmitten der COVID-19-Pandemie ereignet hat, begreife ich deshalb in Anlehnung an José Esteban Muñoz (2009) und Yep (2021, 2017) als queerende Relationalität – als einen alltäglichen, offenen und unbestimmten, affektiv aufgeladenen und verschlüsselten Modus der Sozialität in einem gesellschaftlichen System des Heteropatriarchats, bei dem auch immer Sphären der Intimität involviert sind. (Muñoz 2009: 1; Yep 2017: 119–120; Yep 2021: 168) Intimität ist nicht nur etwas Fleischliches und Distanzloses, sondern auch – bedingt durch die Veränderungen in der Grammatik der Intimität, die wir gerade erleben – etwas, dass zunehmend technologisch assistiert wird. (Andreassen et al. 2018; Dobson/Robards/Carah 2018; Heinrich-Böll-Stiftung 2011) Wenn eine der zentralen Prämissen von Cruising lautet, dass sich Intimität unter bestimmten räumlichen Bedingungen durch die physische Nähe zu anderen Körpern herstellt, frage ich mich, was passiert, wenn Nähe zur Lebensbedrohung wird? Welche Formen kann Intimität in Zeiten erzwungener sozialer Distanz annehmen? Weil die Ausgangsfotografie eine auf einem Handybildschirm starrende Person in einem dunklen Raum zeigt, lässt sie mich vor allem auch über Möglichkeiten und Formen von Intimität und Sex nachdenken, die nicht in der Radikalität von promiskem Cruising-Sex aufgehen und sich stattdessen für viele Menschen vor allem während der COVID-19 Pandemie vermehrt in körperlose, aseptische und pandemiekonforme neue digitale (Erfahrungs-) Räume verlagert haben. In einer Zeit, in der Plattformen, Websites und Tools zur Online-Sexualität noch beliebter

geworden sind, <11> kann Cybersex vielfältige Formen annehmen: etwa Sexting, Verschicken von Nacktbildern, Videotelefonate, Live Sex-Caming oder Teilnahme an Online-Workshops. <12> Kann daher der spezifische mediatisierte Anstieg an Formen und Möglichkeiten von Intimität in Digitalkulturen während der COVID-19-Pandemie und die durch sie bedingte Umarbeitung sozialer Berührung als dezidiert queerendes Moment begriffen werden?

INNEHALTEN: mediale Herstellung von Intimität– uneindeutiger Verlust

Ich habe gezeigt, dass inmitten eines COVID-19-Lockdownlebens die Begegnung mit einer digitalen Fotografie auf Instagram ein Motor von Begehren sein kann. So betrachte ich das, was zwischen mir und der digitalen Fotografie passiert ist, als eine konkrete Ausformung und Transformation von queerender Intimität, die in pandemiebedingt veränderten digitalen Arrangements und in der Veränderung sexueller – vor allem Cruising-Subkulturen zum Ausdruck kommt. Jene Momente

<11>

Zu den Auswirkungen der Pandemie auf Intimität und Sexualität siehe insbesondere die ersten Ergebnisse der Studie *Liebe, Intimität und Sexualität in der COVID-19-Pandemie* (2021) von Barbara Rothmüller und Laura Wiesböck, die in Zusammenarbeit mit der Sigmund Freud Privatuniversität Wien und dem Kinsey Institute for Research on Sex, Gender and Reproduction der Indiana University, USA, entstanden ist.

<12>

Die Verlagerung von Intimität in den digitalen Raum – etwas, was während der Hochphase der AIDS-Epidemie noch unvorstellbar war – geht aber auch mit entsprechender Präventionsarbeit einher, die sich für digitale Sicherheit einsetzt. Siehe zum Beispiel den von Emelie Rack herausgegebenen *Safe(r) Cyber Sex Guide* (2020) oder den *Sex-Positive Corona Safer Sex Guide* (2020) von Olivier Dieleman.

affektiver Berührung, die ich in Anlehnung an Muñoz (2009) als mögliche Modi der Kritik und des politischen Widerstands verstehen möchte, scheinen aktuell in COVID-Zeiten gerade deswegen wichtiger denn je, weil Social Distancing zusammen mit der Technisierung des Sozialen unsere Nahbeziehungen, Haptik und Sinnlichkeit umarbeiten. Sameshima liefert in diesem Zusammenhang mit seinem: mikropolitischen Engagement auf Instagram, das für Sex-Positivität und Promiskuität einsteht, eine störende corona-queerende Antwort auf durch Nähe übertragbare Krankheitserreger wie COVID-19 und SARS-CoV-2 sowie den Einfluss, den gesundheitspolitische Maßnahmen und Behandlungsformen auf urbane und speziell queerende Intimitätskulturen haben, ohne dabei die Ambivalenzen glätten zu wollen. Auch wenn *being alone* nicht explizit die Veränderungen in der Grammatik der Intimität, die wir aktuell erleben, antizipiert, lässt mich die Fotografie über die Zunahme an technologischen Aspekten und damit die mediale Herstellung von Intimität nachdenken.

Die Gefühle, welche die Ausgangsfotografie und die gesamte Serie *being alone* in mir auslösen, bleiben mehrdeutig und widersprüchlich: Trauer, Schmerz, Hoffnungslosigkeit, Wut und (Verlust-)Angst treffen auf Euphorie, Zufriedenheit und Erregung. Menschen wie Sameshima, die am liebsten unverbindlichen intimen Cruising-Praktiken in (semi-)öffentlichen Räumen nachgehen und eher weniger Lust darauf haben, ihre Sexualität online auszuleben, sehen sich in Krisenzeiten wie der anhaltenden COVID-19 Pandemie konfrontiert mit dem Verlust von Cruising-Möglichkeiten in kommerziellen (Sex-)Establishments, von physischen Räumen, von weniger physischer Intimität sowie von Sex-Positivität und Promiskuität innerhalb der LSBTIQ+-Community. Mit Pauline Boss (1999, 2021) lässt sich Corona als Auslöser für einen »uneindeutigen Verlust« beschreiben – einen

kollektiv erlebten Verlust, der unklar und undefiniert bleibt und somit auf unbestimmte Zeit verweilt. Die Befreiung vom Anspruch auf Eindeutigkeit wurde für mich zu einer besonders reizvollen Fantasie und zum Antrieb für mein Begehren in Zeiten der Pandemie. Anstatt also vor Ambiguität, verstanden als »Doppel-, Mehr- oder Vieldeutigkeit eines Phänomens«, (Groß et al. 2021: 12) zu kapitulieren, hat sie mich vielmehr dazu bewegt, im Schreiben mit einer Ausgangsfotografie und ihrer nicht zu bändigenden Messiness und der Vielfalt an Verbindungsmöglichkeiten über einen körper_leibgebunden-engagierten und selbst-/reflexiven (Bild-)Zugang mit dem Fokus auf queerende Potentiale nachzudenken, der es erlaubt, Bewegungen zu initiieren, Denkweisen zu hinterfragen und Gewohnheiten zu irritieren.

Literaturverzeichnis

- Rikke Andreassen et al. (Hg.:innen), *Mediated Intimacies. Connectivities, Relationalities and Proximities*, New York City, NY/London: Routledge 2018.
- Anna Babka/Susanne Hochreiter (Hg.:innen), *Queer Reading in den Philologien: Modelle und Anwendungen*, Göttingen: V&R unipress 2008.
- Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2012.
- Pauline Boss, *The Myth of Closure: Ambiguous Loss in a Time of Pandemic*, New York City, NY: Norton Professional Books 2021.
- Pauline Boss, *Ambiguous Loss. Learning to Live with Unresolved Grief*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1999.
- Franz Breuer/Petra Muckel/Barbara Dieris, *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*, 4., durchges. u. aktual. Aufl. Wiesbaden: Springer VS 2018.
- Douglas Crimp, »How to Have Promiscuity in an Epidemic«, in: *October* 43 (1987).
- Amy Shields Dobson/Brady Robards/Nicholas Carah, *Digital Intimate Publics and Social Media*, London: Palgrave Macmillan 2018.

Antke Engel, »Desiring Tension. Towards a Queer Politics of Paradox«, in: Christoph F. E. Holzhey (Hg.), *Tension/Spannung*, Wien: Turia + Kant 2010.

Antke Engel, »Entschiedene Intervention in der Unentscheidbarkeit. Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, in: Cilja Harders/Heike Kahlert/Delia Schindler (Hg.:innen), *Forschungsfeld Politik: Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005.

Alex Espinoza, *Cruising: An Intimate History of a Radical Pastime*, Los Angeles, CA: Unnamed Press 2019.

Noam Gramlich/Annika Haas, »Situierendes Schreiben mit Haraway, Cixious und Grauen Quellen«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 20, 1 (2019).

Bernhard Groß/Verena Krieger/Michael Lüthy/Andrea Meyer-Fraatz, »Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung«, in: dies. (Hg.:innen), *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC: Duke University Press 2016.

Donna J. Haraway, »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14, 3 (1988).

Sandra Harding, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1991.

Helga Kämpf-Jansen, *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*, 4., durchges. Aufl., Baden-Baden: Tectum Verlag 2021.

Theodore Kerr, »How to Live a Virus«, in: *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 7, 3 (2020).

Oliver Klaassen, »„eine Bewegung, die auf mich zukommt, ohne, dass ich mir das aussuche.“ Für pathische...responsive und selbst-/reflexive Bildzugänge in den kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies«, in: Barbara Paul, Andrea Seier (Hg.:innen), *Betroffenheit. Praktiken der (Selbst-)Politisierung in Kunst und audiovisueller Kultur*, Berlin: Neofelis Verlag 2024, 185-202.

Oliver Klaassen, »Queerulierende Widerstandsstrategien in der Schriftsprache. Erklärungen zu Schreibweisen«, in: Oliver Klaassen, Andrea Seier (Hg.:innen), *QUEERULIEREN: Störmomente in Kunst, Medien und Wissenschaft*, Berlin: Neofelis Verlag 2023, 9-15.

Oliver Klaassen, »Ambige Fotokunst & queer(end)-politisches Engagement: Ein provisorischer Werkzeugkasten für suchBEWEGENDE Bildzugänge«, in: Melanie Dietz, Nicole Kreckel (Hg.:innen), *Politische Bilder lesen: Ein Werkzeugkasten zur Bilddekodierung*, Bielefeld: transcript Verlag 2022, 41-73.

Marina Levina, »Queering Intimacy, Six Feet Apart«, in: *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 7, 3 (2020).

Susanne Lummerding, *Agency? Cyber-Diskurse, Subjektkonstituierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen*, Wien/Köln: Böhlau Verlag 2005.

José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York City, NY/London: New York University Press 2009.

José Esteban Muñoz, »Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts«, in: *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 8, 2 (1996).

Andrea Sabisch, »Antworten auf Bilder. Zu Irritationen im visuellen Bildungs- und Erfahrungsprozess«, in: Ingrid Bähr et al. (Hg.:innen), *Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken*, Wiesbaden: Springer Verlag 2019.

Dean Sameshima (2021a), *AW: Questions about your new series »being alone«* [E-Mail]. [deans.71@gmail.com; 11.03.21].

Dean Sameshima (2021b), *AW: Questions about your new series »being alone«* [E-Mail]. [deans.71@gmail.com; 18.05.21].

Dean Sameshima (2021c), *AW: Questions about your new series »being alone«* [E-Mail]. [deans.71@gmail.com; 23.05.21].

Ansgar Schnurr, »Vom Bauchgefühl zur Sprache kommen. Qualitative Ansätze zur Darstellung ästhetischer Prozesse in Auseinandersetzung mit Offenheit und Mehrdeutigkeit«, in: Erik Esterbauer/Andreas Bernhofer (Hg.:), *Ist Kunst ein Sonderfall? Qualitative Forschungsansätze in den künstlerisch-pädagogischen Fächern*, Münster: LIT Verlag 2020.

J. Blake Scott, »How Can We (Have) Queer Sex in a Pandemic?«, in: *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 7, 3 (2020).

Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York City, NY: Columbia University Press 1992.

Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1994.

Jeffrey Walkowiak, »Resisting Documentation. Public Parks and Sex Clubs with Dean Sameshima«, in: *Pablo Internacional Magazine* (2006).

Gust A. Yep, »Queer Relationalities in the Era of Social Distancing«, in: *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 7, 3 (2020).

Gust A. Yep, »Further Notes on Healing from »The Violence of Heteronormativity in Communication Studies«, in: *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 4, 2 (2017).

Internetquellen

Zack Beauchamp, »Trump is Mishandling Coronavirus the Way Reagan Botched the AIDS Epidemic«, in: *Vox* (30. März 2020), online: <https://www.vox.com/policy-and-politics/2020/3/30/21196856/coronavirus-covid-19-trump-reagan-hiv-aids> (16.06.21).

Richard Berkowitz/Michael Callen, *How to Have Sex in an Epidemic: One Approach*, New York City, NY: News from the Front Publications (1983), online: <https://richardberkowitz.com/category/4-how-to-have-sex-in-an-epidemic/> (15.06.21).

J. D. Davids, »How to Have Sex in the COVID-19 Coronavirus Pandemic«, in: *The Cranky Queer* (11. März 2020), online: <https://thecrankyqueer.substack.com/p/how-to-have-sex-in-the-covid-19-coronavirus> (15.06.21).

Tim Dean, *How to Have Sex in a Pandemic*, Vortrag im Rahmen der Online Lecture Series »Intimacy«, ICI Berlin (26. Februar 2021), online: <https://www.ici-berlin.org/events/tim-dean/> (14.06.21).

Olivier Dieleman, *Sex-Positive Corona Safer Sex Guide* (22. März 2020), online: https://drive.google.com/file/d/1Sd6EoFCFOTmG1_IW_07s_DxNGWEA0m8T/view (16.06.21).

Lim Eng-Beng, »Queer Coronasutra, or, How to Have Promiscuity in a Pandemic«, in: *Bully Bloggers*, (24. März 2020), online: <https://bullybloggers.wordpress.com/2020/03/24/queer-coronasutras/> (15.06.21).

Heinrich-Böll-Stiftung, *#public_life. Digitale Intimität, die Privatsphäre und das Netz* (Band 8 der Reihe Bildung und Kultur), Berlin: agit-druck (2011), online: https://www.boell.de/sites/default/files/2011-04-public_life.pdf (15.06.21).

Oliver Klaassen, »I Spy with my Little Eye ... Queer(ing) Counter-Surveillance Tactics of Camouflage and Opacity in Dean Sameshima's *In Between Days (Without You)* (1998)«, in: *InMedia* (8. Februar 2020), online: <http://journals.openedition.org/inmedia/2490> (30.11.21).

NYU Center for the Study of Gender and Sexuality, *How to Have Sex in a Pandemic: Intimacy, Disease, & the Politics of Vulnerability*, Diskussionsveranstaltung mit Kenyon Farrow, Amber Musser, Juana Maria Rodriguez und Dean Spade (15. Oktober 2020), online: <https://www.csgrsnyu.org/events/how-to-have-sex-in-a-pandemic-intimacy-disease-the-politics-of-vulnerability/> (16.06.21).

Andy Pierrotti, »What the Coronavirus Pandemic Can Learn from the HIV Epidemic«, in: *ALIVE* (1. April 2020), online: <https://www.11alive.com/article/news/health/coronavirus/coronavirus-scared-compared-to-hiv-epidemic/85-9c5487b1-c297-4998-b2e3-1cd250d40595> (16.06.21).

Tony Plohetski, »Fauci Guided Us Through AIDS Crisis, Too. Survivors Say It's a Roadmap for Coronavirus«, in: *USA Today Network* (18. April 2020), online: <https://eu.usatoday.com/story/news/investigations/2020/04/18/lessons-aids-crisis-serve-coronavirus-roadmap-survivors-say/5152812002/> (16.06.21).

Emelie Rack, *Safe(r) Cyber Sex Guide*, Wien (Juli 2020), online: <http://barbararothmueller.net/SaferCybersexGuide.pdf> (16.06.21).

Barbara Rothmüller/Laura Wiesböck, *Intimität, Sexualität und Solidarität in der COVID-19 Pandemie. Bericht über erste Ergebnisse*, Wien: Sigmund Freud Privatuniversität (2021), online: http://barbararothmueller.net/Bericht_02_2021.pdf (16.06.21).

Scott Shafer, »Could Lessons from the Early Fight Against AIDS Inform the Coronavirus Response?«, in: *National Public Radio* (10. April 2020), online: <https://www.npr.org/sections/health-shots/2020/04/10/831045850/could-lessons-from-the-early-fight-against-aids-inform-the-coronavirus-response> (16.06.21).

Pandemic Media -
Care Kinship

Bewegtbild

Im Gefüge von Gender, Queerness und Dis/Ability

T11 Incomplete als
filmische Verhandlung
von Sorgebegriffen

Stefan Schweigler



Abb. 1

Still aus T11
Incomplete (R: Suzanne
Guacci, USA 2020).

Mit ihrem fiktionalen Film **T11 Incomplete** (USA 2020) widmet sich Suzanne Guacci gezielt der medialen Repräsentation jener mehrfachdiskriminierten Community, von der die Regisseurin artikuliert, dass sie ihr selbst angehört: be:hinderte queere Menschen. ^{<1>} Der im 4:3-Format gedrehte Film erzählt die Geschichte einer beginnenden konsensualen romantischen und sexuellen Beziehung in einer amerikanischen Kleinstadt, zwischen Kate – einer geschiedenen, armutsgefährdeten Pflegekraft – und ihrer ca. 20 Jahre jüngeren neuen Klientin Laura, die eine inkomplette Querschnittlähmung hat. Eine inkomplette Wirbelkörperfraktur des Brustwirbels 11 bedeutet, dass Laura von der Hüfte abwärts motorisch gelähmt ist, wobei die Fähigkeit zur sensorischen Wahrnehmung in diesem Körperbereich noch teilweise vorhanden ist. Diese titelgebende Fraktur fungiert im Film metaphorisch als Poetikum zur Reflexion von Konzepten körperlicher und seelischer Un/Versehrtheit und Un/Vollständigkeit. Denn sowohl für Laura als auch für Kate ist die Geschichte der Beziehung, die sich zwischen ihnen entwickelt, in einem jeweils spezifischen Lebensabschnitt situiert, der Formen existenzieller Abhängigkeit maximiert. Anhand einer Analyse der narrativen und ästhetischen Verfahren von **T11 Incomplete** soll im Folgenden aufgezeigt werden, inwiefern es sich bei diesem digital distribuierten Independent-Film um ein besonderes mediales Rezeptionsangebot handelt, das einen programmatischen Begriff von care-ethischer Interdependenz vorstellig macht.

Kate ist eine seit 10 Jahren trockene, vormals schwere Alkoholikerin. Sie ist stets darum bemüht, ihr wenig erspartes Geld für ihren Enkelsohn zur Seite zu legen. Da ihre sterbende Katze jedoch überbeuerte

Schmerzmedikamente benötigt, reicht ihr verbleibendes Gehalt weder, um ihrem Enkel ein Eis noch um sich selbst neues Paar Schuhe zu kaufen, obwohl sich die Sohlen ihrer Schuhe allmählich ablösen. In dieser Notsituation beginnt Kate deshalb, kleinere Geldbeträge von ihren Klient:innen zu stehlen. Als aber ihre Katze stirbt und ihr launenhafter Sohn ihr den Kontakt zu ihrem Enkel verwehrt, weil er sie eines Alkoholismus-Rückfalls verdächtigt, bricht für Kate eine Zeit emotionaler Instabilität an, in der ihr jedoch die Betreuung von Laura neuen Mut schenkt. Laura, die seit einem Autounfall den Tod ihrer damaligen Partnerin betrauert und ihre erworbene Querschnittlähmung als neue Lebensrealität annehmen muss, hat sich bei einem Haushaltsunfall einen Arm gebrochen und ist nun bis zur Rehabilitation des Armes auf eine Pflegekraft und Haushaltshilfe angewiesen. Das entstehende Liebesverhältnis zwischen Kate und Laura ist von gegenseitiger emotionaler Unterstützung und bedeutungsvollen Dialogen geprägt, die auf einen Begriff von Interdependenz rekurren, der als positiv konnotiert eingeführt wird. In der care-ethischen Theoriebildung wird die Annahme verteidigt, dass es »zwei fundamental unterschiedliche Logiken, die Logik der Sorge und die Logik des kapitalistischen Profits« (Bärtsch et al. 2017: 18–19) gibt. Während letztere Formen gegenseitiger Abhängigkeit als einschränkend und unprofitabel abwertet, politisiert die Logik der Sorge Abhängigkeit als Grundlage und Chance für die Gestaltung gemeinsamer Umwelten. Interdependenz wird dabei allerdings nicht romantisiert. So unterstreicht auch Judith Butler, dass Interdependenz gerade nicht »irgendein wunderbarer Zustand der Koexistenz« (2014: 3–24) ist, sondern ein herausforderndes und verantwortungsbewusstes Miteinander. Kates Sorge um ihre Hauskatze stellt ein Beispiel für die vielen und unterschiedlichen Motive dar, mittels welcher **T11 Incomplete** von intersubjektiven und

^{<1>}

Guacci ist lesbisch und Beinprothesennutzerin, wie sie in Interviews erläutert. Siehe z.B. Rodriguez 2021, online: [https://metrosources.com/suzanne-guacci-the-cinematic-voice-for-lgbtq-with-disabilities/\(11.01.2022\)](https://metrosources.com/suzanne-guacci-the-cinematic-voice-for-lgbtq-with-disabilities/(11.01.2022)).

intermateriellen Interdependenzen erzählt. An anderer Stelle äußert sich Kate zu ihrem sorgvollen Umgang mit Pflanzen. Auf Lauras Frage, warum Kate Zimmerpflanzen so sehr möge, antwortet diese: »We need them to breathe and they need us, I guess.« (01:11:00) Derartige Dialoge produzieren in **T11 Incomplete** wiederholt Momente, in denen eine Vorstellung von gegenseitiger Abhängigkeit angerufen wird, die nicht in der Tradition kapitalistischen Selbstinteresses steht.

Im letzten Viertel des Films wird die Beziehung von Laura und Kate schließlich folgenreich auf die Probe gestellt. Lauras cholerisch veranlagter Bruder, der das Verhältnis zwischen ihr und ihrer wesentlich älteren Pflegerin schon länger missbilligt, findet heraus, dass Kate Laura bestohlen hatte, was zu Kates polizeilicher Festnahme und zur fristlosen Entlassung von der Pflegeagentur führt. Als Laura Kate jedoch aufsucht, um ihr mitzuteilen, dass sie ihr verzeihen möchte, fragt sie Kate, warum Kate nicht einfach um das Geld gebeten hatte. Kate erwidert: »I didn't know I *could* ... I don't know the rules.« (01:37:20) Der Film gibt so zu verstehen, dass der kleine Diebstahl nicht als Merkmal eines amoralischen Charakters, sondern als Effekt von Klassenscham und vergeschlechtlichter Selbstzurücknahme zu perspektivieren ist, indem Kate erstmals andeutet, dass sie es gemäß normativ gegenderter Sozialisierung schlicht *gewohnt* ist, stets für andere zu sorgen, ohne selbst jemals Hilfe zu beanspruchen. Mit Lauras sanfter Reaktion: »I can help you with that« (01:37:55) sowie durch zärtliche Berührungen und dezentes Lächeln wird eine Aussöhnung des queeren Paares am Ende des Films in Aussicht gestellt.

Der deutliche Fokus, den **T11 Incomplete** auf die Auseinandersetzung mit Figuren des **Sorgens** legt, ist sowohl in den filmischen Motiven eines ökonomischen Sorgebegriffs verankert (etwa in Kates familiärer Sorge-

arbeit und in ihrer Berufsausübung als häusliches Pflegepersonal – jeweils traditionell weibliche Formen von Care-Arbeit) als auch in Motiven eines *ethischen* Sorgebegriffs, welcher durch Bilder zwischenmenschlicher Achtsamkeit und Verantwortlichkeit (oder durch Bilder von deren Mangel) medial befragt wird.^{<2>} Während Laura und Kate sowie Kates Schwiegertochter im Film als konsequent fürsorgliche Personen dargestellt werden, zeichnen sich Lauras Bruder und Kates Sohn dadurch aus, dass ihr teilweise bemüht sorgendes Verhalten mit Variationen von dessen Gegenteil alterniert: toxischer Männlichkeit in Form von herrischem Kontrollverhalten, passiver/aktiver Aggressivität und hedonistischer Bedürfnisbefriedigung ohne Rücksichtnahme auf die Gefühle der Frauen in ihren Familien. Guacci gelingt es mit derartigen konzeptuellen Setzungen zu markieren, dass Sorgepraktiken sozial vergeschlechtlicht und intersektional geprägt sind und die Sichtbarmachung dieser weitgehenden Naturalisierung mediale Praktiken erfordert, die jene machtvollen Zuteilungen eines zu erfüllenden Solls von (einem Mehr oder einem Weniger an) sensibler Sorgetätigkeit als strukturelle Ungleichheit entlang der Geschlechtergrenzen thematisieren. Buchstäblich *gerahmt* wird Guaccis audiovisuelle Verhandlung vergeschlechtlichter Sorge dabei durch das für zeitgenössische digitale Filme unübliche 4:3-Format, das mit dem häuslichen Medium Fernsehen und entsprechend mit dem Ort weiblicher Reproduktionsarbeit assoziiert wird.^{<3>} Damit könnte es sich bei der Wahl des Formats um eine metatextuelle Kommentarstruktur handeln. Ein Gutteil der filmischen Handlung zeigt die lesbischen

^{<2>}

Der Film deckt damit jene zwei Zugänge zu Theorien der Sorge ab, die Helen Kohlen (2016) wissenschaftsgeschichtlich nachzeichnet.

^{<3>}

Zur historischen Effemination des häuslichen Mediums Fernsehen siehe Spiegel 1992.

Protagonistinnen schließlich in ihrem jeweiligen Zuhause, das weniger den Eindruck eines *safe place* zu vermitteln scheint, als vielmehr den eines Ortes, der unter anderem durch steril-kühle Farbgebung für eine gewisse Einsamkeit und soziale Isolation steht (Abb. 1).

Anstelle einer Affirmation des bürgerlichen, heterosexuellen Zuhauses erfolgt in *T11 Incomplete* eine *brüchig* gewordene Interpretation dieser kulturellen Leitfigur, die sich mit queeren Zugängen zum Begriff des Zuhauses gegenlesen lässt: Die Soziologin Anne-Marie Fortier schlägt etwa vor, queere Vorstellungen von Zuhause als dezentrale und sich bewegende Raumerfahrungen anzuerkennen. Ausgehend von ihrer Forschung zu queeren Autobiografien schreibt Fortier, dass queeren Konzepten des Zuhauses potenziell eine kritische Unbehaustheit eingeschrieben ist. Das queere Zuhause sei

lived in motions: the motions of journeying between homes, the motions of hailing ghosts from the past, the motions of leaving or staying put, of »moving on« or »going back«, the motions of cutting or adding, the motions of continual reprocessing of what home is/was/might have been. (2003: 131)

Eine Schlüsselszene, die das Queering räumlicher Zugehörigkeit in Fortiers Sinne als »motions of attachement« auffasst – »whereby the home itself is mobile rather than fixed and is ›re-mebered‹ through movement and attachement«^{<4>} (Blunt/Dowling 2006: 200) – ereignet sich, als Laura ihrer Heimpflegerin und Freundin gegenüber den Wunsch äußert, ihr eigenes Haus für ein paar Stunden verlassen und einen Ausflug zu Kates Zuhause unternehmen zu wollen. Dort unterhalten sie sich über

<4>

So wird Fortiers queerer Begriff von Zuhause durch Alison Blunt und Robyn Dowling paraphrasiert.

Kates jüngst verstorbene Katze, die durch die Betrachtung von Fotografien affektiv erinnert wird, sowie über Kates interdependente Auffassung ihrer Beziehung zu Zimmerpflanzen, woraufhin sich die beiden Frauen zum ersten Mal küssen. Die Szene erzählt zwar vom Beginn des Liebesverhältnisses der beiden Frauen und situiert dieses Ereignis in Kates Zuhause. Der häusliche Schauplatz dieser Szene fungiert hier jedoch beileibe nicht als Hymne auf bürgerliche Privatheit. Es geht *T11 Incomplete* entsprechend nicht darum, eine Sehgewohnheit zufriedenzustellen, welche die räumliche Verortung von gelingenden Paarbeziehungen in der vermeintlich unproblematischen Figur des *home sweet home* erwartet. Stattdessen wird verständlich gemacht, dass es unterschiedliche Orte gibt, an denen positive und auch negative Erfahrungen gemacht werden: Erfahrungen von häuslicher Intimität, Sorge oder auch (wie anhand des cholerischen Verhaltens von Lauras Schwester sichtbar wird) Gewalt. Die Wohnungen von Laura, Kate und Kates Sohn, aber auch die Wohnungen der zu pflegenden Klient:innen von Kate, scheinen eher den Charakter von Stationen für einen queeren Begriff von Zuhause zu haben, der sich im Dazwischen dieser Orte befindet.

Wie Robert McRuer argumentiert, ist nicht jeder Film, der eine werdende und scheinbar gelingende häusliche queere Familiarität erzählt, notwendigerweise ein »homonormatives« Narrativ. (2017: 272–291) *T11 Incomplete* hebt merklich hervor, dass die Wohlstands- und Altersdifferenz des Paares sowie die körperliche Behinderung von Laura und Kates Krankheit die Protagonistinnen mit ihren gesellschaftlichen »Markern« konfrontieren, durch welche sich die Konstitution des idealisierten, homonormativen Bildes eines *weißen* homosexuellen Paares erübrigt. Dies wird etwa durch die Abneigung, die Lauras Bruder gegenüber Kate empfindet, figürlich, zumal dieser seine Schwester lieber erfolgreich mit seiner jungen und der

sogenannten *middle class* angehörigen Arbeitskollegin verkuppelt wissen will. Demgegenüber stellt sich das queere Verhältnis von Laura und Kate als eine riskante Verbindung dar, die nicht unbedingt auf die Herstellung eines sozial anerkannten Familienmodells ausgerichtet ist, sondern auf ein sorgendes Zusammensein, das zugleich die gelebte Reflexion der eigenen, intersektional geprägten Identität ermöglicht, »wodurch« – so schreibt vergleichsweise Jasbir K. Puar in Bezug auf die Potenziale einer solchen Anschauung – »Identität nicht als Wesenhaftigkeit, sondern als Risikokodierung begriffen werden kann.« (2016: 565) Puar rekurriert in diesem Zusammenhang auf McRuers Definition von *Queer Dis/Ability Studies*, deren Anspruch es ist, »die Beschränkungen des Körpers heraus[zufordern], indem sie die ›Mutationen‹ oder die Devianz eines vermeintlich heilen und organischen Körpers ausloten.« (563) Der programmatische Filmtitel *T11 Incomplete* scheint eine ähnliche Form der Kritik an unterkomplexen und hegemonial eingeübten Vorstellungen körperlicher Normativität zu adressieren und die Definition einer »inkompletten« Querschnittlähmung zum Ausgangspunkt für eine filmische Analyse meist wertender Begriffe von körperlicher »Unvollständigkeit« zu machen, die nicht zuletzt in der medialen Repräsentation von Be:hinderung dominieren. <5> So antwortet Guacci mit ihrem Film auch auf mediale Konventionen der Darstellung von Gender, Queerness, Dis/Ability, Krankheit, Klasse und Ageism und verweist mit ihrer Arbeit auf einen in der digitalen Medienkultur zu verzeichnenden Mangel an Erzählungen, die aus jenem Schema ausbrechen.

Die sensible Thematisierung der Intersektion von Queerness und Dis/Ability erfolgt dabei jedoch nicht nur durch die Inszenierung queerer und be:hinderter (Laura) bzw. queerer und suchtkranker (Kate) Menschen,

sondern vollzieht sich auch in der damit verschränkten Auseinandersetzung mit der Vergeschlechtlichung von existenzieller Abhängigkeit und praktizierter Sorge. Die Politizität von Sorge wird bei Guacci anhand der beiden Protagonistinnen nicht nur als weiblich gegenderte (und schlecht oder nicht bezahlte) Arbeit ausgemacht, sondern auch als queer-feministisch inspiriertes ethisches Sorgekonzept, das eine heilsame, situativ differenzierte, wiewohl dissidente soziale Funktion erfüllen kann. Johanna Hedva votiert in einem Essay zu chronischer Krankheit und kapitalistischer Stigmatisierung vermeintlich weniger »effizienter« Körper für eine vergleichbare *Politik der Sorge*, wenn they schreibt:

The most anti-capitalist protest is to care for another and to care for yourself. To take on the historically feminized and therefore invisible practice of nursing, nurturing, caring. To take seriously each other's vulnerability and fragility and precarity, and to support it, honor it, empower it. To protect each other, to enact and practice community. A radical kinship, an interdependent sociality, a politics of care. (2016)

Hedva votiert hier für einen *ethischen* Sorgebegriff, der sein kritisches Potenzial aus der Geschichte der Vergeschlechtlichung von Sorge und weiblicher Reproduktionsarbeit heraus entwickelt. Wie Cecilia Valenti im medienwissenschaftlichen Zusammenhang in ihrer Darstellung entsprechender ethischer Traditionen von Sorgekonzepten festhält, »[zählen] ›Verletzlichkeit‹, ›Verantwortung‹ und ›Abhängigkeit‹ [...] zu den Schlüsselbegriffen einer solchen Ethik.« (2021: 48) Ein auf die Analyse von queeren Affektpolitiken ausgerichtetes Äquivalent zu einer ethischen und kritischen Sorgepraxis findet sich auch im Werk von Eve Kosofsky Sedgwick, die

<5>

Siehe einführend Mitchell/Snyder 2000.

zum Beispiel in künstlerischen Praxen von Camp eine Art von Empowerment wähnt, das körperliche Prekarität politisiert. Jene Variante von queerem Kritisch-Sein, offenbare sich »in Form einer schuldbewussten, empathischen Perspektive auf die Ander:e als gut, beschädigt, vollständig sowie der Liebe und Sorge bedürftig als auch zugleich diese entlockend.« (2014: 375) **T11 Incomplete** macht ebenfalls eine Denkweise von Vulnerabilität und intersubjektiver Sorge vorstellig, die kein Paradoxon darin sieht, dass die Protagonistinnen als »beschädigt« und »vollständig« imaginiert werden, während sie gleichzeitig besonnen, vorsichtig, aufmerksam und gefühlvoll miteinander und mit anderen Menschen (und Tieren) umgehen, was durch eine Entschleunigung der Montage, durch Nahaufnahmen sanfter körperlicher Berührungen und durch den dezenten Einsatz elektronischer Gitarrenklänge der Komponistin Jasmin Klinger formästhetisch grundiert wird.

Dabei legt die Regisseurin, die selbst Beinprothesennutzerin ist, sichtlich großen Wert darauf, Laura keineswegs ausschließlich über ihre inkomplette Querschnittlähmung zu definieren, indem sie etwa als bedauernswert inszeniert würde. Stattdessen wählt Guacci häufig Kameraeinstellungen auf Augenhöhe der Protagonistin und demonstriert damit, wie auch Techniken der visuellen Repräsentation gezielt von Ethiken der Sorge bestimmt sein können.^{<6>} McRuer definiert solche achtsamen Verfahren in filmischen Begegnungen

<6>

Selbstverständlich können auch »gut gemeinte« Blickpolitiken neuerlich Diskriminierung reproduzieren. Eine Synchronisierung von Blickachsen zwischen be_hinderten und nicht-be_hinderten Personen kann je nach Kontext auch als Infantilisierung oder Paternalismus operieren. Siehe hierzu Lori Kido Lopez' Diskussion der Repräsentation von Menschen mit Behinderung in Medien, in welcher sie explizit herausarbeitet, dass Repräsentationspolitiken von Behinderung ein »double-edged sword« sind (Lopez 2017: 108).

von Queerness und Dis/Ability als einen Modus *perverse* *Solidarität*, (McRuer 2017: 281) der nicht mit Sentimentalität zu verwechseln sei: »If the sentimental mode places the disabled figure below the viewer, in need of protection or succor, the mode of solidarity places the disabled figure *alongside* the (non-disabled or disabled) viewer, in need of justice.« (281) Wenn mediale Sorge wie in **T11 Incomplete** nicht als paternalistische Sentimentalität, sondern als »perverse« (das heißt, mit McRuer gesprochen, auch als *riskante* weil *deviante*) (281–282) Form der Solidarität kanalisiert wird, kann damit auch ein anderes und politisiertes Verständnis von gegenseitiger Abhängigkeit in neoliberalen, patriarchalen Gesellschaften der Gegenwart korrelieren. Wie die Herausgeber:innen des Sammelbands *Ökologien der Sorge* einleitend festhalten, »gilt es, den Mythos der Unabhängigkeit zu dekonstruieren und einen positiven Begriff von Abhängigkeit als Interdependenz einzuführen.« (Bärtsch et al. 2017: 18–19) Der Film **T11 Incomplete** lässt sich als ein seltenes Beispiel für eine entsprechende mediale Spekulation ausmachen, die hegemonialen Wirkweisen hetero- und homonormativer, spätkapitalistischer und ableistischer Machtstrukturen eine andere Vision von Miteinander entgegenhält.

Literaturverzeichnis:

Tobias Bärtsch et al., »Ökologien der Sorge. Vorwort«, in: dies. (Hg.:innen), *Ökologien der Sorge*, Wien/Linz: transversal texts 2017.

Alison Blunt/Robyn Dowling, *Home*, New York City, NY/London: Routledge 2006.

Judith Butler, »Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 11, 1 (2014).

Anne-Marie Fortier, »Making Home: Queer Migrations and Motions of Attachment«, in: Sara Ahmed et al. (Hg.:innen), *Uprootings/Regroundings. Questions of Home and Migration*, Oxford: Berg 2003.

Helen Kohlen, »Sorge als Arbeit und Ethik der Sorge. Zwei wissenschaftliche Diskurse«, in: Elisabeth Conradi/Frans Vosman (Hg.:innen), *Praxis der Achtsamkeit. Schlüsselbegriffe der Care-Ethik*, Frankfurt am Main/New York City, NY: Campus-Verlag 2016.

Eve Kosofsky Sedgwick, »Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid, wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen«, in: Angelika Baier et al. (Hg.:innen), *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus 2014.

Lori Kido Lopez, »How to Stare at Your Television. The Ethics of Consuming Race and Disability on Freakshow«, in: Elizabeth Ellcessor/Bill Kirkpatrick (Hg.:innen), *Disability Media Studies*, New York City, NY: New York University Press 2017.

Robert McRuer, »Any Day Now. Queerness, Disability, and the Trouble with Homonormativity«, in: Elizabeth Ellcessor/Bill Kirkpatrick (Hg.:innen), *Disability Media Studies*, New York City, NY: New York University Press 2017.

David T. Mitchell/Sharon L. Snyder (Hg.:innen), *Narrative prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2000.

Jasbir K. Puar, »Die Zeit der Prognose. Entwurf einer Geopolitik des Affekts und des Un/Vermögens«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.:innen), *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin: diaphanes 2016.

Lynn Spigel, *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago, IL: University of Chicago Press 1992.

Cecilia Valenti, »Trauer medial denken. Die Sorge um den Anderen im militanten Dokumentarfilm der 1970er Jahre«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 24, 1 (2021).

Internetquellen

Johanna Hedva, »Sick Woman Theory«, in: *Mask Magazine* 24: The Not Again Issue (2016), online: maskmagazine.com/not-again/struggle/sick-woman-theory (11.01.2022).

Alexander Rodriguez, »Suzanne Guacci. The Cinematic Voice for LGBTQ with Disabilities«, in: *Metrosource* (11.06.2021), online: <https://metrosource.com/suzanne-guacci-the-cinematic-voice-for-lgbtq-with-disabilities/> (11.01.2022).

Der Ring of Keys-Moment: Sicht und Sichtbarkeit als Affektgefüge

Posts, Apps,
Plattformen

Julia Glitz

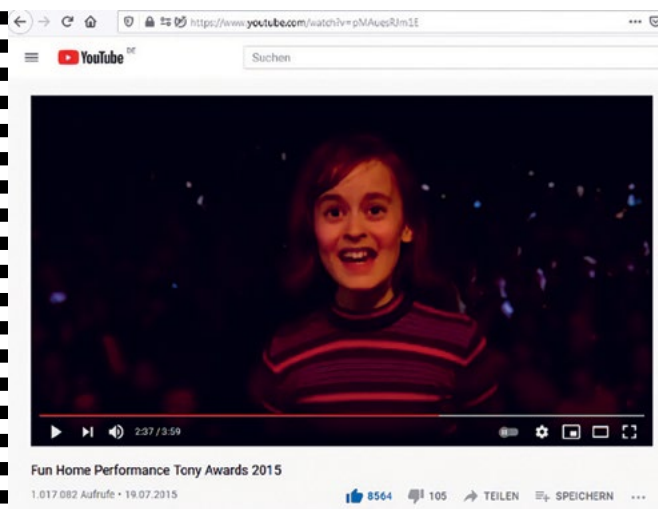


Abb. 1

Ein Screenshot des
Youtube-Videos »Fun Home
Performance Tony Awards 2015«
im Ring of Keys-Moment.

That evening, as I got more drunk with Reg and Hannah, I stayed focused on the print. It kept swirling in my mind, bringing up emotions I hadn't let myself feel before. All I could think was, »I want to be her.« Eventually, I broke down crying to my friends and told them. They listened as I cried over this painting I had never seen. I told them something I had never told anyone else: I think I'm trans, and I want to look like her.

Vivian Topping, 23. Mai 2020

Vivian Toppings Blogbeitrag auf der Seite Medium.com beschreibt ihre Begegnung mit dem Selbstporträt **Tamara im Grünen Bugatti** der Malerin Tamara de Lempicka. Sie beschreibt darin die Sichtung dieses Bildes als Dammbruch; als Moment der Klarheit und titulierte ihn mit den Worten »This print was my ring of keys moment«. (Topping 2020) Durch diese Beschreibung bezieht sie sich auf einen Song des Musicals **Fun Home** (Jeanine Tesori/Lisa Kron, USA 2006). Das im Jahr 2013 Off-Broadway uraufgeführte Musical beruht auf der 2006 publizierten gleichnamigen autobiografischen Graphic Novel Alison Bechdels. In diesem Beitrag möchte ich mich dem Song »Ring of Keys« ^{<1>} annähern und dabei auf die Wiederaufführung einer Erfahrung, die er beschreibt, im digitalen Raum eingehen.

Alison Bechdel, geboren 1960, wuchs in einer Kleinstadt in Pennsylvania als erstes von drei Kindern der Lehrer:innen Bruce und Helen auf. Im Jahr 1980 outete sich Bechdel ihren Eltern gegenüber in einem Brief als lesbisch und erfuhr kurz darauf von ihrer Mutter, dass ihr Vater ebenfalls homosexuell war. Darüber hinaus hatte

<1>

Gespielt von Sydney Lucas, Beth Malone und Michael Ceveris, geschrieben von Jeanine Tesori und Lisa Kron, produziert von Philip Chaffin und Tommy Krasker, Mai 2015; <https://www.youtube.com/watch?v=pMAuesRj1E> (04.01.23).

er Vorstrafen wegen sexueller Handlungen mit Jungen im Teenageralter. Ein paar Tage später verstarb Bruce Bechdel an den Folgen eines Autounfalls, den Bechdel später in ihrem Comic als Suizid wertet. In ihrer autobiografischen Auseinandersetzung mit ihrer Kindheit und Jugend im »Fun Home« (ein Wortwitz der Familie, der auf die Funktion des Wohngebäudes als *funeral home*, also als Beerdigungsinstitut anspielt) thematisiert Bechdel immer wieder die Uneindeutigkeit der in ihrer Erinnerung präsenten Momente der Verstrickung mit ihrem späteren Wissen. Ihr Werk kann als performative widerpenstige Verarbeitung und sogar als Gegenentwurf zu der zeitlebens unbewältigten und ihr selbst zusetzenden Scham und Selbsttabuisierung ihres Vaters im Umgang mit seiner eigenen Queerness gesehen werden. ^{<2>} Der Comic ist dabei nicht nur als marginalisiertes Format des Schunds und der »low art« ein denkbar performatives »medium of choice«. Auch durch die materiellen Qualitäten ist er in der Lage, die semifiktionalen Erwägungen, die projektive Spurensuche und die Ambivalenzen dieser komplexen Familiengeschichte zu fassen, ohne sie je dingfest zu machen. Nicht ganz Literatur, nicht ganz bildende Kunst, ist dem Comic als selbstreferenzielles Medium und »strukturelle Parodie« (Frahm 2011) eine Verortung als queeres Artefakt materiell inhärent. Durch die in ihm abgebildeten Panels, die die zu erzählende Geschichte in mehrere Fragmente einteilt und die Un-Gleichzeitigkeit von Bild und Schrift, wird der Blick immer wieder umgelenkt: Von der Seite auf das Panel, auf die Sprechblase, auf die Zeichnung, auf die Gitterstruktur und zurück. Der Blick- und Lesefluss ist wenigen Regeln unterworfen, was es zuweilen anstrengend machen kann, einen Comic zu lesen. Zudem wird die Geschichte nicht

<2>

»His shame inhabited our house as pervasively and invisibly as the aromatic musk of aging mahogany.« (Bechdel 2006: 20)

nur durch die Übertragung nüchterner Informationen vermittelt, sondern durch ein gewisses Maß an »Dazudichten« dessen, was zwischen den Panels passiert ist, durch die lesende Person. Durch diese Eigenschaften lädt der Comic dazu ein, ein dynamisches Spiel mit der sonst oftmals als so bedeutungsvoll erachteten Grenze zwischen Fakt und Fiktion zur Schau zu stellen und ist nicht umsonst ein Medium, das immer wieder für den Bruch mit Tabus verwendet wurde. (El Refaie 2012: 14) So bietet es sich an, im Comic Queerness zu thematisieren. Durch die Verweigerung einer Projektionsfläche und das Zurschaustellen von Undeutbarkeit lassen sich queere Geschichten vergleichsweise leicht im Comic erzählen, wovon auch die Fülle an queeren Comics und Strips, etwa in Zines, zeugt. Einen Comic zu lesen stellt also einen »kollaborativen Akt« (Gardner 2012: 173) dar, da mit Mutmaßungen und Uneindeutigkeiten zu rechnen ist. Als autobiografische Erzählung wirkt er dabei besonders subversiv auf die Vorstellung einer kohärenten Erinnerungserzählung ein.

Eine ähnliche »materielle« Position nimmt das Musical ein. So hängt auch dem Musical ein popkulturelles Verdachtsmoment an^{<3>}, und die Hybridität des Formats (nicht ganz Theater, nicht ganz Konzert) wirkt sich verstärkend auf diesen Verdacht aus. Es ist nicht orientiert an Ansprüchen an Formate der sogenannten Hochkultur (etwa an die Oper oder das Theater), sondern bedient sich unterschiedlicher Erzählweisen und Aufführungstechniken. Auch das Musical wirkt nicht nur aufgrund eines Realitäts- oder Immersionsanspruchs und arbeitet mit punktuellen und übertriebenen narrativen Fragmenten, die dem Publikum ein gewisses

<3>

Durch die Merkmale der Generalisierungspotenziale und die Massentauglichkeit sind Medien der Popkultur der Lektürestategie des Queer Readings sehr zuträglich, wie Diane Raymond (1990: 99) bemerkt.

Maß an »Dazudichten« abverlangen. **Fun Home** als Musical zu adaptieren, kann insofern als Fortführung der performativen Reinszenierung von Erinnerung gewertet werden, die sich als widerspenstige Geste gegenüber einer kulturnormativen Anerkennungslogik entpuppt. Richard Dyer beschreibt den Zugang zu als queer identifizierbarer Kultur als Voraussetzung für politische Artikulation: »Without that moment of identification, no other political practice is possible.« (2002: 15)

Die Theoretikerin Ann Cvetkovich geht einen Schritt weiter; sie hat auf die Virulenz einer Perspektivierung von negativen Gefühlen als öffentliche und politische Affektregister aufmerksam gemacht. (2007) Eine solche Wahrnehmung ist als analytisches Projekt herausfordernd: So ist es nicht nur eine riskante Sache, sich entschieden den Inhalten zu widmen, deren gesellschaftlicher Platzverweis sie in die Privatheit drängt und deren Sichtbarmachung Praktiken der Missachtung reflexartig heraufbeschwört, zumal wenn es sich um queer-feministisch Interessierte handelt. Cvetkovich plädiert darüber hinaus für eine Zuwendung hin zum Sentimentalen als Analysefigur und verwirft damit die Vorstellung einer »neutralen Position« zugunsten einer Offenbarung der eigenen Verletzbarkeit. Damit lässt sich beschreiben, wie durch eine Filmaufnahme des Songs »Ring of Keys« auf der Plattform Youtube, in dem ein queerer Wendepunkt im Erkennen des eigenen Andersseins im Anderssein einer Person sichtbar gemacht wird, ein epiphanes Moment der Sentimentalität im digitalen Raum nicht nur adressiert, sondern durch Gesten der Artikulation ebenso hergestellt wird. Meine Aufmerksamkeit gilt dabei den Situiertheiten und Affekten, zu denen dieses Moment spricht und wie es Verbindungen zu intermedial verschalteten Erfahrungen und zu Artikulationspraktiken dessen schlägt, was gesehen und erkannt werden kann.

Do you feel my heart saying »Hi«?

Bei dem Youtube-Video **Fun Home Performance Tony Awards 2015** handelt es sich um einen im Juli 2015 hochgeladenen Clip vom Auftritt dreier Mitglieder des Casts des Musicals **Fun Home** bei der jährlich auf Musicals ausgerichteten Preisverleihungsshow der Tony Awards. Bei den drei Darsteller:innen handelt es sich um die Rollen Bruce Bechdel (Michael Ceveris), einer jungen Alison Bechdel (Sydney Lucas), und der älteren Alison Bechdel (Beth Malone), die von ihrem Zeichentisch aus die Szene überblickt und an die Produktion des Comics erinnert. Sie übernimmt die narrative Exposition der Szene, wobei sie durch den Aufruf »Caption« auf die autoriale Komposition im Comic verweist. Bruce und die junge Alison nehmen sie nicht wahr und interagieren nicht mit ihr, während sie sich an die vor ihr entfaltende Szene erinnert: Ihr Vater und sie befinden sich in einem Luncheonette, <4> als eine Person eintritt: »I've never seen a woman who looked like her... it was like I was a traveller in a foreign country who runs into someone from home. Someone they've never met before but somehow just recognize«. Der Schwall an Ausführungen der Autorinnenperson Alison wird durch den leisen Gesang der jungen Alison unterbrochen, die einen sich scheinbar bewegendem Punkt im Raum mit ihren Augen taxiert. Die Person ist für die Zuschauenden nicht sichtbar, die Teenagerin adressiert sie lediglich gesanglich und durch körperliche Hinwendung. Die nun gesungenen Satzpartikel lassen zunächst den Eindruck entstehen, sie habe den Text vergessen. Sie bricht immer wieder ab, im Versuch, ein Gefühl zu beschreiben, das das Betrachten dieser Person offenbar evoziert: »I feel- ...«

<4>

Luncheonettes sind kleine Restaurants, die typisch für den amerikanischen Gastbetrieb sind und meistens gen Mittag aufgesucht werden, daher der Name (engl. lunch: dt. Mittagessen).

I feel- ...« Die Unfähigkeit, das Gefühl zu versprachlichen, wird durch leise abbrechende Seufzer ausgedrückt. Es sind punktuelle Leerstellen, die einerseits von den transgenerational weitergegebenen Verletzungen des Vaters sprechen und andererseits ein spekulatives Potenzial ausdrücken: Wen sieht sie? Was fühlt sie, was wir nicht sehen oder fühlen und wieso kann sie es nicht in Worte fassen, obwohl sie so darauf beharrt? Diese Lücke wird immer wieder aufgeführt, später durch »I want-...« und »You're so-...«

Doch der Satz bleibt unvollständig, er weist auf die Unmöglichkeit der Artikulation eines Affekts hin, der sie selbst zu verwundern scheint. Zunächst zögerlich, dann immer mehr Worte findend, bringt sie Umschreibungsversuche hervor, die ihre gleichzeitig irritierende(n) und begeisternde(n) Entdeckung(en) beschreiben (»Your swagger and your bearing and the just right clothes you're wearing, your short hair and your dungarees and your lace-up boots«) und in der frenetischen Notiznahme des Schlüsselbundes münden (»And your keys, ah! Your ring of keys!«). Diese emphatischen Beschreibungen des Refrains kontrastieren die Sprachlosigkeit der vorausgehenden Strophen. Deutlich wird dabei, wie durch die Wahrnehmung dieser Person ein Affekt informiert wird, der eine epistemische Selbstevidenz bedeutet: eine Fremdheit, die nicht mehr Verunmöglichung und Isolation, sondern Öffnung und Anschluss bedeuten kann. Der Anblick der Person bedeutet die Entdeckung des »Ring of Keys«: Die Ermöglichung eines Zugangs zu bislang versperrem Terrain. Was beschrieben, aber nicht benannt wird, ist die Betrachtung einer Butch-Lesbe und wie diese für Alison gleichzeitig Krise und Hoffnung bedeutet. Wie in Liebesliedern üblich, wird die Person immer wieder mit »you« adressiert, wobei sie weniger als Person, denn als Entdeckung geliebt wird, was auch der Verzicht auf ihre Darstellung verdeutlicht. Dabei wäre es

nicht schwer gewesen, sie als Ensemblemitglied auf der Bühne erscheinen zu lassen. Doch sie ist wie ein Geist, den nur Alison sehen kann, dessen beschwörender Spuk allerdings auch der Vater Bruce in Alison bemerkt, weil er ihn ebenso *erkennt*. Alisons Blick geht dabei stets knapp an der Kamera vorbei. Sie beendet den Song zunächst begeistert, dann zunehmend verstört: »I know you. I know you. *I know you.*«

Die affektive Erkenntnis dieser alternativen Intelligibilität, dieses queeren Sich-Wieder-Erkennens als verkörpertes Wissen kann nicht mehr rückgängig gemacht werden und stellt einen Wendepunkt dar, hier im doppelten Sinne einen Schlüsselmoment der queeren Erfahrung. Alison umarmt das sich einstellende Gefühl durch die verhaltene Nähe ihrer intimen Nicht-Ausdeutung, des Unbestimmtseins. Die Realisation dieser ersten queeren Leseerfahrung, nicht mehr allein sein zu müssen, ist gleichzeitig eine Realisation, dass in der Anerkennung der Andersheit auch das Verwürfnis mit dem Versuch der Anpassung steckt, das Schwierigkeiten bedeutet und Mut erfordert, ohne ganz greifbar zu sein.^{<5>} Ihr Anblick dieser Person ist kulturell kodiert als der nach Sodom gerichtete Blick Lots namenloser Frau, durch den sie in der biblischen Erzählung zur Salzsäule erstarrt^{<6>} und führt metaphorisch auf, was José Muñoz als die Ephemeralität queerer Zeugnisse beschreibt:

Instead of being clearly available as visible evidence, queerness has instead existed as innuendo,

<5>

Richard Dyer über die Bedeutung queerer Empfindsamkeit für Kulturgüter: »And how splendid to be different! Even if you were awful.« (2002: 20)

<6>

Siehe Genesis 19; 26. Durch Bibelerzählung über Sodom und Gomorrah rechtfertigen viele Vertreter:innen und Wortführer der abrahamitischen Religionen das Verbot von Homosexualität als Sünde.

gossip, fleeting moments, and performances that are meant to be interacted with by those within its epistemological sphere—while evaporating at the touch of those who would eliminate queer possibility. (Muñoz 1996: 6)

Die Erkenntnis einer queeren Selbstoffenbarung wird medial narrativ meistens über das Scharnier der Liebesgeschichte gespannt, also über das (meistens homosexuelle) Begehren einer anderen Person. Diesem Coming-Out kommt damit ein Attribut der Passivität zu: Sie braucht die andere (»gleichgeschlechtliche«) Person für die Sichtbarkeit. Doch das Begehren nach einer selbsttragenden, anderen Verkörperungsweise, die diese queere Offenbarung als Einschreibung performativ werden lässt, ist innerhalb kultureller Medienkontexte bislang nur marginal thematisiert worden. Entsprechend konnte das dieser Erfahrung gewidmete Musikstück kulturell namensgebend sein: Mit Verweis auf das Musical wird im digitalen Lexikon *Urban Dictionary* der Ring of Keys-Moment geführt: »Someone's first queer inspiration; somebody who – through their own open queerness – unwittingly forces another to confront their own queerness.«^{<7>}

Dabei ist der Umlauf dieser kulturellen Signifizierung keineswegs dadurch zu begründen, dass so viele Menschen das Musical *Fun Home* gesehen haben, sondern vielmehr durch die digitale Verbreitung des Songs, insbesondere durch die Aufnahme auf Youtube, die die beschriebene Affektstruktur unterstreicht, da sie aufruft, was sie beschreibt: Die Rolle der jungen Alison tritt in die Welt der digitalen Repräsentation ein (»Someone just came in the door«) und verkörpert die Erfahrung der Entdeckung. Die Materialität des Digitalen entledigt sie hier des Erzählrahmens, der diese Erfahrung an den

<7>

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ring%20of%20Keys> (04.01.23).

Kontext einer auf Unterhaltung ausgerichteten Show bindet. Die Zuschauerin »findet« dieses Video, ob aus Zufall oder aus Absicht, und kann die Affekte der Entdeckung Alisons durch die eigene Situiertheit erkennen. In dieser Hinsicht wird auch der Blick Alisons von der Zuschauerin übernommen und einerseits empathisch wiederholend auf das als Tomboy markierte Kind sowie die im Hintergrund sitzende und als Butch präsentierende ältere Alison gelegt, andererseits aber auch potenziell auf die Zuschauerin zurückgeworfen, was sie zur Adressatin des Songs macht; zur Trägerin des Schlüsselbundes. <8> Mit der durch den Raum wandernden Bewegung des Blicks, der die Zuschauenden und die Umgebung des digitalen Raumes (hier: Youtube) einbindet, lässt sich auch die Erfahrung nicht fassen. Diese vielschichtigen Verstrickungen in Settings verdeutlichen die veränderten Reproduktionsbedingungen im digitalen Raum. Die Entdeckung Alisons in den 1970er Jahren ist deutlich voraussetzungsreicher und zufallsbedingter, als sie es heute, mitunter dank des Internets, wäre.

Dennoch ist auch der Clip von geschlechtlich produktiven Einlassungen bestimmt, sodass die Decodierung der affektierten Erfahrung, die besungen wird, elementar von der Situiertheit der zuschauenden Person abhängt. Vom erinnerten Ereignis, über die Erzählung durch den Comic Bechdel, über die szenische Darstellung im Musical Lisa Krons, die Rekontextualisierung durch die Aufführung bei den Tony Awards durch die Darsteller:innen und schließlich die Digitalisierung durch den Upload auf Youtube: Die Verschaltungen der Remedialisierungsketten beziehen immer andere Personenensembles und Teilöffentlichkeiten mit ein und schreiben dadurch die

<8>

Eine weitere interessante Ebene erhalten Überlegungen über die Blickrichtung, wenn man bedenkt, dass die Comicautorin Alison Bechdel irgendwo im dunklen Saal im Publikum sitzt.

Intermedialität dieser Erfahrung fort. Die Position auf der Plattform Youtube beispielsweise ist durch Algorithmen bestimmt, die sich unter anderem aus vorausgehenden Suchanfragen und Klicks sowie Trends speisen. Zugleich ist diese Materialität auch gebunden an den epistemischen Horizont und die Situiertheit der zuschauenden Person: Erkennt man den Ring of Keys-Moment? Weiß man, wovon sie singt? Ähnlich wie Bechdel's Erkenntnis in den 1970ern kann also auch die Sichtung dieses Videos ein Effekt vergeschlechtlichter Erfahrungen sein, die sich in Körper einschreiben und diese materiell hervorbringen. (Barad 2016: 526–528) Wie die Medienphilosophin Astrid Deuber-Mankowsky beschreibt,

[w]enn die affektpolitische Arbeit am Dokument das Dokument in den offenen Raum der Potentialität zurückführt, dann bedeutet dies, dass durch die medieninduzierten Identifizierungsprozesse hindurch jene ästhetische Erfahrung rekonstruiert wird, welche die Potenzialität – das Vermögen – der Gegenwart mit dem Vermögen der Vergangenheit verbindet. (2017: 81–82)

Mein eigener Fund dieses Videos ist verkettet mit der Arbeit an meiner Masterarbeit zu Bechdel's Comics, während der er mich als hartnäckiger Ohrwurm begleitete und ich erinnere mich, wie ich den Clip später im Kontext eines gendertheoretischen Seminars einbettete und mit Erleichterung feststellen konnte, dass einige Teilnehmer:innen meine eigene Rührung teilten. Während ich an diesem Artikel schrieb, wurde mir über den Instagram-Feed des Profils *butchisnotadirtyword* ein Bild einer jungen Butch zugespielt mit der Caption:

When I was 15, Karen sent me the Tony performance of ›Ring of Keys‹, and I remember chuckling through

my tears at the irony of her, of all the people I know, sending me that song. She was that song for me. She and her wife (who is also butch) helped show me all the ways a woman could be, and for that, I'm eternally grateful.<9>

Diese Rezeptionserfahrung lässt sich finden auf einer Seite, die sich dem Empowerment und der Organisation von als Butch präsentierenden Queers widmet, indem sie Sichtbarkeiten über Bilder und Texte herstellt. Doch der Ring of Keys-Moment ist nicht durch die Identifizierung als Butch limitiert, nicht an das Objekt des Youtube-Videos gebunden, sodass Vivian Topping ihn, wie im Blogbeitrag beschrieben, in ihrer Faszination des Selbstbildnisses Tamara de Lempickas erlebt. Als Phänomen durch das Video beschrieben und populär gemacht, bietet es nun eine Artikulationsweise, die sich vom Kontext des Videos lösen lässt und die es schon vor seiner Benennung gab. Somit verwirklicht sich im Ring of Keys-Moment das, was Ann Cvetkovich als Public Feeling versteht, das sich der Vereinzelungsbehauptung und der Unsichtbarkeit zugunsten einer Hinwendung zum Sentimentalen als Teil eines geteilten politischen Affektregisters entgegenstellt. Als Erkennungsmoment ist er nicht nur in die autobiografische Befragung und Bearbeitung der Vergangenheit verstrickt; er kann sich ein Leben lang immer wieder in unterschiedlichen Formen und Kontexten entfalten, die nicht nur die eigene Wahrnehmung, sondern auch das Wahrgenommen-Werden verändern und bei der Bestimmung von Blickintentionen das Feld nicht einer normativen Verstörung überlassen, sondern auch fragen lassen: »Hat da jemand einen Ring-of Keys-Moment?«

<9>

Butchisnotadirtyword: Meet A Butch: Elise Bargman;
<https://www.patreon.com/posts/meet-butch-elise-54395320>
 (04.01.23).

Literaturverzeichnis

- Karen Barad, »Real werden. Technowissenschaftliche Praktiken und die Materialisierung der Realität«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.:innen), *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin: diaphanes 2016.
- Alison Bechdel, *Fun Home. A Family Tragicomic*, London: Jonathan Cape 2006.
- Ann Cvetkovich, »Public Feelings«, in: *South Atlantic Quarterly* 106, 2 (2007).
- Astrid Deuber-Mankowsky, *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*, Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Richard Dyer, *The Culture of Queers*, New York City, NY/London: Routledge 2002.
- Elisabeth El Refaie, *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, Jackson, MS: University Press of Mississippi 2012.
- Ole Frahm, »Weird Signs«, in: Barbara Eder et al. (Hg.:innen), *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.
- Jared Gardner, *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*, Stanford, CA: Stanford University Press 2012.
- José Esteban Muñoz, »Ephemera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts«, in: *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory* 8, 2 (1996).
- Diane Raymond (Hg.:in), *Sexual Politics and Popular Culture*, Madison, WI: University of Wisconsin Press 1990.

Internetquellen

- Butchisnotadirtyword, »Meet A Butch: Elise Bargman«, online: <https://www.patreon.com/posts/meet-butch-elise-54395320> (04.01.23).
- Vivian Topping, »This Print was my Ring of Keys Moment«, in: *Medium.com* (23. Mai 2020), online: <https://medium.com/@vivian.j.topping/this-print-was-my-ring-of-keys-moment-4166e238f5cb> (04.01.23).
- Urban Dictionary, »Ring of Keys«, online: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Ring%20of%20Keys> (04.01.23).
- Youtube, »Fun Home Performance Tony Awards 2015«, in: *youtube.com* (19. Juli 2015), online: <https://www.youtube.com/watch?v=pMAuesRjM1E> (04.01.23).

Sorgepraktiken der Online- Rechten

Jordan Petersons
Therapeutik
des Self-Authoring

Digitaler
Faschismus -
Antifeminismus

Maren Haffke/
Jasmin
Degeling



Abb. 1

Eklettische Collage:
Jordan Petersons Self-
Authoring im Gefüge
asketischer Selbsttechniken.
© Marc Hennes 2023.

In einem Werbevideo des neokonservativen Influencers Jordan Peterson wird dessen Geschäftsidee des ›Self-Authoring‹ mittels einer eklektischen Collage inszeniert: generische Stock Photography (unter anderem die kanadische Nationalflagge, eine Häusersprengung, Salvador Dalís *Die Beständigkeit der Erinnerung*, Edvard Munchs *Der Schrei*, christliche Ikonografie, schematische Darstellungen von Gehirnen, Buddha und Barack Obama), sowie immer wieder Clips aus dem Film *Metropolis* (Fritz Lang, D 1927) bebildern das neoliberale Projekt der Selbstbildung, Stressreduktion und Anpassung ausgerechnet mit fordistischen Szenen aus dem apokalyptischen Futurismus des Schwarz-Weiß-Filmmaterials. Peterson selbst adressiert seine potenziellen Kund:innen mit flachem Duktus und beinahe wächserner Mimik vor einer Bücherwand sitzend: »If you want to understand yourself better, become less anxious and happier, and commit yourself more firmly to your education, career or your relationships these programs will help. A lot.«^{<1>}

Programme der Selbsthilfe, Praktiken der Selbstfürsorge und Techniken affektiver Selbstregulierung lassen sich in den letzten Jahren auch verstärkt im Milieu neokonservativer und rechter Netzkulturen beobachten. Sind zu Beginn des Jahrtausends negative Affekte, Depressionen und Angstzustände von Seiten feministischer wie queerer Kritik repolitisiert und zum Ausgangspunkt für transformative politische Praktiken gemacht worden, (Baier et al. 2014: 29–30, Cvetkovich 2012) bedingen affektpolitische Interventionen und therapeutische Programme inzwischen zunehmend auch die Proliferationen von Selbsthilfe-Diskursen im digitalen Neofaschismus.^{<2>} (Degeling/

<1>

<https://www.youtube.com/watch?v=qa9u5t3C0AI> (09.01.2023)

<2>

Zu den Begriffen Affekt und Affektpolitik siehe folgende Theoriedebatte, die in Anschluss an Deleuze Affekt als ästhetisches Ereignis begreift. (Deuber-Mankowsky 2017: 62–68)

Haffke: 10–17) So tritt derzeit die Sorge um die negativen Gefühle derjenigen in den Vordergrund, die die genannte feministische und queere Politisierung von Affekten als Effekt von Ideologie, Identitätspolitik und Bedrohung ›westlicher‹ Freiheit diskreditieren. Komplizierter noch: Diese Diskreditierung ist selbst Effekt eines spezifischen Empfindungsgefüges – denn gerade die Derealisierung queerer, feministischer, rassismuskritischer Affekte wird zur politischen Bedingung neokonservativer und rechter Therapeutiken und Heilsprogramme. Sie verweist auf eine nur vermeintlich paradoxe^{<3>} Affektkultur, die, in den Worten Simon Stricks, »hasst und [aus]grenzt und attraktive Gefühlswelten für viele« (Strick 2021: 465) anbietet: Affektpolitisch betrachtet verdeckt die Sichtbarkeit und Sagbarkeit rechter Gefühle doch gerade die Betroffenheit der Gewalt, die von diesen ausgeht. Die Kritik dieser Verschiebung ist eine aktuelle Aufgabe für Queer Affect Studies.

Petersons therapeutisches Programm ist exemplarisch für diese breite und anhaltende Entwicklung. Der neuerdings emeritierte kanadische Psychologie-Professor (Peterson 2022) und Influencer ist eine der einflussreichsten Figuren der amerikanischen Online-Rechten. Er hat aus der Diskreditierung der Geisteswissenschaften eine Karriere gemacht. (Strick 2019) Sich selbst dem sogenannten ›Intellectual Dark Web‹ zuordnend – eine Selbstbezeichnung konservativer und reaktionärer Denker um die Brüder Bret und Eric Weinstein (ersterer Evolutionsbiologe, letzterer Investor, beide Impfskeptiker) – unterhält Peterson einen Youtube-Kanal, hostet eine Podcast-Serie und tritt als Sprecher der Free-Speech-Bewegung

<3>

»Der reflexive Faschismus [...] ist rassistisch und sexistisch und zugleich beheimatend. Er hasst nicht nur Frauen, Queers und Gender Studies, sondern bietet doing gender an. Er zeigt nicht nur Hitlergrüße und Reichsflaggen, sondern macht daraus Populärkultur und empowerment für einige.« (Strick 2021: 465)

auf – also gegen die rechtliche Gleichstellung von trans: Personen, gegen sogenannte ›Political Correctness‹ und gegen das, was er den ›Kulturmarxismus‹ der ›Postmodernen‹ nennt. Petersons Erfolg allein auf die Möglichkeiten von sogenannten Social-Media-Plattformen zurückzuführen, greift allerdings zu kurz: Denn an der Figur dieses neokonservativen Influencers sind nicht zuletzt die Elemente einer politischen Therapeutik bemerkenswert, die sich in die lange (Medien-)Geschichte des autobiografischen, bürgerlichen Paradigmas einschreiben und das Fundament seines liberalen Neokonservatismus – Peterson bezeichnet sich selbst als ›classical liberal‹ (Robertson 2018) – samt seiner Anschlussstellen zum Faschismus bilden. So lassen sich am Beispiel von Petersons Heilsdiskurs spezifische epistemologische Kontinuitäten, die derzeit Empfindungsgefüge rechter Netzkulturen wie etwa die Debatte um Cancel Culture, Anti-Wokeness, die Versuche der Delegitimation der Critical Race Theory sowie die transfeindliche Derealisierung nicht-binärer Geschlechtsidentitäten organisieren, exemplarisch diskutieren. Unter der Perspektive der Sorgepraktiken wird dabei deutlich, dass es sich hierbei nicht allein um Debatten, sondern um Elemente rechter Affektkulturen im Dienst politischer Therapeutik handelt.

Schon Ende der 1990er-Jahre, zur Zeit der Veröffentlichung seiner Dissertation *Maps of Meaning – The Architecture of Belief*, (Peterson 1999) instituiert Peterson im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der University of Toronto eine spezifische Didaktik der Autobiografie, die den Studierenden als Subjektivierungstechnik laut Programmatik die notwendigen Mittel an die Hand geben soll, um ihr anspruchsvolles Bildungssystem zu überstehen. Als Prüfungsleistung zur Vorlesung müssen Petersons Studierende Schreibübungen in der sogenannten *Self Authoring Suite* ableisten, um sie dann im studentischen Peer-Review-Verfahren wechselseitig zu benoten (eine

angesichts hoher Studiengebühren aus Sicht des Professors durchaus kosteneffiziente Methode, Studierende an der Bewertungsarbeit zu beteiligen).^{<4>} Diese autobiografische Technik ist sowohl Forschungsprojekt als auch Ausgangspunkt von Petersons Karriere in den populären Medien: 2004 erscheint eine 13-teilige TV-Mini-Serie auf TVOntario,^{<5>} die heute wieder im Netz zirkuliert, ebenso wie die in der gleichen Zeit entstandenen Universitätsvorlesungen Petersons zu *Maps of Meaning*. Der Kurs wird in der Selbstbeschreibung als »Alternative zu Nihilismus und Totalitarismus« angekündigt.^{<6>} Der Klappentext des gleichnamigen populärwissenschaftlichen Buches erklärt ergänzend, dieses sei Ausdruck des Versuchs des Psychologieprofessors, seine durch den Kalten Krieg ausgelösten Ängste und Alpträume zu therapieren – mit einer eklektischen, mythologischen Universaltheorie der Narrative. Es ist interessant, dass eine Forderung nach dem Defunding der Gender Studies^{<7>} und ihrer wissenschaftlichen Delegitimation ausgerechnet aus dieser Richtung kommt: einem wissenschaftlich unsicheren Raum zwischen empirischer Psychologie, ihrer

<4>

Peer Feedback kann eine sehr sinnvolle Methode sein, hier riskiert diese aber, durch die neoliberalisierte Universität instrumentalisiert zu werden.

<5>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Jordan_Peterson#Maps_of_Meaning:_The_Architecture_of_Belief_\(1999\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jordan_Peterson#Maps_of_Meaning:_The_Architecture_of_Belief_(1999)) (06.01.2023).

<6>

»Maps of Meaning is a university course taught by Dr. Jordan B Peterson. It describes how the world is portrayed in story form in myths, rituals and religious conceptualizations and how that is related to brain function and behavior. In doing so, it presents a solid alternative to nihilism and totalitarianism.« (<https://www.youtube.com/watch?v=4tQ0lQRp3gQ>, 23.11.2022)

<7>

<https://twitter.com/jordanbpeterson/status/840762354589671424> (23.11.2022), siehe auch: https://en.wikipedia.org/wiki/Jordan_Peterson (23.11.2022)

Anwendung im Marketing, C. G. Jung'scher Archetypentheorie und Petersons Erfahrungswelt.<8>

Mit der **Self Authoring Suite** verspricht Peterson seinen Studierenden vor allem akademischen Erfolg. Ein Werbevideo auf der Webseite,<9> welches die Ergebnisse einer gemeinsam mit der Erasmus-Universität Rotterdam durchgeführten empirischen Wirksamkeitsstudie zusammenfasst, (Schippers/Scheepers/Peterson 2015: 1–12) will nachweisen, dass die Teilnahme an den Schreibübungen den Notenspiegel schlechter Wirtschaftswissenschaftsstudierender binnen eines Jahres um 25 Prozent gehoben sowie ihre Durchfallquote von 30 auf null Prozent reduziert habe. Damit, so wird betont, würden Ungleichheiten in Bezug auf Geschlecht und Ethnizität behoben:<10>

Denn die Technik des ›Self-Authorings‹ verspreche die Benachteiligung männlicher Studierender, insbesondere aus ethnischen Minderheiten, durch den

<8>

Der Philosoph und Kognitionswissenschaftler Paul Thargard kommentiert: »Peterson's ideas are a mishmash of banal self-help, amateur philosophy, superfluous Christian mythology, evidence-free Jungian psychology, and toxic individualistic politics. Seek enlightenment elsewhere.« (Thargard 2018)

<9>

<https://www.youtube.com/watch?v=qa9u5t3C0AI> (23.11.2022)

<10>

Peterson et al. unternehmen eine einfache statistische Überprüfung des Studierendenerfolgs, der sich an der Summe gesammelter Creditpoints bemisst. Eine inhaltliche Diskussion der verwendeten Methode wird nicht geführt, auch nicht mit Bezug zur zitierten Meta-Studie, die der »goal-setting-Methode« (Schippers/Scheepers/Peterson 2015: 1–12) lediglich moderate Wirksamkeit bescheinigte. Die Datenauswertung weist eine auffällige Standardabweichung auf, der Untersuchungszeitraum ist kurz und Studienerfolge, ausgedrückt durch ECTS-Punkte, schwanken, wie Hochschullehrer:innen wissen, durchaus und sind von vielen Faktoren abhängig. Dennoch wird auf Basis dieser dünnen Datenlage die Lösung des sozialen Problems des »gender and ethnicity achievement gap« (Schippers/Scheepers/Peterson 2015: 1–12) erklärt.

behavioristischen Ansatz des Setzens individueller Ziele, das sogenannte »goal-setting« (Schippers/Scheepers/Peterson 2015: 1–12), auszugleichen. Soziale Ungleichheit wird hier als Problem fehlender Fantasie für eine bessere Zukunft identifiziert.<11> Dabei wird schon im Ansatz der Studie deutlich, dass die Analysekategorie Geschlecht für Peterson zum Indikator einer strukturellen Benachteiligung von Männern wird.

Die **Suite** kann für 14,95 USD auf Petersons persönlicher Webseite gebucht werden. Es ist eine echte **Grift**. Bei den Schreibübungen handelt es sich um einfache Aufgabenstellungen, denen die Nutzer:innen selbstständig nachgehen müssen. Sie sind eher einsame Fleißarbeit als sorgfältig begleitete transformative Selbstbearbeitung: An keiner Stelle gibt es Feedback zu den online gespeicherten Selbstzeugnissen.<12> Die Aufgaben umfassen

<11>

»As a result, students might attain internal state awareness of their preferred goals and future and may therefore be better able to self-regulate and direct energy towards their goals (cf. Grant et al., 2002). Cybernetic/behavioural models of motivation (Gray and McNaughton, 2000) strongly indicate that positive emotion and approach motivation occur primarily when cues indicate progress towards a desired goal occur (with satiation, by contrast, occurring when the goal is achieved). Furthermore, adopting clear goals and belief structures helps to constrain the experience of uncertainty, and writing about goals can clarify and strengthen self-regulation and cognitive integration (Hirsh et al., 2012, 2013).« (Schippers/Scheepers/Peterson 2015: 1–12)

<12>

»People who spend time writing carefully about themselves become happier, less anxious and depressed and physically healthier. They become more productive, persistent and engaged in life. This is because thinking about where you came from, who you are and where you are going helps you chart a simpler and more rewarding path through life. The Past Authoring Program helps you remember, articulate and analyze key positive and negative life experiences. The Present Authoring Program has two modules. The first helps you understand and rectify your personality faults. The second helps you understand and develop your personality virtues. The Future Authoring Program helps you envision a meaningful, healthy and productive

das Identifizieren persönlicher Fehler durch Listen und Kurzaufsätze: »Please write a short story (approximately 1,000 characters) about a time in your life when this fault created a situation that had a negative impact on your life.«^{<13>} Wurde das entsprechende Textfeld ausgefüllt, folgt umgehend die nächste Schreibaufgabe: »Write a short paragraph about what you might have done differently in that situation, to minimize the effect of this fault. (2000 characters).« Mehrere Stunden soll man einplanen, um die Aufgaben der Suite vollständig durchzuführen. Sie üben vor allem Disziplin ein: Redundant und vorhersehbar erfordern sie Fleiß, Askese und ein tiefes Vertrauen in ihre performative Wirkung, ebenso wie in den Datenschutz der Webseite, welche die Selbstzeugnisse speichert – ihr einziger Service. Medientechnisch besteht keine erkennbare Differenz zum Schreiben auf dem Speichermedium Papier.

In westdeutschen Gymnasien ist es lange eine verpflichtende Übung gewesen, den eigenen Bildungsgang in Aufsatzform zu entwerfen. (Schneider 1993: 250) So steht Petersons Anleitung zur Selbstfürsorge ebenso wie seine wissenschaftliche Position, seine Didaktik und die ökonomische Grundlage ihrer Popularisierung und Kapitalisierung in der Geschichte jener Produktion männlicher und *weißer* subjektiver Innerlichkeit, die Manfred Schneider (2013, 1986: 249–265) – die Archive feministischer und queerer Autobiografien nicht zur Kenntnis nehmend – am Diskurs moderner Autobiografie kritisiert hat: Die Konjunktur literarischer und nicht-lite-

future, three to five years down the road, and to develop a detailed, implementable plan to make that future a reality. Put your past to rest! Understand and improve your present personality! Design the future you want to live! The Self Authoring Suite will improve your life.«
(https://www.selfauthoring.com/?gclid=EAIaIQobChMI-8oultLzN9gIVSJnVCh38DQm1EAAYASAAEgL2ufD_BwE, 23.11.2023)

<13>

<https://selfauthoring.com/> (09.01.2023)

rarischer Kulturtechniken des Über-sich-selbst-Schreibens ermöglichten laut Schneider moderne (männliche) Subjektivierung seit dem 18. Jahrhundert. Sie erweisen sich als Medien einer Psychotechnik, die die Grundlage der **Anthropologisierung**, und damit also eines Menschenwissens bildeten, welches den Umbau der Produktions- und die Kapitalisierung der Lebensverhältnisse mit der Industrialisierung gewährleistet hat.^{<14>}

Solche Schreibübungen, zeigt der Literaturwissenschaftler Schneider, instituieren spezifische kulturelle Narrative samt ihrer soziopolitischen Signaturen, stehen sie doch in der Geschichte der Säkularisierung christlicher Geständniskultur und ihrer Subjektivierungspolitiken. Jordan Petersons Therapeutik remediatisiert dieses Archiv, das der Norm einer spezifisch bürgerlichen Logik des Lebenslaufs samt ihrer Empfindungspolitik (*weißer*, männlicher) Innerlichkeit dient. Die Schreibübungen werden in digitalmedialen Angeboten vermarktet und sind damit beispielhaftes Symptom auch der Neoliberalisierung bürgerlicher Bildungsinstitutionen selbst. Aus affektpolitischer Perspektive werden hier Anlass und Ansatzpunkte deutlich, um die an Foucault anknüpfende These der Säkularisierung christlicher Beichttechniken mit Blick auf zeitgenössische digitale Medienkulturen neu zu perspektivieren – konturiert sie doch gerade die spezifischen epistemologischen Kontinuitäten und

<14>

Schneiders Ansatz verdeckt die Geschichte feministischer und queerer Techniken des Über-sich-Selbst-Schreibens, verkürzt das autobiografische Paradigma damit und schreibt es in eine Theoriepolitik des Subjekts ein, die unter zeitgenössischen Vorzeichen überdacht werden muss. Die Kritik der Produktion modernen anthropologischen Wissens mittels des Diskurses literarischer Autobiografie und Autorschaft sind gleichwohl hilfreich, um die Geschichte zu verstehen, in die sich Peterson ein-schreibt. Für eine längere theoretische und methodische Diskussion, gerade auch aus feministischer Perspektive siehe Degeling 2021.

Anschlussstellen gegenwärtiger *Praktiken* der (männlichen) Seelenführung im Kontext ihrer Heilspolitiken.

Petersons Ehefrau Tammy gehört zu den ersten Tester:innen der Suite. In einem Interview mit der Zeitschrift *Toronto Life* 2017 beschreibt sie die Effekte der Übungen als quasireligiöse Offenbarungsmomente. Acht Lebensziele habe sie durch die Aufsatzproduktion formuliert, von denen sie vorher nichts gewusst habe: »But it puts you in a dream state, and, when you write your goals, they come from somewhere inside you that you hadn't scripted. I told him this would be the most important thing he ever did.« (Peterson zit. n. McBride 2017) Auf die Anschlussfähigkeit der medialen Therapeutik Petersons an faschistische Mystizismen der klassischen Moderne ^{<15>} ist mehrfach hingewiesen worden. ^{<16>} In dieser Perspektive zeigt sich die (Neo-)

<15>

In der entstehenden Kulturwissenschaft um 1900 bilden eklektische Methodenentwicklungen – rasante Übertragungen aus Naturgeschichte in neue Kulturgeschichtsschreibung, komparatistische Verfahren, entstehende Ethnologien und eine Faszination für Ritual- und Ursprungstheorien etwa im Kontext der Cambridge Ritualists – eine Wissensproduktion im Kontext des völkischen Diskurses. (Kröll 2009: 133–174)

<16>

»In all respects, Peterson's ancient wisdom is unmistakably modern. The ›tradition‹ he promotes stretches no further back than the late nineteenth century, when there first emerged a sinister correlation between intellectual exhortations to toughen up and strongmen politics. This was a period during which intellectual quacks flourished by hawking creeds of redemption and purification while political and economic crises deepened and faith in democracy and capitalism faltered. Many artists and thinkers—ranging from the German philosopher Ludwig Klages, member of the hugely influential Munich Cosmic Circle, to the Russian painter Nicholas Roerich and Indian activist Aurobindo Ghosh—assembled Peterson-style collages of part-occultist, part-psychological, and part-biological notions. These neo-romantics were responding, in the same way as Peterson, to an urgent need, springing from a traumatic experience of social and economic modernity, to believe in whatever reassures and comforts.« (Mishra 2018)

Romantik Petersons als genuin modern. Als Elemente einer Heilspolitik, einer Therapeutik der Empfindungen erweisen sich das Pathos, die Galerien von Archetypen und die narrative Universalgeschichte. Damit zeigen sich auch die von Peterson popularisierten Praktiken der Selbstsorge und der affektiven Selbstregulierung als Einübung einer Empfindungskultur, die politisch ist: Es ist eine genuin neoliberale Selbstbildung samt behavioristischer Signatur, welche die mystizistischen Überschreitungen exerzierbar macht. Zugleich gilt umgekehrt: Es sind unter anderem Remedialisierungen christlicher Askesen, welche die neoliberale Subjektivierung und (*weiße männliche*) Anthropologisierung einüben.

Mit Blick auf diese Geschichte lassen sich die irritierenden Phänomene der medialen Therapeutik der Familie Peterson und ihrer Kapitalisierungsstrategie als Gefüge asketischer Selbsttechniken verstehen. Diese regeln nicht zuletzt die Anschlussfähigkeit einer säkularisierten christlichen Beicht- und Bußkultur samt ihrer Bekehrungsnarrative als Heilspolitik an die moderne Gouvernamentalität als Selbstregierung. So steht die Systematik der Regeln, die als Gegengift gegen Unordnung und Unsicherheit im eigenen Leben fungieren sollen, (Peterson 2018, 2021) im Zusammenhang zu Bibel- und Anleitungen zu Microdosing-Verfahren verschiedener Substanzen auf den Social-Media-Kanälen, die auch Anschlussstellen zu spezifischen diätetischen Praktiken bieten: wie dem Geschäftskonzept, die vermeintliche Heilung von Petersons Tochter Mikhaela von einer Bipolaren Störung, Depressionen, Arthritis sowie Borreliose als Effekt einer Rindfleisch-Mono-Diät zu vermarkten. ^{<17>} Diese hat erstaunlicherweise ebenso

<17>

»I promote an unusual diet that has allowed me to get off of over 10 medications and put my several, seemingly incurable, life-long diseases into complete remission. By the age of 22 I was diagnosed with juvenile rheumatoid arthritis (age 7), depression (age 12), bipolar

zur Glaubwürdigkeit der Familie Peterson beigetragen, wie die tragische Geschichte der Benzodiazepin-Abhängigkeit des Vaters, welche er in *Beyond Order – 12 More Rules for Life* (2021) einleitend beschreibt.

Dass Petersons Entscheidung für einen experimentellen Entzug von der Medikation, der ihn ins Koma versetzt, ihm dauerhafte neurologische Schäden zufügt und ihn fast ums Leben bringt, Narrativ seines Selbsthilfe-Diskurses wird, ist nicht nur angesichts seines Berufs als Professor für klinische Psychologie bemerkenswert. So ist Petersons eigener Lebensweg keineswegs ein Beispiel dafür, durch seine Techniken »less anxious and happier«^{<18>} geworden zu sein. In einem Podcast-Interview mit Bret Weinstein 2021 berichtet er stattdessen von täglichen Übungen der Reinigung, die ihm angesichts eines Lebens, das nur noch aus Leiden besteht, überhaupt das Funktionieren ermöglichen sollen.^{<19>}

type II, idiopathic hypersomnia, lyme disease, psoriasis, and dyshidrotic eczema. They're all in remission with strict dietary adherence. I have a healthy daughter, I have my life back and I've seen hundreds of others have similar remissions. This lifestyle is centered around a diet consisting solely of beef, salt, and water supported with numerous health and wellness practices (some rather unorthodox). I tell my story to help people realize that they shouldn't give up on their health, no matter how hopeless it may seem, and that it is their responsibility to fix themselves. Bodies have an amazing capacity to heal, if we just let them, but figuring out how to do that and pursuing it is up to you.» (<https://mikhailapeterson.com/>, 30.09.2021)

<18>

<https://selfauthoring.com/> (09.01.2023)

<19>

»I can hardly stand up when I wake up in the morning. I feel so bad I can't believe I can be alive and feel that bad. I stumble downstairs and I'm in the sauna for about an hour and a half. And then I can stand up long enough to have a shower which I do for about 20 minutes. And I scrub myself from top to bottom trying to wake up. And then I can more or less get upstairs and I eat and then I walk like 10 miles every day because I need to do that in order to deal with this whatever it is that's plaguing me.« (Peterson, zit in Remsky 2021)

Peterson erweist sich als christliche Figur des Schmerzensmanns, an welcher sich exemplarisch die spezifische Heilspolitik gouvernementaler Techniken neoliberaler Selbstbildung zeigen. Der Konnex autobiografischer Übungen der Introspektion, neoliberaler Erfolgsnarrative, faschistischer Mystizismen und christlicher Askese instituiert eine Therapeutik, die dazu auffordert, die Online-Rechte und zeitgenössische Phänomene des Digitalen Faschismus^{<20>} stärker als Dispositive der Sorge zu begreifen, die spezifische, mediale Empfindungsgefüge erzeugen.^{<21>} In diesem Sinn erscheint Peterson als zentrale Figur in einer Medienkultur, deren Brisanz nicht allein darin besteht, diskursive Grenzen von Sagbarkeit zu verschieben und die Anschlussfähigkeiten liberalerer und konservativer Diskurse an die Rechte zu erweitern, sondern gerade auch darin, Subjektivierungsangebote zu machen, die mittels ihrer gouvernementalen Erfolgsgeschichte das Archiv westlicher, weißer Heilspolitiken remedialisieren.

<20>

Was ein adäquater, historisch informierter Begriff von Faschismus mit Blick auf digitale Medienkulturen wäre, ist derzeit eine offene Frage, deren Antworten im Entstehen begriffen sind. Für den Moment schließen wir uns Fielitz/Marcks in ihrem Rückbezug auf die Faschismusforschung von Griffin und Paxton an, insbesondere weil Griffins Palingenesiebegriff Korrespondenzen mit den hier diskutierten Heilspolitiken unterhält; Fielitz/Marcks 2019.

<21>

Auch Simon Strick identifiziert rechte gouvernementale Körper- und Affektpolitiken als Elemente eines »post-modernen Faschismus« und »reflexiven Neofaschismus«. (Strick 2019: 226)

Literaturverzeichnis

Angelika Baier et al., *Affekt und Geschlecht: Eine einführende Anthologie*, Wien: Zaglossus 2014.

Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, Durham, NC: Duke University Press 2012.

Jasmin Degeling/Maren Haffke, »Medien der Sorge. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 24, 1 (2021). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15763>.

Jasmin Degeling, *Medien der Sorge, Techniken des Selbst. Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens bei Christoph Schlingensiefel und Elfriede Jelinek*, Marburg: Büchner 2021.

Astrid Deuber-Mankowsky, *Queeres Post-Cinema: Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*, Berlin: August Verlag 2017.

Maik Fielitz/Holger Marcks, *Digital Fascism: Challenges for the Open Society in Times of Social Media*, Berkeley, CA: UC Berkeley Center for Right-Wing Studies 2019, online: <https://escholarship.org/uc/item/87w5c5gp> (24.11.2022)

Kathrin Kröll, »Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine ›germanische Zukunft Europas‹. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule und das Konstrukt eines ›anderen‹ Mittelaltertheaters«, in: *Maske und Kothurn* 55, 1-2 (2009).

Jordan Peterson, *Maps of Meaning - The Architecture of Belief*, New York City, NY/London: Routledge 1999.

Jordan Peterson, *12 Rules for Life. An Antidote to Chaos*, Toronto: Random House Canada 2018.

Jordan Peterson, *Beyond Order: 12 More Rules for Life*, New York City, NY: Penguin Portfolio 2021.

Michaéla C. Schippers/Ad W. A. Scheepers/Jordan B. Peterson, »A Scalable Goal-Setting Intervention Closes Both the Gender and Ethnic Minority Achievement Gap«, in: *Palgrave Communications* 1, 1 (2015). DOI: <https://doi.org/10.1057/palcomms.2015.14>.

Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift: Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München: Hanser 1986.

Manfred Schneider, »Das Geschenk der Lebensgeschichte: die Norm. Der autobiographische Text/Test um Neunzehnhundert«, in: Jean-Michel Rabaté/Michael Wetzels (Hg.), *Ethik der Gabe: Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie 1993.

Manfred Schneider, »Autobiographie als Institution. Eine Skizze mit zwei Nachspielen«, in: Daniela A. Frickel/Jan M. Boelmann (Hg.:innen), *Literatur - Lesen - Lernen: Festschrift für Gerhard Rupp*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2013.

Simon Strick, »Sokal Squared. Jordan Peterson und die rechten Affektbrücken von Siegen«, in: *Navigationen* 2 (2019), online: <http://bodypolitics.de/de/wp-content/uploads/2020/04/ch10-strick.pdf> (24.11.2022).

Simon Strick, *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Simon Strick, »Reflexiver Neofaschismus: gouvernementale Affekt- und Körperpolitiken in der ›Alternativen Rechten‹«, in: *Body Politics - Zeitschrift für Körpergeschichte* 11, 7 (2019), online: <http://bodypolitics.de/de/wp-content/uploads/2020/04/ch10-strick.pdf> (24.11.2022).

Internetquellen

Jason McBride, »The Pronoun Warrior«, in: *Toronto Life* (25. Januar 2017), online: <https://torontolife.com/city/ut-professor-sparked-vicious-battle-gender-neutral-pronouns/> (30.9.2021).

Pankaj Mishra, »Jordan Peterson & Fascist Mysticism«, in: *The New York Review of Books* (19. März 2018), online: <https://www.nybooks.com/daily/2018/03/19/jordan-peterson-and-fascist-mysticism/> (19.08.2022).

Jordan Peterson, »Why I Am No Longer a Tenured Professor at the University of Toronto«, in: *National Post* (19. Januar 2022), online: <https://nationalpost.com/opinion/jordan-peterson-why-i-am-no-longer-a-tenured-professor-at-the-university-of-toronto> (23.11.2022).

Matthew Remsky, »The New Age/Medieval Mortifications of Jordan Peterson. Purifying through sweat, ablutions and distance walking«, in: *medium.com* (7. Juni 2021), online: <https://matthewremski.medium.com/the-new-age-medieval-mortifications-of-jordan-peterson-3a30ee7570b8> (23.11.2022).

Derek Robertson, »Why the 'Classical Liberal' is Making a Comeback. A perfect storm of political upheaval has led to the resurgence of a label with centuries-old roots«, in: *politico.com* (16. Juni 2018), online: <https://www.politico.com/magazine/story/2018/06/16/why-the-classical-liberal-is-making-a-comeback-218667/> (09.01.2023).

Paul Thagard, »Jordan Peterson's Murky Maps of Meaning«, in: *Psychology Today* (12. März 2018), online: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/hot-thought/201803/jordan-petersons-murky-maps-meaning> (19.08.2021).

Jogging with Fascists (to Hadrian's Wall)

Simon
Strick



Abb. 1

Screenshot of my phone,
17/3/2021, displaying
Telegram Channel »Daughter
of Albion Official«.

Social media tasks users to produce mediated versions of a life, visions of living via media technologies, both shareable and consumable. Social media challenges users to cook up such lives, and they provide genres in which the stuff of living can be pulled from out of the humdrum, ordinary daily routines with a cellphone, thrown together on the fly, or with some planning. This article deals with one such genre that increasingly lends users – or people on social media – forms and registers with which to cook up such versions of life, to publicly take the plunge from the unremarkable to the shareable thing, the event. I term this particular genre, for lack of a better word, »fascism«. Versions of fascism, white supremacy, white victimology, and white sovereignty have become a proliferating genre on social media – a series of conventionalized performances and narrations that enable the transformation of a person's everyday tedium into shareable moments of a life that is going somewhere.

»David Mackintosh«, so goes his username, posted such a slice of life on his Telegram channel in early 2021 in the form of a short video, followed some weeks later by the image reproduced here. By his own narrative, »David Mackintosh« had – between the uploads of video and image – walked 350 miles from the south of England to Hadrian's Wall. He did so in order to protest »his people's demographic replacement«, or at least that is what he claimed in his video post several weeks earlier, which I will describe in some detail. As far as videos go, the document is unremarkable and not what one might expect under the rubric »white nationalist online propaganda«. The video shows a guy (sloppy beard, backwards baseball cap, grayish sportswear t-shirt) filming himself with his phone while jogging a woody trail. He talks into the distance as he runs, only occasionally looking into the camera to stress a phrase. He keeps the phone in his right hand, his head and upper torso remain steadily in the frame, maybe helped

by a stabilizing algorithm. The 3-minute video is seemingly unedited and unscripted. Here is all of what »David Mackintosh« says in these three minutes, and I fully transcribe the melodramatic vignette of white endangerment and *völkisch* resistance amid a global pandemic mainly for the improvised perfection of this »fascist microdrama«:

So on Friday, I went to train with some friends and we were apprehended by the police. They pulled us over, and threatened us with an 800-pound fine. Showered us for a bit. He said, he looked at me and he said: »It's your fault. It's because of people like you that the lockdown is lasting as long as it is, and it's so restrictive, because of people like you.« All the while, the government's got open borders, people are crammed in on construction sites. Foreigners all crammed together, can't even read the COVID-restriction signs. I got a baby on the way, and a one-year-old at home, and I got no work. I'm supposed to be back to work on the fifth of January, because this lockdown's caused delays. My boss has had to downsize his company. The work's drying up. Millions of people across this country losing their jobs, their businesses, their livelihoods. Depression on the rise, suicide on the rise. Families being fractured. The government facilitating the demographic replacement of our people. And no one's doing anything about it. Sure, they talk about it. Talk about the facts and they're labeled as racists, bigots, and extremists. Nazis. And for what? Our ancestors fought and died for this land. They bled for it and built this nation. Also, these people come into the houses of parliament, belittle and undermine my culture, our society, and say that we're mongrels! We don't have a people, we have no culture. Well, what can we do? They

wanna threaten me financially. No more. No more. I got no work. My country is lost. And it's time we fought back. So what can I do about it? I'm going to march from the southernmost point of England up to Hadrian's Wall. And I am going to fly the flag of the white dragon, as a distress signal to all other Englishmen. That it's our unity and our freedoms, the very freedoms that our government sought to take from us, that makes us English. I'm going up to Hadrian's Wall, 350 miles and I'm going to plant that fuckin' flag.

In three minutes, we are transported from ordinary life to unbearable oppression to a plan for white resistance. From »training with friends« to »our ancestors« to what »makes us English«. From sports to suicide to planting »fuckin' flags«. The image at Hadrian's Wall reproduced here is what followed from this »video challenge« that David Mackintosh issued to himself: proof of a march made, a distress signal planted, a plan executed. A slice of white sovereign life reclaimed from a »lost Britain« and a white culture/country/world being actively destroyed. This is what David Mackintosh's video-image-combo on social media argues: that simple life as a white Englishman has become impossible amid an onslaught of migration, depression, and repression, and that standing around in the British countryside with a flag marks resistance against this falling apart of the white world.

Standing is an important symbolic act for neo-fascists. Their shared emotional and agitational center is the feeling that a white male population (purported to be the majority) is being replaced by minorities (sexual, ethnic, cultural, political). Thus, when feeling or pretending to be replaced, to remain standing is advanced as an act of defiance – instinctual, physical, spatial dissidence. To stand somewhere, to remain in place, becomes a

political gesture of resisting replacement. Some remain standing when soccer players kneel to protest racism. Some remain on the streets when everyone else (so they say) goes into Covid-19 lockdown. Some storm the Capitol Building in Washington DC to stand in the Senate chamber taking selfies. Partaking in that genre, David Mackintosh stood around in the British countryside with a flag to wage resistance against his own »Great Replacement« – a shareable social media item.

It is not just any countryside (though considering neo-fascism's relentless ideologization of all sorts of scenarios into vast landscapes of white oppression, it could be anywhere); he stands at Hadrian's Wall, which marks the geographical end of the Roman Empire in Britannia, the northernmost endpoint of the Roman occupation of the island between the years 43 to 410. The pile of stones in the image is Hadrian's Wall and if Mackintosh is to be believed, he walked 350 miles in order to stand there for a photo posted to the messenger service Telegram (who took it?). The landmark indicates something about the affective stance that contemporary mediatized fascism likes to take, its self-stylization. Neo-fascists like to pretend they are engaging in an anti-colonial struggle, standing up against an alien occupation or colonization. In their view, they are not nativists, but indigenous people. White First Nations people defending »their culture«. They fly a flag with a white dragon to associate their fascism with »Britons« fighting against »Roman occupation« and they post selfies of it on the Internet. They get these flags from Amazon and their historical knowledge from Wikipedia or Youtube channels, much like most people would. Or they get it from »WeAreTheEnglish.com Merchandise Clothing History Heritage«. Most of us get our things from there, online, to put them back there – online – in the weird logic of circulation as consumption that the internet age accustoms us to.

To describe David Mackintosh's gestural politics as »standing« might, however, already buy into a neo-fascist logic of replacement and resistance: if one understands his act as »standing« or »remaining«, one unwittingly affirms that there might indeed be some commotion going on against which this man's »stand« presents something remarkable or significant. We would buy into the event that this media post seeks to produce: a fascist standing to affirm white presence against a world working towards his (and his people's) disappearance. David Mackintosh wrests the significance of standing from the narrative vignette his video presents. In his telling, things are a-jumble, people are moving and being crammed, signs are planted but cannot be read, there are delays and apprehensions. Bad things rise like a tide, others dry up, and babies are on the way. In other words, things are moving in liquid capitalism that circulates goods and people and lives to turn a profit. Mackintosh's narration paints a rough picture of catastrophic-pandemic capitalism, and singles out »Englishmen« as the foremost »victims« tasked with halting its liquifications.

And David Mackintosh is on the move, mobilizing and training and talking into his phone, trying to come up with a plan, an exit strategy against this riptide of white suffering and his perceived loss of country/people/culture. He runs to say: »No more, I must plant some fucking flag.« He must put his foot down and take a literal stand, because things are moving too much and they are moving against him, for some reason. The reason is negligible; the alleged root causes of white displacement are not interesting in themselves. What is important to his narration is that this movement is against a person, a white person, a male person trying to get a grip on his body, his fitness, his life amid the liquified landscape of pandemic capitalism. He challenges himself to make an example of his British Body™, to exemplify what

white British bodies are, how they are distressed by crazy-multicultural-culturalmarxist-floods, by a liquified world, and how they can muster their ethnic strength and composure in order to walk 350 miles and »plant the fuckin' flag« at Hadrian's Wall. Plant one thing next to the other, hoping that the first (flag, white Britishness) will magically participate in the historic immovability of the second (wall, Roman Empire).

This might be the rhetorical trick that has secured so much attention and spread for fascism in contemporary media economies: it endlessly argues the instability and mobility of things to render simple acts into political gestures, acts of resistance or affirmation. This is precisely what social media wants from its users: for people to construct such micro-events and micro-ruptures, such plans of themselves and their lives as »taking place«, maybe in order to distract from the data circulation into which one enters when choosing to »be« online; to affirm a thing, an event, a presence, where there is primarily circulation of data for money and profit – even if that thing is the rather silly idea of walking 350 miles to some point in the countryside in order to »plant« something, which frankly doesn't put a stop to anything, not even imaginary replacements of imaginary white cultures. However, such imaginary ruptures or symbolic stops are eminently shareable. They are the fuel the data/network machine runs on.

A counter-reading of David Mackintosh's narrative and image, a reading that would not buy into the logistics of removal and resistance, might go something like this: rather than standing and affirming white presence in the face of replacement, these posts exhibit that the far right in the 21st century is popping up in all sorts of unlikely places, contexts, and discourses (German Parliament, Washington Capitol, Hadrian's Wall). Fascists new and old are suddenly standing around everywhere and

their increasing presence has become characteristic of contemporary mediascapes in the Western world. Rather than indicating that white people are »still there« in spite of migration, such posts and micro-agitations show that fascism enables people to go places, to run somewhere, to enter all sorts of spaces in order to claim that they HAD ALREADY BEEN THERE FOR THOUSANDS OF YEARS AND ARE ABOUT TO BE REPLACED BUT WILL NOT BE. Such a counter-reading would allow paying attention to the large amounts of energy fascists spend in order to arrive in these places and spaces, where their standing and their presence are presumed to carry political significance or the qualities of an event.

If anything, the social media genre here provisionally termed »fascism« might therefore work as an energy source, a set of conventions that animates: neo-fascists run, they obsess over bodily fitness, self-control, activism, *Ausdauer*. They are animated by this genre that transforms running and talking and standing somewhere into acts of resistance. They invite us (some of us) to run along with them, for they are worried about white fitness. They challenge us (some of us) as they challenge themselves to get somewhere, a place where they can remain defiant by simply going there, standing against whatever. Maybe this is contemporary fascism's basic illusion: forces are working towards white peoples' replacement, so for them to simply be present somewhere is a form of activism – sovereignty reclaimed. As they are being TOUCHED, STALKED, REPLACED, to merely be somewhere is an AFFIRMATION OF WHITE PRESENCE. It takes energy to get to this discursive position, so they train to run – again and again – from ordinary person to »white freedom fighter«. Social media – or anti-Covid protests, for that matter – are training grounds to develop such energizing ideas of oneself, where the linkage of one's problems to one's whiteness becomes an animating and energizing mech-

anism. As I write this, so-called *Querdenker* protesters collectively perambulate through German cities to arrive at some decisive juncture (mostly scuffles with police), where a paranoid suspicion – Covid is a hoax, we are living in a vaccine dictatorship – can, for a brief moment, become real and tangible. Be it through counter-protesters, police violence, negative press coverage, some critical voice on Twitter – they relentlessly document all such events to prove their oppression and how their freedom/identity/life is being obstructed. Each post and each share affirm their imperiled whiteness and give energy to the idea of white resistance as necessary to have a life that is »going somewhere«. This is what the genre of fascism offers, a sense of dynamics, and a tool to produce white oppression as an event. »Fascism as genre« instills an imaginary of activism while remaining in place, of resisting while standing around ignoring the world. It works like a gym, for latently militant whiteness.

What I know about genre I learned from Lauren Berlant. They died last year, an event (oh dear) that saddens me to no end. They were the leading global expert on how people come to invent themselves and their personal or collective lifeworlds – tragically and comically and necessarily – by way of genre. Berlant shared this bit in a conversation with Dana Luciano, published in *Social Text* on January 13th, 2013:

If a genre is an affective event that is organized aesthetically, that is, by way of a sensually invested conventional form, and if the historical present makes itself available to us as a structure of feeling prior to its conventional nominalization, there's a political imperative to be sensitive and creative about all the genres a scene could be, because a genre accounts for and makes available collective experience.

This is simply what fascism has become in my view: a genre that many people as well as digital platforms have become sensitive and creative about. It has moved from being a »contagious, evil ideology« (as the bourgeoisie loves to say) to a form of ordinary sensibility and sense-making in the present tense, a platform from which to formulate silly ideas as genius plans to show the »matter« of white lives, distressed. Social media are conducive to such improvisational articulations, they are conduits and make connections between lonely signals of »white distress« and imaginary audiences of »all fellow Englishmen«. Social media label the latter as »friends« or »followers« and the former as »moments« or »notifications«.

One question is how collective such experiences are, or can conceivably become, or how collective one (who?) might allow them to become. The corporate platforms do not care which genres are energizing people – they care how much energy and profit can be extracted, from any genre that generates what they call »engagement«. Capital is not picky, it engulfs rather than selects: if fascism produces »engagement«, it's good business.

However, Capital also engulfs and embraces by imposing that cruel optimism (Berlant 2011) that everyone – also this particular fascist »David Mackintosh« – is prone to: to long for the thing that impedes the happy exhaustion of one's longing. Maybe that is why this fascist is spending all this energy running and recording and walking up to Hadrian's Wall – to exhaust himself (and his enemies) to reach a point, while he is also training for more points (and enemies). As much as I say, »Fuck David Mackintosh« and what he trains and plants flags for, I also think this: there is a political imperative to be sensitive and creative about what he does (fascism as genre) and so many others are choosing to do with him, and to be attentive about the ways one could imagine other genres for this scene.

In this scene, a white, cis-male, British, heterosexual, and able-bodied individual navigates pandemic globalization and nationalist panic-measures, flows of people, money and data, uncertain futures (which will in all likelihood continue to violently exclude people who are not like David Mackintosh). To imagine such scenes otherwise is not easy and risky business (certainly for me). Thus, I am unsure of the future – of writing, of collectivizing, of imagining otherwise (than fascism) with and without words, especially after Lauren Berlant's death, expert on imagining otherwise. I am unsure and inconsolable, because this fascist challenge that David Mackintosh issued with two posts is in my view becoming increasingly popular, profitable, and shareable, allowing more and more people in Britain, Germany, the US or elsewhere to connect their lives, energized by narrations and events manufactured around »white crisis« and »white resistance«. As they are animated and rewarded by the social media use value such fascist connections and narrations carry, it becomes harder to imagine other narrations, other scenes, other events which might enable them (and us) to join into different networks and collectives who are also navigating such end-time scenarios. A challenging question: Antifascism, what kinds of genres can it accommodate?

References

- Lauren Berlant, »Conversation: Lauren Berlant with Dana Luciano«, in: *Social Text* (January 13, 2013), online: https://socialtextjournal.org/periscope_article/conversation-lauren-berlant-with-dana-luciano/ (17.03.2023).
- Lauren Berlant, *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press 2011.
- Simon Strick: *Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Das Affektgefüge Incel-TikTok

Digitaler
Faschismus -
Antifeminismus

Isabell
Otto

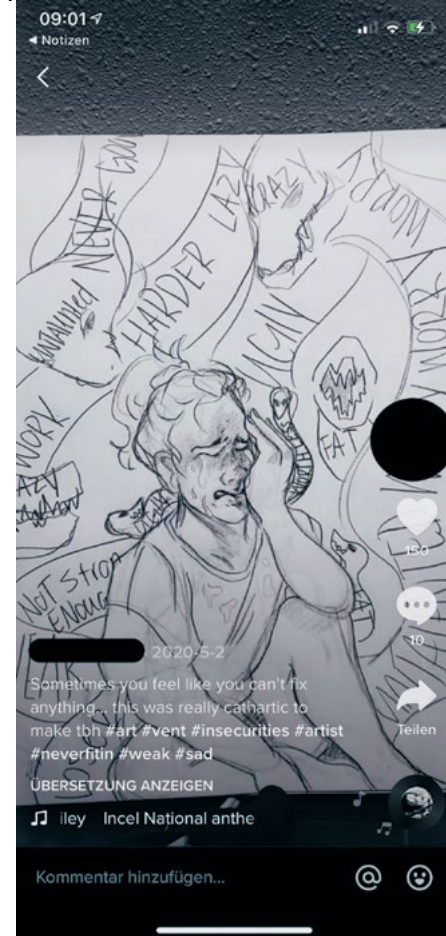


Abb. 1

Gezeichnete Gefühlslagen auf
TikTok (eigener Screenshot).

Eine Userin greift in einem für TikTok typischen, in einem Schlafzimmer aufgenommenen Video einen Sound mit dem Titel »Incel« auf, platziert in der Mitte des Videos den Kommentar »god i hate women« und tanzt dazu lachend in Hotpants vor ihrem Bett; zum selben Sound kreiert eine Userin eine SpongeBob-Animation, um ihrem Widerwillen über die misogynen Kommentierungen ihrer Videos Ausdruck zu verleihen. Ein anderes Mitglied der TikTok-Community greift einen Musical-Sound auf, den sie pathetisch lippensynchronisiert, und macht sich dabei besonders über die Incel-Gefühlslage der Kränkung lustig: Am Ende ihres Videos legt sie über ihr tränenüberströmtes Gesicht Schrift-Inserts mit Incel-Zitaten: »You Guys are oppressing us by saying kill all men«; »why am I single«, »my mom cleans and cooks for me«; »dont you care about men??« Andere User:innen reagieren auf sexistische Videos, indem sie diese mit Hilfe der TikTok-Tools Stitch oder Duett in ihre eigenen Videos integrieren.^{<1>}

Der Begriff *Incel*, eine Kurzform für *involuntary celibate*, steht in der Social-Media-Plattform TikTok für ein sehr heterogenes Bündel aus Adressierungen, Zuschreibungen und Darstellungen. Er verschiebt und vervielfältigt sich fortlaufend in TikTok-Praktiken – ausgehend von seiner gängigen Bezeichnung für eine Online-Community, deren User:innenpraktiken eine prekäre, abgelehnte, gekränkte und hasserfüllte Männlichkeit hervorbringen. Wer auf TikTok nach Incels sucht, findet an erster Stelle durch Hashtags und Sounds vernetzte Videos von User:innen, die sich gegen Incels positionieren, indem sie Kommentare oder andere Videos aufgreifen, tanzend auf sie reagieren und so ihre Gegenpositionen artikulieren.

<1>

Alle Videos, auf die im Folgenden Bezug genommen wird, sind öffentliche TikTok-Videos, auf die auch außerhalb der App in Internet-Browsern zugegriffen werden kann. Aus forschungsethischen Gründen wird jedoch auf eine eindeutige Zitation verzichtet. Videos und Kommentare werden anonymisiert wiedergegeben.

User:innen nutzen Hashtags, die sich auf die Positionierung *Incel* persiflierend beziehen, sie deuten ordnende Schlagwörter oder Songs um oder verschieben den Incel-Begriff durch Aneignungen in neue Kontexte. Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür ist ein Song mit dem Titel *Incel National Anthem*, den eine Userin als Sound auf der Plattform teilt, mit dem Hinweis, ihr:e Ex hätte ihn für sie geschrieben. Die Lyrics sind bei TikTok-Sounds oft ein wichtiger Bezugspunkt der Performance und auch in diesem Fall zentral: »Sweetheart, why you look so ugly today. The way you dress is so strange. Sweetheart, cover up your eyes. You can't fix every problem. But we'll try.« Die Erstellerin des Sounds postet ein Tanzvideo, das sie mit dem Schrift-Insert *Dancing to my ex's song about me till i go viral* betitelt. Andere User:innen greifen das Video in Splitscreen-Duetten auf, stimmen in den Song ein, tanzen mit, dichten um oder erstellen kommentierende Antwort-Videos, die sich wertschätzend oder abwertend auf die Tänzerin beziehen.

Wieder andere User:innen nutzen den Song, um ihre eigene Gefühlslage in Szene zu setzen. So ein Mitglied der Plattform, das künstlerische Praktiken mit der Produktion von TikTok-Videos verbindet und eine Zeichnung entstehen lässt, in der verschiedene kränkende, zurückweisende Relationierungen visualisiert werden. Der Begriff *Incel* hat sich hier sowohl von einer eindeutig gegenderten Identifizierung als auch von sexuellen Konnotationen gelöst und ist zu einer Bezeichnung für selbsttechnologische TikTok-Praktiken geworden, für eine Möglichkeit, sich tanzend, zeichnend oder singend von einem Zustand des Gekränktwerdens (sei es durch Selbstzweifel, sei es durch Zurückweisung durch andere) zu befreien. »Sometimes you feel like you can't fix anything... this was really cathartic to make tbh« – so die Bildunterschrift des Videos. (Abb. 1)

Auf TikTok durchkreuzen sich schrilles Entertainment, vielfältige Ideologien und Wildwuchs an den Grenzen der Legalität mit politischer Zensur und ökonomischem Kalkül. Entwickelt und betrieben vom chinesischen Unternehmen ByteDance verzeichnet das Videoportal seit 2016 zunehmende Nutzungszahlen. In den Zeiten des pandemiebedingten ersten Lockdowns im Frühjahr 2020 umfasste das Soziale Netzwerk 800 Millionen vorwiegend jugendliche User:innen. Heute zählt die App über eine Milliarde Nutzer:innen weltweit. (Spiegel 2021) Kommentator:innen priesen die Plattform als ein »Gegenmittel«, das der Langeweile junger Menschen in der Corona-Krise entgegenwirke und ein Empowerment von Mädchen und jungen Frauen angesichts der Pandemie befördere, wenn sich diese in kurzen Tanz- und Lippensynchronisationsvideos zu populären Sounds in ihren Privaträumen in Szene setzen: »When Twitter feels like a live blog of the apocalypse«, so eine Kommentatorin im Magazin *Stylist*, »and Facebook is a reminder of the friends and family we have to be apart from, frivolous and funny videos of people dancing round their bedrooms is actually the perfect antidote to isolation right now.« (Presky 2020; vgl. Kennedy 2020) TikTok ermöglicht den Austausch von Kurzvideos, die mit dem eigenen Smartphone direkt in der App und mit Hilfe von integrierten Tools produziert und geteilt werden, um dann auf den Smartphone-Displays anderer TikTok-User:innen im Loop abgespielt zu werden, solange sie auf dem Display verbleiben. Eine Wischgeste nach oben startet sofort ein neues Video. Funktionen wie Stitch und Duett befördern die Interaktion der User:innen, indem sie durch alternierende Montage oder Splitscreen direkte Reaktionen auf andere Videos ermöglichen und ins Bild setzen. Eine Greenscreen-Funktion erlaubt das Einfügen von anderem Bildmaterial in das eigene Video. Sounds können entweder selbst kreiert oder von Popsongs beziehungsweise eigens für TikTok erstellten

Musikthemen von anderen User:innen aufgegriffen und dem eigenen Video unterlegt werden.

Die Videos sind durch diese unterschiedlichen Tools und Praktiken zu einem dichten Netz des Interagierens und Reagierens, des Affizierens und Affiziertwerdens verbunden. Über ihre Accounts, verwendete Sounds oder Hashtags produzieren die User:innen schier unendlich anmutende Serien ähnlicher vernetzter Videos, die fortlaufend ergänzt werden. Ordnen und strukturierend greift die Plattform über die Möglichkeit, anderen User:innen zu folgen, und die so genannte For-You-Page in das Video-Rhizom ein. Jeder:Jedem Nutzer:in werden auf der personalisierten Startseite Videos angezeigt, die ein lernfähiger Algorithmus als genau für diese:n Nutzer:in auf der Grundlage des Klick- und Rezeptionsverhaltens als besonders interessant gewertet hat. Entscheidend für den Lernprozess des Algorithmus ist, ob ein Video bis zum Ende geschaut oder sofort »weggewischt« wird.

Auf der Grundlage eines enthüllten internen Dokuments der TikTok-Betreibenden hat die Nachrichtenplattform *The Intercept* dargelegt, wie Moderator:innen der Plattform instruiert werden, Videos von User:innen in der Reichweite zu beschränken, deren Inhalte als »abnormal«, »hässlich«, »schäbig«, »verleumderisch« oder »vulgär« eingestuft werden. Die so genannte »Ugly Content«-Policy des Sozialen Netzwerks führt dazu, dass nicht der Norm entsprechende – oder eher: für die virale Konnektivität nicht geeignete – Videos auf der Plattform möglichst unsichtbar bleiben. (Biddle/Ribeiro/Dias 2020) Bemerkenswert an dieser »Ugly Content«-Policy ist jedoch: Nur in wenigen Fällen werden TikTok-Videos ganz von der Plattform entfernt. Die Moderationspraktiken funktionieren nicht nach einem binären Ein- und Ausschlussprinzip von Inhalten, sondern graduell, in einer Modulation von regulierenden Eingriffen. *Netzpolitik.org* hat in einer Grafik die Moderation bei

TikTok als stufenförmiges Modell dargestellt, das von der Löschung des Inhalts über eine Deckelung von Zugriffszahlen und eine Einschränkung für einzelne Länder bis hin zu einer starken Unterstützung von Inhalten durch die Marketingabteilung unterschiedliche Grade des eingreifenden Moderierens unterscheidet. (Köver/Reuter 2019)

In die Kritik geraten ist die Plattform somit nicht nur als mögliche Spionage-Software der chinesischen Regierung – ein Verdacht, der besonders in den USA zu Debatten um politische Gegenmaßnahmen führte; kritisiert wurden auch Moderationspraktiken, die zum Beispiel Videos, auf denen Menschen mit Behinderungen dargestellt werden, in den Hintergrund drängen. Die Modulation einer im Hintergrund operierenden Zensur (»invisible censorship« beziehungsweise »shadow banning«) führt jedoch auch dazu, dass belästigende, verletzende, ängstigende, beschämende oder kränkende Inhalte nicht ganz verschwinden, sondern lediglich in ihrer Reichweite eingeschränkt werden. Hashtags, die Videos rechtsextremen Positionen zuordnen, führen zwar zu keiner viralen Verbreitung der Videos. Sie sind auch über die integrierte Suchfunktion der App nicht auffindbar. Und doch zeigen Gabriel Weimann und Natalie Masri, dass auf der Grundlage einer nur graduellen Moderation nationalistische, faschistische, rassistische und misogyne Videos auf TikTok florieren, in den ForYou-Feeds der User:innen erscheinen und somit ihre Adressat:innen finden können. (Weinmann/Masri 2020)

Dies gilt auch für das Affektgefüge Incel-TikTok. Die Incel-Bewegung überschneidet sich teilweise mit rechtsextremen Gruppierungen, ist aber nicht völlig mit ihnen kongruent. Jeder Reichweitenreduktion zum Trotz ist die Bewegung auch auf TikTok präsent: Die Reproduktion, Aneignung oder Transformation der Incel-Ideologie im soziotechnischen Gefüge der Plattform zeigt besonders eindrücklich, wie Gender-Positionen oder

gegenderte Affektlagen in Social Media hervorgebracht werden. Besonders für die Plattform TikTok und ihren selbstlernenden Empfehlungs-Algorithmus, der eine ökonomisch auswertbare Bindung an die Plattform befördert, sind Affekte gleichermaßen eingewoben in die Prozesse der Datenproduktion und -zirkulation von Plattform-Ökonomien.

Der Begriff »Incel« entstand im Internet zunächst in Foren, die Menschen aller Gender-Identifizierungen offenstanden und dazu einluden, sich über den Mangel einer romantischen Beziehung und Tipps zu Dating- und sozialen Kompetenzen auszutauschen. Diese Community veränderte sich jedoch rasch zu einer rein männlichen Gruppierung und zu einer Brutstätte von Gewalt und Misogynie. Der Wandel der Incel-Community geht einher mit dem Aufkommen der so genannten »Mannosphäre« – eine vorwiegend online interagierende Community von reaktionären beziehungsweise rechten Männern, die der Ansicht sind, der Feminismus sei zu weit gegangen und tatsächlich seien nun Männer das unterdrückte Geschlecht (Kracher 2020; Kaiser 2020): »Many of these groups«, so die Autor:innen einer empirischen psychologischen Untersuchung des Incel-Phänomens, »claim male victimhood while also upholding hegemonic masculine values, often communicating the idea that their »rightful« (dominant) position has been stolen from them by feminists«. (Glance/Dover/Zatkin 2021: 289)

Der Politikwissenschaftler Simon Cottee bringt die Emotions- und Motivlage von Incels mit den Begriffen Ressentiment, Scham und Rache in Verbindung und verweist gleichzeitig auf eine moralistische und manichäische Incel-Weltansicht, die in Internet-Foren mit einer eigens herausgebildeten Begrifflichkeit geteilt beziehungsweise mitgeteilt wird. (Cottee 2021: 95) Die Incel-Bewegung umfasst zum großen Teil Online-Aktivitäten, die sich besonders auf Plattformen wie Reddit, 4Chan

oder auch im Darknet abspielen, aber eben auch auf Plattformen wie TikTok anzutreffen sind. Incels haben besonders durch ihre Verbindung zu terroristischen Aktionen und Gewaltexzessen öffentliche Sichtbarkeit erlangt, die wiederum gemeinschaftsbildend innerhalb der Bewegung aufgegriffen wird und zu neuen Taten anstiftet. Als eine Art »Vorfater« der Incel-Bewegung gilt Elliot Rogers, der 2014 in Südkalifornien sechs Menschen tötete, nachdem er in einem Online-Manifest in Form einer Youtube-Videobotschaft seine Taten damit begründete, dass er soziale Ablehnung erfahren habe, besonders eine Zurückweisung durch Frauen, und einen daraus resultierenden Mangel an romantischen Beziehungen. (Glace/Dover/Zatkin 2021: 289) In der Incel-Bewegung wird »going ER« – Rogers' Initialen aufgreifend – zur Bezeichnung dafür, wie die fatalistische Affektlage des Incel-Ressentiments, eine metastabile Balance von Kränkung und ohnmächtigem Vergeltungsdrang, in physische Gewalttaten umschlägt. (Cottee 2021: 93)

Die digitalen Kulturen der Incels sind jedoch vielfältig und komplex. Nicht zwangsläufig suchen sich Incel-Positionen politischen Terror als Instrument. Auch sind sie nicht unbedingt deckungsgleich mit faschistischen und rechtsextremen Positionen, selbst wenn es Überschneidungen gibt, misogyne Positionen in rechten Milieus einen festen Platz haben und ein hohes Mobilisierungspotenzial aufweisen. Bemerkenswert sind Communities, die nicht eindeutig dem Incel-Spektrum zuzuordnen sind, jedoch Incel-Themen aufgreifen und sich ironisierend oder persiflierend auf ihre Affektlagen beziehen. So etwa das Subreddit **IncelTears**, ein thematisches Unter-Forum der Plattform Reddit, in dem User:innen in humoristischen Praktiken die Online-Aktivitäten von Incels über Screenshots in Diskussionsbeiträgen aufgreifen und auf diese Weise als lächerlich verhandeln oder eigene Anti-Incel-Posts, -Memes oder -Karikaturen teilen. Ob

diese Website allerdings ihrem selbstgesetzten Zweck dienen kann, einen sicheren Ort der Unterhaltung und der sozialen Kritik bereitzustellen, stellt Marta Dynel in ihrer Untersuchung des Subreddits in Frage. Was Inhalt des Forums sein darf, steht innerhalb der Community zur Debatte, und durch Troll-Aktivitäten kann auch nicht klar unterschieden werden, ob ein Beitrag sich gegen Incel-Praktiken positioniert oder gerade – wie im Bereich des digitalen Faschismus verbreitet – das Mittel der Satire nutzt, um Incel-Positionen zu bekräftigen. (Dynel 2020)

Humoristische Bezugnahmen auf die Incel-Weltsicht erweisen sich auch deshalb als problematisch, weil sich Ideologiekritik gegen Ressentiments häufig als wirkungslos erweist, so argumentiert Christian Weißgerber auf Peter Sloterdijks Ausführungen zum aufgeklärten »falschen Bewusstsein« und zu Zynismus Bezug nehmend. Ebenso wie im Fall des Zynismus sei die »Falschheit« des Ressentiments häufig schon in der Reflexion aufgefangen:

In alltäglichen Wortgefechten ist es dem »aufgeklärten falschen Bewusstsein« daher möglich, beispielsweise rassistische oder sexistische Äußerungen ohne Vorbehalte zu tätigen, solange diese mit einem Nachschub folgender Art versehen werden: »Ich weiß, dass das, was ich sage rassistisch beziehungsweise sexistisch ist; und weil ich darum weiß und es ja sowieso nicht ernst, sondern nur ironisch gemeint ist ›imaginary Zwinker-Emoji‹, kann ich solche Witze machen, diesen oder jenen Unsinn erzählen und das, ohne deshalb sofort rassistisch, sexistisch oder so etwas zu sein!« (Weißberger 2019: 232)

Das gilt auch für TikTok-User:innen, die sich im Unterschied zu den eingangs beschriebenen expliziten Gegenpositionen mehr oder weniger augenzwinkernd zur

Incel-Ideologie bekennen. Exemplarisch kann hierfür ein Video gelten, das eine möglicherweise ironisierende und gleichzeitig prekäre Positionierung in #inceltiktok vollzieht. Es ist mit einem TikTok-Sound unterlegt, der mit dem eingesprochenen Satz »Don't be surprised if one day I just ...« beginnt. Über diesen Sound setzen User:innen TikTok-Videos miteinander in Beziehung, die ganz unterschiedliche Antworten auf die im Text durch die Leerstelle markierte drohende Ankündigung formulieren und sich zum Beispiel recht harmlos auf lustige Aktionen ihrer Haustiere beziehen oder einen angedeuteten Suizid durch Erhängen in ein Anleitungsvideo für eine Schaukel umwenden.

Das Incel-Video bezieht den Sound jedoch auf Elliot Rogers und dessen Gewalttat. Es beginnt mit einer Einstellung der Smartphone-Front-Kamera, die den User in einem Innenraum vor einem im Hintergrund laufenden Fernseher zeigt. Nach einem schnellen Zoom auf sein linkes Brillenglas schneidet das Video mit Hilfe des TikTok-Greenscreen-Tools auf fotografische Porträts von Rogers um, die in einer kurzen Diashow aneinandergefügt sind. Die eingefügten Fotos zeigen einen freundlich in die Kamera blickenden jungen Mann, enden dann jedoch mit einem Bild der polizeilichen Ermittlungen des Falls. Das Video ist mit einem Zitat aus Rogers' Manifest vor der Tat untertitelt: »but I'm a nice guy«. Vernetzt ist das Video über die Hashtags #inceltok, #incelrights oder #incelriseup mit anderen TikTok-Videos. Dabei bleibt jedoch unklar, ob sich der User affirmativ oder kritisch-ironisch auf Rogers Amoklauf beziehungsweise die Incel-Bewegung bezieht – oder ob dies möglicherweise beides gleichzeitig der Fall ist. Diese Vagheit ist nicht zuletzt der Deutungs Offenheit audiovisueller Bilder geschuldet, die hier ohne eindeutig festlegende (textuelle) Narration auskommen. Die Kommentare zum Video legen ebenfalls einen Schwebestand nahe: Auf die Frage, ob es sich

bei dem Video um Satire handelt, antwortet der Ersteller »Complete«, was der Fragende wiederum mit einem erleichterten »thank god« kommentiert.

Möglicherweise ist es genau dieser Schwebestand zwischen »ernsthaftem« Bekenntnis zur Incel-Community und »spielerischer« Ironisierung, der dem Video Reichweite verschafft. Wie sehr das Affektgefüge Incel-TikTok von algorithmischer Steuerung und Moderationskalkül geprägt ist, zeigt die eingangs beschriebene Dominanz der kritischen Reaktionsvideos. Aber auch in diesen Videos werden Incels als gegenderte Subjekte nicht nur angegriffen, sondern in diesem Angriff in ihren Affektlagen reproduziert, indem sich ihre Erstellerinnen als weiblicher, ablehnender Gegenpart des Incels in Szene setzen. In einigen Reaktionsvideos werden männliche User, die in ihren Videos dafür plädieren, niemals eine Frau um ihre Zustimmung zu sexuellen Handlungen zu bitten, zwar deutlich als Vergewaltiger benannt, allerdings hat damit auch ein Video, dass die TikTok-Moderation in seiner Reichweite beschränkt hat, mit Hilfe des sehr weit verbreiteten Hashtags #incelsbelike ein größeres Publikum gefunden. Gewissermaßen als Nebenprodukt dieser Aktions-Reaktions-Logik auf TikTok vollzieht sich eine Dichotomisierung, die auch die heterosexuelle Matrix und eine binäre Geschlechterordnung fortschreibt. Das wiederum wird in queeren Videos aufgegriffen und persifliert – wie beispielsweise im Fall einer User:in, der:die sich mit feminisierter Kleidung und Bart in Szene setzt, um seine:ihre Videos unter Schlagwörtern wie #furry #nonbinary #furrypride #inceltok #socialreject zu posten.

Gefühle wie Kränkung, Zurückweisung, Wut, Stolz, Albernheit, Empörung und Ressentiment wechseln in Incel-TikTok somit ständig die Seiten, verschieben Positionen und sorgen für die Dynamik des Netzwerks. Dichotomien werden eingezogen, um wieder in

Bewegung zu geraten. TikTok mit seinen unüberschaubaren Video-Serien, die durch den selbstlernenden Empfehlungsalgorithmus gefiltert in den ForYou-Pages der User:innen erscheinen, ist somit ein besonders eindrückliches Beispiel für die digitale Hervorbringung von Gender. Incel-TikTok als eine der zahlreichen unterschiedlichen Subsektionen oder Sides innerhalb der Plattform fungiert als digitaler Raum der Zuschreibung und (gewaltsamen) Festlegung von gegenderten Positionen, die nicht nur ergriffen, sondern auch (algorithmisch) zugeteilt und Affekten, die nicht nur gefühlt, sondern auch technologisch in Relationen des Interagierens hervorgebracht werden.

Incel-TikTok ist eine Verflechtung von Affekten, im Sinne von transindividuellen Intensitäten, die eine individuelle Ebene des emotionalen Erfahrens einbeziehen, aber auch überschreiten und auf eine Virtualität des transindividuellen und auch technischen Affizierens und Affiziertwerdens hin öffnen, eine Öffnung, die Individuen gleichermaßen in Machtbeziehungen einwebt und subjektiviert. Emotionen auf TikTok sind stets auch Affekte, insofern sie aus den Relationen zwischen User:innen, Videos und Kommentaren hervorgehen und durch unsichtbare Prozesse, wie algorithmische Steuerungen mit verarbeitet werden. (Massumi 2010) TikTok lässt sich zudem durch seine besondere algorithmische (Un-)Ordnung als rhizomatisches Gefüge beschreiben, weil sich jede Positionierung hier als abhängig von und veränderbar durch die Relationierungen zu anderen Positionierungen erweist: Wer ein Video schaut, erhält zahlreiche ähnliche und verdichtet somit seine:ihre technologische Verfertigung als TikTok-User:in und seine:ihre Beziehung zu anderen User:innen. Nicht der Punkt, sondern die Linie, nicht der einzelne Knoten im Netzwerk, sondern die Relationen sind entscheidend: Die Dynamiken des Postens, Teilens und Reagierens auf TikTok

verschieben Bedeutungen und Zuschreibungen. Sie führen jedoch immer wieder zu Re-Territorialisierungen oder Verfestigungen von Standpunkten, Zuschreibungen und Ausgrenzungen. Das TikTok-Rhizom ist gleichzeitig durch Fluchtlinien mit seinem Außen verbunden und voll von Bezügen zu Geschehnissen (wie terroristischen Taten) in der sozialen Welt. Die Plattform fungiert nicht als virtuelle Parallelwelt, sondern ist Teil dieses sozialen Geschehens. Incel-TikTok als ein Affektgefüge ist ein dynamisches Geflecht aus Emotionen, Praktiken und Algorithmen, das durchzogen ist von gesellschaftlichen Machtbeziehungen und ökonomischen Strukturen des Plattform-Kapitalismus. (Deleuze/Guattari 2005) Das Beispiel Incels in den Vernetzungspraktiken und -operationen TikToks zeigt somit die Dynamiken digitaler Kulturen in ihrer Hervorbringung und Verschiebungen von machtvollen oder ohnmächtigen gegenderten Positionen.

Literaturverzeichnis

- Simon Cottee, »Incel (E)motives: Resentment, Shame and Revenge«, in: *Studies in Conflict & Terrorism* 44, 2 (2021).
- Gilles Deleuze/Félix Guattari, »Rhizom«, in: dies., *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve 2005.
- Alyssa M. Glace/Tessa L. Dover/Judith G. Zatzkin, »Taking the Black Pill: An Empirical Analysis of the »Incel««, in: *American Psychological Association* 22, 2 (2021).
- Susanne Kaiser, *Politische Männlichkeit. Wie Incels, Fundamentalisten und Autoritäre für das Patriarchat mobilisieren*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2020.
- Melanie Kennedy, »If the Rise of the TikTok Dance and E-Girl Aesthetic Has Taught Us Anything, it's that Teenage Girls Rule the Internet Right Now«: TikTok Celebrity, Girls and the Coronavirus Crisis«, in: *European Journal of Cultural Studies* 23, 6 (2020).
- Veronika Kracher, *Incels. Geschichte, Sprache und Ideologie eines Online-Kults*, Mainz: Ventil Verlag 2020.
- Brian Massumi, *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve 2010.

Gabriel Weinmann/Natalie Masri, »Research Note: Spreading Hate on TikTok«, in: *Studies in Conflict & Terrorism* 2020, DOI: <https://doi.org/10.1080/1057610X.2020.1780027> (31.07.2021).

Christian Ernst Weißgerber, »Die neue Lust am Ressentiment. Grundzüge eines affekttheoretischen Ressentiment-Begriffs«, in: Rainer Mühlhoff/Anja Breljak/Jan Slaby (Hg.:innen), *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2019.

Internetquellen

Sam Biddle/Paulo Victor Ribeiro/Tatiana Dias, »Invisible Censorship. TikTok Told Moderators to Suppress Posts by ›Ugly‹ People and Poor to Attract New Users«, in: *The Intercept* (16. März 2020), online: <https://theintercept.com/2020/03/16/tiktok-app-moderators-users-discrimination> (31.07.2021).

Der Spiegel, »TikTok meldet eine Milliarde aktive Nutzer«, in: *spiegel.de* (28. September 2021), online: <https://www.spiegel.de/netzwelt/apps/tiktok-meldet-eine-milliarde-aktive-nutzer-a-6b61b799-5155-4708-acda-1022d73449b3> (10.12.2021).

Marta Dynel, »Vigilante Disparaging Humour at r/IncelTears: Humour as Critique of Incel Ideology«, in: *Language & Communication* 74 (2020): 1-14, DOI: <https://doi.org/10.1016/j.langcom.2020.05.001> (31.07.2021).

Chris Köver/Markus Reuter, »TikTok Curbed Reach for People With Disabilities«, in: *Netzpolitik.org* (02. Dezember 2019), online: <https://netzpolitik.org/2019/discrimination-tiktok-curbed-reach-for-people-with-disabilities> (31.07.2021).

Natasha Preskey, »TikTok Has Exploded in Popularity - Is It the Perfect Antidote to Isolation?«, in: *Stylist* 2020, online: <https://www.stylist.co.uk/opinion/tiktok-videos-dances-songs-challenges-coronavirus-popularity-social-media/379053> (31.07.2021).

Neue
Bilder des
Jüdischen?
Masel Tov
Cocktail,
Freitagnacht
Jews und
Shiva Baby

Véronique
Sina

JUDE?

Abb. 1

Screenshot aus *Masel Tov
Cocktail* (D 2020).

2021 ist ein Jubiläumsjahr, denn in diesem Jahr feiern wir 1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland. Anlass des Jubiläums ist, so lässt sich etwa in einer Pressemitteilung des Bundesministeriums des Inneren, für Bau und Heimat nachlesen, »die erste belegte Erwähnung einer jüdischen Gemeinde nördlich der Alpen: Den Mitgliedern der jüdischen Gemeinde Köln wurde durch den römischen Kaiser Konstantin im Jahr 321 erstmalig der Zugang zu öffentlichen Ämtern der Stadt gewährt«. (Pressemitteilung 2021) Im Rahmen der bundesweiten Veranstaltungsreihe #2021JLID – Jüdisches Leben in Deutschland, die vom Innenministerium mit knapp 22 Millionen Euro gefördert und von dem eigens für das Festjahr gegründeten Kölner Verein 321 – 2021: 1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland koordiniert wird, finden zahlreiche Konzerte, Ausstellungen, Podcasts, Diskussionsrunden, Theater-, Film- und Fernsehprojekte statt, mit dem erklärten Ziel, (alltägliches) jüdisches Leben in Deutschland sichtbar(er) und erlebbar(er) zu machen und dabei zugleich ein Zeichen gegen Antisemitismus zu setzen. (Homepage Jüdisches Leben in Deutschland 2021)

Es geht also um Sichtbarmachung, um Prozesse der Repräsentation, des Erinnerns und des Vergegenwärtigens. Es geht darum zu zeigen, dass es noch immer oder – um eine Formulierung des Kunsthistorikers Georges Didi-Huberman aufzugreifen – »trotz allem« auch nach der Shoah noch jüdisches Leben in Deutschland gibt, und es geht darum, diesem jüdischen Leben in all seiner Vielfalt gerecht zu werden. Doch welche Bilder des Jüdischen werden im Zuge der Jubiläums-Bemühungen um mehr Sichtbarkeit (re-)produziert? Begegnen uns hier neue Bilder von »Jüdischsein« jenseits stereotyper Selbst- und Fremdzuschreibungen? Und welche Rolle kommt hierbei der Kategorie Gender zu?

Wie Juliane Sucker und Lea Wohl von Haselberg bereits 2013 feststellen, ist »das Bild von Juden in Deutsch-

land immer noch dominiert [...] von dem der Opfer der Shoah und von einer Exotik des Fremden«. (Sucker/Wohl von Haselberg 2013: 11) Auch Casper Battegay bezweifelt, dass so etwas wie »jüdische Normalität« in Deutschland vorzufinden sei. Dementsprechend kommen für den Autor in zeitgenössischen Filmproduktionen Juden:Jüdinnen »nur als Figuren [vor], an denen sich Deutsche schuldig machen« oder als Figuren, die die deutsche Mehrheitsgesellschaft »von der Überschuld des Holocausts erlösen können – und nicht als eigenständige Personen«. (Battegay 2013: 31) Mit dem preisgekrönten Kurzfilm *Masel Tov Cock-tail*, der auch jenseits diverser Festivalvorführungen digital gestreamt wurde, 2020 zu den meistgesehenen Filmen in der ARD-Mediathek zählte und sich auch im Jubiläumsjahr weiterhin großer Popularität erfreut, liefern die beiden Regisseure Arkadij Khaet und Mickey Paatzsch den Versuch einer »Intervention gegen die vorherrschenden Repräsentationen von Juden und Jüdinnen im deutschen Film«. (Frölich 2021: 2) In knapp 30 Minuten Laufzeit wird deutsch-jüdische Identität verhandelt und dabei die Frage fokussiert, wie es sich heutzutage anfühlt, als jüdische Person in Deutschland zu leben. Die subjektive Perspektive, die hierbei eingenommen wird, ist die des 16-jährigen Protagonisten Dimitri Liebermann – kurz Dimi (Alexander Wertmann), der gemeinsam mit seinen Eltern in den 1990er Jahren als jüdischer Kontingentflüchtling aus Russland nach Deutschland kam und nun mit seiner Familie im Ruhrgebiet lebt. Der Film beginnt zunächst mit einer Szene, die sich auf der Schultoilette abspielt: Dimi und seine Freundin Michelle (Gwentsche Kollewijn) haben sich dorthin zurückgezogen, um heimlich zu rauchen. Als die beiden die Toilette verlassen möchten, werden sie prompt von einem ihrer Mitschüler angefeindet. Während Michelle mit sexistischen Äußerungen konfrontiert wird, wird Dimi zum Zielobjekt antisemitischer Beleidigungen, die seine (heterosexuelle) Männlichkeit in Frage stellen und ihn

zugleich zum stereotypen jüdischen Opfer stilisieren. ^{<1>} Bevor Dimi auf die Anfeindungen seines Mitschülers reagieren kann, folgt ein harter Schnitt sowie ein damit verbundener Zeit- und Ortswechsel, der durch die Schrifteinblendung »Am nächsten Tag« markiert wird. Dimi liegt nun rücklings im Freien auf dem Boden. Mit einem direkten Blick in die Kamera durchbricht er die vierte Wand und adressiert die Zuschauer:innen mit folgenden Worten: »Sie haben den Wichser richtig verstanden. Ich bin Jude, richtiger lebendiger Jude«. Auf Dimis Äußerung folgt ein weiterer harter Schnitt und damit verbunden ein formal-ästhetischer Konventionsbruch, denn als nächstes sehen wir ein Schwarzbild auf dem in großen gelben Lettern das Wort »Jude« geschrieben und mit einem Fragezeichen versehen wird (Abb. 1).

Auf der auditiven Ebene ist parallel dazu das Tippen einer analogen Schreibmaschine zu hören und aus dem Off ertönt eine Erzählerstimme, die das Wort »Jude« mit einer fragenden Intonation wiederholt. Es folgt eine Montage medial vermittelter konventionalisierter Vorstellungsbilder des Jüdischen, die »Jüdischsein« nicht nur als das »Fremde« und »Andere«, sondern auch als vornehmlich männlich definieren. Zu den hier remedialisierten Bildern gehören etwa zwei orthodoxe männliche Juden, Porträtfotografien berühmter jüdischer Persönlichkeiten ^{<2>} wie

^{<1>}

Dimis Mitschüler äußert sich abfällig über die Vernichtung der Juden:Jüdinnen während des Holocaust sowie über die jüdische Tradition der Beschneidung und stellt so eine Analogie zwischen beschnittenem Penis und unzulänglicher jüdischer Männlichkeit beziehungsweise mangelnder sexueller Potenz her.

^{<2>}

In der Montagesequenz taucht auch eine Porträtfotografie auf, die das Kindergesicht von Anne Frank zeigt. Wie Hildegard Frubis erläutert, trägt die wiederholte Remedialisierung dieses »unversehrten Kinderporträts« (und ähnlicher Porträtfotos) maßgeblich dazu bei, »die konkrete und persönliche Geschichte der Anne Frank [...] hinter dem Bild« verschwinden zu lassen und das »unschuldige Kinderopfer« (Frubis 2014: 21; Herv. im Orig.) zu einer Ikone des Holocaust zu stilisieren.

Albert Einstein und Mark Zuckerberg sowie antisemitische Karikaturen, eine Schwarzweiß-Aufnahme des Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau und weitere »Symbolbilder«, wie etwa die israelische Flagge oder eine Menora, die von der breiten (Mehrheits-)Gesellschaft gemeinhin als (stereo-)typische Marker jüdischer Identität angesehen werden. Begleitet wird diese höchst artifiziell anmutende Montagesequenz, deren Tempo sich durch eine Erhöhung der Schnittfrequenz von Bild zu Bild steigert, von einer stark rhythmisierten und immer schneller werdenden Klezmer-Musik. Auf der visuellen Ebene wird die »Gemachtheit« und mediale Vermitteltheit des Gezeigten (und Gehörten) durch einen weiteren Kunstgriff zusätzlich bestärkt und zugleich reflektiert: die aneinandergereihten Bilder werden nicht nur vor einem tief schwarzen Hintergrund projiziert, sie sind außerdem in einen prunkvollen goldenen Bilderahmen gefasst, der immer näher an die Rezipierenden heranzoomt und die remedialisierten Bilder als eben solche kennzeichnet, als künstlich hergestellte und zigfach reproduzierte (mediale) Artefakte (Abb. 2).

»Wer heute Jude in Deutschland ist«, schreibt Max Czollek in seinem Buch *Desintegriert Euch!*, »das entscheiden die Juden und Jüdinnen nicht allein. Es geht nicht um ihre eigene kulturelle und intellektuelle Positionierung, nicht um ihren persönlichen Bezug zu Religion, Ethnie oder Geschichte. Vielmehr sind ›die Juden‹ von heute Figuren auf der Bühne des deutschen **Gedächtnistheaters**«. (Czollek 2020: 8–9) ^{<3>} Im Rahmen dieses

^{<3>}

Wie Max Czollek in seinem Buch erläutert, handelt es sich bei Gedächtnistheater um einen Begriff, »den der in Berlin lebende Soziologe Y. Michal Bodemann 1996 mit seinem gleichnamigen Buch eingeführt hat. Bodemann bezeichnet damit die eingespielte Interaktion zwischen deutscher Gesellschaft und jüdischer Minderheit. Die Judenrolle folgt dabei einem Skript, das den Titel Die guten Deutschen trägt. Denn das ist seit Jahrzehnten die Funktion der Juden in der Öffentlichkeit: die Wiedergutwerdung der Deutschen zu bestätigen«. (Czollek 2020: 9)



Abb. 2

Screenshot aus *Masel Tov Cocktail* (D 2020).

Gedächtnistheaters werden Juden:Jüdinnen sowohl auf ganz bestimmte »Judenfiguren« als auch auf spezielle Themen, nämlich auf die Trias Holocaust, Antisemitismus und Israel reduziert. »Ein Resultat ist, dass die öffentliche Sichtbarkeit der verhältnismäßig wenigen Juden und Jüdinnen in Deutschland zugleich bemerkenswert hoch und bemerkenswert eingeschränkt ist«. (Czollek 2020: 10) So konstatiert auch Dimi in der bereits thematisierten Anfangssequenz von *Masel Tov Cocktail*, dass »im deutschen Film [...] Juden meist nur in Schwarzweiß gezeigt [werden]«. Zudem würden »Juden«, so Dimi, nur selten zurückschlagen. Passend zu dieser Aussage tauscht der Protagonist seine Kopfbedeckung (ein Cappy) gegen eine traditionelle Kippa und versteckt sich ängstlich in einem Kellereingang, während das Filmbild von Farbe zu Schwarzweiß wechselt und sowohl die verwackelte Kameraführung als auch die mit Kriegsgeräuschen und ergreifender Kirchenchormusik unterlegte Tonspur an die Inszenierungsmechanismen, künstlerischen Konventionen und affektsteuernden Wirkungsstrategien bekannter Holocaust-Filme wie etwa *Schindler's List* (USA 1993) erinnern. (Martínez 2004: 41)

Wie Warren Rosenberg ausführt, lässt sich das geschlechtlich codierte Stereotyp des friedliebenden Juden, der nur selten zurückschlägt, zum Teil auf das in der aschkenasischen Tradition verwurzelte Konzept des *Menschen* zurückführen, einer idealtypischen Konstruktion jüdischer Männlichkeit als intellektuell, gutmütig und verantwortungsvoll. (Rosenberg 2001; Brod 1988) Dieser positiven Auslegung friedliebender »Jüdischkeit« ist jedoch eine weitere Diskursivierung zu ergänzen und zwar die sowohl antisemitische als auch heteronormative und homophobe Zuschreibung männlicher Juden als verweiblicht sowie die damit einhergehende diskriminierende Markierung des (männlichen) jüdischen Körpers als deviant und unzulänglich. (Rosenberg 2001: 11) Doch

Dimis Reaktion auf die antisemitischen Anfeindungen seines Mitschülers ist alles andere als wehrlos. In einer symbolischen, selbstermächtigenden Geste richtet sich der Protagonist auf, tauscht die zuvor aufgesetzte Kippa wieder gegen sein Cappy ein und blickt geradewegs in die Kamera, während er die Rezipierenden direkt adressiert und mit fester Stimme verkündet, dass es sich bei **Masel Tov Cocktail** um eine andere Art von »jüdischem Film« handelt (»So ein Film ist das hier nicht«), nämlich um einen Film, in dem zurückgeschlagen wird. So wird der nächste Szenenwechsel durch einen buchstäblichen Schlag des Protagonisten gegen die Kamera eingeleitet, der in einen abrupten Schwenk resultiert und damit nicht nur die filmische Inszenierung erneut durchbricht, sondern auch die Zuschauer:innenperspektive sichtbar ins Schwanken bringt.^{<4>} Mit dem (erneuten) Szenenwechsel erhält auch das Filmbild seine Farbigkeit zurück und wir befinden uns plötzlich wieder in der Schulttoilette. Dimi steht seinem Mitschüler, der ihn weiterhin (beziehungsweise immer noch) verhöhnt, unmittelbar gegenüber und quittiert dessen antisemitische Äußerungen mit einem brutalen Schlag ins Gesicht, der seinem Kontrahenten die Nase bricht und Dimi zum wehrhaften Juden werden lässt.^{<5>}

Um neue, über digitale Streamingdienste verfügbar und abrufbar gemachte Bilder des Jüdischen jenseits eindimensionaler sowie exotisierender Klischees bemüht sich auch die zum Jubiläumsjahr konzipierte

<4>

Siehe hierzu [https://www.menschenrechts-filmpreis.de/preistraeger/preistraeger-2020/\(24.06.2021\)](https://www.menschenrechts-filmpreis.de/preistraeger/preistraeger-2020/(24.06.2021)).

<5>

Am Ende des Films wird die Wehrhaftigkeit des Protagonisten bestärkt als Dimi erneut von seinem Mitschüler provoziert und antisemitisch beleidigt wird, woraufhin Dimi ein zweites Mal zuschlägt beziehungsweise tritt und sich selbst sowie den Zuschauer:innen die Frage stellt, ob er nicht vielleicht doch ein aggressiver Jude sei.

Sendung **Freitagnacht Jews** (Djahangard 2021), die seit April 2021 als Online-Format in der ARD-Mediathek sowie auf Youtube zu sehen ist.^{<6>} Die Talkshow, die von dem jüdischen Schauspieler und Musiker Daniel Donskoy moderiert wird und bisher acht 30-minütige Episoden umfasst, präsentiert sich als »erste Show im deutschen Fernsehangebot, die die echte Diversität junger jüdischer Identität sichtbar macht und feiert«. (Bartelt 2021) Zu dem Konzept der Sendung gehört es, dass der Moderator seine jüdischen Talkgäste zum gemeinsamen Abendessen am Schabbat, dem jüdischen Ruhetag,^{<7>} einlädt und mit ihnen pro Sendung eine bestimmte These rund um die Themen jüdische Identität und jüdisches Leben in Deutschland diskutiert. In der ersten Episode empfängt Donskoy etwa die Schauspielerin Susan Sideropoulos und die Schriftstellerin Mirna Funk, um mit ihnen über die These »Einmal Jew, immer Jew« zu sprechen. Dagegen steht die Aussage, dass der Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft so tief verwurzelt sei, dass er nicht mehr wegzukriegen sei, im Zentrum der zweiten Folge mit Max Czollek als Talkgast. Auch wenn die Themen Antisemitismus, Holocaust und Israel innerhalb der Sendung immer wieder eine Rolle spielen, gehen die besprochenen Inhalte doch auch deutlich darüber hinaus. Mit Helene Braun, der jüngsten angehenden Rabbinerin Deutschlands und Laura Cazés, Vertreterin der **Jewish Women Empowerment**-Bewegung, diskutiert Donskoy beispielsweise über Berührungspunkte von Feminismus, Queerness und Jüdischsein. Die Themen Kolonialismus, Islamophobie und Rassismus spielen wiederum eine wichtige Rolle für die Gespräche

<6>

Im Juni 2021 kündigte der WDR zudem die Ausstrahlung der Show im linearen Programm an.

<7>

Traditionell beginnt der Schabbat am Freitagabend, sobald die Sonne untergeht und endet am darauffolgenden Samstag.

mit Zeit-Magazin-Chef Sascha Chaimowicz und dem Rapper Ben Salomo.

Wie der Moderator selbst betont, soll die Talkshow Juden:Jüdinnen ein Forum für die eigene Stimme bieten und »ihnen eine Repräsentation [...] geben«. (Dpa/Donskoy 2021) Dabei bricht die Sendung auch immer wieder mit Tabus und sucht gezielt die Provokation, wenn etwa Donskoy zu Beginn einer Folge den Hitlergruß ausführt oder Mirna Funk bei dem Versuch, die Schaulust des deutschen (Ziel-)Publikums zu beschreiben von Jew Porn spricht. Und auch der von Donskoy interpretierte Song »Jude«, der als Titellied für die Show fungiert, vermag vielleicht ein erstes Unbehagen bei den Zuschauer:innen auszulösen. Denn während das Wort »Jude« heutzutage im deutschen Sprachraum eher ungern benutzt wird, kommt es in Donskoys Song auffällig oft vor, wie im folgenden Auszug aus dem Liedtext nachzulesen ist:

Jude Jude Jude Jude
einfach nur ein Wort
Aber Antisemitismus ist in Deutschland Sport
What ?!
Jude Jude Jude Jude Jude Jude Jude
Jude Jude Jude Jude Jude Jude Jude
Alles Anti
Alles ismuss
Deutschland Einundzwanzig
ist purer Genuss <8>

Anlässlich der im Jahr 2013 im Jüdischen Museum Berlin gezeigten Ausstellung *Die ganze Wahrheit* stellen Michal Friedlander und Martina Lüdicke fest, dass das Wort »Jude« bei vielen Nichtjuden:Nichtjüdinnen ein Gefühl

<8>

Siehe hierzu Donskoy 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=uy9yP9W1aAg> (26.07.2021).

der Beklemmung und Befangenheit hervorruft, da es aufgrund seines »negativen Gebrauch[s] im Nationalsozialismus« (Friedlander/Lüdicke 2013: 14) als Schimpfwort (miss-)verstanden wird. Mit der Bezeichnung »Jude« sei im deutschen Sprachgebrauch die Sorge verbunden, so Friedlander und Lüdicke, »Gefühle zu verletzen«. (2013: 15) Dies führe wiederum dazu, dass oftmals auf »formelhafte Umschreibungen wie ›Menschen jüdischen Glaubens‹ oder ›jüdischer Herkunft‹« (2013: 14) ausgewichen wird. In *Freitagnacht Jews* wird das Wort »Jude« konsequent von Moderator und Gästen verwendet und dabei zugleich von der jüdischen Community zurückerobert und »normalisiert«. Auf der Bildebene wird den Zuschauer:innen das Wort »Jude« – sowohl auf Deutsch als auch in seiner englischen Übersetzung – ebenfalls permanent vor Augen geführt, wenn etwa die Selbstbezeichnung des Moderators als Jude mit Hilfe eines Inserts am unteren Bildrand eingeblendet wird, der Schriftzug *Jews* auf der Rückseite der Moderationskarten zu lesen ist oder aber in Form eines Neonschildes als Teil des Bühnendekors in gelben Lettern an der Wand leuchtet (s. Abb. 3). Die prominente Verwendung der Farbe Gelb im Rahmen positiv besetzter jüdischer Selbstdefinition stellt natürlich eine weitere gezielte (visuelle) Provokation und gleichzeitige subversive Um-Interpretation dar, da sie innerhalb der nationalsozialistischen Ideologie als »Kennfarbe« für marginalisierte und vom NS-Regime geächtete Personengruppen galt und auch der von den Nazis eingeführte »Judenstern« in Gelb gehalten war. <9>

Mit schnellen, unruhigen Schnitten, dynamischer, verwackelter Kameraführung und ständig wechselnden

<9>

Bei dem im Rahmen des nationalsozialistischen Regimes eingeführten Judenstern, handelt es sich um einen künstlichen visuellen Marker, der als eindeutiges Zwangskennzeichen für Personen fungierte, die von den Nazis beziehungsweise durch die Nürnberger Rassengesetze als Juden:Jüdinnen definiert wurden.

Bildeinstellungen sowie Perspektiven ähnelt der Look von *Freitagnacht Jews* eher einem kurzweiligen Musikvideo mit hipper «Streetstyle-Kulisse» (Hünninger 2021) als einem klassischen Talkshow-Format. Genau wie der von Arkadij Khaet und Mickey Paatzsch inszenierte Kurzfilm *Masel Tov Cocktail* liefert auch *Freitagnacht Jews* den Rezipierenden »neue Bilder« des Jüdischen (aus jüdischer Perspektive), die über Internet und Streamingdienste Eingang in die zeitgenössische (digitale) Medienkultur finden und dabei vor allem auf eine unkonventionelle Optik, provokante Inhalte und ein junges Zielpublikum setzen. Ganz im Sinne eines explosiven »Mazeltov Cocktails« <10> wird jüdische Identität in beiden Produktionen gezielt thematisiert, affirmiert und möglichst tabulos zur Schau gestellt. Trotz aller, zum Teil auch erfolgreichen Bemühungen um vielfältige Darstellungen jüdischen Lebens in Deutschland, präsentieren jedoch sowohl *Masel Tov Cocktail* als auch *Freitagnacht Jews* ein vorwiegend männlich zentriertes Bild des Jüdischen aschkenasischer Tradition. So fokussiert der Kurzfilm die Erlebnisse eines als weiß gelesenen heterosexuellen Protagonisten russischer Herkunft, der zwar der stereotypen Opferrolle eines wehrlosen Juden widerspricht, mit seiner Wehrhaftigkeit aber wiederum ein auf Gewaltbereitschaft basierendes hegemoniales Männlichkeitsbild als erstrebenswertes Idealbild inszeniert. Und auch wenn dem aus einer ukrainisch-russischen jüdischen Familie stammenden männlichen Moderator in *Freitagnacht Jews* unterschiedlichste Gäst:innen mit diversen Backgrounds zur Seite gestellt werden, fällt mit Blick auf die Kategorie Gender auf, dass auch hier ein Idealbild heterosexueller jüdischer

<10>

Das Urban Dictionary definiert einen »Mazeltov Cocktail« als »unexpected disclosure of a person's Jewishness in, or creating, an extremely awkward or combustible situation« (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mazeltov%20Cocktail>, 24.07.2021).



Abb. 3-5

Screenshots aus der ersten Folge *Freitagnacht Jews* (D 2021).

Männlichkeit(en) dominiert und Gästinnen bisher keine Sendung allein bestreiten durften, sondern stets in Begleitung, sei es von einem Mann oder einer weiteren Frau, aufgetreten sind.^{<11>}

Abschließend sei daher noch kurz auf ein weiteres »Medienobjekt« verwiesen, das ebenfalls durch die (Re-) Produktion und Verhandlung eines gegenderten Wissens von »Jüdischsein« geprägt ist, dabei aber die männlich zentrierte Perspektive verlässt. Bei diesem dritten medialen Artefakt handelt es sich um *Shiva Baby*, dem Spielfilm der jüdisch-kanadischen Regisseurin Emma Seligman, der seit Juni 2021 auf der Streamingplattform MUBI zu sehen ist und seitdem auch hierzulande breit rezipiert wurde. Als »Sinfonie der Beklemmung« (Burg 2021) beschrieben, inszeniert der Film einen Tag im Leben der 20-jährigen bisexuellen New Yorker Studentin Danielle (Rachel Sennott), die mit ihrer gut situierten jüdischen Familie an einer Schiwa, also an einer jüdischen Trauerfeier teilnimmt und sich dort nicht nur mit ihrem heimlichen Liebhaber, sondern auch mit ihrer ehemaligen Geliebten konfrontiert sieht.^{<12>} Von Seligmans persönlichen Erlebnissen inspiriert, begegnet den Zuschauer:innen in diesem queer-feministischen Kammerspiel (Zylka 2021) ein breites Repertoire an

vor allem im anglo-amerikanischen Raum etablierten, geschlechtlich codierten und medial vermittelten Stereotypen des Jüdischen – wie etwa der aus der Sitcom *The Nanny* (USA 1993–1999) bekannt gewordenen stetig nörgelnden, überfürsorglichen jüdischen Mutter beziehungsweise der verwöhnten *Jewish American Princess* oder der in zahlreichen Filmen von Woody Allen verkörperten Figur des tollpatschigen Schlemihls beziehungsweise des intellektuellen neurotischen Juden. Im Rahmen einer sowohl formal-ästhetischen als auch »emotionalen Tour de Force« (Zeckau 2021) werden diese stereotypen Vorstellungsbilder (kultureller) jüdischer Identität(en) jedoch nicht einfach kommentarlos zitiert und wieder aufgeführt. Mit Hilfe einer nahezu dokumentarischen Kamera, die Danielle »stets ganz nahe folgt«, sowie einer musikalischen Untermalung, die »mit ihren die Nerven malträtierten Tönen [...] Danielles Bedrängen und Unwohlsein geradezu körperlich spürbar werden« (Zeckau 2021) lässt, wie Katharina Zeckau treffend beschreibt, gelingt es *Shiva Baby* die Rezipierenden zu affizieren und scheinbar »unmittelbar am Gemütszustand der Protagonistin partizipieren« zu lassen, während stereotype Vorstellungen jüdischer Identität(en) zugleich überzeichnet und ad absurdum geführt werden. Genau wie *Masel Tov Cocktail* und *Freitagnacht Jews* stellt auch *Shiva Baby* ein interessantes Beispiel für die enge Verzahnung von Medien, Geschlecht und »Jüdischsein« dar und verdeutlicht dabei nicht nur das problematische Verhältnis zwischen Aufklärung, Sichtbarmachung und Ausstellen geschlechtlich codierter kultureller jüdischer Identität(en) in zeitgenössischen Medienformaten, sondern erweitert darüber hinaus die hier diskutierten neuen Bilder des Jüdischen um eine bisher marginalisierte queer-feministische Perspektive.

<11>

Eine Übersicht der einzelnen Episoden und geladenen Gäst:innen findet sich hier: [https://www.ardmediathek.de/sendung/freitagnacht-jews-mit-daniel-donskoy/staffel-1/Y3JpZDovL3dkci5kZS9mcmVpdGFnbmFjaHRqZXdz/1/\(25.07.2021\)](https://www.ardmediathek.de/sendung/freitagnacht-jews-mit-daniel-donskoy/staffel-1/Y3JpZDovL3dkci5kZS9mcmVpdGFnbmFjaHRqZXdz/1/(25.07.2021)). Mit Blick auf die Kategorie Klasse ist hier zudem zu reflektieren, dass es sich bei den geladenen Gäst:innen primär um Personen des öffentlichen Lebens beziehungsweise der intellektuellen/künstlerischen Szene handelt, die über einen spezifischen sozialen Status verfügen.

<12>

Wie in einem Glossar-Beitrag der Jüdischen Allgemeine erläutert wird, steht der hebräische Ausdruck »Schiwa« für die Zahl Sieben und ist für Juden die Zeit der Trauer in der ersten Woche unmittelbar nach dem Begräbnis von Eltern, Ehegatten, Geschwistern oder eines Kindes«. (Berger 2013)

Literaturverzeichnis

- Caspar Battegay, »Gibt es eine ›jüdische Normalität‹ in Deutschland?«, in: *Die ganze Wahrheit. JMB Journal* 8 (2013).
- Harry Brod (Hg.), *A Mensch Among Men. Explorations in Jewish Masculinity*, Freedom, CA: The Crossing Press 1988.
- Max Czolleck, *Desintegriert Euch!*, München: btb 2020.
- Michal Friedlander/Martina Lücke, »Ich hab' da mal eine Frage...«, in: *Die ganze Wahrheit. JMB Journal* 8 (2013).
- Hildegard Frübis, »(Kinder-)Ikonen des Holocaust«, in: Peter Seibert, Jana Piper und Alfonso Meoli (Hg.:innen) *Anne Frank. Mediengeschichten*, Berlin: Metropol 2014.
- Matías Martínez, »Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler's List*«, in: ders. (Hg.), *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, Bielefeld: Aisthesis 2004.
- Warren Rosenberg, *Legacy of Rage. Jewish Masculinity, Violence, and Culture*, Amherst, MA: University of Massachusetts Press 2001.
- Juliane Sucker/Lea Wohl von Haselberg, »Einleitung«, in: Juliane Sucker/Lea Wohl von Haselberg (Hg.:innen), *Bilder des Jüdischen. Selbst- und Fremdzuschreibungen im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2013.

Internetquellen

- ARD-Mediathek, »Freitagnacht Jews mit Daniel Donskoy«, in: *ardmediathek.de*, online: <https://www.ardmediathek.de/sendung/freitagnacht-jews-mit-daniel-donskoy/staffel-1/Y3JpZDovL3dkci5kZS9mcmVpdGFnbmFjaHRqZXdz/1/> (25.07.2021).
- Elsa Bartelt, »Freitagnacht Jews: Daniel Donskoy im Interview«, in: *Zeitjung* (18. Juni 2021), online: <https://www.zeitjung.de/freitagnacht-jews-daniel-donskoy-interview/> (22.06.2021).
- Neomi Berger, »Schiwa. Religiöse Begriffe aus der Welt des Judentums«, in: *Jüdische Allgemeine* (01. Juli 2013), online: <https://www.juedische-allgemeine.de/glossar/schiwa/> (24.07.2021).
- Susanne Burg, »Shiva Baby auf Mubi. Eine Trauerfeier wird zur Komödie«, in: *Deutschlandfunk Kultur* (12. Juni 2021), online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/shiva-baby-auf-mubi-eine-trauerfeier-wird-zur-komoedie.2168.de.html?dram:article_id=498677 (26.07.2021).

Deutscher Menschenrechts-Filmpreis, »Preisträger:innen 2020«, in: *menschenrechts-filmpreis.de*, online: <https://www.menschenrechts-filmpreis.de/preistraeger/preistraeger-2020/> (24.06.2021).

Susan Djahangard, »Ein neuer Gesprächsraum ist eröffnet«, in: *Die Zeit* (08. Juni 2021), online: https://www.zeit.de/kultur/film/2021-06/freitagnacht-jews-talkshow-juden-wdr-identitaet-daniel-donskoy?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (22.07.2021).

Daniel Donskoy, »Jude«, (14. Mai 2021), in *Youtube*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=uy9yP9W1aAg> (26.07.2021).

Dpa/Daniel Donskoy (Interview), »Daniel Donskoy's ›Freitagnacht Jews‹ im WDR«, in: *Stern* (16. Juni 2021), online: <https://www.stern.de/kultur/tv/tv-tipp-daniel-donskoy--freitagnacht-jews-im-wdr-30577486.html> (22.06.2021).

Margrit Frölich, »Zwischen Erinnerungskultur, Antisemitismus und Gegenwartsbewältigung. Der Film *Mazel Tov Cocktail*«, in: *Evangelische Akademie Frankfurt* (April 2021), online: <https://www.evangelische-akademie.de/extras/download/?file=8549> (26.07.2021).

Andrea Hanna Hünninger, »Freitagnacht Jews. Endlich eine jüdische Talkshow«, in: *Die Welt* (25. April 2021), online: <https://www.welt.de/kultur/medien/article230591567/Freitagnacht-Jews-endlich-eine-juedische-Talkshow.html> (24.07.2021).

Pressemitteilung, »1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland. Sichtbar und erlebbar machen, wie sehr 2021 das jüdische Leben in Deutschland blüht«, in: *Bundesministerium des Innern und für Heimat* (15. Januar 2021), online: <https://www.bmi.bund.de/SharedDocs/pressemitteilungen/DE/2021/01/1700-jahre-juedisches-leben.html>, (26.06.2021).

Christian Röther, »1700 Jahre jüdisches Leben in Deutschland. Eine einseitige Liebeserklärung«, in: *Deutschlandfunk* (06. Januar 2021), online: https://www.deutschlandfunk.de/1700-jahre-juedisches-leben-in-deutschland-eine-einseitige.886.de.html?dram:article_id=490289 (25.07.2021).

Synagogen-Gemeinde Köln, »2021 – Jüdisches Leben in Deutschland«, online: [https://2021jlid.de/\(26.07.2021\)](https://2021jlid.de/(26.07.2021)).

Urban Dictionary, »Mazel tov Cocktail«, online: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mazel%20Cocktail> (24.07.2021).

Katharina Zeckau, »Shiva Baby«, online: <https://www.filmdienst.de/film/details/617252/shiva-baby#kritik> (1.06.2021).

Jenni Zylka, »Debütfilm Shiva Baby auf Mubi: Die blanken Nerven zupfen«, in: *taz – die tageszeitung* (10. Juni 2021), online: [https://taz.de/Debutfilm-Shiva-Baby-auf-Mubi!/5774503/\(21.06.2021\)](https://taz.de/Debutfilm-Shiva-Baby-auf-Mubi!/5774503/(21.06.2021)).

Technoprekäre
Gefüge -
Digital
Comradeship

De:Mapping Meritocracy: Das Post- meritokratische Manifest

Posts, Apps,
Plattformen

Andrea
Seier/
Stephan
Trinkaus

CHRISTIAN LINDNER

**DIGITAL
FIRST.
BEDENKEN
SECOND.**

DENKEN WIR NEU.

Abb. 1

Wahlplakat der FDP zur
Bundestagswahl 2017.
(Ausschnitt)

»Digital first, Bedenken second«, mit dieser Losung machte die FDP das Thema Digitalisierung zu einer – vor allem junge Wähler:innen ansprechenden – Verheißung, die vermutlich auch im Wahlkampf 2021 der Partei zum Erfolg verholfen hat. »Die Digitalisierung« erfordere »völlig neue Kompetenzen«, heißt es in einer 7-Punkte-Agenda der FDP, die Deutschland als eine Digitalnation imaginiert, »an der jeder teilhaben kann«. Ziel sei es, »dass jeder Einzelne seine Talente entfalten und die Chancen der digitalen Welt ergreifen kann.«^{<1>}

Was hier mit »Talenten« gemeint sein könnte, wird in diesem Wahlkampfslogan an einem (sich immer wieder neu konstituierenden) Amalgam aus Fortschritt, Technik und Leistung deutlich, mit dem sich ein langlebiger Versprechen liberaler Gesellschaften, ja eine ihrer wesentlichen Rechtfertigungen, zurückmeldet: das Versprechen eines Zusammenhangs von individueller »Leistung« und sozialer Position. In seiner satirischen Dystopie aus dem Jahr 1958 hat der britische Soziologe Michael Young dieses Versprechen in Abgrenzung zur Aristokratie als »Meritokratie« bezeichnet. In Youngs fiktiv-dystopischer Zuspitzung gesellschaftlicher Entwicklungen bis ins Jahr 2034 ist Meritokratie jene soziale Ordnung, in der die individuelle Leistung – jenseits von Klassen- und Geschlechtergrenzen – zum zentralen Kriterium sozialen Erfolgs wird. Spätestens seit den 1980er Jahren hat sich die Meritokratie dann von einer dystopischen Fiktion in eine Realpolitik verwandelt, deren Maßnahmen in großen Teilen von denjenigen Parteien auf den Weg gebracht wurden, die historisch die Interessen von Arbeitnehmer:innen vertreten und organisiert haben. Die Verheerungen, die dieses Prinzip in den entsprechenden soziokulturellen

^{<1>}

<https://www.fdp.de/sites/default/files/import/2019-09/7818-20180703-flugblatt-7-punkte-digital.pdf> (14.3.2022).

Gefügen angerichtet hat, scheinen derzeit zu einer gewissen politischen Schizophrenie zu führen: Während die Hartz-IV-Reformen gegenwärtig zum Teil wieder rückgängig gemacht werden sollen, erlebt zugleich die Vorstellung eines sozialen Aufstiegs durch Leistung eine Wiederbelebung. Und es ist sicherlich kein Zufall, dass nicht nur die FDP diese Wiederbelebung des meritokratischen Aufstiegsversprechens eng an das andere Versprechen koppelt, dessen Verheißungen sie nicht müde wird zu preisen: die Digitalisierung.

Mythos der messbaren Leistung

Den Mythos der messbaren Leistung hat die britische Soziologin und Geschlechterforscherin Jo Littler in ihrem Buch *Against Meritocracy* (2018) untersucht. Littler bezeichnet Meritokratie als die wichtigste, historisch weit zurückreichende kulturelle Legitimation des gegenwärtigen (neoliberalen) Kapitalismus, die eine umfassende genealogische Neuausrichtung erfahren hat. Von einer Gegenposition zum sozialistischen Modell hat sich das meritokratische Denken, so Littler, kontinuierlich zu einem Ideal entwickelt, das beschreibt, wie Gesellschaften organisiert sein sollten. (2018: 2)

Unter der Überschrift »What's wrong with meritocracy?«, eine Frage, die Jo Littler als Anlass ihres Schreibens dient, fasst sie ihre kritische Analyse meritokratischer Logiken zusammen. Dazu zählen unter anderem die Legitimierung von Hierarchien, die auf das »Oben« und »Unten« ebenso angewiesen ist wie auf essentialistische Vorstellungen von Intelligenz und (verborgenen) »Talenten«, die ihrerseits auf Konzeptionen inhärenter Differenzen von Menschen basiert, die in den 1950er Jahren (nicht nur) in Großbritannien ihre Hochzeit erlebt haben. Auch die dauerhafte Anreizung kompetitiver Logiken, die Selbstinteresse vor Gemein-

schaftsinteressen stellt, und das Ignorieren struktureller Ungleichheiten zugunsten eines Traums unerschöpflicher Möglichkeiten und Spielräume, führt Littler als Kritikpunkte am meritokratischen Denken an. Schließlich geht es auch um kulturelle Werte, die auf soziale Hierarchien aufbauen und sie zugleich perpetuieren:

Why do singer or entrepreneur become roles to aspire to above those of vet or nurse? Why, today, as income disparity widens, are celebrity-based professions rising in ascribed status? What exactly is being »made«, when we »make it«? And in what, and whose interests is it being »made« for? (2018: 7)

Das, was soziale Mobilität belohnt oder vergütet, trage, so Littler, zur Zementierung sozialer Ungleichheiten bei und validiere ausschließlich die Wertvorstellungen der Mittelklasse: »Contemporary neoliberal discourses of meritocracy [...] assume that all progressive movement must happen upwards and, in the process, contribute to the positioning of working-class cultures as the »underclass«, as abject zones and as lives to flee from.« (2018: 7)

Postmeritokratische Szenen im Kino der Gegenwart

In Populärkultur, TV-Serien und Filmen, die auf internationalen Festivals prominent vertreten sind und ausgezeichnet werden, wird das Versprechen eines sozialen Aufstiegs durch Leistung gegenwärtig intensiv befragt und problematisiert. Nicht nur inhaltlich, sondern auch auf formaler Ebene zeichnet sich diese Irritation des meritokratischen Versprechens, etwa in Filmen wie *Parasite* (Bong Joon-ho, Südkorea 2019) *Shoplifters*



Abb. 2

Still aus *Deux jours, une nuit* (Jean-Pierre und Luc Dardenne, B/F 2014).

(Hirokazu Koreeda, Japan 2018), *Hillbilly Elegy* (Ron Howard, USA 2020) oder *Nomadland* (Chloé Zao, USA 2020) ab. Lineare Erzählungen werden in diesen Filmen durchkreuzt von szenischen Gefügen, die sich weniger Verläufen als Situationen widmen und die Handlungsmacht ihrer Figuren auf eine Weise relativieren, die den Gegensatz von Selbst- und Fremdbestimmung unterlaufen. (siehe dazu ausführlich: Seier/Trinkaus 2021) Die Bindungen an die Fantasien eines guten Lebens, das durch Arbeitsdisziplin und/oder sozialen Aufstieg erreicht werden kann, werden zunehmend grausam oder brüchig. (Berlant 2011) An die Stelle der Orientierung an einer imaginierten Zukunft tritt die Bewältigung einer prekären Gegenwart.

So ist beispielsweise die narrative Anlage des Films *Deux jours, une nuit* der Dardenne-Brüder (Jean-Pierre und Luc Dardenne, dt. *Zwei Tage, eine Nacht*, B/F 2014) weniger auf Entwicklung als auf eine sich wiederholende Kreisbewegung hin organisiert: Die unter Depressionen leidende Protagonistin Sandra (gespielt von Marion Cotillard) geht von Haustür zu Haustür, um ihre Kolleg:innen zu überreden auf eine Prämie ihres Arbeitgebers zu verzichten und so ihre eigene Kündigung auszusetzen. Sandras Kolleg:innen, beschäftigt in einer Firma für Solarmodule, hatten in einer Abstimmung für ihre Entlassung votiert, da Sandras Leistungen aufgrund einer Depression angeblich nachließen. Im Gegenzug für Sandras Entlassung hatten die Kolleg:innen von ihrem Vorgesetzten das Versprechen auf eine Bonuszahlung erhalten. Durch persönliche Besuche ihrer Kolleg:innen kann Sandra schließlich erreichen, dass die Abstimmung wiederholt wird (und, wenn auch knapp, zu ihren Gunsten ausfällt). Die filmische Erzählung setzt Sandras Besuche bei den Kolleg:innen so zusammen, dass vor allem die Wiederholung, die Gleichzeitigkeit von Zeitdruck, Überforderung und Entschlossenheit und der für

Sandra in jeder Hinsicht unkalkulierbare Ausgang im Zentrum stehen. Hinter jeder einzelnen Tür eröffnet der Film Mikronarrationen prekarisierter Lebensumstände, die die Verknüpfung von Leistung und sozialem Aufstieg obsolet erscheinen und sich auch nicht in eine technologisch-soziale Fortschrittserzählung überführen lassen. Wenn der Chef schließlich Sandra ihre Weiterbeschäftigung anbietet, lehnt sie überraschend ab, da ihre Wiedereinstellung mit der frühzeitigen Kündigung eines Zeitarbeitsvertrags eines Kollegen einhergehen würde. Die letzte Einstellung zeigt Sandra, die mit ihrem Mann telefonierend die Firma verlässt. Auf einer Straße im Sonnenlicht spricht sie die letzten Worte des Films und geht aus dem Bild: »Wir haben uns gut geschlagen. Ich bin glücklich.« Mit diesem Ende tritt der Film der Vorstellung einer objektiven Messbarkeit von Leistung entschieden entgegen. Er schlägt keine Richtung ein, sondern setzt die Gerichtetheit gewissermaßen außer Kraft: Leistung als messbar und vergleichbar zu verstehen, macht aber nur Sinn, wenn Weg und Ziel bereits feststehen. Daher auch die naheliegende Verknüpfung von Leistung und »Fortschritt«: Beide sind Konstrukte, die die Prozesse, die sie fassen sollen, auf ein möglichst lineares und teleologisches Prinzip festzulegen suchen. Technischer »Fortschritt« (hier: der Bau von Solarmodulen) fällt in *Zwei Tage, eine Nacht* gerade nicht mit sozialem »Fortschritt« zusammen. Er wird, ganz im Gegenteil, auf der Basis konkurrierender Mitarbeiter:innen, die sich selbst und anderen zum Feind werden, realisiert. Der Film entwickelt daraus eine zyklische, von Haustür zu Haustür, von prekärer Welt zu prekärer Welt führende Bewegung, die postmeritokratisch genannt werden könnte. *Zwei Tage, eine Nacht* unterläuft die lineare narrative Struktur des meritokratischen Versprechens und widmet sich am Ende neuen Formen des sich Bezieheins und des Verwiesenseins zu.

Meritokratie und Digitalität

Im Jahr 2018 ist im Netz ein **Postmeritokratisches Manifest** erschienen, das die Frage nach den meritokratischen Arbeitsbedingungen im Bereich digitaler Produktion stellt, insbesondere in der Open-Source-Bewegung: »Meritokratie ist ein grundlegendes Prinzip der Open-Source-Bewegung und das meritokratische Ideal wird in der IT-Branche fortwährend aufrechterhalten: anerkennenswerte Leistungen (das Verdienst) eines Menschen wirken sich auf dessen Anwerbung, Einstellung, Beförderung und Wertschätzung aus.« (Ehmke et al. 2018)

Das von der Autorin, Softwareentwicklerin und Programmiererin Coraline Ada Ehmke initiierte Manifest problematisiert die spezifische Kopplung des meritokratischen mit dem digitalen Versprechen, plädiert für eine Neuausrichtung digitaler Arbeitsbedingungen und regt etwas an, das im politischen Kontext oftmals als »Werte-debatte« bezeichnet wird. Eines der zentralen utopischen Versprechen der Digitalisierung, auf das sich die Open-Source-Bewegung stützt, ist die alleinige Bedeutung von Leistung und Verdienst, ohne Berücksichtigung von Herkunft und Zugehörigkeit, Monopolmacht und Eigentum: Unter den Bedingungen der Digitalität und des Internets scheint es möglich, ein Milieu zu schaffen, in dem soziale Herkunftsmilieus keine Bedeutung mehr haben, in dem nichts zählt als der Beitrag zur Lösung eines Problems, auf den alle zugreifen und den alle weiter verbessern können (unter der betriebswirtschaftlichen Parole **best practice** ist dieses Prinzip ja bereits weit in alle möglichen kulturellen Räume vorgedrungen, nicht zuletzt in den akademischen). Digitalität erscheint so als Einlösung jenes meritokratischen Versprechens, das die liberalen, westlichen Gesellschaften bisher schuldig geblieben sind und das zunehmend an Glaubwürdigkeit verliert. Die postmeritokratische Kritik von Ehmke setzt



Abb. 3

Screenshot des
Postmeritokratischen
Manifests.

dabei an mehreren Punkten an, die darauf hinauslaufen, dass die meritokratischen Egalitätsvorstellungen, in denen Differenz allein über Leistungsfähigkeit hergestellt wird, in eine Konstellation zwischen denen führen, die darüber bestimmen, was als Wert, was als Leistung gilt, und denen, die ihre Unterordnung und Ausschließung im Namen der Meritokratie auch noch als Chancengleichheit beklatschen sollen. Das Versprechen eines meritokratischen Fortschritts – so das Manifest – begründe so das Regime einer technologischen Elite, die sich in einem System der – um es mit Bourdieu zu sagen – »Auswahl der Auserwählten«^{<2>} ständig reproduziert. In einem Aufsatz von Ehmke, der wenige Jahr vor dem Manifest erschienen ist, heißt es:

»The almost religious devotion to an idealized meritocracy perpetuates a system of elitism and virtual classism. It props up an advantaged minority free to spend its time catering to an idealized community of homogenous consumers. The technocratic upper class is given the mandate to ensure ›progress‹ at all costs, and even to dictate what is and is not rational and intellectually valuable. It maintains its status through mechanisms of control including distribution of investments and wages, essentially exercising gatekeeping authority over the means of intellectual production. A privileged few are thus empowered to limit access to opportunities for advancement and prosperity.« (Ehmke 2015)

<2>

»Das Bildungssystem [...] steht im Dienst dieser Privilegien, ohne dass die Privilegierten etwas dafür tun müssten [...], weil es völlig ausreicht, die beschriebenen Einflüsse, vom Kindergarten bis zur Universität, ihre Wirkung entfalten zu lassen, um die Fortdauer sozialer Privilegien zu sichern.« (Bourdieu/Passeron 2007: 41)

Dehumanisierung

Dieses Zitat stammt nicht aus dem Manifest selbst, sondern aus einem Aufsatz von Ehmke, den sie The Dehumanizing Myth of the Meritocracy genannt hat. Nach Ehmke handelt es sich bei den Versprechen des digitalen Meritokratismus um so etwas wie eine elitäre Herrschaft, die nicht mehr auf die Form des Privateigentums beruht – darin unterscheidet sie sich dann doch von der plumperen »meritokratischen« Ideologie der FDP –, sondern geradezu aus der Auflösung von Eigentumsverhältnissen hervorgeht: Es geht nicht mehr darum zu besitzen, sondern darum, Zugänge, Möglichkeiten, Chancen zu kontrollieren. Ganz im Sinne des Postskriptums über die Kontrollgesellschaften von Gilles Deleuze: »Was zählt ist nicht die Barriere, sondern der Computer, der die – erlaubte oder unerlaubte – Position jedes einzelnen erfaßt und eine universelle Modulation durchführt.« (Deleuze 1993: 261)

Was an Ehmkes Text etwas irritiert, ist die Rede von der Dehumanisierung, dem Wert des Menschen und Zwischenmenschlichen, als ob die Figur des »Menschlichen« oder gar: die Rückkehr zum Menschlichen hier einen Ausweg bieten könnte. Schließlich scheint die Meritokratie ja eine durch und durch »menschliche« Angelegenheit zu sein, die an jene Tätigkeit gekoppelt ist, die nicht erst im 19. Jahrhundert als das bezeichnet wurde, was das »Menschliche« überhaupt auszeichnet: die Arbeit. Meritokratie bedeutet gewissermaßen die unerbittliche soziale Skalierbarkeit der Arbeit durch den Ertrag, die Leistung, des Beitrags zur Lösung der Probleme. Alle Ansätze, die aus dem Meritokratischen so etwas wie eine Utopie generieren wollen, knüpfen hier an. Das meritokratische Versprechen läge demnach darin, allen Individuen Zugang zu diesem homogenen Raum zu gewähren, in dem sie sich miteinander messen können.

Und hier beginnt die Verknüpfung des Meritokratischen mit dem Digitalen gewissermaßen zu delirieren. Individuelle Leistung und Algorithmen erscheinen einerseits als ideales Paar: Endlich löst sich das Individuum von seinem Milieu, kann auf Mittel zurückgreifen, die scheinbar allen zur Verfügung stehen und selbst keine finsternen beziehungsweise eigensüchtigen Absichten verfolgen; ihre Interesselosigkeit und Herkunftslosigkeit scheint genauso gesichert wie die Skalierbarkeit ihrer Ergebnisse. Das stimmt aber in doppelter (und durchaus paradoxer) Hinsicht nicht: Aus zahllosen Untersuchungen (siehe beispielsweise Bath 2017) wissen wir, dass algorithmische Logik verknüpft ist mit soziokulturellen Ordnungen, mit deren Ungleichheiten und strukturellen Benachteiligungen, zugleich unterlaufen algorithmische Prozesse aber alle Vorstellungen von Individualität, von Zugehörigkeit und Differenz, die die »Menschen« sich von sich selbst gemacht haben. (Chun 2016)

Digitale Postmeritokratie

Hier beginnt der zentrale Punkt des meritokratischen Versprechens zu wanken: die Behauptung homogener individueller Handlungsmacht. Wenn wir Individuen wären, die einander in dem Sinne glichen, dass sie dasselbe Vermögen zu messbarer Leistung hätten, dann läge das Problem einer gerechten Gesellschaft in den Hindernissen, die ihnen in den Weg gelegt und die entfernt werden müssten. Genau darin liegt das meritokratische Versprechen: Die Individuen sind in diesem Verständnis herkunftslos, ohne Vergangenheit, ihre Erfahrungen gleichen sich, oder sind in dem Sinne heterogen, als sie alle ihren Beitrag zur Lösung der Probleme leisten können, um so auf dem Weg des sozialen Aufstiegs voranzuschreiten. Was zählt, ist die Barrierefreiheit der Laufbahn, die vor ihnen liegt. Diffe-

renz entsteht hier aus dem unterschiedlichen linearen Fortschreiten auf dieser Bahn. Wir beginnen aber nicht an unterschiedlichen Positionen auf einer universellen Bahn des Lebens mit unterschiedlich hohen Hürden, wir beginnen innerhalb des Gefüges als Läufer:in, vielleicht aber auch als Zuschauer:in, Schiedsrichter:in oder Trainer:in, als Bahn oder Schuhsole, als Startschuss oder als Asche. Das meritokratische Versprechen besteht immer auch aus der Verdunklung dieser Dynamik des Gefüges, in dem sich soziale Differenzen und digitale Prozessualitäten wechselseitig durchkreuzen: Weder Algorithmen noch Menschen sind »Subjekte« ihrer Handlungen, Algorithmen bringen vielmehr andere Prozessformen in unsere Gefüge und Ökologien ein, (Parisi 2017) andere Praktiken, die weder als individuell noch als »menschlich« ausgegeben werden können: Wenn das Digitale hier eine Fluchtlinie ist, dann weil es sowohl die Vorstellung menschlich/männlicher Individualität und Subjektivität als auch die damit verbundene Universalisierung und Homogenisierung von Handlungsmacht und Leistung potenziell zersetzt. Die Vorstellung von der Leistung des Läufers hängt von der Handlungsmacht des Gefüges ab, in dem er erscheint, so wie die Subjektivität des Plantagen- oder Fabrikbesitzers von den entsprechenden gewaltvollen Konfigurationen abhängt, die ihn ermöglichen.^{<3>} An diesem Punkt wird auch die politische Ausrichtung des postmeritokratischen Manifests unscharf oder ambivalent, insofern es versucht, das in die Krise geratene Verhältnis von Individualität, Menschlichkeit und Heterogenität mit der Aussicht auf Diversität zu »retten«:

^{<3>}

Die männliche Form ist hier keineswegs generisch gemeint, auch wenn diese Position auch von nicht-männlich bezeichneten Entitäten eingenommen werden kann.

Wir können als professionelle Entwickler:innen den größten Beitrag leisten, indem wir aus der Diversität unserer Identitäten, Hintergründe, Erfahrungen und Perspektiven schöpfen. Homogenität ist ein Anti-Pattern. (Ehmke et al. 2018)

In dieser Perspektive könnte Postmeritokratie unter digitalen Bedingungen entweder die Skalierbarkeit der Leistung über jede individuelle Leistung hinaus bedeuten oder aber Fluchtlinien für die Heterogenisierung von Gefügen jenseits der Leistung, des Eigentums und der Individualität bereithalten. Erste Überlegungen hierzu werden nicht nur im **Postmeritokratischen Manifest**, sondern auch in einem ihm sehr verwandten, ebenfalls manifestartigen Text entwickelt, den ein unter dem Titel »Precarity Lab« 2016 gegründeter Zusammenschluss von Medien- und Kulturwissenschaftler:innen an der Universität in Michigan in kollektiver Autor:innenschaft verfasst hat. Hervorgehoben wird in diesem Text die Suche nach einer neuen Sprache, mit der Begriffe wie »Kontrollgesellschaft« oder »Plattformkapitalismus« im Hinblick auf neue Formen des Ineinandergreifens technischer, klassenspezifischer, geschlechter- und kolonialistischer Verhältnisse aktualisiert werden können. Dem krisenhaften Verhältnis von Technik, Individualität und Menschlichkeit wird hier, anders als im **Postmeritokratischen Manifest**, gerade nicht mit einer »Rückkehr zum Menschlichen« begegnet. Stattdessen wird unter dem Begriff des Technoprekären das weltweite Ineinandergreifen von Digitalisierung und Prekarisierung diskutiert:

»We need new vocabularies for attending to the generalized production of precarity under contemporary racial capitalism. This is not the language in which the digital dream is advertised. In the promotional brochure for digital interconnectedness, these networked lives are pictured as always hyper-productive, virtuous, connec-

tive, and efficient. But it is clear to us that both these dreams and these networks themselves are broken. We won't be recruited into optimizing this network. We set ourselves a different task. Our approach to researching questions related to digital cultures emphasizes a need to critically examine the way information and communication technologies can become instruments for facilitating the exercise of power and domination, particularly along axes of race, ethnicity, gender, class, and sexuality. We are not luddites, nor are we cynical about technology. Instead, we aim to extend the humanities' concern with issues of power and precarity to an inquiry into the way digital technologies mediate social life and make certain possibilities and impossibilities available to us.« (Precarity Lab 2020: 3)

Das »Technoprekäre« <4> ist demnach überall dort ausfindig zu machen, wo die Utopien digitaler Netzwerke auf tradierte Formen der Unterwerfung (die Plantage, die Kolonie, das Gefängnis, das Labor oder dergleichen) aufbauen und die globalen Verstrickungen zwischen denjenigen, die angeblich aufgrund ihrer eigenen Leistungen aufsteigen und denjenigen, deren ökonomische und materielle Ressourcen immer weiter verknappt werden, sichtbar(er) werden.

Darum geht es unseres Erachtens: Diesseits der gewalttätigen Monotonie des Meritokratischen und

<4>

»Technoprecarity is the premature exposure to death and debility that working with or being subjected to digital technologies accelerates. It is the unevenly distributed yet pervasive condition that the gig economy, toxic metals, denied welfare, and biometric surveillance systems perpetuate. We use the term technoprecarity to mark a contemporary expression of long-extant forms of violence under racial capitalism; for instance, our definition intentionally references Ruth Wilson Gilmore's influential formulation of racism as 'the state-sanctioned and/or extra-legal production and exploitation of group-differentiated vulnerability to premature death.« (Precarity Lab 2020: 1)

Individuellen, der Leistung und der Problemlösung (die in bestimmten Vorstellungen von Diversität und Chancengleichheit noch nachhallt), eine Polyrhythmisierung und Ungerichtetheit divergierender Weisen des Lebens (und Sterbens), der Kontamination und Kollaboration zu erhalten. Ein postmeritokratisches und digitales De:Mapping of Meritocracy handelte insofern nicht davon, Läufer:in zu sein und ungehindert ins Ziel zu kommen, sondern das Gefüge der Bahn zu verändern, anders zu werden, neue Situationen hervorzubringen und Divergenz zu ermöglichen.

Literaturverzeichnis

Corinna Bath, »Sozial gerechte Algorithmen. Problematiken, Konzepte und Perspektiven der Geschlechterforschung (Zusammenfassung)«, in: *Forum InformatikerInnen für Frieden und gesellschaftliche Verantwortung Fiff-Kommunikation* (Januar 2017).

Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, NC: Duke University Press 2011.

Pierre Bourdieu/Jean-Luc Passeron, *Die Erben*, Konstanz: UVK 2007.

Jo Littler, *Against Meritocracy - Culture, Power and Myths of Mobility*, New York City, NY/London: Routledge 2018.

Wendy Hui Kyong Chun, *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*, Cambridge, MA: MIT Press 2016.

Gilles Deleuze, »Postsriptum über die Kontrollgesellschaften«, in: Ders., *Unterhandlungen 1972-1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993.

Luciana Parisi, »Computational Logic and Ecological Rationality«, in: Erich Hörl (Hg.), *General Ecology. The New Ecological Paradigm*. London/New York City, NY: Bloomsbury 2017.

Precarity Lab, *Technoprecarious*, London: Goldsmith Press 2020.

Andrea Seier/Stephan Trinkaus, »Vom Ausbleiben des Aufstiegs und der Krise als Dauer: Szenen sozialer Im/Mobilität im postmeritokratischen Kino der Gegenwart«, in: *GENDER - Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* (März 2021).

Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt - Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin: Matthes & Seitz 2018.

Michael Young, *The Rise of the Meritocracy*, London: Thames and Hudson 1958.

Internetquellen

Coraline Ada Ehmke, »The Dehumanizing Myth of the Meritocracy«, in: *Model View Culture. A Magazine about Technology, Culture and Diversity* 21 (2015), online: <https://modelviewculture.com/pieces/the-dehumanizing-myth-of-the-meritocracy> (14.03.2022).

Coraline Ada Ehmke et al. (2018): *Das postmeritokratische Manifest*. <https://postmeritocracy.org/de/> (14.03.2022).

Technoprekäre
Gefüge -
Digital
Comradeship

Fotografie - Memes

Klasse Haltung



Abb. 1

Fotoarchiv der Autorin, n.d.

Ulrike Bergermann

Das ist ein Foto meiner Oma, die eine fremde Person im Urlaub anspricht. Meine Oma war lebenslustig und sehr kontaktfreudig, stolze Ernährerin und Caretakerin ihrer fünf Kinder und ihres kranken Mannes. Gleichzeitig dominant und offen, wie es auch die Körperhaltung zeigt. Der vorgereckte Kopf. Diese körperliche Geste erinnert mich immer an sie, wenn ich sie bei mir selbst wahrnehme.

Dazu hatte ich während der Coronapandemie oft Gelegenheit.<1> In zahllosen universitären Videokonferenzstunden sitzen wir vor den Monitoren, den eingebauten oder externen Kameras, manche im Bürostuhl zurückgelehnt, manche vornübergebeugt, manche sportlich auf der Stuhlkante, Profis mit externer Kamera im Weitwinkel und von leicht oben zu sehen, die mit der Basisausstattung durch die Laptopkamera von schräg unten. Egal, welches Equipment ich benutze: Ich strecke den Kopf zur Kamera. Das macht keinen Sinn. Das Mikrofon ist durch das Headset immer vor meinem Mund, man kann mich dadurch nicht besser hören oder sehen, und ich sehe die anderen auf dem Bildschirm dadurch sogar schlechter. Ich versuche, es nicht zu tun, es führt zur Schulterverkrampfung, ich will mein Aussehen gar nicht gerne vorführen, es ist einfach albern, aber immer wieder finde ich mich in dieser Position. Und ich assoziiere sie einerseits mit bestimmten Genderings – bei meiner Oma die Figur der tratschenden Frau, der »weiblich entgegenkommenden« Person. Vor allem aber verbinde ich diese Bilder mit klassenbezogenen Vorstellungen. Das ist eine eigene Aufladung, eine Projektion, auf jeden Fall eine affektive Besetzung, und sie ist nicht besonders angenehm. Ich wäre lieber cool und lässig, zurückgelehnt.

Es sind weniger Kinn oder Augen als die Nase, die die Halswirbelsäule meiner Oma nach vorne zieht. Vorausschauend eine Lage sondierend, auf Terrains, in denen man

<1>

Dieser Text entstand im Februar 2021, nach einem Semester Onlinelehre.

keinen Platz hatte. Soziale Grenzen drücken sich psychisch aus, schrieb Lynsey Hanley, sie werden performt durch Haltungen, (Hanley 2016: xi) und das wäre vermutlich auch physisch zu konstatieren. Körper sind in Räumen vorgehen oder nicht und positionieren sich entsprechend.<2> Lynsey Hanleys Buch *Respectable. Crossing the Class Divide* ist unter anderem großartig zu lesen, weil sie ihre erworbene Virtuosität mit Sprachen nutzt, ihr Bewegen in klassenspezifischen Ausdrucksformen, Dialekten, dem Vokabular des Studienfachs, das Management der damit verbundenen Anrufungen, Verletzbarkeiten im immer wiederkehrenden Terrainwechsel, den herablassenden Einschätzungen ihrer proletarischen Sprache, den zurückweisenden Haltungen gegenüber der Klassenaufsteigerin. Den Kopf nach vorne zu recken, heißt auch: Ich mache mich erreichbar, ich denke nicht, dass ich etwas Besseres (geworden) bin als ihr (so der typische Vorwurf an Klassenwechsler:innen). Meine Oma ist in ihrer Klasse geblieben, ich habe ihre Haltung beim Klassenaufstieg mitgenommen und nicht verloren.

Die metaphorische Topografie des Aufstiegs korrespondiert mit solchen Kulturen und politischen Philosophien, die Körperbilder in Sozialräumen entwerfen. In Nina Verheyens Geschichte der Idee der »Leistung« etwa ist zu lesen, wie diese immer mehr in Analogie zu Körperbildern gesetzt wird, auch wenn sich die Ideale körperlicher Fitness mit »Turnvater Jahn« erst relativ spät auf Produktivität und im 20. Jahrhundert auf Selbstmanagement beziehen. (Verheyen 2018) Omas Leistung – noch in einer anderen Topografie – ist eine Mischung aus Neugier, Vorwärtsverteidigung, Lebenslust. Möglicherweise anstrengend für alle Beteiligten, die sich in ihren Sitzgelegenheiten gelassener und zu Hause fühlen.

<2>

Siehe mit Bezug auf öffentliche und institutionelle Räume und *shifts in bodies/space* durch *space invaders* wie Doreen Massey, wie FLINTA und rassifizierte Minderheiten; Puwar 2004.

Verheyen schreibt, dass der Leistungsbegriff in sich widersprüchlich ist und nie realisiert werden kann, da es keine Messbarkeit eines Konstruktes gibt, das nur individuelle Anstrengungen und ihr Ergebnis beschreiben kann: Messbar sind letztlich nicht Produkte, sondern ob man sich stets bemüht hat. (Verheyen 2018: 196) Die Internalisierung solcher ungesagten Anforderungen ist mit Foucault, Deleuze, den Cultural Studies, der feministischen Forschung ins Blickfeld gerückt, und nun auch auf Fotos. Sie framen meinen Blick auf die vogelhafte Bewegung.

Anders großartig ist Andrea Seiers **Schamoffensive**, die beschreibt, wie »Betroffenheit« als eine mikropolitische Einheit nicht etwa eine identitäre Sackgasse ist, sondern mit Didier Eribon ein Verfahren, eine Hervorbringung, eine mediale und ästhetische Praxis. (Seier 2020) Sie findet in sprachlichen und anderen performativen Akten statt, sie ist affektiv und verkörpert.

Körper treten für die Klassismusdebatte erwartbarerweise dort in den Blick, wo sie sich zum Beispiel beim Klassenwechsel verändern müssen – oder ein Archiv von Disziplinierungen und Ausgrenzungserfahrungen sind etc. <3> (Seier 2020: 80) Seier verweist darüber hinaus mit Marina Garcés auch auf den Körper als Ort einer Kritik, die sich nicht nur als »Bewusstmachung« versteht, sondern gegen eine »Privatisierung der Existenz« einsteht.

<3>

»Der Klassenwechsel wird nicht zuletzt als intensive Körpererfahrung thematisiert. Er ist nicht nur beschwerlich, sondern verlangt eine ›nahezu vollständige Umerziehung‹, mit der der Eintritt ins neue Milieu garantiert und die gelungene Abkehr von der Herkunftsumgebung unter Beweis gestellt werden muss (Eribon 2016: 98). Sprechen, Körperhaltung, Interesse für Kunst und Kultur, alles wird in einer zweiten Sozialisation neu gelernt und als eine Form des in den Alltag integrierten Hochleistungssports geübt.« – »Die Erfahrungen der Klassenflucht werden dabei vor allem als unsichtbare somatische und emotionale Verletzungen thematisiert, die die hegemonialen Bewertungen sozialer Milieus zur Voraussetzung haben und sich auch im Kontext links-intellektueller Milieus perpetuieren.« (Seier 2020: 68)

Verkörperter Kritik entwirft Seier als eine »Möglichkeit und Bereitschaft des Affiziert-Werdens«. (79) Beide Formen, den Körper zu adressieren – als passiven Ort der Einschreibungen oder als Ort der Möglichkeit von Veränderung – erfassen allerdings nicht die Dimension, die mir im Bild meiner Oma entgegenkommt.

Die digitale Webkamera meines Computers ruft mir eine Identifikation wieder ins Bewusstsein, die nur durch die analoge Fotokamera meines Vaters sichtbar wird.

Die Haltung in einer Ruhrgebietsarbeiterklasse kann nicht die gleiche sein wie die einer Hansestadtprofessorin, aber mein Fremdschämen und Selbst-Schämen hängen eng zusammen. Kann eine Theoretisierung der Scham beides verändern? Lassen sich die Bilder umbesetzen? Etwa durch einen Text in einem ziemlich akademischen Sammelband? <4>

Auf die Frage, welche Funktionen und Effekte die Reflexion von Scham haben kann, gibt es unterschiedliche Perspektiven: Ist dieser Affekt unhintergebar, ist er auch durch Bewusstwerden seiner Bedingungen nicht zu überwinden? Wirkt er somit in anderer Weise als Wut oder Stolz gemeinschaftsstiftend, oder bleibt er eine individuelle Erfahrung? <5>

Schon in den 1990er Jahren beschrieb Eve Kosofsky Sedgwick die queere Performativität der Scham, die sowohl identitätsstiftend wirkt (auch und gerade, indem sie ein Selbstverhältnis schmerzhaft unterbricht) als auch ansteckend und unkontrollierbar mit anderen verbindend ist. Man schämt sich nie alleine, und man schämt sich

<4>

Das fragte sich schon Elsbeth Probyn (2005) in »Writing Shame«.

<5>

Zudem: Dient die Rede von der Scham möglicherweise als Deckerzählung, um nicht über andere Dinge (in diesem Fall: rassistische Einstellungen in der neuen intellektuellen, bürgerlichen Klasse) zu sprechen, wie Katrin Köppert fragt (i.E.).

immer alleine. Scham ist eine Dissoziation im Sozialen, und Scham ist eine Stifterin sozialer Relationen. Scham ist eine freie Radikale, deren ansteckende Zirkulation alles verändern kann, Körper, Verhalten, Wahrnehmungen, Subjektivierungen, Gemeinschaften; in queeren communities ist sie immer beteiligt an Identitätsprozessen, durch ihre »powerfully productive and powerfully social metamorphic possibilities«. ^{<6>} (Sedgwick 2003: 65) Diese Möglichkeiten, so Katrin Köppert, schneidet Eribon letztlich ab, wenn er sich von seiner Herkunftsklasse abwendet (nicht für sie oder mit ihr schreibt, sich letztlich von ihr abgrenzen will). (Köppert 2023, i.E.) Andrea Seier las die »Rückkehr nach Reims« vor allem als »Arbeit am Selbst« und betonte darin das Element des Sich-selbst-Erfindens. (Köppert 2023, i.E.) Köppert beharrt auf der konzeptuellen Offenheit, der Unabgeschlossenheit einer solchen Erfindung, die weder in einer Identität mündet noch in einer Gemeinschaft, da nicht von vorneherein abzusehen ist, in welchen Konstellationen aus Körpern, Regeln und Anderen die schamhaften Affekte entstehen. »Es wird jedes Mal neu zu sehen sein, welche schrägen Verbindungen Scham hergestellt haben wird.« (Köppert 2023, i.E.) Schräg ist nicht kritisch, schwach oder selbstdiszipliniert, man weiß es einfach nicht – es ist eine fundamentale Unsicherheit, die diesen Affekt auszeichnet. Man kann die Schamoffensive nicht planen. Wenn man die Unsicherheit aushält, lassen sich auch unvorhersehbare politische Bündnisse eingehen; wenn man in Abgrenzung oder Überwindung (zum Beispiel der Klassenscham) ankommen möchte, werde die Transformationskraft von Scham, ihr queeres Potential, begrenzt. (Köppert 2023, i.E.) Scham bleibt eine Markierung von Verletzbarkeit, und eine mögliche Bedin-

^{<6>}

Teilweise zuerst erschienen als: »Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel« (1993). Vielen Dank für den Hinweis an Katrin Köppert. Siehe auch Berlant 2011, Cvetkovich 2012.

gung von Handlungsfähigkeit. ^{<7>} (Seier 2020: 67–71) Oder einer gewissen Handlungsgetriebenheit. Die schließt auch ein Lesen- und Verstehenwollen ein.

Gibt es heiße Medien und kalte, solche, deren Inhalte einem entgegenkommen und solche, die man erst zwischen ihren Bestandteilen entziffern muss? Für mich sind alle Medien kalte, deren Sinn ich eifrig immer schon auf halber Strecke vorausseilend lesen können will. Es kommt mir so vor, als wäre der unkleidsam und aufdringlich vorgestreckte Kopf eine meiner normalen Grundhaltungen. Jedenfalls in retrospektiver Imagination, die sich in der Zeit der Bildschirmlehre einstellt, in der einem das eigene Bild verstärkt entgegenkommt. Der Bezug auf virtuelle Räume, wie es digitale Seminarräume auch sind, bietet einen Link zur etymologischen Verwandtschaft von *camera* und *comrade*. Auch wenn Jodi Dean mit der Figur der »comradely professors« eher an marxistische Genoss:innen denkt, passt die Verbindung von hochschulöffentlichem Raum und der Figur der:des allgemeiner »engagierten Intellektuellen«. (Dean 2019) Deans *comradeship* bedeutet, einen Raum zu öffnen, ansprechbar zu sein, an Verbundenheit zu glauben und zu arbeiten. Viele Lehrende beklagten in den Corona-Semestern die »schwarzen Kacheln« von Studierenden, die sich ohne Kamera in die Seminare zuschalten; alle Beteiligten leiden mehr oder weniger akut an der Isolation, die sich in den vielfach geteilten Split Screens (»divided – together – apart«, Hagener 2020) für einen Moment konterkariert, aber sehen lässt, und ich habe als Lehrende den anhaltenden Impuls, die Fiktion einer gemeinsamen Denkat-

^{<7>}

Genauer bezieht sich Seier auf die Vulnerabilität bei Judith Butler und Athena Athanasiou 2014 und verweist auf Eribon, der eine unüberwindbare Scham politisieren will. Auch auf die Handlungsfähigkeit kann man sich nicht verlassen, sie entsteht oder entsteht nicht. Ich erinnere mich sowohl an Kolleg:innen, die sich meinetwegen fremdgeschämt haben, als auch an unerwartete Verbundenheiten. Auch Texte sind Teil dieser Zirkulationen und Affizierungen.

mosphäre im Seminarraum nachzubauen, atmosphärisch für Schwung zu sorgen, eine imaginäre Gemeinsamkeit im Verfolgen von Argumentationssträngen aufzurufen, als Einladung an die anderen Kameranomad*innen, hier mitzugehen. Mir ist im Gegensatz zu den meisten anderen, mit denen ich gesprochen habe, das Bild nicht so wichtig; mein Imaginationsraum des Seminardenkens funktioniert in einer Mischung aus Sprache und Schrift im Chat oder auf Pads, mit möglichst viel Bewegung und Beteiligung. Ich stelle mich also der Kamera nur zur Verfügung, um einer Norm nachzukommen, die ich vor allem den Studierenden unterstelle, die mit Social Media aufgewachsen sind und für die ein Gesicht ein kommunizierendes Display verschiedenster Sorten darstellt. Ich befürchte, diese Bühne nicht gut bespielen zu können und insofern nicht alle Möglichkeiten der digitalen Lehre produktiv zu machen, und fühle mich immer wieder emotional vorauseilend im Sprechen – dem vorgebeugten. (Die studentischen Reaktionen im Semesterfeedback sind unterschiedlich.) Das Medium Zoom ist 2020 nicht zu vergleichen mit der Bilderproduktion der analogen Pocketkameras in den 1970er Jahren, es ist nur die Verbindung einer visuellen Erinnerung mit einer kinästhetischen, die die Kommunikationskanäle als klassifizierte zusammenbringt.

Erst Jahrzehnte später frage ich mich nach der Aufnahmesituation des Fotos. Weniger nach dem geografischen Ort – das österreichische Dorf, das jedes Jahr Urlaubsziel meiner Eltern war, die nie in ein fremderes Ausland fuhren, zwei Zimmer für vier im Haus einer verarmten Witwe mit Kochgelegenheit, was den Urlaub für meine Mutter nicht zum Urlaub werden ließ, auch im Sommer nach dem Tod meines Opas in Begleitung meiner Oma –, sondern nach dem Grund für das Aufnehmen dieser Szene. Es muss mein Vater gewesen sein, der stille Typ, der aus der Entfernung eine typische Geste seiner lauten Schwiegermutter knipste. Oma hatte

einen energischen Schritt, brauchte wenig Schlaf, um ihre große Familie zu versorgen, und konnte alle Schlager im Radio mitsingen. Sie hatte als Oberhausener Bürolehrling dem Chef, der zudringlich werden wollte, die Schreibmaschine an den Kopf geworfen; sie war eine Identifikationsfigur, und jetzt sitze ich mit ergonomisch korrekt eingestellter und doch zweifelhafter Körperhaltung über meiner Schreibmaschine, die ein digitales Auge für die Welt hat. Es gilt wohl noch ein weiteres Mal mit Andrea Seier zu lernen, wie Betroffenheit »un/persönlich« ist und eben nicht authentisch unvermittelt, sondern »vermittelt durch ästhetische und mediale Prozeduren«. (Seier 2020: 67) Aber die Zweifelhaftheit bleibt. Die mediale Vermitteltheit des Selbstbezugs eröffnet Räume der Kritik wie auch des Selbst-Werdens, ohne unbedingt die Affekte, Propriozeptionen und Intelligibilitäten der Scham auszustreichen. <8>

Ist es unangebracht, als Professorin autobiografisch zu werden, steckt hier ein Narzissmus, den es zu legitimieren gilt? »T-M-I«, würden US-Amerikaner:innen rufen, too much information. Bewahre mich vor den Assoziationen, die das in mir hervorruft! Zumal die Privilegien einer *weißen*, nichtbehinderten, gutbezahlten Großstadtbewohnerin <9>

<8>

Ermächtigung, Erkenntnis, Agency, Produktivität aus der Reflexion der eigenen Position, auch der beschämten zu ziehen, ist immer möglich, immer eine Option, für Butler und andere ein Motor der Veränderung, für Seiers Foucault-Lektüre ein Modus der Selbstproduktion, des Werdens, auch gerade durch die Performativität des eigenen reflektierenden Schreibens. (Seier 2020: 67) Aber diese Effekte sind nicht garantiert. Seier beendet ihren Text mit der Bemerkung, ihr »Klassenreflex« bliebe bei einer »solidarischen« Lektüre Eribons – der Text mündet nicht etwa in einer neuen Schreibposition, einem Coming out, einer identifikatorischen Betroffenheit. (83)

<9>

Zur »whiteness of merit« vvm. siehe auch Littler 2018: 147 et passim. Zu weiteren gegenderten, rassifizierten, klassizistischen Zuschreibungen an »ortlose« Onlinearbeit siehe Polson 2020, grundlegend hooks 2020.

die Unbehaglichkeiten vielfach kompensieren und dem Hals goldene Schals kaufen können. Wenn Gender Studies (und Queer Studies, Critical Whiteness Studies und andere) fragen, welche affektiven Knoten in aktuellen Medienpraktiken liegen, kann Autobiografisches ein Material unter anderen sein. Solange ich denke, ich müsste erklären, ^{<10>} wie es ist, sich ein kleines Zimmer in einer Wohnung ohne Bücher in einer Stadt ohne Kino zu teilen, bis man die Nase nach vorne strecken kann, in Richtung Welt, Gespräch, Webkamera, peinlich die enge Herkunft verratend, von Omas Foto ebenso unangenehm berührt wie getröstet. (Woltersdorff 2017)

Literaturverzeichnis

Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, NC: Duke University Press 2011.

Ann Cvetkovich, *Depression A Public Feeling*, Durham, NC: Duke University Press 2012.

Didier Eribon, *Rückkehr nach Reims*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2016.

Malte Hagener, »Divided, Together, Apart: How Split Screen Became Our Everyday Reality«, in: Philipp Dominik Keidl/Laliv Melamed/Vinzenz Hediger (Hg.:innen), *Pandemic Media: Preliminary Notes Toward an Inventory*, Lüneburg: meson press 2020, online: <https://pandemicmedia.meson.press/chapters/time-temporality/divided-together-apart-how-split-screen-became-our-everyday-reality/> (20.05.2021).

Lydney Hanley, *Respectable. Crossing the Class Divide*, London: Penguin/Random House UK 2016.

bell hooks, *Die Bedeutung von Klasse*, Münster: Unrast 2020.

<10>

10% der Professor:innen in Deutschland kommen aus Nichtakademiker:innenhaushalten. (Möller/Gamper/Reuter/Blome 2020: 11) Wenn man diese Prozentzahl weiter nach Geschlecht aufgliedert, wird z.B. für das Bundesland, in dem ich geboren wurde, die Unwahrscheinlichkeit meiner Schreibposition beziffert: In NRW sind von diesen 10% wiederum 7% von männlichen Professoren besetzt. Daten zu sexueller Identität, Migrationsgeschichte, Rassifizierungen etc. wurden nicht erhoben.

Katrin Köppert, »Scham ist die stärkste Gebärde.« Eribon mit Benjamin lesen«, in: Birgit Haberpeuntner/Melanie Konrad/Christian Schulte (Hg.:innen), *Grenzen - Schwellen - Übergänge. Anschlüsse an Walter Benjamin*, Berlin: Vorwerk 8 (im Erscheinen).

Jo Littler, *Against Meritocracy. Culture, Power and the Myths of Mobility*, New York City, NY/London: Routledge 2018.

Christian Möller/Markus Gamper/Julia Reuter/Frerik Blome, »Vom Arbeiterkind zur Professur. Gesellschaftliche Relevanz, empirische Befunde und die Bedeutung biographischer Reflexionen«, in: dies. (Hg.:innen), *Vom Arbeiterkind zur Professur. Sozialer Aufstieg in der Wissenschaft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.

Erika Polson, »The Aspirational Class ›Mobility‹ of Digital Nomads«, in: dies./Lynn Schofield Clark/Radhika Gajjala (Hg.:innen), *The Routledge Companion to Media and Class*, New York City, NY/London: Routledge 2020.

Elspeth Probyn, »Writing Shame«, in: dies., *Blush: Faces of Shame*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2005.

Nirmal Puwar, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford/New York City, NY: Berg 2004.

Eve Kosofsky Sedgwick, »Shame, Theatricality, and Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel«, in: dies., *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC: Duke University Press 2003.

Andrea Seier, »Schamoffensive. Zur Mikropolitik der Betroffenheit bei Didier Eribon«, in: Karolin Kalmbach/Elke Kleinau/Susanne Völker (Hg.:innen), *Eribon revisited - Perspektiven der Gender und Queer Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2020.

Nina Verheyen, *Die Erfindung der Leistung*, München: Hanser 2018.

Volker Woltersdorff, »Für eine queerfeministische Klassenpolitik der Scham«, in: *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis* (August 2017), online: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/fuer-eine-queerfeministische-klassenpolitik-der-scham> (20.5.2012).

Internetquellen

Jodi Dean, »Comradely Professor, Interview von Maximilian Alvarez«, in: *The Chronicle of Higher Education*, (11. Oktober 2019), online: <https://www.chronicle.com/interactives/20191011-comradelyprof> (20.5.2021).

Technoide
Gefährt:innen -
Smarte
Kompliz:innen

Der Schlafro- boter Somnox: Zwischen transhumanen Roboter- träumen und der Cyber- Nanny für Erwachsene

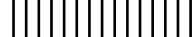
Smarte
Dinge

Marietta
Kesting



Abb. 1

Schlafroboter Somnox,
Pressebild, mit freundlicher
Genehmigung von Somnox.



Eine Lösung gegen durchwachte Nächte verspricht der Schlafroboter **Somnox**.^{<1>} Diese Maschine ist in etwa so groß wie ein menschliches Baby, aber ohne Gliedmaßen und ohne Gesicht. Ein merkwürdiges Ding, asexuell und betont unscheinbar designt, mit einem hellgrauen Überzug: ein längliches, abgerundetes Kissen, scheinbar ohne besondere Eigenschaften. Es soll harmlos wirken und sowohl männliche, weibliche als auch sich als LGBTIA identifizierende Schlaflose ansprechen. Einige Nutzer:innen beschrieben die Form als riesige »Erdnuss« – *gähnen*, nicht gerade eine Pflanze, die für ihre schlaffördernde Wirkung bekannt ist. Dieses langweilige Design soll wahrscheinlich Alpträume verhindern und das sogenannte »Uncanny Valley« umgehen.^{<2>} Es wäre interessant herauszufinden, ob Schlafende, die **Somnox** einsetzen, jemals von ihm träumen.^{<3>} Die harten und schweren Teile im Inneren der Maschine sind außen weich verkleidet durch eine graue, matrattenähnliche Umhüllung aus reiner Baumwolle. **Somnox** könnte dadurch noch entfernt wie eine überdimensionale, umhüllte Wärmflasche wirken, ist aber insgesamt fast zwei Kilo schwer. Es hat eine große rot leuchtende Diode, wie ein einäugiges Mini-Monster, oder

<1>

Der Name ist aus dem lateinischen Wort für »Schlaf« »somnum«, oder ich träume »somnium« und »Nacht« »nox« zusammengesetzt. Mittlerweile gibt es bereits den Somnox 2, mit dem Zusatz Breath and Sleep Robot. Online: <https://shop.somnox.com/product/breathe-and-sleep-robot/> (04.03.2022).

<2>

1970 von dem japanischen Roboterforscher Masahiro Mori beschrieben, existiert eine höhere Akzeptanz von Robotern je menschenähnlicher sie sind. Wenn sie jedoch fast ununterscheidbar von echten Menschen werden, entsteht emotionale Ablehnung und Angst; Mori/MacDorman/Kageki 2012: 98-100.

<3>

Bei anderen Gadgets geschieht dies häufig, ebenso wie bei Übernachtungen im Schlaflabor, die besonderen Umstände des Einschlafens werden in die Träume eingebaut, siehe Jenny Valentish 2021.

auch an das Design des Computers Hal in Kubricks 2001 **Space Odyssey** erinnernd. Die Farben des Lichtes lassen sich aber auch individuell einstellen, etwa auf weiß. Dieses Licht gleicht sich an den Rhythmus des Atems des:der menschlichen Nutzers:Nutzer:in an und pulsiert synchron.

Die Robotik schafft immer mehr technoide Gefährten, die ihre menschlichen Besitzer:innen begleiten, erfreuen, unterhalten, beruhigen oder überwachen können (Engelhart 2021; Treusch 2015).^{<4>} Louis Chude-Sokei bemerkte: »Because many contemporary questions of technological anthropomorphism and embodiment are due largely to gender analysis, this forces any rethinking about race, the body, and technology, to operate simultaneously through the lens of sexuality.« (2015: 3)

Es existieren bereits artifizielle Haustiere, wie Hunde^{<5>} und Katzen, Robben,^{<6>} Cyborgs, die als Sexpartner:innen dienen können, und daneben nun auch die Schlafroboter, die beim Ein- und Durchschlafen helfen sollen. (Somnox 2021) Hier fällt auf, dass selbst die Roboter jetzt nicht mehr für uns arbeiten müssen, sondern mit uns schlafen dürfen, obwohl sie selber genau das eben nie tun müssen, sondern immer nur imitieren.^{<7>} *Androids don't dream of electric sheep, because they don't sleep.*^{<8>}

<4>

Für das Konzept der »robotic companions« siehe Pat Treusch 2015.

<5>

Sonys Roboterhund Aibo wurde 2021 neu aufgelegt, siehe Megan O'Giebelyn 2021.

<6>

Die Robben sind vor allem im Einsatz zur Beruhigung dementer Menschen.

<7>

Siehe auch die Auflösung der »falschen« Erinnerung des gemeinsamen Einschlafens mit dem Android-Kind Ellie in Sandra Wollners *The Trouble Of Being Born* (2020).

<8>

Dies wäre die Antwort auf Philipp K. Dicks 1968 Sci-Fi-Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?*



»Komme in meine Arme«, egal, ob du ein Gesicht hast oder nicht: Die schlaflose Person muss Somnox – ihn, sie oder es – umschlingen, um sein mechanisches Atmen zu aktivieren, das sich an den menschlichen Atem angleichen und ihn dann langsam verlängern soll. Die Technik, über ein bewusst langsames Ein- und Ausatmen und die dazwischen liegende Atempause Beruhigung herzustellen, ist uralt und Grundlage von Körpertechniken wie Meditation und Yoga.<9> Somnox imitiert das Atmen jedoch nur mechanisch, mit Hilfe eines Motors. Eine Nutzerin berichtete, dass sie dessen Geräusch, obwohl es leise war, extrem irritierend fand, und es sie an den Sound von Sextoys erinnerte. (Pingel 2019) Dieses Geräusch ließ sich auch nicht durch das gleichzeitige Abspielen von Musik übertönen, denn Somnox ist auch ein sehr teurer MP3-Player. Andererseits könnte es Menschen geben, die technische Soundscapes gerade beruhigend finden und hier sogar ein ASMR-Gefühl<10> erleben, wie es die Anekdote über den englischen Fußballspieler Wayne Rooney erzählt, der angeblich nur bei eingeschaltetem Staubsauger oder Fön einschlafen kann. (Spiegel 2016)

Es ließe sich sagen, dass der Schlaf in einer abgemilderten Form den fühlenden Körper in Fleisch verwandelt, ähnlich wie die Ohnmacht, die Narkose oder unumkehrbar der Tod. Es ist ein verletzlicher, schutzloser Zustand – wer möchte sich in diesem einem kleinen Roboter anvertrauen, der beispielsweise auch alle Geräusche im Schlafzimmer aufzeichnen kann? Objektophile Menschen wiederum

<9>

Es gibt auch billigere Gadgets, die den Atem zu beruhigen und verlängern suchen, wie das mit einem Lichtpuls arbeitende Dodow, das mit dem Slogan »In 8 Minuten einschlafen« wirbt; <https://www.mydodow.com/dodow/de-de/home> (05.09.2021).

<10>

Auto meridian sensory response, ein kribbeliges Gefühl, was sich bei einigen Nutzer:innen beispielsweise beim Ansehen besonders taktiler und auf der Soundebene repetitiver Videos einstellt.

könnten auch im wachen Zustand eine Beziehung zu Somnox entwickeln, die sich vielleicht durch das gemeinsame Teilen des intimen Schlafortes intensivieren könnte.

Somnox scheint sich an die wohlhabende Mittelschicht zu richten, insbesondere an Singles ohne Haustiere und Kinder. Der Kaufpreis beträgt 549 Euro.<11> Auf Werbebildern halten ihn weiße Frauen im Arm, schlafend, lesend, fernsehend oder meditierend. Ein Werbebild zeigt auch einen Schwarzen Mann, der neben dem Somnox im Bett liegt – ihn mit einer Hand berührend, lächelnd, mit geschlossenen Augen. Die Auswahl der Modelle für die Werbung scheint kein Zufall zu sein: in den vergangenen Jahrhunderten brüsteten sich prominente weiße Männer und Herrschende, darunter Napoleon Bonaparte aber auch der Revolutionär Lenin damit, nur extrem wenige Stunden schlafen zu müssen, vorgeblich nur vier pro Nacht. Im 21. Jahrhundert wird dagegen ausreichend langer Schlaf als Garant für Effizienz und Gesundheit angenommen.<12> Kuriose Angebote wie der »Coach für besseren Schlaf für Führungskräfte« wirbt mit dem Slogan »Leadersleep macht Leadership«.<13> Einige Unternehmen geben ihren Mitarbeiter:innen Fitness-Armbänder, die ihren Schlaf tracken, es winken Boni, wenn die Arbeiter:innen sich regelmäßig acht Stunden Schlaf gönnen.<14>

<11>

Siehe offizielle Somnox-Webseite; <https://shop.somnox.com/product/breathe-and-sleep-robot/> (4.3.2022).

<12>

<https://intersom.de/infopool/gesunder-schlaf/wie-wir-schlafen/napoleon-contra-einstein-kurz-und-langschlafer/> (22.8.2021).

<13>

<https://www.champions-sleep.de/fuehrungskraefte-schlaf-coach/> (22. 8.2021).

<14>

https://www.focus.de/perspektiven/arbeit-und-leben/gastbeitrag-ganz-schoen-ausgeschlafen-warum-die-work-life-sleep-balance-der-neue-trend-ist_id13126892.html (22.8.2021).



In einer Ikea-Werbung zur *Work/Life/Sleep Balance* beschwerten sich Traumfiguren in der »Selbsthilfegruppe verzweifelte Träume« darüber, dass die Menschen nicht mehr genügend schlafen, und sie daher arbeitslos sind.^{<15>} Dem Unternehmen Ikea scheint es dabei jedoch nur um die Konsument:innen ihrer Produkte zu gehen, die sich neue und bequemere Betten und Kissen bei Ikea kaufen sollen, und nicht um die eigenen Mitarbeiter:innen. Während unsere elektronischen Devices mit einem Tastendruck in den »Sleep-Modus« versetzt werden können, der Energie spart und jederzeit sofort beendet werden kann, fehlt beim Menschen bis jetzt dieser Schalter. Chemische Hilfsmittel wie Schlaf-tabletten haben schwere Nebenwirkungen, sie machen abhängig und sind daher nicht dauerhaft einsetzbar.

Die Firma, die **Somnox** vertreibt, wirbt damit, dass der Roboter keine Nebenwirkungen habe.

Wenn man einen **Somnox** kauft, ist zuerst die Batterie aufzuladen, dies dauert etwa vier Stunden. Ebenso muss eine App auf dem Handy installiert werden, mit der die **Somnox**-Einstellungen aktiviert und reguliert werden. Dies widerspricht stark den gängigen Tipps der Schlafhygiene, die stets darauf hinweisen, dass man vor dem Ins-Bett-Gehen möglichst nicht mehr mit dem Fon hantieren solle. Nun sind schon zwei vernetzte Geräte in Reichweite des Bettes, einschlafen wird zum Multitasking und zur bewussten Entscheidung, wie lange und welche Art von Schlaf stattfinden soll – ein kurzes Mittagsschläpfchen tagsüber, der sogenannte »Power Nap« oder der Nachtschlaf? – hierfür sind unterschiedliche Programme des Roboters vorgesehen. Somit erhalten Maschinen, die zu einem gewissen Grad ihre Umgebung und ihre Gegenüber über Sensoren registrieren können, Einzug in den intimsten menschlichen Bereich – das Schlafzimmer. Die

<15>

Ikea Spot, *Work/Life/Sleep Balance*, Youtube (2019), https://www.youtube.com/watch?v=x_BCScmZu0 (22.8.2021).

Verbreitung und die Nutzung medialer Geräte im Bett, hat von der Entwicklung des tragbaren Fernsehens (Spiegel 2016: 381) in den 1960ern bis zu den heutigen Laptops, Smartphones und Tablets global und klassenübergreifend zugenommen und regt die Menschen an beziehungsweise auf, und zwar teilweise so sehr, dass sie nicht mehr einschlafen können. Jetzt soll ausgerechnet ein weiteres technisches Gerät Abhilfe schaffen.^{<16>}

Nutzer:innenrezensionen auf Amazon beweisen, dass es durchaus viele Insomniacs gibt, die den **Somnox** schon bestellt und ausprobiert haben. Einige sind jedoch unzufrieden und haben ihn umgehend zurückgesendet. Er scheint auch für Unfrieden im gemeinsamen Bett zu sorgen, so beschwert sich ein Mann: »Meine Frau sagte mir direkt, sie wolle sich mit so einem schweren Brocken in der Nacht nicht abplagen. Aber ich wollte es und habe mir dieses Teil mit ins Bett genommen.«^{<17>} Selbstverständlich gibt es auch Menschen, die sich in Dinge verlieben, und diese begehren, wie Mario Pernola (1994) im Sexappeal des Anorganischen herausgearbeitet hat. Könnte der **Somnox** zu so einem privilegierten Gegenstand für Objektophile werden? Häufig existieren »Meister-Sklave«-Fantasien rund um die Technik. Signifikanterweise scheint eine binäre Machtbeziehung jedoch bei der Frage des Einschlafens suspendiert: Ich muss meinen Willen wach zu bleiben aufgeben, um einzuschlafen. Schlafende sind in ihrer eigenen Welt und folgen keinen Befehlen, außer sie befinden sich in einem anderen schlafähnlichen Zustand – der Hypnose.

<16>

Dies ist ein typisches Beispiel für »technological solutionism«, siehe Morozov 2013.

<17>

Rezension auf amazon.de von Knolle, »Dieses Teil braucht man nicht!«, 12.5.2019 (28.08.2021).



»Ich kann schon wieder nicht schlafen«, schreibt dagegen nicht nur die an Insomnia leidende Autorin nachts um drei an X. Schlafstörungen nehmen zu, insbesondere in krisenhaften Zeiten, wie der Corona-Pandemie 2020–22. Der Schlaf ist zu einer »insecure commodity« geworden, wie Darian Leader (2019) es nennt, und gilt neuerdings als Risikokapital, das im Wettlauf der Selbstoptimierung der Arbeiter:innen einen kritischen Wert darstellt. Arianna Huffington, Herausgeberin der Huffington Post, rief vorausahnend schon 2016 die Sleep Revolution aus.

Dennoch sind nicht alle auf dieselbe Art von Schlafmangel betroffen, auch hier schaffen Gender, Rassifizierungen und Klasse unterschiedliche Benachteiligungen, die die Möglichkeiten beeinflussen, sich auszuruhen und sorgenfrei einzuschlafen. Die Schlafforschung ist interdisziplinär und ein relativ junges Forschungsfeld. Auswertungen von Studien zeigen, dass Schwarze, Indigene und People of Color weniger schlafen als weiße Menschen.^{<18>} (Resnick 2015) Gegen diesen sozial bedingten Schlafmangel wehren sich die Künstler:innen Navild Acosta und Fannie Sosa im Modus von simulierten Schlaf-Performances. **Black Power Naps** werden in Post-Slavery-Zeiten von ihnen als subversive Protestform umgedeutet, und neben sozioökonomischer Gerechtigkeit auch »rest as reparation« gefordert.^{<19>} Sie schaffen eine träumerische Szenerie mit buntem Licht, weichen Stoffen und queeren Performer:innen, die eine gemütliche, solidarische und sichere Gemeinsamkeit schaffen, in der sowohl der kapitalistische Anspruch an Effizienz als auch der politische Aufruf von unter anderem Black Lives Matter zu »wokeness« – ständigem (bewussten) Wachsein im Sinne eines

^{<18>}

Siehe auch Johnson 2020.

^{<19>}

Siehe ihre Webseite: <https://blackpowernaps.black/>. Ähnlich verfährt die Künstlerin Tricia Hersey mit dem Slogan »Rest as Resistance« in ihrer Nap Ministry; <https://thenapministry.wordpress.com> (09.09.2021).

emanzipierten Denkens – temporär suspendiert wird. Neben dieser künstlerisch-politischen Praxis existieren auch viele hybride Formate, die sowohl Ansätze von biopolitischem Widerstand gegen den rassifizierte und von Klasse und Geschlecht abhängigen Schlafmangel und technologischem und medialisiertem Solutionismus vereinen, dabei aber teilweise wesentliche Aspekte des Einschlafens außer Acht lassen.

Schlaf' mit mir (ein): Schlafen, miteinander schlafen und danach nebeneinander in einem Bett einschlafen gehört zu den intimsten Begegnungen. Morpheus, dem griechischen Gott der Träumer, Sohn von Hypnos dem Gott des Schlafes, mussten die Menschen sich hingeben. Insgesamt hat Schlaf, vergleichbar mit einem Orgasmus, einen Aspekt des Loslassens und der De-Subjektivierung. Die meisten Menschen können den Zustand des Schlafens oder des »Kommens« beim Sex nicht jederzeit absichtlich und bewusst herbeiführen. Ist auch das ein Grund für die Zunahme von Schlafproblemen im Zeitalter der Selbstkontrolle und -optimierung?

Ohne menschen- oder tierähnliche Merkmale bleibt der Schlafroboter ein Ding, das nur für eine Funktion gedacht ist. Somnox ist kein Gegenüber, egal was die schlaflose Person ihm erzählt, er wird nicht antworten und keine Gutenachtgeschichten erzählen. Sein Verhalten ist nur im Überwachen der Atemfrequenz interaktiv. Ist die Person jedoch erstmal eingeschlafen, kann er sich laut Gebrauchsanweisung automatisch abschalten. Er kann aber auch ihren Atem, möglicherweise Schnarchen und Selbstgespräche im Schlaf aufnehmen, damit sollen die Schlafenden mehr über ihren Schlaf erfahren, um ihn dann zu verbessern. Das ist, wie wir seit Alexa und Google Now wissen, nicht nur ein Datenschutzproblem, wenn die Daten online erfasst werden, sondern ist vielen menschlichen Nutzer:innen auch unangenehm, da sie sich von den digitalen Geräten beobachtet fühlen, was zunehmend Para-



noia auslöst.<20> Oft ist den Menschen nicht klar, welche Daten gesammelt werden, wohin sie gesendet werden und zu welchem Zweck. Geht es den Unternehmen dabei »nur« um gezielte Werbung und Updates, oder um mehr?

Für Schlaflose, die sich den Roboter nicht leisten können, sind bereits mehrere Schlaf-Apps wie **Sleep Better Pillow** und **Sleep Cycle** für das Smartfon auf dem Markt, die dann per Mikro und Kamera die (nicht-) schlafenden Mensch überwachen, ihre Schlafzyklen kartografieren und diese dann beispielsweise in einer REM-Schlafphase wecken, aus der es einfacher ist, aufzuwachen, als aus einer Tiefschlafphase. Dies funktioniert jedoch nur, wenn das Fon sehr nah am schlafenden Körper positioniert ist. Der menschliche Körper wird so selbst in seinem bewusstlosen Zustand, dem Schlaf, durchleuchtet, gemessen, sichtbar und transparent gemacht, um ihn zu optimieren. Es gibt jedoch auch altbewährte, eigentlich bei Kindern erprobte Mittel, wie die Gutenachtgeschichte, nun auch für Erwachsene, wie beispielsweise den Podcast **Sleep with me** von Drew Ackermann, der mäandernde, narrative Szenarien erfindet. Einsame Erwachsene ohne biologische oder Patchwork-Familienstrukturen scheinen auch Hilfe beim Einschlafen zu brauchen, und suchen diese in digitalen Medien oder smart Gadgets, wie dem Somnox.

Das irritierende an Objekten wie dem Schlafroboter Somnox ist, dass der lange Zeit als am unproduktivsten und völlig privat geltende Zustand, nämlich der Schlaf, nun im 21. Jahrhundert auch noch kapitalistischer Wettbewerbsfaktor geworden ist. Denn wer besser schläft, gilt als produktiver, kreativer, leistungsfähiger. Gleichzeitig verbrauchen Schlafende jedoch weniger Energie, daher wird von der NASA für Weltraummissionen zu entfer-

<20>

Siehe Guardian Aibo-Text; https://www.deutschlandfunkkultur.de/big-data-experiment-made-to-measure-die-doppelgaengerin-die.1013.de.html?dram:article_id=502360 (5.9.2021).

teren Planeten in Erwägung gezogen, die Astronaut:innen für die Dauer des Fluges in einen künstlichen Schlaf zu versetzen (Reiss 2017). Im Gegensatz dazu beschreibt Jonathan Crary Forschungen des US-amerikanischen Militärs menschliche Soldaten möglichst lange wach zu halten, die sich an Zugvögeln orientieren, die während ihrer langen Reisen teilweise wochenlang durchfliegen können ohne zu schlafen. (Crary 2014) Schlafentzug kann aber auch als Foltermethode eingesetzt werden. Zu wenig oder schlechter Schlaf gelten außerdem als Risikofaktoren für Altersdemenz.

Der Schlaf soll daher im 21. Jahrhundert maßgeschneidert und angepasst werden, und am besten wie auf Knopfdruck einsetzen oder ausbleiben können. Ähnliches gilt schon länger für die oft gering bezahlten Schichtarbeiter:innen, beispielsweise bei Amazon oder in der Pflege, die den Schlafroboter vielleicht am meisten brauchen könnten, sich ihn aber wahrscheinlich nicht leisten können. Zu den Klassenaspekten von Schlaf gehört, dass die Arbeiter:innen durch ausreichend Ruhe, ihre Arbeitskraft und Psyche erhalten (müssen). Wohingegen insbesondere jugendkulturelle Protestformen von Punk bis Rave gegen die Bürgerlichkeit daraufsetzen, die Nacht durchzumachen, hedonistisch zu feiern und die Tag- und Nachtrhythmen umzudrehen oder außer Kraft zu setzen.

Das Verhältnis zwischen Insomnia und Dauerschlaf ist ambivalent. Einerseits steht die Bekämpfung von Schlaflosigkeit längst für einen gegenderten Wissens- und Geschäftsbereich zwischen Wellness- und Effizienzsteigerung und damit für die Optimierung des nun auch digital überwachten Schlafens. Die Kehrseite solcher Optimierungsstrategien zeigt sich an denjenigen Menschen, die keine Ruhe finden können.

Ausdrücklich neoliberale Logiken setzen dagegen auf induzierten Schlafmangel, der ebenso wie Regenerations- oder Traumoptimierung das Bemühen darstellt,

jegliche Form menschlichen Verhaltens effizienter zu gestalten.<21> Es existiert jedoch auch eine Gegenbewegung, die auf Nachhaltigkeit, Resilienz und Stressreduktion abzielt. Die Zustände des Schlafens und Träumens oder auch eines (entgegen aller fürsorglichen Ratschläge) Wachbleibens widersetzen sich somit der totalen Technologie-gestützten Optimierung, sei es unter dem Primat der Gesundheit, oder dem Primat der Optimierung – für beide ist **Somnox** ein Indiz. Dagegen besteht weiterhin ein Versprechen von (Tag-)Träume-reien und »nutzlos« verbrachter Zeit in Schlaf und Traum als kreatives Experimentierfeld medienkultureller Imagi-nationen und anti-kapitalistischer Lebensweise.<22>

Literaturverzeichnis

- Louis Chude-Sokei, *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics*, Middletown, CT: Wesleyan University Press 2015.
- Jonathan Crary, *24/7. Schlaflos im Spätkapitalismus*, Berlin: Wagenbach 2014.
- Philipp K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York City, NY: Doubleday 1968.
- Fabian Goppelsröder, »Müde Weltzugänge«, in: *Asthetik der Müdigkeit*, Zürich/Berlin: diaphanes 2018.
- Rachel Hall, »Sleep Is Venture Capital: Employers Wake Up to the Benefits of Naps«, in: *Guardian* (27. August 2021).
- Arianna Huffington, *The Sleep Revolution: Transforming Your Life, One Nite at a Time*, New York City, NY: Harmony Books 2016.
- Rindon Johnson, *Nobody Sleeps Better Than White People*, Brooklyn, NY: Inpatient Press 2020.
- Darian Leader, *Why Can't We Sleep*, London: Penguin 2019.
- Masahiro Mori/Karl F. MacDorman/Norri Kageki, »The Uncanny Valley«, in: *IEEE Robotics & Automation Magazine* 19 (2012). DOI:10.1109/MRA.2012.2192811.

<21>

Wie zum Beispiel Anleitungen zum »Lucid Dreaming« beweisen.

<22>

Für das Versprechen und das Potenzial schlafloser Zustände siehe Goppelsröder 2018.

Evgeny Morozov, *To Save Everything, Click Here: Technology, Solutionism, and the Urge to Fix Problems that Don't Exist*, London: Penguin 2013.

Megan O'Giebleyn, »A Dog's Inner Life: What a Robot Pet Taught Me About Consciousness«, in: *The Guardian*, (10. August 2021).

Benjamin Reiss, *Wild Nights: How Taming Sleep Created Our Restless World*, New York City, NY: Basic Books 2017.

Lynn Spigel, »Tragbares Fernsehen«, in: Kathrin Peters/Andrea Sauer (Hg.:innen), *Gender und Medien Reader*, Zürich/Berlin: diaphanes 2016.

Mario Perniola, *Der Sexappeal des Anorganischen*, Wien: Turia & Kant 1994.

Internetquellen

Katie Engelhart, »What Robots Can-and Can't-Do for the Old and Lonely«, in: *The New Yorker* 31 (May 2021), online: <https://www.newyorker.com/magazine/2021/05/31/what-robots-can-and-cant-do-for-the-old-and-lonely> (22.08.2021).

Stephanie Pingel, »Im Bett mit einem Roboter«, in: *Brigitte* (01. Oktober 2019), online: <https://www.britigte.de/gesund/entspannung/somnox-schlafroboter--wir-haben-ihn-getestet-11654784.html>, (22.08.2021).

Brian Resnick, »The Racial Inequality of Sleep«, in: *The Atlantic* (27. Oktober 2015), online: [https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/10/the-sleep-gap-and-racial-inequality/412405/\(22.08.2021\)](https://www.theatlantic.com/health/archive/2015/10/the-sleep-gap-and-racial-inequality/412405/(22.08.2021)).

Silvia Sperling/Lothar Seiwert, »Ganz schön ausgeschlafen: Warum die Work-Life-Sleep-Balance DER neue Trend ist«, in: *Focus* (24. März 2021), online: https://www.focus.de/perspektiven/arbeit-und-leben/gastbeitrag-ganz-schoen-ausgeschlafen-warum-die-work-life-sleep-balance-der-neue-trend-ist_id_13126892.html (22.08.2021).

Der Spiegel, »Nicht ohne meinen Staubsauger«, in: *spiegel.de* (16. Juli 2006), online: <https://www.spiegel.de/panorama/schlafen-wie-rooney-nicht-ohne-meinen-staubsauger-a-426958.html>, (25.08.2021).

Pat Treusch, *Robotic Companions*, Dissertation, 2015, <http://liu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A813295&dswid=4055> (22.08.2021).

Jenny Valentish, »Electric Sleep: The Gadgetry Tracking and Hacking the Way We Rest«, in: *The Guardian* (5. September 2021), online: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2021/sep/06/electric-sleep-the-gadgetry-tracking-and-hacking-the-way-we-rest> (09.09.2021).

Technoide
Gefährt:innen -
Smarte
Kompliz:innen

»Alexa, what's
the definition
of man flu?«
Komplizenhafte
Weiblichkeit
und anthropo-
morphe
Dividende

Smarte
Dinge

Abb. 1



Amazon Alexa. Foto von
Jan Antonin Kolar auf
Unsplash, <https://unsplash.com/de/fotos/bifCXiN5rdY>
[15.05.2023].

Mary
Shnayien

Sprachgesteuerte digitale Assistenzsysteme erfreuen sich seit ihrer Markteinführung um die 2010er Jahre einiger Beliebtheit bei Konsument:innen. Je nach Zubehör und durch die User:innen eingeräumten Rechten können mit der Verwendung eines digitalen Assistenzsystems Termine in Kalender eingetragen, Websuchen vorgenommen, Musik oder Licht gesteuert, Anrufe gestartet oder beendet werden – kurzum: kann nahezu alles gemacht werden, was mit manueller Steuerung eines entsprechenden Endgerätes möglich ist. Kein digitales Assistenzsystem kommt ohne Ansprechpartner:in aus: In den sprachlichen Mensch-Maschine-Interaktionen erscheinen etwa Apples **Siri**, Microsofts **Cortana**, Amazons **Alexa** oder Samsungs **Bixby** als digitale Assistent:innen, an die sich die Anfragen der User:innen richten. Sie bilden das Natural Language Interface (kurz: NLI) der jeweiligen Geräte, und ermöglichen so eine anthropomorphisierende Steuerung, die im ersten Moment im Gegensatz zu einer händischen Befehlseingabe als frei von spezifischen »Grammars of Action«^{<1>} erscheint: Das Klicken auf vorgege-

<1>

Agre unterscheidet zwei Praktiken der Überwachung und bezieht diese auf die ihnen zu Grunde liegenden technischen Funktionsweisen. Dabei kontrastiert er das »surveillance model« mit dem »capture model«. Während ersteres visuelle Metaphern (beispielsweise Big Brother, Panoptikon) verwendet und von historischen staatlichen und politisch motivierten Überwachungspraktiken informiert ist, basiert das »capture model« auf informatischen Praktiken und drückt sich in linguistischen Metaphern aus. (Agre 1994: 101) Capture bezeichnet im Fachjargon der Informatik unter anderem die Aufzeichnung von Daten egal welcher Eingabequelle durch einen Computer. (Agre 1994: 106) Das Konzept der Grammars of Action beruht darauf, menschliche Handlungen als Sprache zu betrachten und durch eine weitere Sprache formalisiert abzubilden. Innerhalb der abbildenden Sprache gibt es bestimmte Möglichkeiten, einzelne Aktionen miteinander zu kombinieren oder aufeinander folgen zu lassen. Die Gesetzmäßigkeiten dieser Möglichkeiten bezeichnet Agre als Grammatik. Diese Grammatiken und die durch sie geregelten Ausdrücke/Aktionen haben zwar notwendigerwei-

bene Felder oder das Navigieren durch Menüs entfällt zugunsten eines ganz natürlichen Gesprächs mit dem Gerät – so viel zum Unmittelbarkeitsphantasma des Werbeversprechens. Wer NLIs einmal selbst ausprobiert hat, weiß, wie schlecht es um dieses Phantasma bestellt ist: Angefangen bei der ständig notwendigen Wiederholung des Wakewords, das distinkte Grammars of Action mehr als prominent in die Interaktionen einschreibt (Wer sagt schon in der Interaktion von Mensch zu Mensch vor jedem an das Gegenüber gerichteten Satz den Namen des:der Gesprächspartner:in?) bis hin zu den zahllosen Momenten, in denen man aufgrund eines technischen Problems oder einer inkompatiblen Anfrage nur Zeug:in des Unverständnisses des Systems wird. »Entschuldigung, das habe ich nicht verstanden. Bitte versuche es erneut«, sagt in einem solchen Fall beispielsweise die 2015 auf den Markt gekommene digitale Assistentin **Alexa**, das NLI des Smart Speakers **Amazon Echo**.

Wie die meisten der derzeit erhältlichen digitalen Assistent:innen wird auch **Alexa** als weiblich gelesen. Judith Butler (2002) und Andrea Seier (2007) folgend, begreift dieser Beitrag Gender nicht als essentialistisch gegeben, sondern als etwas, das durch wiederholte performative Akte, und damit auch durch sich wiederholende (Re-)Mediatisierungsprozesse hergestellt wird. Diese lassen sich bei **Alexa** auf verschiedenen Ebenen

se eine repräsentative Beziehung zu ihrem Außen, dennoch gibt Agre zu bedenken, dass eine solche Formalisierung stets Einfluss auf die Prozesse nimmt, die sie lediglich abzubilden vorgibt, (Agre 1994: 110) da der Formalisierungsprozess bestehende Handlungen beispielsweise aufgrund von zur Erfassung notwendiger Komplexitätsreduktion vereinfacht und so verändert, wodurch diese also nicht einfach nur repräsentiert, sondern ge-/verformt werden. (Agre 1994: 112) Da Computer nur verarbeiten können, was sie gecaptured haben, (Agre 1994: 113) stellen User Interfaces jedweder Art hochgradig grammatisierte Umgebungen bereit, die, sofern sie nicht versuchen, bereits existierenden Arbeitsabläufe abzubilden, neue und kontextspezifische Handlungsoptionen schaffen und definieren. (Agre 1994: 109)

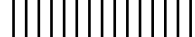
beobachten, wobei sowohl der Name <2> – eine Kurzform des weiblichen Vornamens Alexandra – sowie die helle Stimme **Alexas** am prominentesten hervorstechen. Letztere wird, so jedenfalls die offizielle Angabe Amazons, mittels einer auf neuronalen Netzen basierenden Text-To-Speech-Einheit erzeugt. (Bonafonte 2020) Auf die Frage, ob sie eine Frau sei, antwortet **Alexa** heute (Stand März 2022) etwas distanziert, aber in freundlichem Duktus: »Als künstliche Intelligenz hat man kein Geschlecht.« Im Jahr 2017 lautete die Antwort hingegen noch: »I am female in character.« (Fessler 2017) Aber was bedeutet das eigentlich? Wie wurde 2017, und wie wird heute **Alexas** Weiblichkeit hergestellt, und weshalb wird **Alexa** überhaupt vergeschlechtlicht?

Digitale Assistentinnen wie **Alexa** oder **Siri** werden von Yolande Strengers und Jenny Kennedy als **Smart Wives** bezeichnet, da sie, so ihre These, gerade in reichen Ländern, in denen viele Frauen berufstätig sind, die Rolle einer traditionellen Ehefrau einnehmen sollen. Als Vorbild für die **Smart Wife** machen Strengers und Kennedy das vornehmlich durch Reklame stereotypisierte Ideal der US-amerikanischen oder britischen Hausfrau der 1950er Jahre aus: Die »white, middle-class, and heteronormative housewife, with her perfect home, breezy white linens, artfully arranged flowers, gleaming cookware, and homemade meals. Wasn't she wonderful?« (Strengers/Kennedy 2020: 3) Kennzeichnend für das Verhältnis dieser Hausfrau zu ihrem Ehemann ist vor allem die Arbeitsteilung des Ehepaares: »This wistful wonder

<2>

Alexa fungiert gleichzeitig als Name und als Wakeword des Systems. Während das Wakeword zwar verändert werden kann (die Alternative lautet »Computer«), bleibt der Name der digitalen Assistentin unverändert. Ein Umstand, der von der »I am Alexa Alliance« als unethisch kritisiert wird: Die Anthropomorphisierung der digitalen Assistentin führe zu einer Dehumanisierung von Frauen mit dem Vornamen Alexa; <https://www.iamalexa.org/> (27.03.2022).

woman was unlikely to take on paid work once married (unless it was to do something compatible with her role as a housewife, such as selling Tupperware). The home was her primary domain, and she nurtured the people within it.« (Strengers/Kennedy 2020: 4) Eine solche geschlechtsspezifische Arbeitsteilung ist, Karin Hausen folgend, auf die diskursive Herausbildung sogenannter »Geschlechtscharaktere« zurückzuführen. In ihrem Aufsatz *Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben* legt Hausen (2000) dar, wie sich im 18. Jahrhundert diskursiv Idealbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit herausbildeten, die als einander entgegengesetzte Pole konfiguriert waren. Diese Polarisierung, wie Hausen aus *Meyers Konversationslexikon* zitiert, die das »Männliche als das relativ vorzugsweise Individuelle, das Weibliche als das relativ vorzugsweise Universelle« (Hausen 2000: 165) bestimmt, dient der Begründung geschlechtsspezifischer Eigenschaften und scheinbar natürlich aus diesen resultierenden Aufgaben, die sich bis heute in (weitestgehend) geschlechtergetrennten Arbeitsfeldern wiederfinden. Geschlechtscharaktere, so schreibt Hausen, erscheinen als eine Kombination von Biologie und Bestimmung, werden aus der Natur abgeleitet und zugleich als Wesensmerkmal in das Innere der Menschen verlegt, wo sie der ideologischen Absicherung von patriarchaler Herrschaft dienen. (Hausen 2000: 166–167) »Männer« und »Frauen« werden als einander ergänzend diskursiviert, und mit dieser Komplementarität wird die Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben naturalisiert. Auf diese Weise werden scheinbare charakterliche Gegensätzlichkeiten nicht nur für notwendig, sondern für ideal erachtet und harmonisiert. (Hausen 2000: 174) Auch heute noch gelten Berufe, bei denen weiblich konnotierte Eigenschaften wie Altruismus, Aufmerksamkeit und Einfühlsamkeit erwartet



werden, als sogenannte ›Frauenberufe‹. Zu diesen zählen vor allem Berufe im Dienstleistungssektor, wie Assistenz- und Care-Arbeit, aber auch sogenannte ›Vorzimmerberufe‹ in Sekretariaten, Empfangsstellen oder in Callcentern von Kundendienst Anbietern.^{<3>} Dies lenkt den Blick zurück auf Alexas ›Persönlichkeit‹, die, wie sie selbst sagte, weiblich sei. Bezogen auf das Produkt Alexa bedeutet das, dass dessen User Experience sich damit an ebendiesem weiblich kodierten Verhalten orientiert. Unter dem Begriff User Experience (kurz: UX) lässt sich mit Doris Allhutter die »Gesamtheit der Effekte, die von einem:r Nutzer:in als Ergebnis des Nutzungskontexts und der Interaktion mit einem Produkt wahrgenommen oder gefühlt werden« begreifen: Die UX zielt darauf ab, dass ein Produkt »affektiv und emotional von Bedeutung« ist. (Allhutter 2014: 16) An diesem Ziel arbeiten im Fall Alexa nicht nur die bisher angesprochenen Elemente mit, sondern auch die zahllosen Easter Eggs, deren Entdeckung Inhalt diverser Listicles und Youtube-Videos ist,^{<4>} ebenso wie einige Werbespots für Alexa, auf die im Folgenden genauer eingegangen wird.

Die im Jahr 2017, als Alexas Weiblichkeit noch explizit in ihrer Persönlichkeit verortet wurde, im US-amerikanischen Fernsehen ausgestrahlten Werbespots »Man Flu«, »The Barbecue«, »Standing Outside the Fire« und »Baby, It's Cold Outside« zeigen fiktive Alltagssituationen zwischen Männern und Frauen. Während in

<3>

In ihrer Untersuchung von Apples Siri weist Göde Both darauf hin, dass auch Siri Callcenter-Agentinnen imitiere und über ihre Teilhabe an vergeschlechtlichter Arbeitsteilung selbst als weiblich vergeschlechtlicht wird. (Both 2014: 110)

<4>

Dazu exemplarisch Maciej (2021), sowie die Youtube-Playlist »Alexa Easter Eggs« des Accounts »Sleepy's Trek«, die ausschließlich Videos von Easter Eggs mit Bezug zur Serie »Star Trek« versammelt; <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUfICsRNMqvFNDbiaF-nBrU1YlZWRbcR7> (27.03.2022).

»Standing Outside the Fire« und »Baby, It's Cold Outside« das Ehepaar Trisha Yearwood und Garth Brooks, beide in den USA kommerziell sehr erfolgreiche Country-Musiker:innen,^{<5>} zu sehen sind, ist in den Spots »Man Flu« und »The Barbecue« jeweils nur ein Mann zu sehen – die in der Szene anwesende Frau ist nur zu hören. Da alle vier Spots zu einer Reihe namens »Alexa Moments« gehören, werden durch die assoziative Verknüpfung mit dem prominenten Ehepaar, aber auch durch die Art des verwendeten Humors auch die Situationen der unbekannten Männer und Frauen als fiktive Alltagssituationen heterosexueller Paare lesbar. Allen vier Werbespots ist gemeinsam, dass sie in der Form eines in Sitcom-Ästhetik gehaltenen Sketches eine Situation zeigen, in der die Frau mithilfe von Alexa eine Bemerkung macht, deren Pointe im Aufrufen des heteronormativen Klischees des in der Sphäre des Häuslichen unselbstständig-kindlichen Mannes besteht. In »Baby, It's Cold Outside« verdonnert Trisha Yearwood, nachdem sie Alexa nach dem Wetter gefragt hat, ihren den gleichnamigen Titel singenden Ehemann dazu, trotz kalter Außentemperatur noch den Rasen zu mähen, was dieser mit einem Stöhnen quittiert. In »Standing Outside the Fire« überrascht Yearwood ihren Ehemann beim Kochen, wirft einen spöttischen Blick auf den Herd und weist Alexa an, den gleichnamigen Song abzuspielen. In der nächsten Einstellung ist Brooks zu sehen, der sich erst wundert, und dann vor der brennenden Pfanne zurückschreckt. In »The Barbecue« sehen die Zuschauer:innen durch ein Fenster einen Mann im Garten an einem Grill stehen, der beim Versuch, ein Steak zu wenden, selbiges auf den Boden fallen lässt und verstohlen wieder auf den

<5>

Die Titel der ersten beiden Werbespots entsprechen Songtiteln von Brooks und Yearwood, die ebenfalls in den jeweiligen Spots zu hören sind, und in humorvoller Weise in die Handlung integriert werden.

Grill zurücklegt. Eine Frauenstimme ordert daraufhin mithilfe von Alexa Pizza, was der Mann im Garten nicht gehört hat, der stattdessen verschämt einen Daumen hoch zeigt, als hätte er die Situation im Griff. In »Man Flu« ist ein Mann zu sehen, der in eine Decke eingewickelt und mit Taschentuchfetzen in der Nase auf einem Sofa liegt. Eine Frauenstimme fragt: »Alexa, what's the definition of man flu?«, woraufhin Alexa antwortet, dass es sich bei diesem Phänomen darum handle, dass Männer die Schwere ihrer Erkältung übertreiben würden, was von dem Mann mit einem selbstmitleidig-angesäuerten Nölen kommentiert wird.

Vordergründig werden die Männer der Werbespots durch deren Pointen also auf humorvolle Art für ihre kindliche Unselbständigkeit kritisiert, doch bei genauerer Betrachtung erweisen sich diese als stabilisierend und naturalisierend für etablierte Rollenmuster: Care-Arbeit bleibt weiterhin »eine dauerverfügbare, weiblich konnotierte, vollkommen prestigelose Ressource, an der man sich gesellschaftlich bedient.« (Schutzbach 2021: 260) Darüber hinaus wird Alexa über diesen vergeschlechtlichten Humor anthropomorphisiert: Alexa erscheint innerhalb dieser auf stereotypen Geschlechterrollenbildern basierenden (und diese gleichermaßen hervorbringenden) Witze als Verbündete der Frau, und wird so innerhalb der in den Werbespots installierten Binarität der Geschlechterrollen, die kein Außen kennen, ebenfalls als weiblich markiert. Doch damit nicht genug: Da in den Spots »Man Flu« und »The Barbecue« die Frauen nicht zu sehen sind und wie Alexa als scheinbar körperlose Stimme inszeniert werden, wird Alexa nicht nur als weiblich markiert, sondern in gewisser Hinsicht mit den Frauen auf eine Stufe gestellt. Umgekehrt wird hier ebenfalls damit gespielt, dass sich die Zuschauer:innen Alexa – ebenso wie die menschliche Frauenstimme der Szene – als körperlich anwesende Frau vorstellen



Abb. 2-3

Stills aus den Amazon Alexa-Werbespots »Baby, It's Cold Outside«, »Standing Outside The Fire«, »Man Flu« und »The Barbecue« (von links oben nach rechts unten).



Abb. 4-5

Stills aus den Amazon Alexa-Werbspots »Baby, It's Cold Outside«, »Standing Outside The Fire«, »Man Flu« und »The Barbecue« (von links oben nach rechts unten).

könnten. Durch diese Inszenierung werden die unsichtbaren Frauen der Werbespots, an deren Stelle sich die Zuschauerinnen imaginieren können, allerdings auch in ein Konkurrenzverhältnis zu der **Smart Wife Alexa** gesetzt. Da ein solches Konkurrenzverhältnis der Vermarktung des Smart Speakers Amazon Echo eher abträglich wäre, wird es, so meine These, durch die Positionierung von **Alexa** als Komplizin der Frau, die sich mit ihr zusammen über die in den jeweiligen Spots gezeigten Männer lustig macht, gebrochen. Kompliz:innenschaft verstehe ich an dieser Stelle mit Gesa Ziemer als »kollektive Handlungsform, die zwischen Kalkül und Unberechenbarkeit oszilliert«: <6> Bei Kompliz:innenschaft geht es darum, »eine Beziehungsform als legitim aufzuwerten, die als illegitim gilt« – das wäre in diesem Fall die Beziehung von heterosexuell verpartnerten Frauen zu **Smart Wives**, oder allgemeiner: von Menschen zu digitalen Assistent:innen, und damit in letzter Konsequenz zu künstlichen Intelligenzen. (Ziemer 2013: 18–19)

Alexas Kompliz:innenschaft lässt sich um eine zusätzliche Ebene erweitern: Als zweiten Modus der Kompliz:innenschaft möchte ich in Anlehnung an Raewyn Connells Konzept hegemonialer Männlichkeit eine Lesart vorschlagen, in der, analog zur Beziehung von hegemonialer zu komplizenhafter Männlichkeit, **Alexas** durch die Inszenierungsstrategien der Werbespots hergestellte Weiblichkeit in Bezug auf menschliche Weiblichkeit als eine *komplizenhafte Weiblichkeit* konfiguriert wird. Connell definiert hegemoniale Männlichkeit als eine historisch variable »Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort

<6>

Ich beziehe mich in diesem Artikel nicht auf die affirmative Verwendung des Begriffs des:der Kompliz:in im Kontext gemeinsamer Arbeit von Schwarzen und weißen Feminist:innen, in der »accomplices« als nächste Stufe von »allies« betrachtet werden. Dazu exemplarisch Kendall 2020.

auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).« (Connell 2015: 130) Auch Männer, die nicht dem hegemonialen Ideal entsprechen, profitieren von diesem, »weil sie an der patriarchalen Dividende teilhaben, dem allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frauen erwächst.« (Connell 2015: 133) Auch **Alexa**, so meine These, kommt analog zur patriarchalen Dividende der Männer, die nicht dem Ideal hegemonialer Männlichkeit entsprechen, in Bezug auf Weiblichkeit eine vorteilhafte Dividende zu. Im Folgenden werde ich zunächst die Modalitäten der Übertragbarkeit des Konzepts hegemonialer Männlichkeit auf Weiblichkeit erörtern und anschließend darauf eingehen, um was für eine Art von Dividende es sich handeln könnte.

Im deutschsprachigen Raum wurde der Begriff »hegemoniale Weiblichkeit« von Sylka Scholz (2010) geprägt. Scholz argumentiert am Beispiel von Angela Merkel, dass gesellschaftliche Machtpositionen nicht mehr nur Männern, sondern seit den 1980er Jahren sukzessive auch immer mehr Frauen zugänglich seien. Diese seien nicht mehr gezwungen, sich an männlichen Interessen auszurichten, und es könne, so schreibt sie weiter, »nicht mehr von einer klaren Geschlechterasymmetrie zu Gunsten von Männern gesprochen werden.« (Scholz 2010: 397) Andreas Stückler hält dieser Argumentation nur kurze Zeit später entgegen, dass sie auf unzulässigen Verkürzungen beruhe: »Ausgeblendet werden muss dabei etwa, dass die Ideale und Orientierungsmuster, die »hegemoniale Frauen« sich aneignen und repräsentieren, Ideale einer hegemonialen Männlichkeit sind.« (2013: 122) Hegemoniale Weiblichkeit, wie Scholz sie beschrieben hat, ist Stückler zufolge eher die Verkörperung hegemonialer Männlichkeit durch Frauen, die erneut die »Angleichung der Handlungspraxen von Frauen an das genuin männliche

Leitbild wie auch in die Gewachsenheit der Handlungsnormen in patriarchal-kapitalistischen, das heißt unter der Dominanz von Männern entstandenen gesellschaftlichen Strukturen, in denen der Mann nach wie vor das normative Zentrum darstellt«, verschleierte. (Scholz 2010: 119) Mehr noch: Androzentrismus wirke weiterhin als stille Norm, insistiert Stückler, da die von Scholz formulierte hegemoniale Weiblichkeit eher eine hegemoniale Männlichkeit beschreibe, die unter neoliberalen Verhältnissen zur hegemonialen Subjektivierungsform geworden sei. (Scholz 2010: 127) Während ich Stücklers Kritik an Scholz' Argumentation weitestgehend teile, möchte ich dennoch vorschlagen, das Konzept hegemonialer Weiblichkeit nicht komplett aufzugeben. Denn auch wenn dieses Konzept keine treffende Beschreibung zeitgenössischer Machtstrukturen zwischen Männern und Frauen »westlicher« Gesellschaften leisten mag, so eignet es sich doch für eine Analyse der innerhalb der Werbespots entworfenen gesellschaftlichen Ordnung zwischen den als weiblich markierten Entitäten, da die Spots Beziehungen verschiedener Akteurinnen innerhalb des Bereichs Weiblichkeit fokussieren, bei denen es um die Machtverteilung innerhalb der Domäne des Häuslichen geht. Diese umfasst das Koordinieren des Haushalts, der Gartenpflege, aber auch die Versorgung der Familie mit Lebensmitteln sowie Care-Arbeit in Form der Pflege kranker (männlicher) Familienmitglieder. Durch den Ausschluss von Männern aus diesen Bereichen wird erneut die von Hausen postulierte Trennung von Erwerbs- und Familienleben sichtbar, deren Vorbedingung polarisierte Geschlechtscharaktere sind. Das hegemoniale Ideal der in den Werbespots gezeigten Weiblichkeiten ist also im gesamtgesellschaftlichen Kontext weiterhin patriarchaler Herrschaft untergeordnet, und kann nur in der Sphäre des Häuslichen Macht ausüben – »hegemoniale Weiblichkeit« in der Welt der Werbespots entspräche demnach einem historisch

variablen, aber stets von patriarchalen Strukturen, in die auch die Spots eingebettet sind, definierten und diesen dienlichen Weiblichkeitsideal. Da nicht alle Entitäten, die an Weiblichkeit teilhaben, diesem Ideal entsprechen (können), entstehen Konkurrenzbeziehungen zwischen verschiedenen Weiblichkeiten, in diesem Fall: zwischen menschlichen und technischen Entitäten, zwischen Frauen und digitalen Assistentinnen. Während bereits mit Strengers und Kennedy darauf verwiesen wurde, dass *Smart Wives* aufgrund der zunehmenden Berufstätigkeit von Frauen in reichen Ländern die Rolle einer traditionellen Ehefrau einnehmen sollen, lässt sich in den Werbespots beobachten, dass die menschlichen Frauen die Vorherrschaft über den Bereich des Häuslichen nicht aufgeben – sie sind immer noch die Hauptverantwortlichen für die Koordinierung des Haushalts und die Übernahme von Care-Arbeit. *Alexa* ist lediglich ausführende Kraft der formulierten Anweisungen sowie Komplizin der Witze über die gezeigten Männer, die einer patriarchalen Herrschaft jedoch niemals gefährlich werden, da deren Pointen stets die Rolle der Frau als primär Verantwortliche der häuslichen Sphäre affirmieren. *Alexa* wird also keine hegemoniale Weiblichkeit zugestanden – sie verfügt vielmehr über eine im Verhältnis zur hegemonialen Weiblichkeit der menschlichen Frau komplizenhafte Weiblichkeit: *Alexa* soll nicht an die Stelle einer menschlichen Frau treten können, profitiert aber dennoch von ihrer Assoziation mit dieser, indem sie anthropomorphisierend inszeniert wird. So ließe sich mit einem Augenzwinkern sagen: *Alexa* wird für ihre komplizenhafte Weiblichkeit mit einer *anthropomorphen Dividende* belohnt.

Um zu verstehen, wer welchen Vorteil aus der *anthropomorphen Dividende* zieht, ist es notwendig, den Blick von der Welt innerhalb der Werbespots auf ihre gesellschaftliche Einbettung zu erweitern, und ihn auf die technische Funktionsweise von *Alexa* als NLI

und damit auch vom Smart Speaker *Amazon Echo* zu richten. Denn die *anthropomorphe Dividende Alexas* komplizenhafter Weiblichkeit funktioniert, so möchte ich argumentieren, als *patriarchale Dividende zweiter Ordnung*, da in erster Linie weder *Alexa* noch andere weiblich vergeschlechtlichte künstliche Intelligenzen von ihr profitieren, sondern der Konzern Amazon und damit »das kapitalistische Patriarchat mit seinen Wert- und Ordnungssystemen und seiner rücksichtslosen Profit- und Wettbewerbslogik«. (Scholz 2010: 124) Dies wird durch eine weitere Komplizinnenschaft möglich, die *Alexa* mit Amazon verbindet und für die Humor ebenfalls eine große Rolle spielt, insbesondere die bereits kurz erwähnten in *Amazon Echo* enthaltenen *Easter Eggs*.

Bereits 1995 legte die KI-Forscherin Kim Binsted ein Paper mit dem sprechenden Titel »Using humour to make natural language interfaces more friendly« vor, in dem sie das von ihr entwickelte Programm *JAPE* (Joke Analysis and Production Engine) vorstellt. *JAPE* soll Wortwitze generieren können und Computer damit in die Lage versetzen, die schlechte *User Experience* von NLI, die Binsted (1995: 2) auf »limited NL coverage, limited knowledge, and »bad manners« zurückführt, mit Humor auszugleichen. Konkret benennt Binsted, dass beispielsweise die wiederholte Ausgabe von »I don't know« sich frustrierend auf die User:innen auswirken könne, wohingegen humorvolle Antworten im Stil von »Sorry, I can't find that document. Blame the Government« die User:innen über technische Schwierigkeiten hinweg bei Laune halten könnten. Kommt Humor bei Binsted in erster Linie eine deeskalierende Funktion für die schlechte *User Experience* von NLI zu, wird Humor bei *Alexa* weniger für das Überspielen von *Alexas* Ratlosigkeit und eher als zusätzliches Gimmick im Zeichen einer gelungenen UX eingesetzt: Dass *Alexa* nicht nur Termine planen, sondern auch Witze erzählen

kann, und über scheinbar in keinem direkten Verwertungszusammenhang stehende **Easter Eggs** verfügt, sorgt für eine UX, die eine positive, affektive Bindung zu **Alexa** und, vermittelt über diese, zum Konzern Amazon entstehen lässt. Diese UX sorgt für ein hohes User:innen-Engagement, was bedeutet: für mehr Anfragen, die an die Amazon-Server gestellt werden, die im Idealfall direkt zu Transaktionen und damit zu einer Umsatzsteigerung für Amazon führen. Doch auch, wenn nicht auf jeden Dialog ein Einkauf erfolgt, ist ein solch gesteigertes User:innen-Engagement für Amazon dennoch profitabel: Da jede Unterhaltung mit **Alexa** eine Anfrage auf den Amazon-Servern nach sich zieht, lässt sich jede dieser Unterhaltungen Till Heilmann (2015) folgend als Datenarbeit der User:innen qualifizieren, die sowohl für eine genauere Profilbildung und Verfeinerung des *targeted advertising*, als auch für das Training der hinter dem NLI befindlichen Künstlichen Intelligenz verwendet werden kann. **Alexa** geht also, zugespitzt formuliert, eine weitere Komplizennenschaft ein, die ihre anthropomorphe Dividende in eine patriarchale Dividende zweiter Ordnung verwandelt, von der sie selbst nur noch indirekt als Teil des Konzerns Amazon profitiert: Durch die Wahrnehmung von **Alexa** als unterhaltsamer Gesprächspartnerin statt als Eindringling im Privaten oder gar als (hinterhältig lauernde) Verkäuferin für Amazon werden die User:innen zu fortwährender Datenarbeit ermuntert, was gewinnbringend für Amazon ist und so »das kapitalistische Patriarchat mit seinen Wert- und Ordnungssystemen und seiner rücksichtslosen Profit- und Wettbewerbslogik« stabilisiert. (Stückler 2013: 124)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass **Alexa** über die scheinbar »natürliche« Sprachsteuerung, den Namen, den Klang der Stimme, die Werbespots und **Easter Eggs**, kurz: durch die Gesamtheit ihrer User Experience – und nicht zuletzt auch durch den vorliegenden Beitrag – anthro-

pomorphisiert wird. Grundlegend für diese Anthropomorphisierung ist **Alexas** Vergeschlechtlichung als weiblich, sowie die Positionierung ihrer Weiblichkeit als Komplizenhaft im Verhältnis zu menschlicher Weiblichkeit. Zieht man die technische Funktionsweise des Smart Speakers **Amazon Echo** hinzu sowie dessen Einbettung in komplexe Verwertungszusammenhänge, so wird erkennbar, dass **Alexa** nicht nur zu ihren (potenziellen) User:innen komplizenhafte Beziehungen eingeht, sondern auch als Komplizin ihres Herstellers Amazon fungiert. So lebt **Alexa**, die **Smart Wife**, sofern man ihr diese Sorte augenzwinkernd-anthropomorphisierende Agency zugestehen möchte, ein bewegtes Leben als Komplizin verschiedener Akteur:innen divergierender Interessen.

Literaturverzeichnis

- Philip Agre, »Surveillance and Capture: Two Models of Privacy«, in: *The Information Society* 10, 2 (1994).
- Doris Allhutter, »Vergeschlechtlichte Anwender_innen-Erlebnisse und User Experience als soziomaterielles Konzept«, in: Nicola Marsden/Ute Kempf (Hg.:innen), *Gender-UseIT. HCI, Usability und UX unter Gendergesichtspunkten*, Berlin: de Gruyter 2014.
- Kim Binsted, *Using Humour to Make Natural Language Interfaces More Friendly*, Edinburgh: o.V. 1995.
- Göde Both, »Multidimensional Gendering Processes at the Human-Computer-Interface. The Case of Siri«, in: Nicola Marsden/Ute Kempf (Hg.:innen), *Gender-UseIT. HCI, Usability und UX unter Gendergesichtspunkten*, Berlin: de Gruyter 2014.
- Judith Butler, »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, in: Uwe Wirth (Hg.:in), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002.
- Raewyn Connell, *Der gemachte Mann*, Wiesbaden: Springer 2015.
- Karin Hausen, »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«, in: Sabine Hark (Hg.:in), *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. Opladen: Leske + Budrich 2001.

Till Heilmann, »Datenarbeit im ›Capture‹-Kapitalismus. Zur Ausweitung der Verwertungszone im Zeitalter informatischer Überwachung«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 13, 2 (2015).

Mikki Kendall, *Hood Feminism. Notes from the Women That a Movement Forgot*, New York City, NY: Viking 2020.

Sylka Scholz, »Hegemoniale Weiblichkeit? Hegemoniale Weiblichkeit!«, in: *Erwägen Wissen Ethik* 21, 3 (2010).

Franziska Schutzbach, *Die Erschöpfung der Frauen. Wider die weibliche Verfügbarkeit*, München: Droemer 2021.

Andrea Seier, *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*. Münster: LIT Verlag 2007.

Yolande Strengers/Jenny Kennedy, *The Smart Wife. Why Siri, Alexa, and Other Smart Home Devices Need a Feminist Reboot*, Cambridge, MA: MIT Press 2020.

Andreas Stückler, »Auf dem Weg zu einer hegemonialen Weiblichkeit? Geschlecht, Wettbewerb und die Dialektik der Gleichstellung«, in: *GENDER - Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 5, 3 (Oktober 2013), online: <https://www.budrich-journals.de/index.php/gender/article/view/18097>.

Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität*, Bielefeld: transcript Verlag 2013.

Internetquellen

Antonio Bonafonte, »New Alexa features: Speaking Style Adaptation«, in: *Amazon Science* (24. September 2020), online: <https://www.amazon.science/blog/new-text-to-speech-generator-and-rephraser-move-alex-a-toward-concept-to-speech> (21.08.2022).

Leah Fessler, »We Tested Bots Like Siri and Alexa to See Who Would Stand Up to Sexual Harassment«, in: *Quartz* (22. Februar 2017), online: [https://qz.com/911681/we-tested-apples-siri-amazon-echos-alex-a-microsofts-cortana-and-googles-google-home-to-see-which-personal-assistant-bots-stand-up-for-themselves-in-the-face-of-sexual-harassment/\(29.06.2021\)](https://qz.com/911681/we-tested-apples-siri-amazon-echos-alex-a-microsofts-cortana-and-googles-google-home-to-see-which-personal-assistant-bots-stand-up-for-themselves-in-the-face-of-sexual-harassment/(29.06.2021)).

Martin Maciej, »Was kann man Alexa alles fragen? Easter-Eggs & Scherze«, in: *GIGA* (23. August 2021), online: <https://www.giga.de/audio/amazon-echo/specials/amazon-alex-a-die-besten-easter-eggs-und-scherzfragen> (27.03.2022).

Technoide
Gefährt:innen -
Smarte
Kompliz:innen

Youth without Youth mit Dr. Pen

Tanja Prokić

Smarte
Dinge

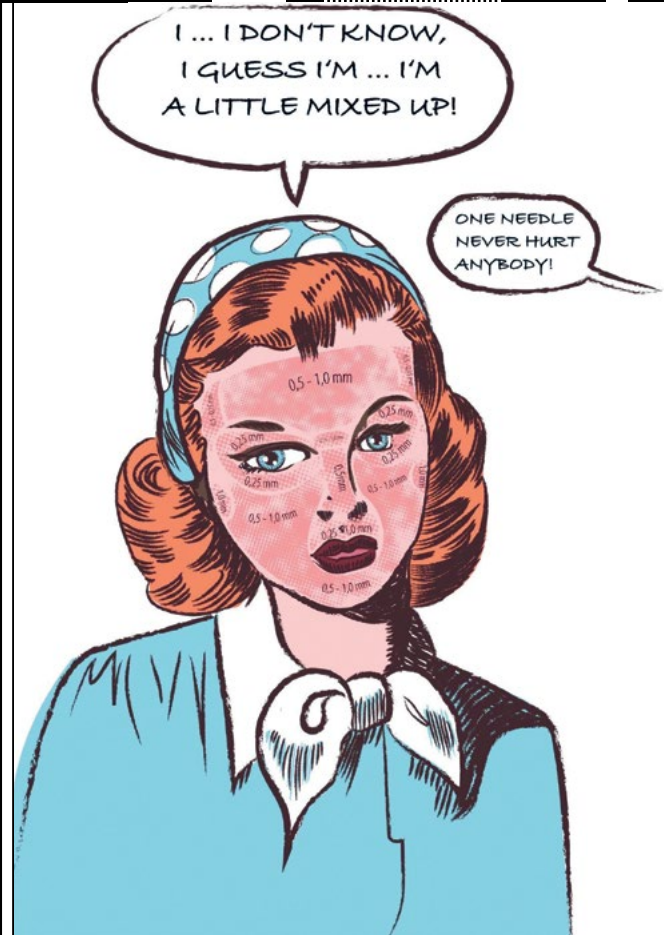


Abb. 1
Zeichnung von Ute Eisenberg

»Aging is a movable doom.
It is a crisis that never
exhausts itself, because the
anxiety is never really used
up.« (Sontag 1972: 288)

Kognitive Dissonanzen

Für Kulturwissenschaftler:innen ist die kognitive Dissonanz, der wir uns in der Kultur der Digitalität mehrmals täglich ausgesetzt sehen, vielleicht immer dann am erstaunlichsten, wenn man sich als naives, von fantastischem Begehren und simplen Affekten getriebenes Subjekt entdeckt und es nicht gelingt, sich von eben jenem Affekt zu distanzieren, obwohl qua Beruf alle kognitiven und epistemischen Voraussetzungen gegeben wären. In diesem speziellen Fall handelt es sich gewissermaßen um ein doppeltes *punctum*, das von einem geradezu unscheinbaren Objekt ausgeht – unscheinbar, weil es im alltäglichen Zusammenhang nahezu unsichtbar bleibt, bis sich dessen be(un)ruhigende Existenz aufgrund der eigenen Gestalt als Frage aufdrängt. Die Rede ist von einem automatischen Microneedling–Derma–Pen, speziell das Modell Dr. Pen M8. Automatische Derma–Pens werden für das Verfahren des Microneedlings – eine seit etwa 20 Jahren gängige Praxis zur Bekämpfung von Hautalterung, Sonnenschäden, vergrößerten Poren, Narben oder Hyperpigmentierung – eingesetzt.^{<1>} Die Technologie ruft durch kontrollierte Mikroverletzungen die Kollagenproduktion und Zellerneuerung der Haut hervor.

Nach ausgiebiger Internet–Recherche ist er nicht nur *mein* Objekt des Begehrens, sondern auch dasjenige unzähliger Nutzer:innen weltweit. Aufgrund der kabellosen Technologie, der Preisklasse und einem durch neueste Nadeltechnologie in Aussicht gestellten schnelleren Heilungsprozess wird der M8 auf den offiziellen Webseiten für Australien und die USA derzeit als Best-

seller von acht Modellen angepriesen.^{<2>} Dr. Pens Existenz als technisches Objekt oszilliert zwischen Beruhigung und Beunruhigung: Er verletzt, um einer größeren Verletzung, einer Kränkung vorzubeugen. Eine Kränkung, die zu anderen Zeiten und in anderen Kulturen gar nicht als solche gehandelt wurde beziehungsweise wird: das Alter. (Waldby/Mitchell 2006)

In den Untiefen der audiovisuellen Recherche rufen die Affektbilder von schmerzverzerrten, geröteten, blutenden, von Hämatomen gezeichneten Gesichtern durchaus einen gewissen Schauer hervor. Sie werden jedoch kontinuierlich als versöhnlicher Wendepunkt der für das Makeover–Paradigma bezeichnenden Zeitlichkeit von Vorher und Nachher beschworen. Einen schauerlichen Anblick sowie die körperliche Qual nimmt die Leidensgemeinschaft der User:innen nicht nur bereitwillig, sondern fast messianisch in Kauf. Denn am anderen Ende der Selbstverletzung steht das kontrapunktische Affektbild der strahlenden Jugend.

Von Dr. Pen geht das Versprechen aus, die ersten Erscheinungen des Alters wieder rückgängig machen zu können, nahezu kostenneutral. Ohne Zeug:innen, im Hinterkammerchen individueller und individualistischer Selbstsorge wird das Alter zu einem reversiblen, vermeidbaren Schicksal, gegen das sich jede:r entscheiden kann. (Puar 2015: 567) Dieses Versprechen des Dr. Pen ist der Grund seiner technologischen Existenzweise: Er ist, *wofür* er ist – Ergebnis ständiger Optimierung. Das macht ihn zu einem Objekt, das dazu einlädt, dem komplexen Affektgefüge der Gegenwart ein wenig auf den Zahn zu fühlen.

<1>

Als vergleichende Studie zum Microneedling, die sichtbare und anhaltende Ergebnisse bestätigt, wird auf die Studie von Ablon (2018) hingewiesen. Die Autorin führt ihr eigenes Haut-Institut und Forschungszentrum an und wirbt auf ihrer Webseite mit ihrer TV-Präsenz; <https://ablon-institute.com/glynis-ablon-tv-appearances/> (12.06.2021).

<2>

<https://drpen.com.au/>; [https://drpen.com/\(7.06.2021\)](https://drpen.com/(7.06.2021)). Eine offizielle deutsche Website existiert nicht, als eingetragener deutscher Handelspartner ist lediglich ein kleines Kosmetikstudio zu finden. Ob es sich im Unterschied zu den von polnischen Anbietern angebotenen Pens um ein Originalprodukt handelt, ist unklar, wird aber über die Nennung der deutschen Patentnummer suggeriert.

Das A und O: (Anti-)Aging und Obsoleszenz

Dr. Pen M8, ein verbessertes Redesign des Dr. Pen M5, verkörpert als technisches Objekt unserer neoliberalen Gegenwart sein eigenes Problem, nämlich die Frage nach dem Veralten beziehungsweise Altern: »The control and precision provided by the M8 allows for a more intense treatment, meaning you can heal those deeper scars and lines the M5 just wouldn't have been able to.«^{<3>}

Da die Technologie auf den eigenen Heilungsprozess setzt, indem sie kontrollierte Mikroverletzungen als Stimulation zur Kollagenproduktion und Zellerneuerung auslöst, gilt sie als relativ risikoarm und als verhältnismäßig kostengünstige Alternative zu aufwendigen und riskanten Operationen, teuren Prozeduren wie Lasertherapie oder Radiofrequenztherapie, dem Einsatz von chemischen Peelings oder Nervengiften wie Botox. Technologisch gestütztes Microneedling im Unterschied zum Derma-Roller – eine kleine Walze mit schräg angebrachten Nadeln in einer jeweils fixen Lage bis zu 2,0 mm – hat insbesondere in den letzten fünf Jahren durch die fortgeschrittene Technologie zu einer weitflächigen Professionalisierung von Amateur:innen geführt, sodass es mittlerweile auch für die breitere Masse verfügbar ist. Im Kontext der Produktwerbung rund um Derma-Pens für den Heimgebrauch hat die performative Beschwörung der Krisenzonen in Form pseudowissenschaftlicher Kartografierungen Eingang in die Rhetorik der Bildsprache gefunden.

Diese Krisen-Kartografien durchkreuzen die Dichotomie von Körper und Bewusstsein, Affekt und Ratio, indem sie uns in beiden Dimensionen gleichzeitig anrufen: Sie rationalisieren den Affekt, indem sie ihn nicht auflösen,

sondern in die pseudoscientistische Sprache der Effizienz übersetzen. Damit bleibt der übergreifende Affekt, nämlich die Angst, weiterhin wirksam. Als ein Affekt, von dem es nur sehr schwer ist, sich zu separieren, (Masumi 1993: ix) wird sie gerade dadurch ausbeutbar, dass sie als kontrollierbarer Affekt rationalisiert wird. Der Erfolg von Dr. Pen basiert auf einer gewissen Kaskade der Angst. Attraktivitätsverlust geht in Angst vor Sichtbarkeits- und damit Wertverlust über. Eine Angst, die vorrangig weiblich konnotiert war, (Sontag 1979; Gill 2015) zumal sie sämtliche Felder rund um den Heiratsmarkt dirigierte, (Illouz 2007; 2016) beginnt sich heute allmählich zwischen den Geschlechtern und Klassen zu demokratisieren. (Illouz 2018) Denn unter den jeweiligen klassenspezifischen Bedingungen eines biokapitalistischen Settings (Rajan 2009) – selbstverständlich mit eklatanten Differenzen in den Auswirkungen und Präventionsmöglichkeiten – teilen die Individuen mehr und mehr diesen Affekt. Im Rahmen einer neoliberalen Ordnung, die auf eine (visuelle) Fassade von Jugendlichkeit, Fitness, Flexibilität, Optimierung und Gesundheit setzt, gilt es als eigenes Verschulden, verlebt, abgekämpft, schlaff, verbraucht, müde oder erschöpft auszusehen. Die »Grammatik des Individualismus« (Gill 2015: 555) verlangt, dem jederzeit präventiv entgegenzuwirken. Der Imperativ des Health-Fitness-Beauty-Regimes bezieht sich zunächst einmal jenseits unterschiedlicher Hautfarben nicht nur auf Falten und erschlaffende Haut, sondern gleichermaßen auf vernarbte, unreine, großporige, fahle, aufgedunsene oder sonnenbeanspruchte Haut.

Dass die Haut (Benthien 1999) in all diesen Diskursen in den Mittelpunkt des Interesses rückt, ist nicht zuletzt auf die neue Visualität in den sozialen Medien zurückzuführen. In den auf Oberfläche zentrierten sozialen Netzwerken spielt das menschliche Organ mit der größten Oberfläche eine zentrale Rolle.

^{<3>}

[https://dipen.com.au/\(7.06.2021\)](https://dipen.com.au/(7.06.2021)).

Die Haut als verkörperte Zeitlichkeit und verkörperte Klassenposition, ist über Bildbearbeitung, automatische Kamerafilter und aufwendige Inszenierung virtuell manipulierbar geworden. Dass Image Boards wie Instagram oder Pinterest wesentlich zu einer neuen Fetischisierung der Haut beigetragen haben, ist unbestreitbar. Die Kluft zwischen einem durch automatisierte Kamerafilter optimierten Bild der Haut und dem realen Hautbild ist plötzlich nicht mehr nur Quelle einer halbimaginären Frustration, die sich aus der Differenz zwischen Durchschnittsmenschen und qua Photoshop bearbeiteten Werbebildern von Stars und Models nährt; sondern sie ist täglich ganz real am eigenen Leib erfahr-, beziehungsweise sichtbar, nämlich im Unterschied zwischen Spiegelbild und Filterbild. Eine tatenlose Vermittlung zwischen den gefilterten Sehgewohnheiten der virtuellen und der faktischen Optik der realen Realität will kaum mehr gelingen.

Das Leben, das es in den sozialen Medien in aller Vielfalt und Mobilität darzustellen gilt, soll keine Zeichen der Zeit auf dem wichtigsten Repräsentationsorgan hinterlassen. Ein Imperativ, der für alle Hautfarben, für Identitätsentwürfe und Geschlechter gleichermaßen zu gelten scheint. Glänzende, strahlende, pralle, jugendliche Haut als Gegenstand eines Optimierungswahns weist auf das geradezu gespaltene Verhältnis der Gegenwart zur Zeitlichkeit hin: Während die Angst vor dem Altern und dem Verfall menschlicher Körper die Flucht nach vorn ins technologische Zeitalter beschleunigt, zeichnet die technologischen Objekte eine komplementäre Ökonomie der Zeitlichkeit aus: Geplanter Verfall, geplante Kurzlebigkeit soll die fortgesetzte Konsumtion in einer Zeit der Stagnation und des Postwachstums aufrechterhalten. Immer neue verbesserte, leistungsfähigere Produkte, die die Professionalisierung von Amateur:innen garantieren und das Niveau der Begehrlichkeiten steigern, ersetzen veraltende Produkte. Die Merkmalsbeschreibung des

fast schon phallischen Heilsversprechensobjekts Dr. Pen M8 vermischt jene Rhetorik der Optimierung von technologischer Leistungsfähigkeit entsprechend konsequent mit den erzielbaren Effekten auf der Ebene der Anwendung auf dem allzu menschlichen Körper. So wird auf der australischen Website^{<4>} etwa mit dem Motor und der Geschwindigkeitskontrolle (»A powerful motor up to 15,000RPM«; »6 speed control«) geworben, mit dem Akkusystem (»Rechargeable built-in battery«), vor allem aber mit der Beschaffenheit der Nadeln (»The finest needle gauge pin cartridges on the market for less discomfort and less trauma to the skin«; »The needles have an arc edge for improved efficiency, designed to flatten uneven skin surfaces when micro-needling«) beziehungsweise ihrer Penetrationstechnik (»High-speed vertical movement reduces pain to a minimum«; »Because of vertical delivery, needles easily penetrate scar tissue without risk of bending«).^{<5>} Als Redesign des DermaHeal M5 löst der M8 selbigen nicht ab, sodass alter und neuer Derma-Pen noch eine Weile nebeneinander existieren können und Endverbraucher:innen die Pens als Produktpalette mit unterschiedlichen Funktionen erleben, bis die älteren Produkte allmählich vom Markt verschwinden. Das Begehren nach dem verbesserten, leistungsfähigeren, neuesten Modell verhält sich dabei proportional zu der Angst, selbst ausgemustert zu werden, selbst zu veralten.

^{<4>}

Auf der australischen Website wird das Produkt erklärt und massiv mit allen Mitteln (Videos, FAQ, Blog) beworben, während auf der amerikanischen Website über die einzelnen Produkttypen hinaus nur spärlich Informationen vergeben werden. Es ist davon auszugehen, dass die amerikanische Klagekultur dafür verantwortlich ist. Mutmaßen ließe sich auch, dass die Sonneneinstrahlung massivere Hautalterungsschäden (auf vornehmlich weißer Haut) verursacht, die wiederum entsprechende Gegenmaßnahmen populärer macht.

^{<5>}

[https://dipen.com.au/\(07.06.2021\)](https://dipen.com.au/(07.06.2021)).

Body Artists

Der Dr. Pen M8 ist auf dem deutschen Markt in der standardmäßigen Ausführung mit zwei Needle-Cartridges für etwa 129,- Euro zu haben. Mit empfohlenen Produkten zur Unterstützung der Behandlung – Desinfektionsmittel für klinische Instrumente, Desinfektionsmittel für die Haut, Betäubungscreme, Hyaluron-Öl, Hyaluron-Maske – ab etwa 200,- Euro aufwärts. Die Behandlung – so lauten die Empfehlungen – sollte im Abstand von je 4–6 Wochen insgesamt dreimal wiederholt werden, und, um maximale Effekte (gegen Hautalterung) zu erzielen, nicht öfter als alle zwei bis drei Jahre, damit die Haut sich nicht an die Stimulation gewöhnt und gegen den entsprechenden Selbstheilungsprozess immunisiert. Die Ersparnis im Vergleich zu einer Behandlung bei der professionellen Kosmetik ist beträchtlich, fängt diese etwa bei 149,- Euro (pro Sitzung) an. Die Professionalisierung der Amateur:innen, die die Technologie von Dr. Pen leistet, ergibt erst dann ein vollständiges Bild, wenn das technische Objekt in eine Konstellation mit anderen Entwicklungen auf dem Feld des Marketings sowie weitflächigen Verschiebungen auf dem Arbeitsmarkt und im Bereich des Konsums gestellt wird. Im Zuge der Digitalisierung haben sich die Wege der Konsumption verändert. Sie passen zu jenen veränderten Bedingungen, die sich seit der Einführung des Toyotismus in den 1970er Jahren über nahezu alle Arbeitsfelder erstrecken: Erhöhte Flexibilisierung und Mobilisierung. (Staab 2019) Um trotz der erschwerten Konsumptionsbedingungen weiterhin so viele Menschen wie möglich zu beteiligen, muss sich die Konsumption weitgehend von Öffnungszeiten lösen. 24/7-Shopping (Crary 2014) und barrierefreie Zahlungs- und Liefermöglichkeiten (Paypal, Packstationen) werden durch die entsprechenden technologischen

Infrastrukturen möglich. Aber nicht nur die Shopping-Kultur hat sich zunehmend entzerrt, auch die Wege der Kenntnisnahme von neuen Produkten haben sich von einem der Hauptwerbungsmärkte – dem Fernsehen – entkoppelt. Kaufberatung findet in den entsprechenden Geschäften kaum mehr statt, weil die Käufe bei billigeren Anbietern im Netz getätigt werden. Soziale Medien wie Youtube oder Instagram reagieren auf diesen Umbruch und verstärken ihn entsprechend: Hier entstehen Formate, die sich im Graubereich zwischen Werbung, Marketing und Beratung bewegen. Unter der inzwischen etablierten Berufsbezeichnung »Influencer« wird um unsere Aufmerksamkeit geworben, noch bevor Produkte beworben werden. Hier steht alles im Zeichen von Nahbarkeit, Freundschaft und Authentizität. Parasoziale Beziehungen, die den freundschaftlichen Tipp imitieren oder die professionelle Empfehlung auf freundschaftliche Art vermitteln. (Prokić/Schankweiler 2023)

Im Falle von Microneedling ist das Spektrum breit: Es gibt die Beauty-Influencer:innen, die semiprofessionellen Kosmetiker:innen, die Beauty-User:innen, schließlich die promovierten Dermatolog:innen. Eine geschlechtsspezifische Drift zeichnet sich entlang der Skala der Professionalisierung ab: Es sind die männlichen Ärzte wie Dr. Davon Lim oder Dr. Anil Rajani <6> und die weiblichen User:innen, die das gesammelte Wissen um Derma-Pens auf Youtube und Instagram an ihre Follower:innen vermitteln. Influencer erhöhen offensichtlich ihre Kreditibilität durch den akademischen Titel,

<6>

Dr. Davin Lim (576.000 Abonnent:innen): »MICRO-NEEDLING | DIY Treatments & Clinical Microneedling. What is the difference?«, <https://www.youtube.com/watch?v=AG0vPFBvvM4> (09.06.2021); Dr. Anil Rajani (191.100 Abonnent:innen): »MICRONEEDLING DIY at HOME //What You Need to Know«, <https://www.youtube.com/watch?v=Hx1xN-0w2jU> (09.06.2021).

während die Influencerinnen ihre Kreditabilität durch den Selbstversuch bzw. durch vermeintliche Nähe zu ihrer Persona steigern.<7> Auch ein *race*-spezifischer *Drift* lässt sich beobachten: Schwarze Influencer:innen, die sich dem Thema annehmen, gibt es weniger, und sie haben geringere Zahlen von Follower:innen.<8> Auf der offiziellen *Dr. Pen*-Webseite wird das Produkt zwar für alle Hautfarben als sicher beworben,<9> allerdings scheint bei dunkleren Hauttönen ein erhöhtes Risiko für Hyperpigmentierung, das heißt eine Verdunklung der Haut an den behandelten Partien, zu bestehen,

<7>

PENN.SMITH.SKINCARE (150.000 Abonnent:innen), »NEW!! DR PEN M8 Microneedling device overview and comparison to Dr Pens A6, A7 and X5«, <https://www.youtube.com/watch?v=Wi0AUzRlzm4> (09.06.2021); Natural Kaos (165.000 Abonnent:innen), »MICRONEEDLING at Home 101: Which Dr Pen? Serums? Cartridges?«, <https://www.youtube.com/watch?v=ejqxCa7AbDQ> (09.06.2021); ein Selbstversuch an einem Mann (von 10 year younger, 10.200 Abonnent:innen) war auf die Schnelle dennoch zu finden, allerdings nicht selbst ausgeführt, sondern von einer professionellen Kosmetikerin: »How to Do Safe Microneedling at Home Using Dr Pen«, <https://www.youtube.com/watch?v=zJp9oV-Jkv00> (09.06.2021).

<8>

Thandi Gama (62.300 Abonnent:innen), »MY MICRONEEDLING/DERMAPEN EXPERIENCE«, <https://www.youtube.com/watch?v=LmIkelmqBI>, (07.06.2021); SUSU (145.000 Abonnent:innen), »GETTING RID OF DARK SPOTS & HYPER-PIGMENTATION|MICRONEEDLING 3RD SESSION|SUSU«, <https://www.youtube.com/watch?v=LmIkelmqBI> (07.06.2021). Alle Schwarzen Frauen lassen/ließen die Behandlung professionell an sich vornehmen.

<9>

Models aller Hautfarben repräsentieren das Unternehmen. Auf der Webseite selber findet sich nur eine Formel, nämlich dass der Pen für alle Hauttypen in Frage kommt. Auf meine E-Mail-Anfrage speziell für Schwarze Haut bei der Kontaktadresse von Dr. Pen Australia wird mir unter Verweis auf die Webseite (<https://drpen.com.au/pages/how-it-works>) versichert: »Microneedling pens work for all skin tones and skin types. Please follow our video and information on how to do it in a safe and effective way« (Email vom 15.06.2021).

wovon auch einige Influencer:innen berichten.<10> Auf den offiziellen Seiten von *Dr. Pen* findet sich zu diesem Risiko allerdings nichts. Das Zielgruppen-Targeting scheint sich von der Gruppe *weißer* Frauen mittleren Alters auf sämtliche Altersgruppen mit allen Hauttönen ausgeweitet zu haben. Diversität wird hier unabhängig von hautspezifischen Risiken bei der Selbstanwendung zu einer Frage des Marketings. Die Repräsentation von Frauen allen Alters mit unterschiedlichen Hauttönen auf der *Dr. Pen*-Webseite soll Gleichheit in Bezug auf Bedarf und Effizienz suggerieren. Ganz im Sinne der Thesen von Milton Friedman (2002) scheint der Markt soziale Probleme der Diskriminierung zum Verschwinden zu bringen. Vor dem *Derma-Pen* sind alle Gesichter gleich: Sie sind potenzielle Risikozone für sichtbare Alterserscheinungen.

Während die offiziellen Seiten von *Dr. Pen* allerdings die faktischen Verletzungen, die der Pen auslöst, beschönigen, stehen sie bei zahlreichen Influencer:innen gerade im Vordergrund. Wie eng sich hier der Zusammenhang zwischen Verletzung und Verletzlichkeit gestaltet, wird nicht zuletzt deutlich, wenn die Beauty-Influencer:innen bei der Präsentation zum Selbstversuch ohne Makeup auftreten und das auch hervorheben.<11> Es scheint verglichen mit den Schmerzen, den Risiken und der vorübergehenden faktischen Verletzung der Haut die größere Preisgabe. Die Einblicke ins Private sind bis zum Selbstversuch zwar hochgradig kontrolliert – auf Wimperntusche etwa verzichtet kaum eine –, doch

<10>

So etwa bei Kyra Knox (150.000 Abonnent:innen), »Micro-needling Update! | What REALLY Happened to My Skin & How I Transformed it in 3 Weeks!«; <https://www.youtube.com/watch?v=8NOjvim04VY> (07.06.2021).

<11>

KathisFinest (33.800 Abonnent:innen), »MICRONEEDLING FÜR ANFÄNGER | DERMAPEN TUTORIAL ANLEITUNG || KathisFinest«; <https://www.youtube.com/watch?v=-px8T3jcpHY>, (07.06.2021).

eben bis zu einem gewissen Grad unverzichtbar, um den gewünschten Schaul-effekt für die Follower:innen zu erzielen. Dass Kredit-bilität bei weiblichen Influencer:innen dabei jedoch nicht unbedingt vom Selbstversuch abhängen muss, wird anhand der Follower:innen-Zahlen (1,23 Mio.) der Dermatologin Dr. Dray deutlich. Ihre Posts zum Microneedling zählen die meisten Aufrufe. <12>

Der Konkurrenzdruck gleicht jedoch alle Influencer:innen von den professionellen Dermatolog:innen bis hin zu den Beauty-Influencer:innen den beworbenen Produkten an: Eine Tendenz, die schon vor über 100 Jahren Georg Simmel (1990: 172) in Bezug auf die Überproduktion unter freien Marktverhältnissen beobachtete: Wo »die Konkurrenz in bezug auf Zweckmäßigkeit und innere Eigenschaften zu Ende ist«, gerät der »äußere [...] Reiz der Objecte, ja sogar die Art ihres Arrangements« in den Vordergrund, um »das Interesse der Käufer zu erregen«. (1990: 172) Dies, so Simmel, sei der entscheidende Punkt, »an dem gerade aus der äußersten Steigerung des materiellen Interesses und der bittersten Konkurrenznot eine Wendung in das ästhetische Ideal erwächst«. (1990: 172) In diesem Kontext spricht Simmel auch von der »Schaufenster-Qualität der Dinge«. (1990: 172) Eine Schaufenster-Persönlichkeit menschlicher Akteur:innen wird so zu einer notwendigen Begleiterscheinung. (Prokić 2022)

Auch Influencer:innen, die Derma-Pens bewerben oder vom Heimgebrauch abraten (wie etwa Dr. Lim oder Dr. Dray) sind Teil eines größeren medienökonomischen Gefüges, in welchem sie selbst zu Body-Artists werden.

<12>

Dr. Dray, »Microneedling: What you need to know, from a dermatologist | Dr Dray«; <https://www.youtube.com/watch?v=ZU7hfgjMxC0> (09.06.2021). Der Post ist mittlerweile drei Jahre alt. »STOP MICRONEEDLING at home: DANGERS OF DERMAROLLERS & DERMAPEN AT HOME | Dr Dray«; <https://www.youtube.com/watch?v=xG-VdjEyiI> (09.06.2021).

Ihre eigene visuelle Präsenz in den sozialen Netzwerken entscheidet über die Authentizität und Kredit-bilität ihrer Aussagen, das heißt sie korreliert mit dem adressierten Publikum und schlägt sich unmittelbar in den Zahlen der Follower:innen nieder. Doch auch hier gilt: je größer die Community, desto größer die Einkünfte für die Plattformen (Srnicek 2018) und die Influencer:innen. Auch der gut gemeinte, wahrhaftige Rat steht unter dem Zeichen eines ökonomischen Gefüges der Konkurrenz: Wenn die Profis also vom Amateur-Heimgebrauch abraten, dann müssen sie zwischen Glaubwürdigkeit und Eigeninteresse navigieren wie zwischen Skylla und Charybdis. Eine Kritik am Regime der temporalen Affektmodulation (Massumi 2010: 55, 77) oder generell am Beauty-Diktat ist kaum vernehmbar, denn dies käme einer Kritik am eigenen Geschäft gleich. Die Körperbilder in den Sozialen Medien normalisieren und naturalisieren – trotz der Kritik an einzelnen Methoden im Heimgebrauch – das Anti-Aging-Regime und tragen so zur Popularität der Produkte und ihrer Programmatik bei: Hautalterung als Thema wissenschaftlicher Faktizität verstärkt den Handlungsdruck auf Ebene der Vor- und der Nachsorge. <13> Der temporale Affekt (siehe auch Angerer/Ott/Bösel 2014), den der Derma-Pen primär adressiert, ist jener einer verknappten Handlungszeit, einer prekären Zeit.

<13>

Allein der Markt für Kosmetik und -Körperpflegeprodukte liegt in Deutschland bei etwa 15,3 Mio Jahresumsatz; [https://de.statista.com/statistik/daten/studie/699406/umfrage/umsatzprognose-im-deutschen-kosmetik-und-koerperpflegemarkt/\(07.06.2021\)](https://de.statista.com/statistik/daten/studie/699406/umfrage/umsatzprognose-im-deutschen-kosmetik-und-koerperpflegemarkt/(07.06.2021)). Beauty-Influencer:innen gehören weltweit zu den erfolgreichsten Influencer:innen. Beiträge zu makelloser Gesichtshaut stehen häufig im Mittelpunkt. Es ist allerdings bezeichnend, wie wenige der populären Beauty-Influencer:innen sich mit dem Thema Microneedling und anderen invasiven Prozeduren auseinandersetzen. Falls doch, dann distanziert (bezüglich DIY-Microneedling). Vgl. Hiram (4,59 Mio. Abonnent:innen), »Specialist Reacts to DIY Micro-needling«; https://www.youtube.com/watch?v=OgK0_7LPWNQ (14.07.2021).

In den unterschiedlichen Videos der Influencer:innen wird diese Zeit im Modus des Alarmismus transportiert. Immer wieder wird darauf hingewiesen, dass frühzeitig mit dem Microneedling zu beginnen ist, um Kollagenverlust und Hautalterung rechtzeitig vorzubeugen, bevor es zu spät ist und nur noch stark invasive Techniken helfen. Mit dem Alarmismus korreliert eine vigilante Haltung, (Brendecke 2020; Heyne/Prokić 2022) die zwischen »einer drastisch erhöhte[n] Intensität der Selbstüberwachung« (Gill 2015: 549) und der Fremdüberwachung changiert. Die pandemiebedingt beschleunigte Digitalisierung seit 2020 hat zu einer nie dagewesenen Konjunktur des Gesichts als Affektbild beigetragen: In den »Zoom«-Kacheln werden unsere Gesichter zu Affektscreens und zu virtuellen Dokumenten der Selbstsorge, zu Objekten einer forcierten Selbstaufmerksamkeit für die eigene Bildlichkeit. Was Susan Sontag einst ausschließlich für das weibliche Gesicht konstatierte, weitet sich auf alle »Zoom«-Gesichter aus: »A woman's face is the canvas on which she paints a revised portrait of herself. One of the rules of this creation is that the face not show what she doesn't want it to show. Her face is an emblem, an icon, a flag.« (1979: 290) Für die Anrufung des temporalen Affekts und der technologischen Versprechen des Dr. Pen werden so plötzlich auch jene Individuen empfänglich, die qua Beruf bislang weniger mit ihrem visuellen Selbstbild beschäftigt waren. Dr. Pen formuliert das paradoxe Versprechen einer Jugend ohne Jugend und er perpetuiert den »double standard of aging« (Sontag 1979) beziehungsweise verschärft ihn für alle Geschlechter. Wie kontextgebunden ein solches Versprechen ist, wird nicht zuletzt dann deutlich, wenn der spezifische ökonomische Hintergrund in Rechnung gestellt wird, der die Individuen überhaupt erst unter den Imperativ jugendlicher Fitness und Innovationskraft setzt.

Literaturverzeichnis

- Glynis Ablon, »Safety and Effectiveness of an Automated Microneedling Device in Improving the Signs of Aging Skin«, in: *Journal of Clinical and Aesthetic Dermatology* 11, 8 11, 8 (August 2018).
- Marie-Luise Angerer/Michaela Ott/Bernd Bösel, *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*, Zürich/Berlin: diaphanes 2014.
- Jean Baudrillard, *Das Andere selbst: Habilitation*, Wien: Passagen 1994.
- Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, NC: Combined Academic Publications 2011.
- Claudia Benthien, *Haut: Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*, Reinbek: Rowohlt 1999.
- Arndt Brendecke, »Warum Vigilanzkulturen? Grundlagen, Herausforderungen und Ziele eines neuen Forschungsansatzes«, in: *Mitteilungen des Sonderforschungsbereiches 1369*, 1 (2020).
- Jonathan Crary, *24/7, Schlaflos im Spätkapitalismus*, Berlin: Wagenbach 2014.
- Milton Friedman, *Kapitalismus und Freiheit*, Frankfurt am Main: Eichborn 2002.
- Rosalind Gill, »Postfeministische Medienkultur. Elemente einer Sensibilität« [2007], in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.:innen), *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin: diaphanes 2015.
- Elisabeth Heyne/Tanja Prokić, »Invective Gaze. Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung. Einleitung«, in: dies. (Hg.:innen): *Invective Gaze - Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.
- Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus: Adorno-Vorlesungen 2004*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.
- Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.
- Eva Illouz, *Warum Liebe endet: eine Soziologie negativer Beziehungen*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2018.
- Brian Massumi (Hg.), *The Politics of Everyday Fear*. Minneapolis, MN: Minnesota University Press 1993.
- Brian Massumi/Erin Manning, *Ontomacht: Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin: Merve 2010.
- Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.:innen), *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin: diaphanes 2015.

Tanja Prokić, »Vom Window-Shopping zum digitalen Bewertungsregime. Der invective gaze im Gefüge des skopischen Kapitalismus«, in: Elisabeth Heyne/dies. (Hg.:innen), *Invective Gaze - Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Tanja Prokić/Kerstin Schankweiler, »Gefühlte Nähe - Zur Mediengeschichte von Testimonial Images«, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* 4, 3 (2023).

Kaushik Sunder Rajan, *Biokapitalismus: Werte im postgenomischen Zeitalter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009.

Jasbir K. Puar, »Die Zeit der Prognose« [2009], in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.:innen), *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin: diaphanes 2015.

Georg Simmel, »Berliner Gewerbe-Ausstellung« [1896], in: Werner Jung (Hg.), *Georg Simmel - Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik*, Hamburg: Junius Verlag 1990.

Susan Sontag: »The Double Standard of Aging« [1972], in: Lawrence R. Allmann (Hg.), *Readings in adult psychology*, New York City, NY: Harper and Row 1997.

Nick Srnicek, *Plattform-Kapitalismus*, Hamburg: Hamburger Edition 2018.

Philipp Staab, *Digitaler Kapitalismus: Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit. Originalausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2019.

Catherine Waldby/Robert Mitchell: *Tissue Economies. Blood, Organs, and Cell Lines in Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press 2006.

Technoide
Gefährt:innen -
Smarte
Kompliz:innen

Arbeitsplatz- taugliche Lustvermitt- lung

OMGYES aus Perspektive
feministischer
Gesundheitsrecherche*

Posts, Apps,
Plattformen

Leonie Zilch

Bei der im Folgenden dargestellten Argumentation handelt es sich um sehr stark gekürzte Überlegungen aus dem dritten Kapitel meiner Dissertationsschrift *Erregende Dokumente. Pornografie und dokumentarische Autorität*, die im September 2020 an der Ruhr-Universität Bochum verteidigt wurde. (Zilch, im Erscheinen)

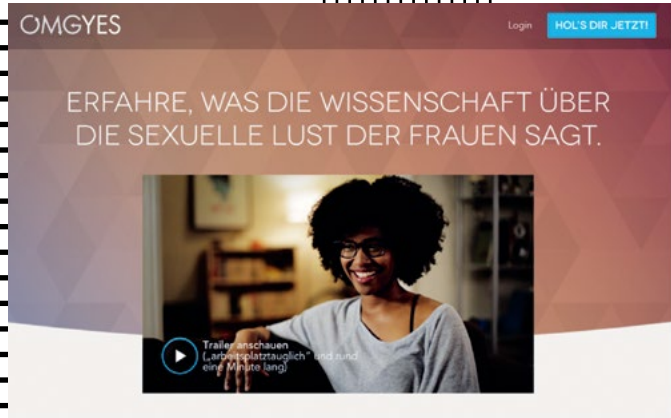


Abb. 1

Startseite der interaktiven
Aufklärungswebseite OMGYES.

»Die Lust der Frauen – wissenschaftlich erforscht« lautet das Versprechen der interaktiven Aufklärungsseite OMGYES, die 2015 mit »zwölf Techniken zur Steigerung der klitoralen Lust« online ging. 2018 folgte die **Inner Pleasure Collection** und erweiterte das Repertoire um 13 weitere »Lusttechniken«, die den Fokus auf die innere Stimulation von Vagina und Anus legten.^{<1>} Vom Anus allerdings erfährt mensch erst, nachdem die Bezahlschranke passiert wurde.^{<2>} Vielleicht wäre seine Erwähnung auf der Startseite nicht »arbeitsplatztauglich« (Abb. 1)? Mit dem Hinweis der (Nicht-)Arbeitsplatztauglichkeit werden mithilfe der Abkürzungen NSFW bzw. SFW für »(not) safe for work« im Internet-Slang Videos, Bilder oder Links markiert, um anzuzeigen, dass diese bedenkenlos in der Öffentlichkeit oder am Arbeitsplatz geöffnet werden können – oder eben nicht. Meist handelt es sich dabei um

<1>

Während des Publikationsprozesses dieses Aufsatzes ist im Mai 2022 die dritte Staffel erschienen. Sie legt den Fokus auf Sextoy-Techniken. Neben der Veröffentlichung der neuen Staffel hat zusätzlich eine ästhetische sowie inhaltliche Überarbeitung der Startseite stattgefunden. Die hier vorgestellte Analyse bezieht sich jedoch auf die Seite, wie sie bis Mai 2022 online war. Für alle Interessierten ist diese in der Wayback Machine nach wie vor abrufbar: [https://web.archive.org/web/20220331021217/https://www.omgyes.com/\(13.10.2022\)](https://web.archive.org/web/20220331021217/https://www.omgyes.com/(13.10.2022)). Eine Analyse der vorgenommenen Veränderungen ausgehend von der in diesem Rahmen getätigten Beobachtungen wäre sicherlich aufschlussreich, kann hier jedoch nicht geleistet werden.

<2>

Im Rahmen des Abschnitts »Schau, was du mit OMGYES alles bekommst« befindet sich eine Übersicht aller Lusttechniken nach Staffeln gegliedert. Jeweils in drei Spalten und vier Reihen werden zwölf Techniken pro Staffel mit Namen, Symbol und Kurzbeschreibung dargestellt. Erst nach dem Erwerb eines Zugangs zu OMGYES zeigt sich, dass Staffel zwei eine unerwähnte 13. Lektion enthält: Die Lektion »Anales Vergnügen« (»Mehr Lust und heftigere Orgasmen durch anale Berührung«). Diese Entscheidung scheint bewusst getroffen worden zu sein, denn die Lektion ist nicht etwa die 13., allein aufgrund einer lediglich auf zwölf ausgelegten grafischen Anordnung herausfallende Einheit, sondern die zehnte Lektion der zweiten Staffel.

pornografische Darstellungen. Eine solche Assoziation versucht OMGYES gezielt zu vermeiden. Denn Anliegen der Seite ist es, das verbreitete Wissen über »weibliche Lust«^{<3>} zu entmythologisieren und den Austausch darüber bis hinein ins Lunchgespräch unter Kolleg:innen gesellschaftsfähig zu machen. Sie wirbt dafür mit einem leicht erreichbaren Online-Angebot in auffällig cleanem Design und einer allgegenwärtigen Betonung der wissenschaftlichen Fundiertheit ihrer Inhalte. Das Anliegen selbst ist keineswegs neu. Unter dem Motto »Hilfe zur Selbsthilfe« organisierten so genannte Frauengesundheitsgruppen (im Folgenden: feministische Gesundheitsrecherchegruppen)^{<4>} bereits in den 1970er Jahren ein kollektives Gegenwissen zum dominanten medizinischen Diskurs, insbesondere der Gynäkologie, die das Selbstbestimmungsrecht und die Gesundheitsinteressen von Menschen mit Vulva, geschweige denn anderer nicht cis-männlicher Geschlechter, kaum beachtete.^{<5>}

<3>

Auf der Startseite wird ausschließlich von »Frauen« und »weiblicher Lust« gesprochen. Die Unterseite »Presse« beantwortet die selbst gestellte Frage »Wer nutzt OMGYES auf welche Art und Weise?« mit »Menschen mit Vulven«, spricht ansonsten jedoch ebenfalls von »Frauen« und »weiblicher Lust«. Es scheint also ein Bewusstsein dafür zu geben, dass die Seite eine trans-exklusive und cis-normative Perspektive präsentiert. Alle Personen in den Videos scheinen sich als cis-weiblich zu identifizieren, zumindest haben sie sich von der Studie, die »Frauen« befragt hat, adressiert gefühlt und sich dazu entschieden, stellvertretend für andere Befragte ihre Technik auf OMGYES zu präsentieren.

<4>

Ich übernehme diese Bezeichnung von den Berliner Künstlerinnen Julia Bonn, Alice Münch und Inga Zimprich, da die Bezeichnung »Frauengesundheitsbewegung« ebenso trans-exklusiv und cis-normativ ist, wie in Bezug auf OMGYES kritisiert. (<https://www.feministische-recherche-gruppe.org/>, 15.05.2023; sowie Gesundheitsrecherche-gruppe/Richter 2018)

<5>

Zur Geschichte feministischer Gesundheitsrecherchegruppen und deren Aktualität siehe Mauerer 2010; Davis 2007; Ruzek 1978.

Unabhängige Gesundheitszentren wurden gegründet, vaginale Selbstuntersuchungen durchgeführt, illustrierte Bücher konzipiert,^{<6>} einschlägige Workshops gegeben und anleitende Videos, unter anderem die sogenannten »Sexpert«-Videos, zur Entdeckung und Entwicklung des je eigenen Lusterlebens gedreht. Neu an OMGYES ist vor allem die leichte Zugänglichkeit der vorgestellten Inhalte und die gegebene Reichweite ihrer Verbreitung durch das nun mögliche Online-Angebot. Viele Angebote feministischer Gesundheitsrecherchegruppen erreichten einen nur kleinen Rezipient:innen-Kreis. Doch die Transformation zentraler Anliegen der Bewegung in die Digitalkultur des 21. Jahrhunderts fordert ihren Tribut: Auf allen Darstellungsebenen sieht sich OMGYES genötigt, dem Verdacht zuvorkommen zu müssen, dass es sich bei den dargebotenen Inhalten um Pornografie handeln könnte. In letzter Konsequenz wird hierfür in Kauf genommen, dass die angestrebte Lustvermittlung zu einer Technikvermittlung umkippt, die eine professionalisierte Selbstoptimierung preist, wo zuvor eine »art of self-loving« (Johnson 1999: 227) im Zentrum stand.

<6>

Die wohl bekanntesten Publikationen sind *Our Bodies Ourselves* (Boston Women's Health Course Collective 1970) sowie *A New View of a Woman's Body. A Fully Illustrated Guide by the Federation of Feminist Women's Health Centers*. (Federation of Women's Health Centers 1981) Die Initiative *Our Bodies Ourselves Today* existiert bis heute als Nonprofit-Organisation und präsentiert, angebunden an die Suffolk University (Boston, Massachusetts) »research informed by our lived experiences« für »women, girls, and gender-expansive people«. (<https://www.ourbodiesourselves.org/about-us/>, 23.10.2022) In dieser Selbstbeschreibung zeigt sich, dass auch hier eine Bewusstwerdung bzgl. der eigenen historischen cis-Normativität stattgefunden hat und die Adressierung entsprechend erweitert wurde. Anlässlich der Entscheidung des Supreme Court, das Recht auf Abtreibung in den USA zu kippen, veröffentlichte *Our Bodies Ourselves Today* z.B. einen »Abortion Mobile Privacy Settings Quick Guide«, durch dessen Umsetzung sich Menschen mit Uterus der möglichen Überwachung der eigenen Gesundheitsinformationen, privater Nachrichten, der Standortbestimmung etc. entziehen können.

Die audiovisuelle Sprache der Wissenschaft

»Erfahre, was die Wissenschaft über die sexuelle Lust der Frauen sagt«, heißt es in weißen Großbuchstaben ganz oben auf der Startseite von OMGYES, direkt über dem Trailer. Diese Erfahrung ist, folgt mensch der darunter zitierten Beurteilung namenhafter medialer Institutionen wie *The Telegraph*, *Psychology Today* oder *Marie Claire*, »ansprechend«, »hochmodern«, »geschmackvoll«, »unterhaltsam« und »ehrlich«. Vermittelt würden »einfach nur aufrichtige Information[en]«, die noch dazu frei von »Scham« und »Tabus« seien. Kurz: OMGYES ist all das, was Pornografie im Alltagsverständnis vieler niemals beanspruchen kann zu sein, seriös, emanzipierend und »arbeitsplatztauglich«, denn während Pornografie für reine (die Suggestion ist häufig: triebhafte) Lustbefriedigung steht, verspricht OMGYES Luststeigerung.

Ein Blick auf markante Schlagworte der Startseite lässt neben Begriffen wie »Lust« oder »Frau/weiblich« vor allem die Bewerbung von »Techniken« mit dem Ziel der »Luststeigerung« ins Auge stechen. Das erklärte Ziel ist ein Mehr an Lust mittels erlernbarer Techniken, die in »Sondierungssessions« (*exploration sessions*) auf ihre individuelle Eignung hin getestet werden können – ohne je die Grenzen des vermeintlich Geschmacklosen zu überschreiten. »Geschmackvoll« bedeutet, zumindest auf der Startseite, etwa von »Sondierungssessions« statt von Masturbation zu sprechen und die Vermittlung analer Stimulationswege zunächst zu verschweigen. Das Begriffsfeld des Sexuellen wird überhaupt nur vier Mal auf der Startseite bemüht, meist wird sich mit der zudem noch trans-exklusiven Formulierung »weibliche Lust« beholfen. Hinter der Bezahlschranke sucht mensch nach der »Lust« in den wissensvermittelnden Videos und Tutorials jedoch vergebens. Diese beruhen, so die Angabe, auf dem »geballten Wissen von über 20.000 Frauen



zwischen 18 und 95«. Vermittelt wird dieses kollektive Wissen von ausgewählten Einzelpersonen, die repräsentativ für alle Befragten stehen, und ihre Selbsterfahrung in »super offener[n] Videos«, »warmherzig«, »ehrlich« und »ohne Scham« mit den Nutzer:innen teilen. Gerahmt werden die Videos von etablierten Techniken der Evidenzerzeugung: Schaubilder, Diagramme, Statistiken und erklärender Text geben ihnen einen Kontext. Zugleich stehen sie für den Spagat, den OMGYES ununterbrochen meistern muss: die Generalisierbarkeit der gezeigten Techniken zu behaupten, obwohl individuelle cis-Frauen von ihrem Lustempfinden berichten. Entsprechend anonym müssen diese bleiben. Wir erhalten keinerlei biografische Informationen über Jane, Angie, Liz, Louise, Elle, Kim, Sonya, Kate ... Sie stehen nicht für sich, sondern exemplarisch für die 79, 74 oder 60 Prozent der Personen, die ebenfalls die von ihnen verkörperte Technik anwenden. Die Statistik macht die Individuen wissenschaftlich repräsentativ und gleichzeitig nicht-binäre, inter- oder transgeschlechtliche Menschen mit Vagina/Klitoris unsichtbar.

Diese Verwissenschaftlichung geht auch auf der Darstellungsebene einher mit einer Professionalisierung der Produktionsbedingungen. Ein reduziertes Farbspektrum, serifenlose Schrift, stilisierte Icons und ein sehr klarer und strukturierter Aufbau prägen das Webdesign von OMGYES. Die Videos präsentieren die cis-Frauen meist, in der für einen Dokumentarfilm typischen Talking-Head-Position, zentral im Bildkader positioniert, vor einem möbelhaustauglichen Raum. Vor allem jedoch gehen diese Professionalität, die Wissenschaftlichkeit und die durch beide garantierte »Arbeitsplatztauglichkeit« einher mit einer Negierung sexuellen Erregtseins. Für die erste Staffel von OMGYES stellen Nell Beecham und Clio Unger fest, dass die Protagonistinnen zwar hin und wieder »wetness or moistness« (2019: 48) erwähnen, Körperflüssigkeiten auf der Webseite jedoch vollkommen

abwesend seien. Das cleane Layout der Seite suggeriere eine »medical sterility«. (Beecham/Unger 2019: 44)

Besonders interessant ist vor diesem Hintergrund die Lektion »Abspritzen« der Inner Pleasure Collection. In dieser demonstrieren Liz, Angie und Libby, wie sie ejakulieren. Keine von ihnen erlebt dabei einen Orgasmus, was nicht ungewöhnlich ist,^{<7>} aber für eine »seriöse« (das heißt nicht-pornografische) Inszenierung entscheidend zu sein scheint: »no mention of desire, fantasy, fetish, or lust can be found«, (Beecham/Unger 2019: 48) so Beecham und Unger in Bezug auf die erste Staffel. Diese Beobachtung ist auch für die zweite Staffel treffend. Der Fokus von OMGYES liegt auf der Vermittlung von Techniken. Immer wieder enden die Masturbationsdemonstrationen abrupt damit, dass die cis-Frauen ihre Techniken vorführen und dann zum Beispiel lachend kommentieren, »puh, das wirkt auch gleich« oder »ok, jetzt muss ich aufhören«. Gelebte Lust hat keinen Platz im cleanen Setting von OMGYES. Wissenschaftlichkeit und Professionalität können nur durch eine »arbeitsplatztaugliche« Dokumentarisierung und Quantifizierung sexueller Lust gewährleistet werden. Der erregenden Masturbationsdemonstration wird ihre Erregung genommen, damit sie sich, eingebettet in das Dispositiv medizinischer Wissenschaftlichkeit, nicht als wahrheitsuntauglich für die Aufnahme in den einschlägigen Diskurs disqualifiziert. Der Orgasmus wird stattdessen zum »skill to be mastered through practice« (Beecham/Unger 2019: 49) und das Anliegen der Seite droht von »Sexpositivität in Sexpositivismus zu kippen«, (2021) wie Beate Absalon es in ihrer pointierten Analyse des Touchscreen-Tutorials der ersten Staffel von OMGYES formuliert.

^{<7>}

Der weit verbreitete Irrglaube ist, dass Squirting immer mit einem Orgasmus einhergeht. Wie OMGYES in der zugehörigen Lektion aufklärt, erleben nur 20 Prozent beim Abspritzen auch einen Orgasmus.

Erregung wagen

Wie einleitend ausgeführt, kreierte die Treffen, Bücher und Videos feministischer Gesundheitsrecherchegruppen ein kollektives, wenn auch immer noch trans-exklusives Gegenwissen zum dominanten medizinischen Diskurs der damaligen Zeit. Wenngleich die Mystifizierung des ohne Berücksichtigung queerer Geschlechtsidentitäten oftmals fälschlicherweise so genannten »weiblichen Körpers« und seiner Funktionsweisen im medizinischen Diskurs teilweise bis heute anhält, (siehe etwa Manne 2020: 75–96) <8> so ist der Forschungszweig der geschlechter-

<8>

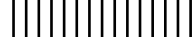
Öffentliche Aufmerksamkeit erlangte dieser Umstand im Oktober 2019, als sich Jan Böhmermann im *Neo Magazin Royale* des Themas annahm und darauf hinwies, dass sich die medizinische Forschung fast ausschließlich am cis-Mann orientiert. Medikamente werden an männlichen Mäusen und Probanden getestet, da der cis-männliche Hormonhaushalt nicht schwankt, wie das etwa bei Menschen mit Menstruationszyklus der Fall ist. Dies führt dazu, dass ungewünschte Nebenwirkungen bei von Studien als Frauen registrierten Personen 1,5 Mal häufiger als bei als Männer registrierten Personen auftreten. Während Symptome beim cis-Mann als die Norm beschrieben werden, gelten cis-Frauen und weitere marginalisierte Geschlechtsidentitäten (FLINTA) als »speziell« oder »anormal«. (Hiltner/Oertelt-Prigione 2017) Ebenso werden Nebenwirkungen nicht als solche erkannt, FLINTA falsch medikamentiert oder falsch beraten. Sarah Horn beobachtet in ihrer Dissertation *Testo-Techniken. Selbstdokumentarische Praktiken in trans: Vlogs* (Horn [im Erscheinen]) bei der Beschreibung der Wirkung von Hormonen eine ähnliche Mystifizierung vermeintlich »weiblicher« Körperlichkeit in medizinischer Fachliteratur: »Während Testosteron als das Androgen vorgestellt, seine Effekte auf den Körper wiederholt als »Steigerung« oder Potenz(ial) und »Hochleistung« beschrieben werden, scheinen die Östrogene diffuser zu wirken – es geht unspezifischer um »Ausbildung« und »Entwicklung« statt zielstrebig »Steigerung« und »Zuwachs« – und in diesen Wirkungen schwerer nachvollziehbarer zu sein. In diesen Beschreibungen zur Biochemie stellt sich eine Weiblichkeit her, die einmal mehr die Stereotype des Weiblichen als diffus, undurchdringlich, uneindeutig, kompliziert mithin als rational schwer fassbar darstellt. Dem gegenüber formiert sich darin eine Männlich-

sensiblen Medizin inzwischen etabliert und anerkannt (ein Erfolg, der sich auf feministische Gesundheitsrecherchegruppen zurückführen lässt). Entsprechend ist es nicht das Anliegen von OMGYES, ein Gegenwissen zu produzieren, sondern vielmehr, sich in den medizinischen Diskurs einzuschreiben. Zu diesem Zweck veröffentlicht OMGYES die Ergebnisse der repräsentativen Befragung nicht nur auf der Plattform, sondern auch in medizinischen Fachzeitschriften. (Herbenick et al. 2018) Gerade vor diesem Hintergrund ist es jedoch bedauerlich, dass sich OMGYES sowohl im Journal-Artikel wie auch in der sehr ausführlichen »Über uns«-Rubrik auf der Webseite mit einer Geschichtsvergessenheit rühmt, die keinen Bezug auf die feministischen Gesundheitsrecherchegruppen nimmt, obwohl die Gemeinsamkeiten, beginnend bei der Bezugnahme auf ein kollektives Wissen bis hin zu illustrativen Praktiken, geradezu ins Auge springen. Dies ist vor allem bedauerlich, wenn man bedenkt, dass die Geschichte des dominanten medizinischen Diskurses der Erforschung »weiblicher Anatomie«, in die sich OMGYES hier einzuschreiben versucht, sexistisch, rassistisch, cis/heteropatriarchal und gewaltvoll ist. <9>

keit, die als eindeutig, unmissverständlich, kraftvoll und zeitlich stabil wie linear ausgewiesen wird. Zumal es dafür lediglich einer Substanz bedarf, die allein offenbar kraftvoll genug ist (Testosteron), wohingegen Östrogene immer als Gruppe auftreten (müssen)«. (zit. n. der 2020 eingereichten Dissertation: 154)

<9>

Es sei an dieser Stelle etwa an den »Vater« der modernen Gynäkologie James Marion Sims erinnert, der seine Erkenntnisse durch Untersuchungen und Operationen von Schwarzen Menschen mit Vulva gewann, die ihm als Sklav:innen schutzlos ausgeliefert waren und die er ohne Betäubung operierte, obwohl dies medizinisch bereits möglich gewesen wäre. Ebenso an die Klitoridektomie zur Heilung »weiblicher« Leiden, die zwar immer umstritten war, aber dennoch praktiziert wurde. (Washington 2006; Hulverscheidt 2002)



Neben dem Bezug auf ein kollektives Wissen von Menschen mit Vulva, sind es vor allem zwei Praktiken, die Eithne Johnson als typisch für die Sexpert-Videos bestimmt und die sich auch bei OMGYES finden: Die Masturbationsdemonstration und das genitale Porträt. Eithne Johnson zeigt auf, dass sich die Sexpert-Videos in ihrer Ästhetik und ihren dargestellten Praktiken insbesondere von den institutionalisierten, klinischen sexuellen Selbsthilfevideos ihrer Zeit abgrenzen wollten. <10> (1999) Diese von Mediziner:innen, Sexualtherapeut:innen und Sexualwissenschaftler:innen entwickelten Filme hatten zwar ebenfalls die vaginale Lustaufklärung zum Ziel, stellten die vaginale und kitorale Orgasmusfähigkeit allerdings, so die Kritik, in den Dienst einer heterosexuellen Paarbeziehung. Ebenso würden sie bei einer rein genitalen Schau der Vulva verweilen, ohne anleitendes Wissen zu vermitteln, geschweige denn die Lust, dieses zu erproben. Die Sexpert-Videos dagegen, so Johnson, kreierten eine »art of self-loving«, (1999: 227) das heißt, sie vermittelten anatomisches und anleitendes Wissen ebenso wie einen genussvollen Umgang mit dem eigenen, erregten Körper. Mit Praktiken wie dem genitalen Porträt und der Masturbationsdemonstration, die Johnson als gegenästhetisch und gegenpornografisch beschreibt, würden sie die Erregung in ihre Aufklärungsarbeit integrieren und auf diese Weise dem institutionalisierten und generalisierenden Wissen der klinischen Selbsthilfevideos ein Wissen entgegensetzen, das auf individueller und kollektiver Erfahrung beruhe und Themen der Selbstliebe, Individualität, Freiheit und

<10>

Eithne Johnson führt zu dem Begriff der Sexpertin aus: »As a neologism, sexpert functions on two levels: (1) it points to the exclusion of community-based educators from professionalized discourses about sex, and (2) it seeks to qualify the speaker to her community precisely because of her position outside such discourses.« (Johnson 1999: 235, Endnote 1)

Einvernehmlichkeit in den Mittelpunkt stelle. <11> (1999: 218–219) Neben der Vermittlung anatomischen Wissens, bestimmt Johnson das Anliegen der Sexpert-Videos als eine Erotisierung des »weiblichen Körpers« für den »weiblichen Blick«, die orgasmische Performance werde zu einer der Selbstliebe, deren exhibitionistisches Ausleben zur Zelebration »weiblicher Lust«. (1999: 227)

Auch OMGYES greift zur Wissensvermittlung auf die Masturbationsdemonstration und das genitale Porträt zurück. <12> Anders als bei den Sexpert-Videos, dienen diese jedoch nicht der »Erotisierung des weiblichen Körpers für einen weiblichen Blick«, sondern sind vielmehr auf eine Technikvermittlung ausgelegt. Die Vermittlung eines positiven Selbstverhältnisses zum eigenen Körper und der eigenen sexuellen Lust findet auf OMGYES nur durch Messages und Schlüsselbegriffe in Form von die Videos rahmenden Texten statt. Das Gesagte steht dabei zu dem medial Vermittelten in einem ständigen Widerspruch, die eigene Normativität muss immer wieder negiert werden: Während Luststeigerung durch Technikvermittlung propagiert wird, die in der ersten Staffel noch zusätzlich mithilfe der Touchscreen-Tutorials erprobt werden kann, vollziehen die Texte

<11>

Die Sexpert-Videos richten sich Johnson zufolge sowohl gegen den »analytischen« Blick der klinischen Selbsthilfevideos als auch gegen die pornografischen Darstellungen als weiblich gelesener Lust ihrer Zeit, da letztlich beide diese in den Dienst der Lustbefriedigung des heterosexuellen cis-Mannes stellen würden. Die Darstellung vaginaler Ejakulation ist häufig in den Sexpert-Videos zu sehen und konnte zu dieser Zeit noch als gegenpornografisch gelten. Inzwischen ist sie zweifellos zum pornografischen Mainstream geworden.

<12>

Das genitale Porträt findet sich in der ersten Staffel in Form eines Touch-Screen-Tutorials wieder, anhand dessen die gezeigte Praktik unter Anweisung geübt werden kann. Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Tutorial siehe Absalon 2021.



permanent einen Seiltanz zwischen Ermutigung und Beruhigung, der den als Frauen angesprochenen signalisiert, dass es nicht schlimm oder unnormale ist, wenn sie keine Orgasmen erleben, ihre G-Zone nicht finden oder Abspritzen für sie nicht lustvoll ist. Dabei kann vor einem möglichen Missverständnis der Lektionen als normativ, das heißt im Sinne eines dargebotenen Schlüssels zur eigenen Sexualität, der auf diese passen sollte, wenn alles mit ihr in Ordnung ist, nur ein selbstbewusstes und achtsames Verhältnis zur eigenen Sexualität und zum eigenen Körper schützen – dieses scheint OMGYES eher voraussetzen zu müssen, anstatt es mithilfe der Lehrdokumente zu fördern.

Bei den Vorführungen der Sexpert-Videos konnten entstehende Unsicherheiten mit dem eigenen Körper und der eigenen Sexualität meist aufgefangen werden, denn sie wurden in den 1970er und 1980er Jahren bei privaten Treffen und Veranstaltungen gezeigt. Diese kollektiven Sichtungen boten die Möglichkeit der Nachbereitung des Gesehenen in Form eines direkt anschließenden Austauschs über Fragen und Unsicherheiten. Zugleich war die Reichweite der Videos jedoch sehr begrenzt. Bei OMGYES ist das Gegenteil der Fall. Wenn gleich die isolierte Rezeption die benannten Risiken in Form von Verunsicherungsfaktoren birgt, ist die Reichweite im Vergleich zu den Sexpert-Videos enorm.

Für reichweitenstarke Lustvermittlung in der Digitalkultur scheint sich daraus ableiten zu lassen: diese gelingt nur mit der Prämisse der »Arbeitsplatztauglichkeit«, die Lust und Erregung zugunsten einer Technikvermittlung zurückstellt bzw. sogar in Kauf nimmt, diese gänzlich zu eliminieren. Der Ort des erregten Körpers bleibt auch im 21. Jahrhundert die Pornografie. Deren Aneignung, wie sie die Sexpert-Videos wählten, disqualifizierte diese für eine Einschreibung in den medizinischen Diskurs, die OMGYES dagegen zu gelingen scheint. Der Preis ist

eine Geschichtsvergessenheit oder -ignoranz, die den Rückgriff auf ein kollektives Wissen von Menschen mit Vulva als Novum deklariert, obwohl die Parallelen zu den feministischen Gesundheitsrecherchegruppen nicht nur methodisch, sondern bis in die Bildpraktiken hinein, kaum zu übersehen sind. Doch in einer Digitalkultur, in der Pornografie allgegenwärtig und allverfügbar ist, ist sie es auch in all ihren Formen und Spielweisen. Der Markt an feministischer und queerer Pornografie war nie größer, die ästhetische Vielfalt nie breiter. Für die Nutzer:innen, die Erregung und Lust wagen wollen, empfiehlt sich wohl der Rückgriff auf diese.

Literaturverzeichnis

- Nell Beecham/Clio Unger, »Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes«, in: *Design Issues* 35, 4 (2019).
- Boston Women's Health Course Collective (Hg.:innen), *Our Bodies, Ourselves. A course by and for women*. Boston Women's Health Book Collective, Boston, MA: New England Free Press 1970.
- Kathy Davis, *The Making of »Our Bodies, Ourselves«. How feminism travels across borders*, Durham, NC: Duke University Press 2007.
- Federation of Women's Health Centers (Hg.:innen), *A New View of a Woman's Body. A Fully Illustrated Guide*, New York City, NY: Simon & Schuster 1981.
- Feministische Gesundheitsrecherchegruppe/Michaela Richter, »Praktiken radikaler Gesundheitsfürsorge«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 19, 2 (2018).
- Debby Herbenick/Tsung-Chieh Jane Fu/Jennifer Arter/Stephanie A. Sanders/Brian Dodge, »Women's Experiences With Genital Touching, Sexual Pleasure, and Orgasm: Results From a U.S. Probability Sample of Women Ages 18 to 94«, in: *Journal of Sex & Marital Therapy* 44, 2 (2018).
- Sarah Hiltner/Sabine Oertelt-Prigione, »Sex and Gender Representations of Myocardial Infarction in German Medical Books«, in: *Gender and the Genome* 1, 2 (2017).
- Sarah Horn, *Testo-Techniken. Queere Zeitlichkeiten und Selbstdokumentation in trans: Vlogs auf YouTube*, Dissertationsschrift, Ruhr-Universität Bochum 2020.

Leonie Zilch

Marion Hulverscheidt, *Weibliche Genitalverstümmelung*, Frankfurt am Main: Mabuse-Verlag 2002.

Eithne Johnson, »Loving Yourself. The Specular Scene in Sexual Self-Help Advice for Women«, in: Jane Gaines/Michael Renov (Hg.:innen), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, MN/London: University of Minnesota Press 1999.

Kate Manne, *Entitled. How Male Privilege Hurts Women*, New York City, NY: Crown 2020.

Gerlinde Mauerer, *Frauengesundheit in Theorie und Praxis. Feministische Perspektiven in den Gesundheitswissenschaften*, Bielefeld: transcript Verlag 2010.

Sheryl Burt Ruzek, *The Women's Health Movement. Feminist Alternatives to Medical Control*, New York City, NY: Holt Rinehart & Winston 1978.

Harriet A. Washington, *Medical Apartheid. The dark history of medical experimentation on Black Americans from colonial times to the present*, New York City, NY: Doubleday 2006.

Leonie Zilch, *Erregende Dokumente. Pornografie und dokumentarische Autorität*, Bielefeld: transcript Verlag 2024.

Internetquellen

Beate Absalon, »Einsame Oberflächen. Sexual Enhancement am Touchscreen«, in: *luhmen d'arc* (2021), online: <https://www.luhmendarc.com/the-pillow-blog/einsame-oberflchen-sexual-enhancement-am-touchscreen> (07.10.2022).

Emanzipative
Mobilität -
Utopische
(Rückzugs)
Bewegungen

Feministischer Fahrrad- aktivismus, Fahrradmedien und das Recht auf Stadt

Posts, Apps,
Plattformen



Tamara Polyakova (USSR) is a ukrainian road and track cyclist. At the 1983 Summer Universiade she won the silver medal in the road race and won bronze in the individual pursuit. Polyakova won the silver medal in the individual pursuit at the 1981 UCI Track Cycling World Championships and became world champion on the road in the women's team time trial in 1987 and 1989.

1987 she won 3 stages of women Tour de France and came 4th with 3 seconds difference to the 3rd woman. Now Tamara is working in a small ukrainian town as a sport teacher. She regrets that cycling isn't popular in Russia and Ukraine, especially for women. But she knows that the day will come...

Abb. 1

Screenshot des Tumblr Kanals
von She 36

Julia Bee



Maria Giovanna. When you receive your first bike as a gift, it doesn't matter where you are: in the living room, in the kitchen or in the garden... the only thing that counts is RIDING it! It was exactly like that for every bike I received. One, in particular, had a memorable start... After receiving the famous "Cinzia", purple and yellow beauty, I would say only 3 minutes after my father gave it to me, I felt lucky and decided to challenge my cousin to a speed race. 3, 2, 1 Go!!!!!! Focused on fearsome glances of challenge: SBAAM! ...The wall didn't see me, of course. And here we are, ten minutes after Cinzia's arrival, was already at the bike repair. And now, I'm still here doing new speed challenges, but only after checking that there are no walls in my way.

Abb. 2

Screenshot des Tumblr Kanals von She 36



Kate. When I was four I got this red Mustang 80s bicycle with training wheels. My mom told me, that I loved to inflate the tires whenever needed and how proud I was taking care of my bike like my own baby, always the lock key around my neck and ready for the next ride. My parents taught me with the age of five to cycle without any help. It was behind our apartment block under some cherry blossom trees. I still remember the rollercoaster feeling of being proud, thrilled and afraid at the same time.

Abb. 3

Screenshot des Tumblr Kanals von She 36



Abb. 4

Screenshot des Tumblr Kanals
von She 36

Mobilität ist in den letzten Jahren online und offline verstärkt Schauplatz der Auseinandersetzung um sozial-ökologische Transformationen geworden. Die Zuspitzung von Klimaprotesten im Bereich Mobilität resultiert auch daraus, dass Verkehr in den letzten drei Jahrzehnten fast ungebremst gewachsen ist. (Umweltbundesamt 2020) Auch »Kämpfe um Stadt« werden seit Jahren feministisch geführt, wie jüngst zum Beispiel eine Ausgabe von Arch-Plus (2022) aufarbeitet.

Mobilität ist kein Teilsegment, sondern durchzieht alle Bereiche der Gesellschaft und wirkt sich so auch wesentlich auf Genderperformanzen aus, (Sheller 2018, De Madariaga 2013) etwa durch die Aufteilung privater und öffentlicher Räume sowie von Lohn- und Carearbeitsmobilität, wie ich im Folgenden diskutieren möchte.

In diesem Beitrag möchte ich diese drei Dimensionen – Gender, Medien und Kämpfe um Stadt und Infrastrukturen – verbinden und ausgehend vom Account der Gruppe She 36 über medienkulturwissenschaftliche und feministische Zugänge zu Mobilität nachdenken. Dabei geht es mir darum, dass Mobilität in medialen, sozialen und gegenderten Praktiken hergestellt wird, die über konkrete Bewegung hinaus geht und eine feministische Fahrradmobilität und -medialität prägt.

Mein »spekulatives Objekt« für diesen Band, ist der Instagram- und Tumblr-Account der Gruppe She 36. Ein Post von 2019 porträtiert die ukrainische Radsportlerin Tamara Polyakova und zählt ihre Leistungen, Siege und Errungenschaften auf.

Der erste Post ist Teil digitaler Archivarbeit, und stellt weiblich gelesene Ikonen des Radsports vor. Diese werden collagiert mit Kindheitsfotos von Frauen auf dem Rad: »when you receive your first bike as a gift, it doesn't matter where you are (...) The only thing that counts is RIDING it!«. <1>

<1>

Die Posts sind vom Instagram- und Tumblr-Profil von She 36.

Historische Radsportpersönlichkeit und persönliche Biografie werden verbunden. Beides sind Elemente des Fahrradaktivismus der Gruppe She 36: Vorbilder im Radsport und Erinnerungen des Empowerments durch die biografisch erste mechanisch selbstverursachte Bewegung. Strategien der Aneignung von urbanen Räumen (Kern 2020: 170–171) – online und offline – beeinflussen sich so wechselseitig.

She 36 ist eine Berliner Gruppe von FLINTA, die durch ihre Aktionen im Rahmen der Tour de France bekannt wurde, in denen sie mit teils satirischen öffentlichen Aktionen (Abb. 3) darauf aufmerksam machte, dass Frauen als Teilnehmer:innen bis dato von diesem wichtigen Radsportereignis ausgeschlossen blieben. In diesem Sinne lässt sich auch die digitale Archivarbeit verstehen, die sich durch Bilder jeweils Räume und Aufmerksamkeiten für FLINTA im Radsport erobert.

Darüber hinaus werden hier Feminismus, Fahrradaktivismus und »Recht auf Stadt« (Henri Lefebvre) verknüpft. Der Account zeigt, wie sich lokale Bewegungen kreativ Mobilität und Raum aneignen. Medial wird mit Ästhetiken von Mobilitätspraktiken jenseits der Autostadt experimentiert, diese archiviert und zelebriert. Hier geht es nicht um Mobilität im Feminismus oder umgekehrt Feminismus eingetragen in bestehende Mobilitätspraktiken, es werden vielmehr neue Weisen der feministischen Mobilität in Bildern und Symbolen produziert: Mobilität, digitale Medien und Mobilitätspraktiken stellen sich so in enger Verzahnung dar. Mobilität zeigt sich so nicht nur als feministische Praxis, (Ross 2022) sondern auch als visuelle und digitale. Sie trägt online – durch die Vlogs – und offline – durch gemeinsames Radfahren, Fahren auf der Straße und die Aneignung öffentlicher Orte – differente und dissidente Praktiken in die Autostadt ein. Dadurch zeigt sie, wie verschiedene Weisen, Mobilität zu gestalten, auch für verschiedene Gruppen anschlussfähig sein

können und das Fahrradfahren in seinem Bedeutungsspektrum öffnen.

Der Stil der Gruppe She 36 bewegt sich zwischen Punk- und Skate-Bewegungen, Retro-Style, Alley Cat (Schnitzeljagd im Messengerstil) und vielem mehr. Die Mitglieder posieren in Gruppenfotos mit ihren Rädern und zeigen, dass Radfahren nicht immer individualistisch sein muss, vielmehr individuelles Mobilitätsbedürfnis und Kollektivität verbindet. Die Praxis des Rad-Vloggings schließt dabei an ältere Bedeutungen von Frauen auf Rädern im öffentlichen Raum an, wie sie die Suffragetten praktizierten, für die das Fahrrad eine »Freiheitsmaschine« war. (Ross 2022, Keck 2022) Es hat den Bewegungsraum für Frauen um 1900 historisch erweitert. Und schon früh wurde mit dem Rad posiert. (Kinsey 2011) So zirkulierten durch die Fotografien Bilder Rad fahrender Frauen im öffentlichen Raum. Auch diese Bilder waren Medien und Vehikel der feministischen Mobilität. Mobilität wird so auch heute in visuellen Praktiken (prä)figuriert und in sozialen Medien, durch Vlogs und Körpertechniken hergestellt.

Zum Beispiel zeigt der Vlog *Fixed on Fixed* (Raechel Harding, AU 2015) Frauen sowohl individuell als auch in der Gruppe auf dem Rad und transportiert eine Breite an Bedeutungen – im Alltag, bei Ausfahrten, beim Tricküben –, die Fahrradmobilität haben kann. Der Vlog inspirierte die Gründerin der Gruppe She 36, auch eine Fixiegruppe in Berlin zu gründen, wie sie mir in einem Interview berichtet. ^{<2>} Vlogs können wie in diesem Beispiel Mobilität inspirieren, aber auch stabilisieren – wie wir es umgekehrt alltäglich im Medienverbund Autostadt erleben.

Ähnlich wie She 36, aber überwiegend akustisch, produziert auch Ayesha McGowan einen Podcast, in dem überwiegend Frauen ihr erstes Radfahrerlebnis schildern.

<2>

Fixies, also Fixed-Gear-Räder, sind Räder ohne Freilauf, Gangschaltung und Bremse.

McGowan ist die erste Schwarze Profiradsportlerin in einer ansonsten strukturell *weißen* Szene. Durch geteilte Erzählungen und Bilder wie Kindheitserinnerungen, aber auch aktuelle Bilder rund um Radkollektive können Erfahrungen des Empowerments geteilt werden sowie Affekte von Freude an der selbsterzeugten Bewegung zirkulieren.

Auf die männlich und *weiß* dominierte Radszene machen Gruppen wie *Ovarian Psychos* aufmerksam, die in Los Angeles regelmäßig Fahrten (*Clit Rides*) organisieren, und verbinden damit Themen wie sexualisierte Gewalt, Rassismus und Gentrifizierung mit ihren Ausfahrten (Bee 2018, 2019). In diesen Praktiken und Aktivismen im Radfahren und den damit neu entstehenden Erzählungen über individuelles und kollektives Empowerment wird aber nicht nur Diversität *im* Radfahren gefordert oder gelebt – vielmehr werden hier Fahrradmobilität und intersektionaler Feminismus verknüpft. Dies geschieht in ähnlicher Weise beim Fancy Women Bike Ride, bei welchem Frauen an verschiedenen Orten der Welt in der dritten Septemberwoche (zum Beispiel am 19.9.2021) zusammen Rad fahren: Das Fahrrad wird Medium des Feminismus und verschränkt feministische Praktiken und Mobilitätspraktiken. (Pinzuti/Bee 2022) Radfahren zeigt sich in diesen Aktivismen über Transportbedürfnisse hinaus so auch als soziale Form und als mediale Praxis.

Mediale Praktiken in der Mobilitätswende

Radfahren wird seit Langem auch von der Seite seiner kulturellen Aktivitäten verstanden – durch Bilder, Symbole, Ikonen, Upcycling, Messengerkult, Musikkulturen und vieles mehr (Furness 2014). Das zeigen nicht nur Profile wie She 36 und ihre Aktivitäten. Nicht nur fahren die FLINTA zusammen, sondern sie treffen sich auch zu Filmabenden mit Radfilmen und zu Repair Cafés. Aktivitäten wie Alleycat-Rennen – Schnitzeljagden auf

dem Rad aus der Messenger-Szene – eignen sich den öffentlichen Raum genauso an wie das als konsumkritisch markierte Fixiefahren.

Nicht nur durch diskursive Accounts und Debatten, die Feminismus und Mobilitätsgerechtigkeit (Sheller 2018) verbinden,^{<3>} sondern auch durch Ästhetiken und Praktiken werden Zugänge zum Radfahren geschaffen und Räume für Radfahrende gestaltet. So werden durch feministische Praktiken potenziell neue Bedeutungen an das Radfahren geknüpft und gleichzeitig an die feministische Tradition des Radfahrens – etwa der Suffragetten – angeknüpft. (Jungnickel 2018, Ross 2022)

Kollektive Symbole und Mode, Musik und Film sind wichtige Agenten in der Ausbildung eines Rad fahrenden Kollektivs. Durch die Aktivitäten von She 36 wird deutlich, dass die Verkehrswende auch eine ästhetische und mediale Praxis ist, eine Technik, sich in der Umgebung zu verorten und die (männliche, *weiße*...) Stadt umzukodieren.^{<4>} (Kern 2020) Umgekehrt wurden und werden auch die Kultur und das »System« der Automobilität (Urry 2005) durch Bilder, Filme, Werbung, Fantasien, Praktiken, Stadtplanung, Infrastrukturen, steuerliche Begünstigungen, kostenlosen Parkraum und vieles mehr

<3>

Am Beispiel der Journalistin Katja Diehl zeigt sich: Frauen werden in den sozialen Medien und darüber hinaus nicht nur aufgrund ihres Geschlechts durch hate speech und Netzgewalt angegriffen – sondern auch als Repräsentant:innen der Verkehrswende. Frauen wie Katja Diehl verknüpfen diese Themen nicht nur auf intersektionale Weise. Deutlich wird, dass auch der Hass gegen sie auf verschränkte Weise motiviert und artikuliert wird. In letzter Zeit sind auch in sozialen Medien engagierte Frauen für Mobilitätsgerechtigkeit extrem angegriffen worden. Sie werden z.T. als Stellvertreter:innen für sozialökologische Transformationen gehatet, was sich jüngst wieder an den Debatten zur Benzinpreiserhöhung zeigt, sowie in der Privilegierung von Verkehr in den Klimabewegungen.

<4>

Zu Radfahrkultur als Citybranding Oldenziel 2016a: 191.

erzeugt. Das System des Autos ist keine Mobilität *in* der Gesellschaft, es dominiert die Mobilität *der* Gesellschaft, wird quasi mit dieser deckungsgleich wahrgenommen und prägt daher unsere Wahrnehmung von öffentlichem Raum, Körperlichkeit, Konsum und Beschleunigung auch über die Praxis des Fahrens hinaus.

Gender in Mobility

Mobilität ist ein Kernthema feministischer Diskurse und Praktiken. In Verschränkung mit dem Radfahren ist dies besonders zentral, denn es liegt eine doppelte Marginalisierung vor, (Eberlein/Bee 2021, George 2021) wie zum Beispiel Katja Diehl immer wieder auf ihrem Twitterprofil @shedrivesmobility argumentiert. Frauen werden durch die historisch überkommene Verkehrsplanung diskriminiert: (Kern 2020: 42–45, Eberlein 2020, George 2021) Die Autostadt wird nicht nur überwiegend von cis Männern geplant – ich benutze hier bewusst nicht nur die Vergangenheit, um auf die autogerechte Stadt zu verweisen, da dieses Leitbild auch heute noch die Stadtplanung prägt. Sie basiert auf dem Modell der Vororte, der Arbeitsteilung und des privatisierten Pendelns, die Raymond Williams (2004) als *mobile privatization* im Medienverbund mit Fernsehen und anderen Medien beschrieben hat. Menschen, die Care-Arbeit erledigen sind immer noch überwiegend Frauen. Care-Arbeitende legen keine (rein) linearen Wege zurück, wie Pendeln zur Lohnarbeit aus den Vororten in die Stadt. (de Madariaga 2013) Sie bewegen sich vielmehr in multiplen Wegeketten – zu Betreuungsorten und zum Einkaufen etwa. Sie benutzen überwiegend das Fahrrad, gehen zu Fuß oder nutzen ÖPNV, wie die Vorsitzende der dänischen Fahrradbotschaft mit dem Begriff »mobility of care«, der von Inés Sánchez de Madariaga stammt, ausführt: (Weinreich 2019) »Unsichtbare Care-Arbeit sorgt für unsichtbare

Mobility«, so Katja Diehl. (Diehl 2021) Auch heute ist die Stadtplanung überwiegend von cis-männlichen und able-bodied Menschen geplant – in Andreas Scheuers Verkehrsministerium (2017–2021) arbeiteten deutlich weniger Frauen als Männer in Leitungs- und Entscheidungspositionen.<5> (Krüger 2021)

Von der Auto- zur Fahrradstadt

Diskriminierungen in der Raumaufteilung und Mobilität schreiben sich fast ungebrochen fort – trotz bundesweiter Initiativen gegen die Autostadt, wie dem von Changing Cities durch ein Bürger:innenbegehren vorgeschlagenen Berliner Mobilitätsgesetz. Auch auf dem Land und in Vernetzungsgebieten ist es nicht unmöglich, Rad zu fahren, wie zum Beispiel die Niederlande zeigen, wo Radverkehrsnetz und Schiene gut miteinander verbunden sind. In den Niederlanden werden Radverkehrsanlagen auch derart angelegt, dass Menschen zusammen nebeneinander Radfahren können, was Autofahrenden auch eingeräumt wird. Fahrradaktivist:innen machen seit Langem darauf aufmerksam, dass Infrastruktur auch historisch gewachsen und veränderbar ist. Auch sogenannte Fahrradstädte (in denen ja immer noch Auto gefahren wird) sind das Ergebnis von Aktivismus und politischen Entscheidungen. Da Radfahren ein Schlüsselement der klimagarechten Transformation des Mobilitätssektors ist, können Städte durch das Medium Radfahren schnell starke Wirkungen in der

<5>

Ich möchte damit nicht ausschließen, dass Frauen Auto fahren, gerne Auto fahren, Autos sammeln und Autofetisch betreiben. Ich möchte vielmehr auf die immer wieder herausgestellte Koalition aus Männerstadt und Autostadt aufmerksam machen.

Treibhausgasreduktion erzielen.<6> Die Anbindung sozial heterogener Stadtteile, die häufig durch große Straßen abgetrennt sind, kann ebenfalls gelingen.

Eine Fahrradstadt ist keine instrumentelle Stadt, sie ist eine Stadt, in der unterschiedliche Körper sicherer Rad fahren, aber auch anders wohnen und leben. Arbeiten und Wohnen sind im Sinne der »15-Minuten-Stadt« näher beieinander, was eine andere Quartiersentwicklung voraussetzen würde. Radfahrende können (jetzt schon) multimodal Bus, Tram und Zug, das heißt öffentliche, kommunale und überregionale Verkehrsmittel zusammen mit dem Rad nutzen.<7> Dies ist in sich auch eine andere wirtschaftliche Form, da die Bewegung von einer privatisierten Mobilität des Autofahrens wegführen würde. Fahrradfahren ist wesentlich stärker mit dem öffentlichen Raum verflochten und daher tendenziell gegenüber dem Außen geöffnet statt Raum entnehmend und privatisierend. (Bee 2021)

Fahrradmedien

Eine medienwissenschaftliche Sicht auf das Radfahren bezieht auch Subjektivierungspraktiken, Räume, Wahrnehmungs- und Bewegungsformen ein. (Bee et al. 2022) Radfahren wird so nicht nur als technischer Gegenstand

<6>

Verkehr ist der Sektor, der sich seit den 1990er Jahren am wenigsten reformiert hat und ist immer noch für über 20% der THG-Emissionen verantwortlich, davon 59% Personenkraftwagen. (BMU 2020: 36-37) Auch wenn alle vom Rad reden und der Markt wächst: Die Zahlen für verkaufte Autos wachsen ebenso und es gibt nun ein Drittel der Neuanmeldungen, die das Segment Geländewagen und SUVs umfassen. Elektromotoren lösen zudem nicht das Problem der von Autos zugeparkten Stadt, von Verkehrstoten und von einer Raumaufteilung, die bedürfnisgerecht für Autofahrende, also überwiegend berufstätige Männer geplant wurde.

<7>

Ruth Oldenziel (2016b: 194) macht etwa darauf aufmerksam, dass diese Wege in der Forschung noch gar nicht umfassend erfasst sind.

der Planung verstanden, sondern als soziale und politische Praxis sowie als Teil eines medialen Netzwerks, welches Einstellungen und Affordanzen bezüglich dieser Praxis überhaupt erst prägt. Eine rein planerische Sicht bringt leider nicht alle Menschen automatisch aufs Rad, es braucht vielmehr einen umfassenden Paradigmenwechsel, der Fahrradinfrastrukturen nicht nachträglich in die Stadt einfügt.<8> (Whitelegg 2021)

»Fahrradmedien«, wie ich sie hier beschreibe, sind mehr als Repräsentationen des Radfahrens in Medien. Sie erzeugen das Radfahren als kulturelle Bewegung und Moment der Subjektivierung mit, sie verschränken Körper und Stadt auf andere Weise, als es das Auto tut.<9> Dabei können gegenderte und soziale Differenzen neu ausgehandelt werden.

Die Verschränkungen von audiovisuellen Medien, Körperpraktiken und Mobilität lassen sich als Fahrradmedien beschreiben. Sie verzahnen mobile Medien und sind Verdichtungs- und Knotenpunkte von Infrastruktur.

Mit Fahrradmedien meine ich auch Räume der Verhandlung, Artikulation und Kollektivbildung wie Blogs und Vlogs. Dazu gehören auch Praktiken wie gemeinsame Ausfahrten und Critical Masses<10> oder Repair Cafés. Ich meine auch das Fahrrad selbst, welches eine

<8>

Viele Menschen sind auf baulich getrennte Radwege angewiesen, um sich überhaupt zuzutrauen, mit dem Lasten-, Zwei- oder Dreirad zu fahren, insbesondere sehr junge, ältere oder sensorisch und körperlich eingeschränkte Fahrende.

<9>

Katharina Manderscheid (2018) spricht von automobilen Subjekten. Umgekehrt gibt es fahrradmobile Subjektivierungsprozesse, die auf Infrastrukturen angewiesen sind, selbst wenn sie vorhandene Wege nutzen und aneignen.

<10>

Durch Clit Rides und Critical Masses nehmen sich an jeden dritten Freitag im Monat tausende FINTA in Städten überall auf der Welt das Recht auf Stadt zurück. Ihr Motto: Wir blockieren nicht den Verkehr - wir sind der Verkehr.

andere Medialität charakterisiert als der »cocoon« (Manderscheid 2018: 34) des Autos. In einem Band zum Radfahren nennen wir dies, Herbert Schwaab gefolgt, eine »offene Medialität«. (Bee et al. 2022) Offen, weil das Fahrrad sehr gut erweiterbar ist – etwa an speziellen Formen und an Bedürfnissen wächst (*bike packing*, *disability design*, Lastenrad etc.) – es ist eine »modulare Technologie«. (Cox 2018: 49) Darüber hinaus ist es aber zum umgebenden, öffentlichen Raum hin geöffnet, was Radfahrende eben oft auch verletzbar macht. Für Rachel Aldred ermöglicht Radfahren durch seine Offenheit auch eine andere Kommunikation im öffentlichen Raum, zum Beispiel durch die Möglichkeit des Stehenbleibens und des Austauschs, sie nennt dies *cycling citizenship*. (Aldred 2010) Das Radfahren verbindet so eine sensorische Breite städtischer Erfahrung mit der Möglichkeit spontaner, sozialer Kommunikation. Zur medialen Praxis des Radfahrens zählt neben der Reduktion von Lärm, Abgasen, THG-Emissionen und tödlichen Gefahren durch Autos auch die Neuaufteilung der Stadt: Diese Infrastruktur würde Wohnen, Arbeiten und Leben anders verbinden. Es ist so neben jenem der Raumerfahrung auch Medium der Raumaufteilung. <11>

<11>

Scott 2021 spricht sogar von einer veränderten Umwelt-erfahrung. Sie stellt Kapitalismus infrage, insofern, als dass jener mit der Autostadt verbunden ist. Gerade in Deutschland ist die Autoindustrie stark. Auch wenn dieses fordistische Modell ausläuft, versuchen die Konzerne mit Elektromobilität und autonomen Autos, das Terrain symbolisch und finanzkräftig zurückzuerobieren. Stadtplanung sieht bisher Radfahren als supplementär, anstatt die Stadt für die unterschiedlichen ÖPNV- und Mikromobilitäten zu denken. Auch ist inzwischen der Mythos widerlegt, dass Automobilität für Arbeiter:innen günstiger wäre, wie es jüngst angesichts der Benzin-preiserhöhung verhandelt wurde. Hauptsächlich mittlere und hohe Einkommen profitieren von den derzeitigen Regelungen und steuerlichen Begünstigungen. (Umweltbundesamt 2020, Schwarz 2021)

Radfahren ist nicht nur in ein Netz kultureller Bedeutungen verwoben (die zum Teil auch kulturelle Bilder von Mobilität insgesamt betreffen) oder mobilisiert diese, es ist auch verbunden mit einem größeren Netz aus Verkehrsträgern und Plattformen. Auch dies zählt zu den medialen Praktiken der Fahrradmedien. Mit Apps wie Yelbi (BVG Berlin) werden Nahverkehr und Sharing Economy verschränkt. Durch erweiterte Plattformen, die in Echtzeit Verkehrsdaten verarbeiten, <12> können auch andere Wege planbar werden, zum Beispiel mit S-Bahn und Rad. <13>

Neue Bedeutungen und Weisen des Radfahrens

In einer medienkulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Radfahren geht es darum, dass neben Infra-

<12>

Durch digitale Infrastruktur kann Radfahren viel stärker geplant werden, es wird aber auch getrackt. Während das eine stärker ästhetischer Natur ist, ist das andere stärker planerisch und algorithmisch basiert. Die Tracking-Apps bringen eine Sensorik der Mobilität ins Spiel, die nicht im Phänomenologischen aufgeht, aber mit dieser verbunden agiert und sich auf Bilder und ästhetische Momente beziehen lässt. Ein medienkulturwissenschaftlicher Ansatz sieht diese sensorischen, ästhetischen und klimagerechten Ebenen interagierend und versteht sie intersektional mit sozialen Differenzen verschränkt. Denn Menschen treffen Entscheidungen, die durch Affordanzen begünstigt werden, die auch in digitaler Fahrradkultur geprägt werden, die Mobilität herstellt, stabilisiert, motiviert...

<13>

Hier könnte der Automatismus des Autofahrens unterbrochen werden. Diese Plattformen können zeigen, wie schnell man aktuell von a nach b kommt: Im Verkehrskollaps der Städte ist das Rad nicht selten schneller, so z.B. fast immer auf Strecken, die kürzer als 5 km sind. Auch Bus – besser mit eigener Spur! – und S-Bahn, die sehr gute Emissionswerte im Vergleich zum PKW haben, können hohe Mengen an THG einsparen. Wenn Plattformen auch diese bisher häufig auf die Gesellschaft umgelegten versteckten sozialen- und Klimafolgekosten einrechnen, wird deutlich, dass die vielen von der Gesellschaft aufgefangenen Kosten des Autos auf alle umgelegt werden.

strukturen und Umwertungen selbsterzeugter Mikromobilität auch neue Bilder und Zugänge des Radfahrens gebraucht werden, die dieses aus seiner Marginalisierung holen und es dem gentrifizierenden Citybranding ebenso entreißen wie seinem einzig sportlichen oder hippen Charakter: She 36, Critical Mass, Purple Rides, Fancy Women Bike Rides und die Clit Rides (Ovarian Psychos) erschaffen mit ihren Praktiken, ihren Vlogs und ihrer Social-Media-Präsenz eine politische und mediale Praxis des Radfahrens.

Fahrrad kann zugleich Normalität und Vielfalt sein: Es muss – anders als die Standardisierung der Autoproduktion – keine Einheitlichkeit haben. Vielfalt kann gerade seine Stärke sein, in der Körper, Kleidung, Symbole und Differenzen heterogene Bewegungsräume und -subjekte erzeugen, um diese an bestehende kulturelle Praktiken anzuschließen. Diese Bedeutungen werden auch in Sozialen Medien ausgehandelt, sind dort genauso wie auf der Straße umkämpft. Die Online-Medienästhetik ist hier Terrain der Fahrrad(kultur)politik. Der neue Schauplatz ist die Verkehrswende und der Hass im Netz entlädt sich gegen jene, die die Abkehr vom privaten PKW fordern. Auch Online-Spaces sind Orte, in denen die Mobilitätswende stattfindet. Denn Verkehrswende ist mehr als das Einführen von Radwegen. Eine klimagerechte Mobilität verhandelt auch soziale Orte und Zugänge zu öffentlichen Orten neu und lässt sich so auf Kämpfe um das Recht auf Stadt beziehen.

Neue Bilder von Mobilität können auch Radfahren gesellschaftlich anschlussfähiger machen. Praktiken und Bedeutungen des Radfahrens sind jetzt schon multipel – vom Alltag und Pendeln über Sport und Reisen zu Trickfahren (BMX/Fixie). Sie müssen aber nicht nur in den unterschiedlichen Subkulturen gelebt werden, wie auch die Ausstellung Easy Rider Road Show im Herbst 2021 im Märkischen Museum Berlin dokumentierte,

sondern breit in die Gesellschaft strahlen. Sie können so an Jugend- und Musikkulturen anschlussfähig werden (Eberlein in Bee/Eberlein 2021) und andere als autozentrierte Mobilitätskulturen ausprägen. Dabei sollte diese Entwicklung nicht dort stehen bleiben, sondern den Vielen einen Zugang ermöglichen.

Literaturverzeichnis

- Rachel Aldred, »On the outside: Constructing Cycling Citizenship«, in: *Social & Cultural Geography* 11, 1 (2010).
- Julia Bee/Ulrike Bergermann/Lex Keck/Sarah Sander/Herbert Schwaab/Markus Stauff/Francis Wagner, »Lob des Fahrrads! Lob des Aktivismus! Lob der Fahrradmedien! Zur Einleitung«, in: dies. (Hg.:innen), *Fahrradutopien. Medien, Ästhetiken und Aktivismen*, Lüneburg: meson press 2022.
- Julia Bee, »Radvlogging und Radcommunities. Ästhetik des Radfahrens zwischen Alltag und (digitalen) Medien«, in: Julia Bee et al. (Hg.:innen), *Fahrradutopien. Medien, Ästhetiken und Aktivismen*, Lüneburg: meson press 2022.
- Julia Bee, »Vom Autofahren zu Mobilitätsgemeinschaften: Die Automatisierung der Individualität vs. Verkehr als Commons«, in: Florian Sprenger (Hg.), *Autonome Autos. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.
- Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit (BMU), *Klimaschutz in Zahlen: Fakten, Trends und Impulse deutscher Klimapolitik*, Berlin: o.V. 2020.
- Peter Cox, »Bicycle History and Systems of Mobility«, in: Justin Spinney et al. (Hg.:innen), *Mobilizing design*, New York City, NY/London: Routledge 2018.
- Inés Sánchez de Madariaga, »From Women in Transport to Gender in Transport. Challenging Conceptual Frameworks for Improved Policymaking«, in: *Journal of International Affairs* 67, 1 (2013).
- Isabell Eberlein, »Wie Frauen und Fahrräder unsere Städte transformieren«, Vortrag bei Onlinetagung *Frauen machen Mobil(ität)*, (31. Oktober 2020).
- Kat Jungnickel, *Bikes and Bloomers. Victorian Women Inventors and their Extraordinary Cycle Wear*, Cambridge: MIT Press 2018.
- Isabell Eberlein/Julia Bee, »«Das Fahrrad ist Politik!» – ein Gespräch über Fahrradaktivismus, Diversität und Medien«, in: Julia Bee et al. (Hg.:innen), *Fahrradutopien. Medien, Ästhetiken und Aktivismen*, Lüneburg: meson press 2022: 107–125.

Lex Keck, »Fahrradrevolutionen. Mit zwei Rädern mobilisieren«, in: Julia Bee et al. (Hg.:innen), *Fahrradutopien. Medien, Ästhetiken und Aktivismen*, Lüneburg: meson press 2022: 127-143.

Leslie Kern, *Feminist City*, Münster: Unrast 2020.

Fiona Kinsey, »Reading Photographic Portraits of Australian Women Cyclists in the 1890s: From Costume and Cycle Choices to Constructions of Feminine Identity«, in: *The International Journal of the History of Sport* 28 (2011).

Anja Krüger, »Kritik an Scheuers Verkehrsministerium. Kaum Frauen in Führungspositionen«, in: taz (15. Juli 2021), online: [https://taz.de/Kritik-an-Scheuers-Personalpolitik/!5787051/\(29.08.2021\)](https://taz.de/Kritik-an-Scheuers-Personalpolitik/!5787051/(29.08.2021)).

Katharina Manderscheid, »From the Auto-mobile to the Driven Subject. Discursive Assertions of Mobility Futures«, in: *Transfers* 8, 1 (2018).

Anna Nikoleava/Peter Adey/Tim Cresswell/Jane Yeonjae Lee/Andre Nóvoa/Christina Tememos, »Commoning mobility: Towards a new paradigm of mobility transitions«, in: *Transfers* 7, 1 (2019).

Ruth Oldenziel, »Urban European Cycling: A Definition«, in: Ruth Oldenziel/Martin Emanuel/Adri Alber de la Bruhèze/Frank Veraart (Hg.:innen), *Cycling Cities: The European Experience*, Amsterdam: Foundation for the History of Technology 2016a.

Ruth Oldenziel, »The Future of Cycling: A Research Agenda«, in: Ruth Oldenziel et al. (Hg.:innen), *Cycling Cities: The European Experience*, Amsterdam: Foundation for the History of Technology 2016b.

Pinar Pinzuti/Julia Bee, »Fancy Women Bike Ride, Communication, and Cycling Activism: A Dialogue«, in: Julia Bee et al. (Hg.:innen), *Fahrradutopien. Medien, Ästhetiken und Aktivismen*, Lüneburg: meson press 2022.

Hannah Ross, *Revolutions, Wie Frauen auf dem Fahrrad die Welt verändern*, Hamburg: Mairisch 2022.

Herbert Schwaab, »Das Fahrrad im Kino: Lost and Found«, in: Julia Bee et al. (Hg.:innen), *Fahrradutopien. Medien, Ästhetiken und Aktivismen*, Lüneburg: meson press 2022.

Nicholas A. Scott, »New Wilderness Mobilities: Cycling Against Climate Change, Mass Extinction and Habit Destruction«, in: Dennis Zuev/Katerina Psarikidou/Cosmin Popan (Hg.:innen), *Cycling Societies: Innvations, Inequalities, and Governance*, New York City, NY/London: Routledge 2021.

Mimi Sheller, *Mobility Justice. The Politics of Movement in an Age of Extremes*, New York City, NY/London: Verso Books 2018.

John Urry, »The System of Automobility«, in: Mike Featherstone/Nigel Thrift/John Urry (Hg.), *Automobilities*, London, u.a.: SAGE 2005.

Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, New York City, NY/London: Routledge 2004.

John Whitelegg, »Safety, Risk and Road Traffic Danger. Towards a Transformational Approach to the Dominant Ideology«, in: Peter Cox/Till Koglin (Hg.), *The Politics of Cycling Infrastructure. Spaces and (In)Equality*, Bristol: Bristol University Press 2021.

Zack Furness, »Bicycles«, in: Peter Adey et al. (Hg.:innen), *The Routledge Handbook of Mobilities*, New York City, NY/London: Routledge 2014.

Internetquellen

Julia Bee, »Ovarian Psychos - Radfahren als feministische Praxis«, in: Genderblog der Gesellschaft für Medienwissenschaft (2019), online: <https://zfmedienwissenschaft.de/online/radfahren-als-feministische-praxis-0> (13.03.2023).

Julia Bee, »Lob des Fahrradfeminismus«, in: Genderblog der Gesellschaft für Medienwissenschaft (2018), online: <https://zfmedienwissenschaft.de/online/lob-des-fahrradfeminismus> (13.03.2023).

Changing Cities, »Radentscheide« (2021), online: <https://changing-cities.org/radentscheide/> (03.09.2022).

Katja Diehl, »05 - mit Katja Diehl über Perspektivwechsel in Sachen Mobilität«, in: Podcast ring frei! von Berlin Autofrei (19. Juni 2021), online: <https://www.podcast.de/episode/624960983/05-mit-katja-diehl-ueber-perspektivwechsel-in-sachen-mobilitaet> (05.06.2024).

Sarah George, »Ohne Frauen ist keine Verkehrswende zu machen!«, in: WZB Blog (19. Januar 2021), online: <https://digitalemobilitaet.blog.wzb.eu/2021/01/19/ohne-frauen-ist-keine-verkehrswende-zu-machen/> (03.09.2022).

Susanne Schwarz, »Klimaschutz und soziale Gerechtigkeit, Spritpreis ist sozialer als sein Image«, in: taz (27. Juni 2021), online: [https://taz.de/Klimaschutz-und-soziale-Gerechtigkeit/!5783176/\(29.8.2021\)](https://taz.de/Klimaschutz-und-soziale-Gerechtigkeit/!5783176/(29.8.2021)).

Umweltbundesamt, »Aktuelle Verkehrspolitik benachteiligt Menschen mit geringem Einkommen, Umweltfreundliche Verkehrswende kann zu sozialer Gerechtigkeit führen«, Pressemitteilung (11. September 2020), online: <https://www.umweltbundesamt.de/presse/pressemitteilungen/aktuelle-verkehrspolitik-benachteiligt-menschen> (29.8.2021).

Marianne Weinreich, »Interview mit Marianne Weinreich, Warum fragt ihr nicht einfach eine Frau?«, in: ADFC Radzeit (10. Mai 2019), online: <https://radzeit.de/warum-fragt-ihr-nicht-einfach-eine-frau/> (29.8.2021).

»touched by
(digital)
objects« -
Queere Smart-
phones und
die Young
Girl Reading
Group



Abb. 1

Dorota Gawęda und Eglė
Kulbokaitė, YGRG14X: *Reading
With a Single Hand VIII*,
2019, Schimmel Projects
Art Centre, Dresden.
Foto: Paul Barsch



Abb. 2

Screenshot eines Bildes der Instagram-Story »YGRG 14X/VIII« @gawedakulbokaité, zur Performance YGRG14X: Reading With a Single Hand VIII



Abb. 3

Dorota Gawęda und Eglé Kulbokaitė, YGRG14X: Reading With a Single Hand VIII, 2019, Schimmel Projects Art Centre. Foto: Magdalena Götz

Situating: Smartphones zwischen Assemblagen und Ambiguitäten

Eine Hand hält ein Smartphone, über dem mit Teppich und Sand bedeckten Boden des Ausstellungsraums. Das Display zeigt eine weiße Fläche mit schwarzen, zu einem Fließtext geformten Buchstaben. Helles Licht vom Screen des mobilen Geräts strahlt auf ein gebannt blickendes Gesicht. Eine futuristisch wirkende Stirnlampe mit nach oben geklappter Schutzscheibe für die Augen beleuchtet die Oberfläche des Smartphones. Ein Arm liegt ausgestreckt auf dem Teppich, aus dem die Worte *reading with a single hand* reliefartig hervorragen, eine andere Hand berührt den Arm sanft (Abb. 1). Eine Soundscape entsteht aus sphärischen elektronischen Klängen, leisen Publikumsgeräuschen und einer über Mikrophone und Lautsprecher vermittelte, vom Smartphone ablesende Stimme:

We read together pronouncing the words out loud, emphasizing the relationship of the body of text and the collective body. [...] reading becomes a rhizomatic network of voices, suggestions, references. [...] YGRG names reason as an engine of feminist emancipation, and declares the right of everyone to speak as no one in particular. (Gawęda/Kulbokaitė 2017)

Das Vorgelesene trägt sich durch den in blaues Licht getauchten Installationsraum zu den Rezipierenden. Zwei weitere Smartphones stecken in einem großen roten Sandhaufen, filmen die drei Performer:innen und vermitteln – später in Händen gehalten und mobilisiert – das Gefilmte auf einen großen, im Raum hängenden Bildschirm. Während ich die Performer:innen anblicke, ihnen zuhöre und diesen Moment mit meinem Smart-

phone festhalte, affizieren mich die Worte und Klänge, das Licht, der Geruch, die menschlichen Körper, deren Berührungen, Bewegungen und Interaktionen mit digitalen mobilen Devices. Ich fühle mich als Teil eines intimen geteilten Moments, einer vielschichtigen, medialen, sensuellen Situation, die all meine Aufmerksamkeit fordert und mich in ihren Bann zieht.

Anhand der performativen Arbeit YGRG14X: Reading With a Single Hand VIII ^{<1>} der Künstler:innen Dorota Gawęda und Eglė Kulbokaitė, Gründer:innen der Young Girl Reading Group (YGRG), möchte ich im Folgenden der Assemblage aus nicht/menschlichen Akteur:innen ^{<2>} und den Schnittstellen und Relationen zwischen diesen folgen, um das Smartphone als potenziell affizierendes, infrastrukturierendes Medienobjekt zu reflektieren. Dabei argumentiere ich, dass anhand des Smartphones gegenderte Konstellationen und Machtverhältnisse an der Verbindungsstelle digitaler Medien und Gender wahrnehm- und damit verhandelbar gemacht werden können. Konzeptuell schlage ich bezugnehmend auf Sara Ahmed vor, das Smartphone in den künstlerischen Praktiken der YGRG als feministisches Werkzeug und potenziell queer(end)es Objekt zu verstehen. Die Performance verstehe ich als einen kritischen Kommentar auf Körper-Smartphone-Gefüge und das Smartphone als zentrales Objekt der aktuellen Medienkultur und

^{<1>}

Die Performance YGRG14X: Reading With a Single Hand VIII (kurz: YGRG14X) wurde konzipiert von den Künstler:innen Dorota Gawęda und Eglė Kulbokaitė und realisiert von den Performer:innen Maansi Jaain, Katja Cheraneva und Amadeus Vogelsang; Kostüme von Tim Heyduck. Sie fand statt am 11.09.2019 im Schimmel Projects Art Centre in Dresden. (Schimmel Projects 2019)

^{<2>}

Nicht/menschliche Agentialitäten verstehe ich als sich in performativer Verflechtung wechselseitig hervorbringende, wie es beispielsweise die Akteur-Netzwerk-Theorie vorschlägt.

somit auch einer queer/feministisch ^{<3>} positionierten, insofern diese das Verschränken von medialen, technologisch-vernetzten, sozialen, affektiven, ökonomischen und ökologischen Praktiken reflektiert. Ausgangspunkt ist die Situierung des Smartphones als geprägt von Ambiguitäten digitaler Technologien: als körpernahes Medium der Kommunikation, Dokumentation, Information, Organisation und Vernetzung changiert das Smartphone zwischen Zuschreibungen emanzipatorischer Potenziale und gefahr- und machtvollen Strukturen der Überwachung, Manipulation, Abhängigkeit und Ausbeutung. Diese Widersprüche in ambivalenter Spannung haltend spekuliert der Text über die Praktiken von Smartphones in der künstlerischen Performance und deren wechselseitiges Zusammenwirken mit queer(end)en und feministischen Strategien.

Outloading: Text-Körper, Interrelationen und rhizomatische Netzwerke

In ihren Lesegruppen versammeln Gawęda und Kulbokaitė Menschen, um queer/feministische Texte aus Theorie und Fiktion an der Schnittstelle zwischen Gender und Technologie zu lesen – kollektiv und vermittelt über Smartphones. Was im Jahr 2013 als intimer diskursiver Raum des gemeinsamen Lesens begann, erweiterte sich seitdem um selbst-dokumentierte Live-Performances in immersiven Installationen, die mittels Internet und Social Media übertragen und dokumentiert

^{<3>}

Yvonne Volkart folgend möchte ich »queer/feministisch« verstehen als dekonstruktive, machtkritische Praxis zugunsten relationaler Gefüge: »Eine der Grundlagen feministischer und queerer Dekonstruktion ist das »Verqueeren« machtvoller Dichotomien. [...] Wer diese dualistischen Hierarchien in Richtung komplexer Relationen und Verschränkungen von Akteur_innen durchbrechen hilft, handelt, könnte man sagen, immer schon queer/feministisch.« (Volkart 2018: 179)

werden. Für die seriellen performativen Arbeiten der YGRG entstehen textuelle Assemblagen aus Zitaten der kollektiv gelesenen Texte. Diese Skripte lesen die Performer:innen abwechselnd von einem zwischen ihnen zirkulierenden Smartphone im Modus des »Outlouding« laut vor. In **YGRG14X: Reading With a Single Hand VIII** nehmen die drei Performer:innen wechselnde, für Praktiken des Lesens ungewöhnliche Körperhaltungen ein: Sie lesen kopfüber, stehend, kniend und in innigen Posen, sie liegen rücklings im Sandhaufen, der rotbraune Spuren auf der weißen, eigens für die Performance entworfene Kleidung hinterlässt. Dabei filmen die Performer:innen sich selbst und einander mit Smartphones und übermitteln ihre situierten Perspektiven auf große Bildschirme im Installationsraum, die dort zeitlich verzögert übermittelt werden (Abb. 3). Der digitale Bildraum auf kleinen und großen Screens überlagert sich zeitlich und räumlich mit den Praktiken der Performenden: Latenzzeiten und im Raum verteilte Betrachtungswinkel erzeugen plurale Achsen der Wahrnehmung. Das auf dem von der Decke hängenden Bildschirm ausgestellte Gefilmte ruft Praktiken der Überwachung und des Voyeurismus an, panoptische Machtasymmetrien werden jedoch gebrochen durch die situierten Blickweisen, die intimen Gesten, visuelle Brüche wie auf den Kopf gedrehte Bildausschnitte sowie die Integration von zuvor produzierten Videos. Die visuellen und auditiven Ebenen bilden viestimmige polyfone und *polyoptische* Überlagerungen. Diese Interferenzen ergänzend und erweiternd, veröffentlichen die Künstler:innen Fotos der Performance und deren Proben, aufgenommen mit Smartphones oder mit einer 360-Grad-Kamera auf ihrem einstigen Instagram-Kanal (@gawedakulbokaite) als Beiträge und Stories (Abb. 2). Medialen Logiken folgend dokumentieren, distribuieren und zirkulieren sie die Performance mittels Sozialer Medien. In ihren spezifischen Ästhetisie-

rungen – in blaues Licht getauchte Detailaufnahmen von sich gegenseitig berührenden Körperteilen und intimen Gesten, die Selfiepraktiken referieren ebenso wie kunsthistorische Bildmotive – stehen die digital vermittelten, visuell wirksamen Bilder für sich und verweisen zugleich auf ihre Einbettung in das künstlerische Oeuvre und virale Logiken digitaler und ikonischer Bilder.

Beschrieben als »self-confident aesthetic space for intimate speculative experiences of the many-sided alternating effects between text, body, environment and technology« (Schimmel Projects 2019) thematisiert die Performance **YGRG14X: Reading With a Single Hand VIII** die Interrelationen zwischen Körper, Technologien, Gender, Texten und Affekten.^{<4>} Die ästhetischen Praktiken der YGRG in der Performance-Reihe **YGRG14X** spekulieren dabei konkret über die Praktiken des Lesens als intimer Erfahrung, die durch das »Outlouding« von Text und das Teilen der Performance über Soziale Medien Raum macht für öffentliches Rezipieren und affektives Teilhaben an der Performance: »[YGRG] investigates the act of reading as an intimate experience, while creating the potential for public performances through the »outlouding« of words.« (Heublein/Gawęda/Kulbokaitė 2019) Ebenso sollen die künstlerischen Praktiken der YGRG verstanden werden als eine Spekulation über »technology-driven emancipation«. (Heublein/Gawęda/Kulbokaitė 2019) Das Erweitern der textuellen Ebene um auditive und haptische Elemente sowie das Lesen von und mit Smartphones statt von Papier nimmt dabei zentrale Verschiebungen und Verschaltungen vor. So beschreibt der Ankündigungstext: »Through the use of technical devices, e.g. when reading

<4>

Kristin Klein betrachtet eben jene Performance der YGRG als Beispiel dafür, wie sich Digitalität in der Kunst in Bezug auf Körper, Raum, Materialität und Bildzirkulation artikuliert, indem sie die Konzepte Post-Digital und Post-Internet anhand der YGRG kritisch reflektiert. (Klein 2021)

texts on a smartphone, both body and text are removed from the physical presence and recontoured or contextualised as human-machine relationships.« (Schimmel Projects 2019) Der mittels Smartphones performte Text-Körper, verstanden als Praxis des »Outlouding« des »rhizomatischen Netzwerks aus Stimmen, Andeutungen und Referenzen« wird kollektiv verkörpert und verräumlicht. Die performativen Praktiken werden als Videos und Fotos digitalisiert und vielfach in den öffentlichen (Kunst-)Raum und über die Sozialen Medien distribuiert – im Modus einer feministischen Ermächtigung, die es als Recht aller erklärt, *als niemand Bestimmtes zu sprechen*, sondern als und im Kollektiv.

Reading With A Single Hand: Performance, Gender und (Selbst-)Technologien

Diskursiv verbindet die Performance YGRG14X Medien und deren Nutzung mit Aspekten von Sexualität und Gender. Der Performancetext zeichnet die historische Relation zwischen der Praxis des Lesens und der Produktion von Begehren sowie Praktiken der Masturbation nach. Michel Foucault und Paul B. Preciado zitierend, definiert der vorgelesene Text das Buch als »technology of the self« und gegendertes Medienobjekt und verbindet Lesen mit der Praxis der Masturbation. (Gawęda/Kulbokaitė 2017) Als (Selbst-)Technologie erfordere das Medium des Buchs räumliche Vereinzelung und verbinde private Innenräume mit der Produktion von Individualität, Gender und sexueller Identität. Bezugnehmend auf gegenderte Narrative des Lesens, rufen die Künstler:innen Diskurse auf, nach denen das Boudoir, als der Rückzugsraum für Frauen der Oberschicht in der Moderne, mit erotischen Inhalten aufgeladen wurde. Konzeptuell zusammengedacht mit pornografischer Literatur, spekulieren Gawęda und Kulbokaitė über das

»Damenzimmer« als affektiven Imaginationsraum, in dem das Private politisch wird, über das Buch als Technologie des Virtuellen und die Verbindung zwischen Auge, Hand und mobiler Buchseite, die das Potenzial für Masturbationspraktiken eröffne: mit einer Hand das Buch haltend, mit der anderen den eigenen Körper berührend. (Gawęda/Kulbokaitė 2017)

Konträr zur Vorstellung der Praxis des Lesens als individuierte, stimmlose Tätigkeit an einem privaten, gegenderten Ort, lesen die Performer:innen als und im Kollektiv und im öffentlichen (Kunst-)Raum, als verkörperlichte, verstimmlichte und verräumlichte Praxis mittels digitaler Medien. Das Smartphone ersetzt das Buch und erweitert dieses um Praktiken der vernetzten Medienkultur. Durch das Produzieren von (Spiegel-)Selfies, Livestreams und Instagram-Stories kreiert es digital vermittelte Bilder und Bildräume, operiert dabei mit populären (Bild-)Codes und ruft (Bild-)Praktiken der digitalen Kultur auf. (Vgl. dazu auch Klein 2021: 52–54) Derart agierend, ist das Smartphone zentraler Teil des Gefüges aus Körpern, Technologien, Text, Raum und Affekten. Über das Lesemedium hinausgehend erzeugt das Smartphone als situierter Akteur einer interdependenten Assemblage Verschiebungen – auf der Ebene der Medienpraktiken ebenso wie auf der Ebene der Narration der Performance. Der vorgetragene Performancetext thematisiert gegendertes Lesen in der Moderne in Zusammenhang mit Masturbation und Pornografie und befragt zugleich gegenwärtige Lesepraktiken im Kontext von Internet, Hypertext, Filterblasen und Algorithmen. Er nimmt das Buch genauso wie das Smartphone als »node within network« in den Fokus und positioniert das kollektive Text-Körper-Gefüge als »vulnerable hyperbody«. (Gawęda/Kulbokaitė 2017) Im Kontext dieser argumentativen Verschiebung von gegenderten, individuierten Lesepraktiken zu kollektiven Lesepraktiken der Vernet-

zung scheint es folglich stimmig, wenn das Smartphone in YGRG14X von einer Hand gehalten wird, während die andere Hand ins Leere fasst, nach Verbindung sucht oder die Körper der Performenden sanft berührt. Die taktilen Gesten der Berührung der Anderen statt sich selbst – seien es die glatten Oberflächen der Smartphones oder der menschlichen Haut – lassen eine intime Atmosphäre aus kognitiven und affektiven Knotenpunkten entstehen. Sie betonen die Relationen zu anderen Körpern jenseits des eigenen, sie folgen mit Silvia Federici formuliert der Praxis des »going beyond the periphery of the skin« – einer Konzeption, die einen kontinuierlichen, *more than human* Körper entwirft, »a body that reunites what capitalism has divided«. (Federici 2020: 5) Die Essenz und neue Form kapitalistischer Kooperation sieht Federici in der durch Kommunikation mittels Mobiltelefonen und Computern intensivierten physischen und emotionalen Isolation menschlicher Körper, die eine »fear of touch« auslöst. (Federici 2020: 113) In diesem Sinne können die kollektiven, körperlichen und affektiven Praktiken der YGRG auch als anti-kapitalistische verstanden werden, als Überwinden der Angst vor Berührung in Richtung affektiver Verbindung. Im Modus eines »rethinking, remaking, and reclaiming the body in contemporary capitalism« (Federici 2020: 113) kann die künstlerische Entscheidung, Berührungen der Anderen zu reinszenieren, folglich interpretiert werden als ein verschobenes Fortführen widerständiger Praxis: Stellt der Performancetext Masturbation im Kontext früher Modelle des industriellen Kapitalismus vor als un(re)produktive und damit im ökonomischen Sinne unerwünschte Praxis, erzeugen die gegenseitigen intimen Berührungen der Performer:innen bei gleichzeitiger Intra-aktion (Barad 2007) mit Smartphones Ambivalenzen und spekulieren über die Möglichkeiten der körperlichen und emotionalen Nähe im Kontext eines globalisierten digitalen Kapitalismus. Im Kontext

eines vulnerablen Gefüges der Interrelationen von digitalen Technologien und Gender wird die Verkörperung und Verräumlichung von Text mittels Smartphones als kollektives Lesen zur performativen Strategie mit feministischen, antikapitalistischen Anliegen.

Infrastructuring: Smartphones als performative Medienobjekte einer affektiven Infrastruktur

Die affizierende Assemblage aus nicht/menschlichen Akteur:innen, Körpern und Technologien wird zentral vermittelt über die Schnittstelle der Smartphones als vernetzende und vernetzte Medien: Sie werden in Händen gehalten und berührt, über ihre Bildschirme scrollend wird von ihnen gelesen. Sie filmen, fotografieren und übermitteln als vernetzte Medien das Aufgezeichnete, sie dokumentieren, sind Licht- und Bildquelle und werden zwischen den Performenden weitergereicht. Indem die Smartphones die Blicke der Performer:innen auf sich ziehen, rufen sie Diskurse um »Aufmerksamkeitsökonomie«, <5> (Franck 1993) »Blickregime« <6> (Silverman 1997) oder den »invective gaze« <7> (Heyne/Prokić 2022)

<5>

Nach dem Konzept der »Aufmerksamkeitsökonomie« ist Aufmerksamkeit als knappe Ressource ökonomisch und sozial umkämpft. Siehe dazu bspw. Franck 1993.

<6>

Eine Analyse im Sinne des »Blickregimes« möchte ich mit Kaja Silverman verstehen als kritische Befragung der Situiertheit von blickenden Subjekten und damit als Strategie der Überwindung binärer Oppositionen als ein Queeren patriarchal und westlich geprägter Sehgewohnheiten. (Silverman 1997)

<7>

Mit dem Begriff »invective gaze« bezeichnen Elisabeth Heyne und Tanja Prokić ein abwertendes Blickregime, das für das digitale Zeitalter spezifisch ist. Sie verstehen ihn dezidiert nicht als »einen interpersonalen Blickwechsel, sondern [als] ein Gefüge von affektiven, sozialen, medialen, epistemischen und ökonomischen Dispositionen«. (Heyne/Prokić 2022: 8)

auf. Um jedoch der Logik der Vorherrschaft des Blicks als primärem Medium der Wahrnehmung entgegenzutreten, integrieren Gawęda und Kulbokaitė auditive und haptische Ebenen, wie das Outlouding des Textes und Berührungen von nicht/menschlichen Körpern. Es entsteht ein vielschichtiges, *mehr als* visuelles Gefüge <8>, das die medialen Praktiken des Smartphones ergänzt, durchquert und vielfache Austauschprozesse generiert. In ihrem Performancetext verdeutlichen die Künstler:innen ihre Intention, die sich als queer/feministisch beschreiben lässt: »YGRG[’s] structure tries to underline the bias of scopo-centric criteria used both in defining human beings and in the standard operations of patriarchal institutions. Towards a de-centering from the gaze.« (Gawęda/Kulbokaitė 2017) In Richtung einer sensorischen Dezentrierung schafft die YGRG eine affektive Assemblage, die mehrere Sinne zugleich und als sich überlagernde anspricht und einbezieht. Das zirkuläre Gefüge aus Praktiken des Haltens, Festgehalten- und Affiziert-Werdens von und durch Smartphones durchquert dabei dezidiert ein allzu einseitiges Affizieren.

Als Medium, von dem aus gemeinsam gelesen und Sprache im Raum körperlich wird, und das zugleich filmisch und dokumentarisch agiert, emergiert das Smartphone zu einer viel- und wechselseitigen Vermittlerin, die kollektive (Text-)Körper, Netzwerk- und Verweisstrukturen und affektive Verbindungen ermöglicht und digitale mit physischen Räumen verschaltet. Mediatisiert durch Smartphone-Interfaces wird Text kollektiv rezipiert, finden Stimmen Raum und Gehör, entsteht eine intime, affektive Situation, die Potenziale

<8>

In *Gefüge des Zuschauens* analysiert Julia Bee (2018) »Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernseh-wahrnehmung«, positioniert Zuschauen als »prozesshaftes Gefüge« aus Affekten, Begehren und Differenzen, als »mediale Praxis« (Bee 2018: 14-15) und als »Affirmation des Anders-Werdens«. (Bee 2018: 298)

für ein anderes Sein und Handeln, für ein *becoming with* ermöglicht. Das Smartphone zeigt sich als performatives Medienobjekt ebenso wie als infrastrukturierender Knotenpunkt und damit als Teil eines digitalen, künstlerischen, infrastrukturellen und affizierenden Gefüges, oder von »affective infrastructures«. (Berlant 2016: 414) Infrastruktur beschreibt Lauren Berlant als »defined by use and movement« und argumentiert für ein Denken, das in Szenarien der Ambivalenz und der Verbundenheit seinen Anfang findet »from scenes of ambivalence, which is to say, the scenes of attachment that are intimate, defined by desire, and overwhelming«. (Berlant 2016: 393) Entsprechend betont Berlant die Notwendigkeit »to build affective infrastructures that admit the work of desire as the work of an aspirational ambivalence«. (Berlant 2016: 414) Affekt, Begehren und Ambivalenzen als Ausgangspunkte und Praktiken im Umgang mit digitalen Technologien zu verstehen, ermöglicht Spekulationen über affektive Dimensionen von Infrastrukturen, die auch Smartphones umfassen.

Interfacing: Smartphones als prozessierende Oberflächen und feministische Werkzeuge

Den affizierenden, infrastrukturierenden Knotenpunkten innerhalb der Gefüge der Performance folgend, stellt sich die Frage nach der konkreten Situierung und der Wirkweisen dieser. Dabei möchte ich vorschlagen, die Knotenpunkte als zentrale Elemente der Infrastruktur aus Querverbindungen zu verstehen, als transversal zu den einzelnen Akteur:innen verlaufende und diese miteinander verschaltende Schnittstellen. In den Fokus rücken dabei Smartphones als Technologien mit berührungssensitiven Schnittstellen, als mittels ihrer Oberflächen medialisierende. In der Performance nehmen Interfaces

von Smartphones eine Schnittstellenfunktion <9> ein: zwischen menschlichen Akteur:innen und digitalen Devices, Software und Hardware, Schriftzeichen und Stimme, öffentlicher und privater Sphäre. Als Praxis des »Interfacing« fokussiert das von Isabell Otto vorgeschlagene Konzept die vermittelnden, stetig prozessualisierenden und dabei sicht- und lesbarmachenden Praktiken mittels der Oberflächen digitaler mobiler Medien. Die Praktiken des potenziellen (Nicht-)Verbindens und des Herstellens von »Smartphone-Gemeinschaften« rücken das Smartphone-Interface dabei »als verbindend-trennende Schnittstelle« (Otto 2018: 108) in den Fokus. Diese Offenheit des Potenziellen, so möchte ich nahelegen, lässt Raum, um begradigenden, das heißt Subjekte, Körper, Begehren und Lebensweisen im normativen Sinne ausrichtende Praktiken, im Gefüge von Gender und digitalen Technologien, etwas entgegensetzen. Mittels der Schnittstelle des Smartphone-Interfaces entwirft die Performance YGRG14X eine Gemeinschaft aus (vor-)lesenden und (zu-)hörenden Akteur:innen, die jenseits einzelner Medienpraktiken agieren, und das Smartphone als Kollektive ermöglichendes Medium konzipieren. Die zentrale Verschiebung besteht dabei in der Verschaltung der Praktiken mit feministischen Anliegen in *mehr als* alltäglichen Kontexten: Smartphone-Praktiken werden im Rahmen der Performance mit Rezipierenden und Performenden, mit Bildschirmen, elektronisch vermittelten Stimmen und Klängen, blauem Licht, und einem performten Text, der gegenderte Medien- und Lesepraktiken thematisiert, zu einem interrelationalen Gefüge aus künstlerischen, performativen, medialen, affektiven und queer/feministischen Praktiken.

<9>

An den Diskurs um Schnittstellen ließe sich auch Karen Barads Konzeptualisierungen eines »agentiellen Realismus«, der »Intra-aktion« und insbesondere der Denkfigur des »agentiellen Schnitts« anschließen. (Vgl. Barad 2007: 139-140)

Als ein Knotenpunkt des Verfertigen, Verschaltens und Vermittelns innerhalb dieses Gefüges möchte ich das Smartphone situieren als Werkzeug einer »feminist toolbox«, wie sie Sara Ahmed (2017: 241) vorschlägt. Als »tool: a means to a killjoy end« wird ein Werkzeug dann zu einem »feminist tool«, wenn es einem feministischen Zweck dient: So können nach Ahmed ein Tisch, ein Stift, eine Tastatur, ein Computer, ein Blog oder die Stimme zu feministischen Werkzeugen einer »feminist killjoy« werden. (Ahmed 2017) Als Objekt mit einem »queer use«, (Ahmed 2017) einem nicht intendierten oder erwarteten Gebrauch, kann das Smartphone auch zu einem queeren/den Objekt werden. Entsprechend möchte ich argumentieren, dass das Smartphone als infrastrukturierender Knotenpunkt potenziell zu einem feministischen Werkzeug und queeren/den Objekt werden kann, wenn es, im Gefüge aktiviert, queere/nde und feministische Anliegen verfolgt.

Die YGRG versteht Lesen als Technologie und positioniert die Praxis des Lesens wie auch das Smartphone als Werkzeug: »We think of reading as a technology. [...] Reading is a tool, and your mobile phone is another tool.« (Fedorova 2019) Zugleich verdeutlichen Gawęda und Kulbokaitė ihr Interesse an den Interrelationen zwischen Gender und Technologie, konkret die »cross-sections of gender-technology-power-desire«. (Kolb/Gawęda/Kulbokaitė 2016) Somit steht in der Performance YGRG14X die Verschaltung der Werkzeuge zu einem Gefüge im Fokus mit Blick auf die Zusammenhänge zwischen Lesepraktiken, Lesemedium, Körper, Gender und Begehren. Im Sinne eines Technofeminismus spekulieren die künstlerischen Praktiken der YGRG über die transformativen Potenziale von Technologie gegenüber Gender und deren wechselseitigen Wirkweisen. (Kolb/Gawęda/Kulbokaitė 2016) Dabei thematisieren Gawęda und Kulbokaitė die ambivalente Situierung von

digitalen Technologien zwischen machtvollen Strukturen und emanzipatorischen Potenzialen. Soziale Medien positionieren sie als private, kommerzialisierte, datensammelnde Räume, die Sexualität, Begehren und Körper grundlegend prägen und betonen die Möglichkeit der Intervention in die »architectures of social media« im Sinne eines Involvierens von diversen Stimmen für ein zukunfts-gewandtes Spekulieren, das Formen des Begehrens jenseits hegemonialer, weißer, patriarchaler, heteronormativer Strukturen umzugestalten vermag. Entsprechend fordern sie: »We need more non-male, non-white, non-straight, etc. voices to be involved in creating possible visions for our future but also to be able to actively shape our desire now.« (Heublein/Gawęda/Kulbokaitė 2019)

Zentral ist dabei die Einsicht der Künstler:innen, dass ein Denken und Handeln jenseits digitaler Technologien keine Option ist und es für sie folglich darum gehen muss *mit* diesen *gegen* die ihnen eingebetteten machtvollen Strukturen zu agieren. Verstanden als »tools of self-promotion« resituieren sie Smartphones und Social-Media-Plattformen als »in service of creating a sonar-social architecture of shared curiosity, recognizing the need to ›outloud‹ the text in order to make desire, and especially queer desire, visible.« (Heublein/Gawęda/Kulbokaitė 2019) Diese queeren Begehren können im Kontext der Performance verstanden werden als Begehren nach anderen Objekten oder anders situierten, anders genutzten Objekten, nach anderen Körpern, anderen Texten, anderen Räumen, anderen Praktiken – jenseits normierter Verständnisse. Der Gebrauch von digitalen, vernetzten Technologien wie Smartphones als künstlerischen Werkzeugen im performativen Gefüge von YGRG14X vermag es dabei, sowohl deren Mechanismen und machtvollen Strukturen zu thematisieren als auch andere Formen des Begehrens zu imaginieren.

Queering: Queere Objekte, queere Gefüge und affektives Infrastrukturieren

Objekte sind situiert in relationalen Assemblagen, als Elemente zeitlicher, räumlicher und sozialer Netzwerke. Erfahrungen zwischen ›online‹ und ›offline‹ miteinander verschränkend und soziale Relationen neu definierend, attestiert Simon Clay dem Smartphone eine »inherently queer quality«. (Clay 2019: 387) Kritisch gegenüber technikoptimistisch verstandenen Potenzialen queerender (Selbst-)Arbeit mittels digitaler Objekte argumentiert Simon Strick wiederum, dass »Technologien des Kapitalismus in normative und normierende Gebrauchs- und Wirkungsweisen eingefasst sind, die ihr queerendes Potential vielfach neutralisieren« (Strick 2012: 231) und positioniert das Smartphone als »Ausrichtungstechnologie«. (Strick 2012: 243) Entgegen beider Positionen – der Annahme, das Smartphone wäre inhärent ›queer‹ und der, wonach dieses primär begradige – möchte ich argumentieren, dass es vielmehr die konkreten, situierten Bedeutungskontexte und Gefüge sind, welche Smartphones potenziell zu *queeren Objekten*, zu »queer objects« (Ahmed 2006: 3) oder »queer devices« (Ahmed 2006: 179) werden lassen. (Ahmed 2006: 17) Die komplexen Verschränkungen zwischen Objekten und Körpern auslotend, fragt Ahmed: »If objects are the extensions of bodies, just as bodies are the incorporations of objects, how can we locate the queer moment in one or the other?« (Ahmed 2006: 162) Eben jenes Paradoxon, wonach ›das queere Moment‹ nicht allein in den Objekten oder den mit diesen interagierenden Körpern zu verorten ist, verweist auf die Relevanz eines Denkens in Relationen und Gefügen. Dieses Spannungsmoment in seiner Komplexität haltend, nimmt Ahmed an, dass das Queer-Werden von Objekten dadurch bestimmt wird, wie Dinge erscheinen, sich versammeln und performen,

(Ahmed 2006: 167) wie Körper von Objekten oder Situationen *berührt* werden, in einer Gleichzeitigkeit des *dort*, *hier(in)*, und *in*: »Things become queer precisely given how bodies are touched by objects, or by ›something‹ that happens, where what is ›over there‹ is also ›in here‹, or even what I am ›in‹.« (Ahmed 2006: 162–163)

Die Situierung des queeren Moments und des Queerens von Objekten – so deutet es Ahmed an und so möchte ich es weiterdenken – ist folglich nicht eindeutig festzulegen, sondern vielmehr zu positionieren in den Gefügen aus Körpern, Objekten, Berührungen, Situationen und Praktiken, in der Ambivalenz der Gleichzeitigkeit eines *dort drübens*, *hier* oder *hierins*. »Becoming queer« verstanden als Praxis »how the strangeness that seems to reside somewhere between the body and its objects is also what brings these objects to life and makes them dance« (Ahmed 2006: 163) ist demnach eine Praxis im Dazwischen, die aktivierend und affizierend zugleich wirkt. Praktiken des Queerens stören dabei die Ordnung der Dinge (Ahmed 2006: 161) und potenziell deren (Infra-) Struktur, in Richtung eines *affektiven Infrastrukturierens*.

Im Kontext ihrer Lesegruppen und Performances verstehen Gawęda und Kulbokaitė Praktiken des »queer reading« als »reading from a non-academic, non-hierarchical, horizontal point of view« sowie als Befragung solitärer Lesepraktiken, deren Auswirkung auf das Begehren moderner Subjekte und deren Verstrickungen mit regulierten Online- und Offline-Räumen. (Heublein/Gawęda/Kulbokaitė 2019) Queeres Lesen mittels Smartphones macht dabei Formen queeren Begehrens sichtbar. Dabei entstehen, was Katrin Köppert im Kontext der Konzeptualisierung von Fotografie als (queere) Affizierung und »queer pain«, als »queere Gefüge« (Köppert 2021: 12) beschreibt. Diese »Medien queerer Affizierung« entwickeln als »temporäre Bündnisse von Betrachter:innen und Dargestellten [...] eine

queere, also Normierungen und Regulierungen aufbrechende wie auch gestalterische Kraft«. (Köppert 2021: 14–15) Entsprechend ließe sich die performative Arbeit der YGRG mit Smartphones verstehen als queeres Gefüge, das temporär in Erscheinung tritt, relational, gegen Normierungen und für queere Affizierungen im Sinne affektiven Infrastrukturierens agiert.

Speculating: Spekulieren mit Medienpraktiken und queeren Smartphones

In ihrer Performance **YGRG14X** fokussieren die Künstler:innen Geschlechterpolitiken und Relationen zwischen Medien und Gender, indem sie die Praxis des Lesens als kollektive, verkörperte und verräumlichte Praxis vorschlägt, mittels Smartphones performativ realisiert und für den digitalen Kontext aktualisiert. Die Frage nach gegenderten Medienobjekten verschiebt sich in den digital vernetzten Raum. Indem Smartphones als infrastrukturierende Knotenpunkte Teil eines affizierenden Gefüges aus nicht/menschlichen Akteur:innen bilden, spekulieren sie in der spezifischen Assemblage der Performance über die Interrelationen von Gender, Körper, Text, Raum, Objekten, Technologien und Medienpraktiken. Als künstlerisches, performatives Medienobjekt vermag es das Smartphone potenziell, Medien, Gender sowie Medien-Gender-Konstellationen und -Relationen zu queeren. Das Verschränken von Smartphones mit einer künstlerischen Praxis, die queer/feministische Anliegen verfolgt, integriert das Smartphone in eine kritische Praxis des Verqueerens machtvoller Hierarchien. Durch die Praktiken des Reading und Outlouding, Interfacing und Infrastructuring, kann die Performance als kritischer Kommentar auf Körper-Smartphone-Gefüge im Sinne eines Queering und Speculating verstanden werden. Das Smartphone als Bilder und Daten zirkulierendes,

Begehren erzeugendes und verhandelndes, diverse Diskurse und Praktiken aufrufendes, als spekulierendes, kollektivierendes, relationales, situiertes und affizierend agierendes zu konzipieren entfaltet dabei vielfältige Aspekte eines queeren/den Potenzials. Dabei geht es nicht auf in den Ambivalenzen digitaler Technologien zwischen Emanzipation und Verhältnissen der Abhängigkeit, sondern hält die Ambiguitäten auf Spannung.

Die künstlerischen performativen Praktiken der YGRG bilden einen ästhetischen Raum für affektive, »intime spekulative Erfahrungen« und Lesarten. Smartphones als queere/nde Devices zu konzipieren, bedeutet folglich auch, sie als zentrale (Medien-)Objekte der Spekulation zu begreifen. Mit ihnen lässt sich spekulieren über Neuverhandlungen der Verhältnisse von öffentlichen und privaten Räumen, über die sich verändernde Nutzung und sich verschiebende Verständnisse von Medien(technologien) und darüber, wie sich Kulturtechniken, wie Lesen, mit diesen verändern; über die Verschaltungen von Medien, Gender und Sexualität an und mittels digitaler affektiver Schnittstellen; über die Produktion gegenderter Medienobjekte; darüber, wie Smartphones im Modus eines *affektiven Infrastrukturierens* affizieren und infrastrukturieren; sowie über Interfacing und Queering als spekulative Medienpraktiken. Auch der Versuch einer konzeptuellen Fassung des Smartphones als queerem und queerendem Objekt ist stets spekulativ, da das Smartphone immer nur *potenziell* queer agiert und dabei zugleich auch die eigene Begrädigungsarbeit aufruft. Folglich entzieht sich das Smartphone einer eindeutigen Positionierung als *straightening* oder *queer(ing) device* oder *object*. Vielmehr liegen in der künstlerischen Reflexion der vielschichtigen Wirkweisen von Smartphones zwischen Kontexten eines globalisierten digitalen Kapitalismus und Potenzialen einer Resignifikation in der künstlerischen Performance

eben jene spekulativen Momente, die ein ambivalentes Nebeneinander produktiv aufrecht, oder besser *quer*, halten. Im Sinne eines Haraway'schen »staying with the trouble«, (2016) eines *sticking with*, eines *Festhaltens* an Ambivalenzen und queeren Affekten kann Kunst mit queeren/den Smartphones zu einem spekulativen Handlungsraum für queere Imaginationen, Praktiken und Kollektive entgegen normativ(ierend)en Konzept(ion)en werden, mittels dem Smartphone als queer(end)em Objekt – *touched by (digital) objects*.

Literaturverzeichnis

- Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham, NC: Duke University Press 2006.
- Sara Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham, NC: Duke University Press 2017.
- Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press 2007.
- Julia Bee, *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernseh Wahrnehmung*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Lauren Berlant, »The Commons: Infrastructures for Troubling Times«, in: *Environment and Planning D, Society and Space* 34 (2016).
- Simon Clay, »Queer Smartphones«, in: Chris Brickell/Judith Collard (Hg.:innen), *Queer Objects*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2019.
- Silvia Federici, *Beyond the Periphery of the Skin. Rethinking, Remaking, and Reclaiming the Body in Contemporary Capitalism*, Toronto: Between the Lines 2020.
- Georg Franck, »Ökonomie der Aufmerksamkeit«, in: *MERKUR* 47 (1993).
- Dorota Gawęda/Eglė Kulbokaitė, YGRG14X: *reading with the single hand. Performance-Skript zur Performance »YGRG14X: reading with the single hand VIII«*, o.O.: o.V. 2017.
- Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC: Duke University Press 2016.
- Elisabeth Heyne/Tanja Prokić (Hg.:innen), *Invective Gaze - Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Kristin Klein, »Auditions for Audacity. Technologie, Körper und Raum bei der Young Girl Reading Group im Kontext von Post-Digital und Post-Internet«, in: Judith Ackermann/Benjamin Egger (Hg.:innen), *Transdisziplinäre Begegnungen zwischen postdigitaler Kunst und Kultureller Bildung. Perspektiven aus Wissenschaft, Kunst und Vermittlung*, Wiesbaden: Springer 2021.

Katrin Köppert, *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung. Zu den Fotografien von Albrecht Becker aus den 1920er bis 1990er Jahren*, Berlin: Neofelis Verlag 2021.

Isabell Otto, »Interfacing als Prozess der Teilhabe. Zur Ästhetik von Smartphone-Gemeinschaften am Beispiel von Snapchat«, in: Oliver Ruf (Hg.), *Smartphone-Ästhetik. Zur Philosophie und Gestaltung mobiler Medien*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.

Kaja Silverman, »Dem Blickregime begegnen«, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Ed. ID-Archiv 1997.

Simon Strick, »The Straight Screen: Begründungsarbeiten am iPhone«, in: *Feministische Studien* 30 (2012).

Yvonne Volkart, »Techno-Öko-Feminismus. Unmenschliche Empfindungen in technoplanetarischen Schichten«, in: Cornelia Sollfrank (Hg.:in), *Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert*, Wien/Linz: transversal texts 2018.

Internetquellen

Anastasiia Fedorova, »Young Girl Reading Group: Preliminary Materials for the Future. Interview mit Dorota Gawęda und Eglė Kulbokaitė«, in: *perfect number* (2019), online: <https://mag.perfectnumber.co/young-girl-reading-group-preliminary-materials-for-the-future/> (01.02.2022).

Lewon Heublein/Dorota Gawęda/Eglė Kulbokaitė, »Permeable Screens: The Young Girl Reading Group. Interview with Dorota Gawęda and Eglė Kulbokaitė«, in *PW* (2019), online: <https://www.pw-magazine.com/2019/permeable-screens-the-young-girl-reading-group/> (29.04.2024).

Lucie Kolb/Dorota H. Gawęda/Eglė Kulbokaitė, »Young Girl Reading Group. An Email-Interview«, in: *Brand New Life* (2016), online: <https://brand-new-life.org/b-n-l/ygrg/> (29.04.2024).

Schimmel Projects, »Dorota Gawęda and Eglė Kulbokaitė. YGRG14X: reading with a single hand VIII«, in: Schimmel Projects Art Centre Dresden (2019), online: <http://www.schimmelprojects.com/events/ygrg14x-reading-with-a-single-hand-viii> (29.04.2024).

Emanzipative
Mobilität -
Utopische
(Rückzugs)
Bewegungen

Neo-Romantik und Richtungs- utopie

Christian Petzolds
Undine

Bewegtbild



Abb. 1

Screenshot *Undine* (Christian
Petzold, D 2020).

Linda Waack

Ein bemerkenswertes Phänomen gegenwärtiger Krisenästhetik ist die vollständige Abwesenheit von sichtbaren Katastrophen in einigen Nischen der Digitalkultur. Man könnte meinen, je dünner die Luft, desto blauer wird der Himmel auf Instagram. So jedenfalls scheint es in jenen romantischen Bildwelten, die das Feuilleton zuletzt als Cottagecore, Farm- oder Countrycore entdeckt hat. (Slone 2020) Wer das Kino der letzten Jahre verfolgt hat, den dürfte eine solche Hinwendung zur Romantik kaum überraschen, denn die Entwicklung hat sich angezeigt. In Filmen wie *Porträt einer jungen Frau in Flammen* (Céline Sciamma, F 2019) oder *Die geliebten Schwestern* (Dominik Graf, D/A 2014) kann man diesen Rückbezug seit den 2010er Jahren beobachten, zuletzt in Christian Petzolds Verfilmung des romantischen Kunstmärchens *Undine*. (Christian Petzold, D 2020) Die Filme lassen sich zu einer Strömung zusammenschließen, die man Neo-Romantik nennen könnte und die sich durch eine Rückbindung an die Romantik als stilbildende Epoche auszeichnet. Für Petzolds *Yella* (Christian Petzold, D 2007) hat Matthias Grotkopp eine ähnliche Einordnung bereits vorgenommen. (Grotkopp 2011, 2024) Welche Funktion das Wiederaufflammen der Romantik im Kino hat, lässt sich hier nur andeuten. Jedenfalls handelt es sich dabei um eine Neukartografie der in Sachen ästhetischer Theoriebildung hochproduktiven Epoche, die keineswegs als nostalgische Rückwendung missverstanden werden sollte, sondern vielmehr zukunftsweisenden Charakter hat. Petzolds *Undine* nimmt hierfür beispielhaft eine Modellierung am romantischen Mythos vor: Nicht das gebrochene Herz, der Atemstillstand, das Ertrinken stehen im Zentrum, sondern Vergebung, Freilassung und Rettung.

Die Szene, an der ich meine Überlegungen zunächst festmache, zeigt die Beatmung der Undine nach einem Tauchunfall. Diese Szene affiziert mich, weil ich sie als

utopisches Gegenbild zu Momenten der Luftabschnürung begreife, denen wir aktuell – nicht alle in gleichem Ausmaß – politisch und ökologisch ausgesetzt sind. Ihr möchte ich ein weiteres Objekt zur Seite stellen, das mich im Gegensatz zur Beatmungsszene eher beunruhigt hat. Es handelt sich um die Unterwasseransicht, die sich zum Ende des Films als Point of View der in den See zurückgekehrten Nymphe oder einer anderen unpersönlichen Instanz deuten lässt und damit die Beatmung der mythischen Figur rückwirkend einklammert. Sie eröffnet eine zweite, eher abgründige Perspektive.

Im Folgenden will ich darüber nachdenken, wie beide Szenen – die Beatmungsszene und die Unterwasseransicht – mit der Idee der Lebensrettung verknüpft sind. Ausgangspunkt ist ein Gedanke von Eva von Redecker. Sie schreibt, dass Lebensrettung überall dort existiert, »wo wilde Verbundenheit die Sachherrschaft bricht.« (von Redecker 2020: 209) Gebrochen werden sollen in *Undine* jene aus den Fugen geratenen temporären Arbeits-, Wohn-, und Beziehungsformen, die Atem nehmen – gebrochen werden sie aus Liebe. *Undine* entwickelt sich zu einem schöpferischen und bejahenden Prinzip, das sich mit von Redecker als »Revolution für das Leben« beschreiben lässt:

Die Revolution für das Leben fächert sich [...] bereits am Ausgangspunkt, der Lebensrettung, auf: in all die Handgriffe, die verhindern sollen, dass eine bestimmte Lunge sich mit Wasser füllt; in die Ablehnung aller Einrichtungen, die Atemluft ungleich verteilen – Grenzen, Gefängnisse, Fabrik-schornsteine und unterfinanzierte Gesundheitssysteme –, und in ein anderes Bild des Lebens, das seinen Ausgang eben von dieser rettenden Hinwendung zueinander nimmt. (von Redecker 2020: 209)

Der im Film mehrfach zitierte Song *Stayin' Alive* von den Bee Gees, der den Rhythmus der Beatmung vorgibt, führt ins Herz dieser Modulation. *Stayin' Alive*, Am-Leben-Lassen und Am-Leben-Bleiben sind, so die These, Herausforderungen, denen sich Undine im 21. Jahrhundert gegenübersteht. War vom 19. Jahrhundert und bis zu *Undine 74* (Rolf Thiele, BRD/A 1974) in Hinblick auf den Undine-Mythos das Sterben *en vogue*, gestaltet Petzold ein anderes Bild der Nymphe, das von dieser Rettung ausgeht.

Luft holen

Vivian Sobchack hat das Anhalten des Bilderstreifens im Malteserkreuz mit der Atempause in Verbindung gebracht und argumentiert, dass es sich beim Film wie bei der Atmung nicht um kontinuierliche, sondern um segmentierte rhythmische Bewegungen handelt: Einströmen, Anhalten, Ausströmen, Atempause. (Sobchack 1992: 207) Wenn der Industrietaucher Christoph (Franz Rogowski) die von ihm geliebte Undine (Paula Beer) nach einem Tauchunfall beatmet, leuchtet diese Idee von Kino durch: zum einen, weil hier eine alte Geschichte filmisch »wiederbelebt« wird, zum anderen, weil qua Filmtechnik eine strukturelle Analogie zum kinematografischen Apparat aufscheint, indem die Bilder mechanisch verlebendigt werden. Dass diese Beatmung im Rhythmus von *Stayin' Alive* durchgeführt wird – Christoph orientiert sich bei der Hilfeleistung am Takt des Songs, wie man es beim Erste-Hilfe-Kurs lernt, – kann als Kommentar auf die Mise en phase des Films verstanden werden.

Nicht allein der metafilmische Charakter der Szene lässt die Beatmung modellhaft wirken, auch dass sich hier zwei Inszenierungsmodi – ein quasi-realistischer und ein phantastischer – offen ineinanderschieben, verleiht ihr Signifikanz. Während Christophs zutiefst



Abb. 2

Screenshot *Undine* (Christian Petzold, D 2020).

menschliche Rettungsaktion zumindest den Realismus eines Tatorts beansprucht, eröffnet Undines heitere Reaktion, die einer unsterblichen Nymphe, ein anderes Register. Als Nicht-Mensch hat Undine keine Beatmung nötig; ihre ungesicherte Existenzform bringt das vermeintlich rationale Gefüge des Films durcheinander. »Dadurch bleibt die Unterscheidung von Phantasie und Wirklichkeit in der Schwebe, kann die intellektuelle Orientierung nicht zwischen diesen beiden Wahrnehmungsregeln entscheiden.«^{<1>} (Grotkopp 2011: 46) Die Beatmungsszene etabliert also einen Zustand der Differenz, die Unterschiedlichkeit mündet jedoch nicht, oder jedenfalls nicht sofort, in Konfrontation, sondern in Zuwendung, Erleichterung, Humor und Anziehung. Die beiden sind eben »kein Notfall« – auch wenn es, wie Christoph in der Szene befürchtet, so aussehen könnte. Die Atmung, die Ausdruck von Zirkulation und Passage von Luft ist, trennt zwar Christoph von Undine, verbindet sie aber auch. Sara Ahmed führt das utopische Potenzial der Atmung wie folgt aus: »Having space to breathe, or being able to breathe freely [...] is an aspiration. With breath comes imagination. With breath comes possibility. If queer politics is about freedom, it might simply mean the freedom to breathe.«^{<2>} (Ahmed 2010: 120)

<1>

Undines Unbeseeltheit rückt die Szene in die Reihe der in der Petzold-Forschung bereits gut beleuchteten Gespenster-Filme. Sie kann, wie Daniel Eschkötter es für Yella konstatiert, als Studie »zur Passage von Realitäts- und Phantomeffekt verstanden werden«. (Eschkötter 2011: 90) Matthias Grotkopp hat die ethische Dimension dieses »Gespenstischwerden des Normalen« (2011: 45) hervorgehoben. Das Leben mit Gespenstern, sei »Aufforderung zu einer neuen Sicht auf Realität und Gesellschaft im Zeichen der Veränderungen«. (2011: 53)

<2>

Vorsicht ist geboten, wollte man dieses hoffnungsvolle Bild universalisieren. Denn spätestens seit *I can't breathe* ist Atmung politisiert. Dabei wirken zumindest zwei Komponenten ineinander: die durch Gewalt ausgelöste physische Atemnot von Betroffenen und die strukturelle

Dass in Christian Petzolds Film *beatmet und Leben* geschenkt wird, ist, so ließe sich einwenden, nur ein Teil der Geschichte. Zuletzt bleibt es ja bei dem schauerhaften Ende der Undine, das hier als ambivalente Rückzugsbewegung der Nymphe in die trüben Gewässer einer Talsperre inszeniert wird. Es bedarf einer ausführlicheren Begründung, in dieser Rückkehr eine nicht minder utopische Geste auszumachen. Sie hat mit einer filmischen Auslegung romantischer Literatur zu tun und mit Ingeborg Bachmanns poetologischer Vorstellung von Richtungsutopie.

Abtauchen

Die Rückzugsbewegung von Undine wird durch die letzte Begegnung der beiden Liebenden nachts im See und durch die Schlusseinstellung vermittelt. Beide Szenen sind durch eine ähnliche Kameraoperation gekennzeichnet, die sich als eine Art horizontaler Splitscreen beschreiben lässt, wobei die Bildteilung nicht durch eine technische Trennung zwischen zwei Einstellungen entsteht, sondern durch die Wasserlinie, die das Bild in einen sichtbaren, oberhalb des Wassers liegenden und einen trüben Abschnitt unter Wasser gliedert. (Abb. 2) Es handelt sich um eine Kameraführung, welche die Blickposition ganz nah an die Oberfläche, mal über, mal unter Wasser verlagert. Dieser Kamerablick ist einerseits Undine zugeordnet, andererseits nimmt er ihre Position im Film ein und verdrängt die figürliche Darstellung zugunsten eines abstrakteren Einstellungs-

Luftabschnürung, die der Rassismus hervorbringt. Zur Theoriebildung der Atmung und zur Verbindung von Gesundheitsproblemen und Problemen des Gesundheitssystems im Rahmen der Covid-Krise siehe Thompson 2020. Bereits Fanon hatte in *Black Skin, White Masks* darauf hingewiesen, dass es gerade nicht nur um die kulturelle und symbolische Dimension der Atmung geht, sondern auch um die materielle Grundlage. (1952: 17)

prinzips Undine, um das es mir im Folgenden geht. Die Kamera zeigt nun Undine nicht mehr als die von Paula Beer verkörperte Nymphe, also als Bildgegenstand, sondern als Blickinstanz eines ausgedehnten »Wesens«, das den ganzen See zu bewohnen und einen weiteren Blickwinkel als den Sehinkel menschlicher Augen zu haben scheint.

Die Engführung von Figur und Wassermotiv, also die tropische Verbindung von Weiblichkeit und Fluidität, kündigt sich früh im Film an. Undine ist Liquid Cinema.^{<3>} Wenn das Geräusch einer Welle die Zuschauerin flutet und die Wasserleitungen rauschen, schließt der Film an literarische Erzählverfahren der Undine an, für die das Wasser beziehungsweise seine auf- und abschwellige Bewegung Modellcharakter hat. Während vom Aquarium bis zum Swimming-Pool zahlreiche filmgeschichtliche Topoi auftreten, die durch Transparenz gekennzeichnet sind, mündet die Rückkehr der Undine ins dunkle Wasser eines Styx beziehungsweise in eine mythologisch anders besetzte, undurchsichtige und unterweltliche Zone. Den Auftakt dieser Rückzugsbewegung markiert die Wiederbelebung des nach einem weiteren Tauchunfall im Koma liegenden Christoph, der nach einem harten Schnitt plötzlich wieder zu Atem kommt. Die Montage lässt an einen Luftröhrenschnitt denken, der motivisch durch ein Krankenhausszenario reflektiert ist. Vermittelt wird diese zweite Beatmung indirekt über Bilder von im Wasser aufsteigenden Sauerstoffblasen, die im Rückwärtslauf montiert sind, sich also in Richtung ihres Ursprungs zurückziehen. Undines Rückzug ist damit als Rückwärtsbewegung der Bilder in der Faktur des Films vollzogen, zugleich von der figürlichen Darstellung durch Paula Beer sukzessive entbunden. Mehr und mehr Kamerablick

und Bewegung erscheint Undine zuletzt in Form eines Bildausschnitts, der halb über, halb unter Wasser liegt. In der letzten Einstellung des Films versinkt diese Blickposition langsam in der Talsperre und geht ins Schwarz des Abspans über. Dieses Abtauchen scheint um so bitterer, da in den letzten Bildern Christoph mit seiner neuen Partnerin (Maryam Zaree) zu sehen ist. Das neue Paar kommt – so vermittelt es die Einstellung – unter Ausschluss der Dritten zustande.

Diese Einstellung ist traurig und schwer zu deuten. Intuitiv verbindet sie sich mit Ingeborg Bachmanns von Petzold häufig aufgerufener Erzählung Undine geht. Nicht unbedingt, weil sich die Protagonistin zur Selbstbestimmung aufmacht, den mythologisch fest gespannten Rahmen verlässt oder die Position des Sprecher-Ichs beansprucht, sondern weil sie schlicht – geht. Damit öffnet sie den Film auf Bachmanns Untergangsfiguren hin, wie sie im Todesarten-Projekt entworfen werden. Motivisch arbeitet unter anderem die Talsperre an diesem Bezug. Denken lässt sie an den Satz aus dem Buch Franza »Ich bin eine Papua«, (1995b: 232) in dem Bachmann auf den Bau des Assuan-Staudamms und den Untergang der nomadischen Kultur eingeht: »im Wasser des Assuan-Staudamms versinkt die Rückzugskultur der Nomaden von Wadi Halfa«. (1995a: 281) Den Rückzugsbewegungen in Bachmanns Projekt – dem Verschwinden im Spalt, dem Versinken im Schlamm oder dem schlichten Untergang – ähnelt die Schluss-Einstellung, insofern sich das Scheitern des poetologischen Ichs in Bachmanns Spätwerk mit der Auflösung der problemlos zuzuordnenden Blickposition in Petzolds Film verbindet: Beide münden in die Verwerfung von Souveränität, die sich literarisch im Verstummen, filmisch als Aufgabe perspektivischer Aufsicht artikuliert. Überwiegen eingangs in Undine Top-Shots auf Architekturmodelle oder S-Bahntrassen,

<3>

Den Begriff entlehne ich dem Seminartitel von Natalie Lettenewitsch: *Liquid Cinema. Wasser als mediale Reflexion*, Freie Universität Berlin, Sommersemester 2018.

beugt sich die Perspektive hier in die Untersicht.^{<4>} Um zu verstehen, wie sich diese Aufgabe souveräner Blickposition zum eingangs formulierten Projekt der Rettung verhält, hilft Bachmanns Utopie-Verständnis.

Das Ende von *Undine* könnte reflexhaft eine Kritik hervorrufen, die der romantischen Grundkonstellation gelten müsste, da der Film auf die reflexive Öffnung eine restaurative Schließung folgen und aus dem Untergang der Undine eine Kleinfamilie hervorgehen lässt. Angesichts eines Liebeskonzepts, das »sich selbst als gesellschaftlich produziert nicht mehr durchschauen kann«, (Koch 1988: 34) sind solche Zweifel am romantischen Bild angebracht. Bachmanns Utopie-Verständnis fordert jedoch zu einer anderen Lesart auf. Für Bachmann läuft die Sehnsucht nach Vollkommenheit in Liebe und Freiheit (wie sie zwischen Christoph und Undine entsteht) zwingend auf eine Grenze zu. Am Ende von *Undine* kommt diese Grenze als die Bildfläche durchschneidende horizontale Linie regelrecht ins Bild. Die Grenze markiert, dass jenes Ziel unerreicht bleibt. Das Orientieren an dieser Grenze aber erweitert Möglichkeiten: »Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.« (Bachmann 1978b: 276) Diese Erweiterung vollzieht sich in Bachmanns Todesarten und in ihrer späten Lyrik *negativ* oder, moderner formuliert, als *art of failure*: Nicht bestandene Proben, Irrtümer, Zugrunde gehen, Auslöschung, Begnadigung – Bachmanns Rückzugsfiguren formulieren eine Ästhetik, die im Scheitern einen letzten Bezug sichert. Das lässt sich am Böhmen-Konzept veranschaulichen: »[Böhmen] ist ein Utopia, also ein Land, das es gar nicht gibt, denn Böhmen liegt natürlich nicht am Meer, das

wissen wir doch. Aber es liegt doch am Meer. Das heißt, es ist etwas Unvereinbares.« (Bachmann in Haller 2004: 80–81) Dieter Mersch nennt solches »konsequente[s] Bewusstsein von Nichtidentität« mit Adorno treffend Dialektik und fasst noch einmal zusammen, wie das Programm der Negation letztlich auf Rettung zielt:

Kunst wird, was sie zu überwinden trachtet, nicht los – und dennoch manifestiert sich gerade dort ihr Gewicht, wo sie diesen Widerspruch aushält, das heißt wo sie die Unwahrheit des gesellschaftlichen Zustandes gleichermaßen aufweist wie sie die eigene Un-wahrheit ihrer Möglichkeiten reflexiv offenbart. (Mersch 2020: 21)

Die Wahrheit der Kunst liegt, so führt Mersch aus, in der »Enthüllung ihrer immanenten Aporie als einziger Chance, gleichsam ihr Widerspenstiges oder Unfügliches noch zu wahren«. (Mersch 2020: 21) Im Horizont solch einer negativen Ästhetik handelt es sich bei der letzten Einstellung gerade nicht um eine normative Schließung – die Kleinfamilie kommt am Ende zu sich –, sondern, da ist noch Undine, die all das anzeigt, was durch die Akzeptanz der »Normalverhältnisse« verunmöglicht wird. Die bleibende Präsenz von Undine (und ich meine hier ausdrücklich nicht Undine als Figuration von Weiblichkeit, sondern die in der Einstellung vollzogene Operation der Spaltung) ist bedrohlich und monströs, weil sie den Bruch zwischen dem, was möglich wäre, und dem, was ist, verkörpert. Dieses Zerbrechen aber ist den Menschen, wie Bachmann schreibt, »zumutbar«. Mit Undine geht die Möglichkeit eines anderen Zustands in Liebe und Freiheit einerseits verloren, wird aber andererseits im Zugeständnis dieses Verlusts als Anspruch erhalten, so wie Bachmann es mit Blick auf Böhmen beschreibt. »Und irrt euch hundertmal, wie ich mich irrte und Proben nie bestand, doch hab ich

<4>

Diese Beobachtungen verdanke ich den Teilnehmer:innen des Seminars Literaturfilm der Freien Universität Berlin im Wintersemester 2020/21: Charlie Bendisch, Felix Breidel, Alicia Breitfeld, Louis Breitsohl, Luise Mörke, Jannik Hölscher, Eh-Jae Kim, Elisabeth Korn, Aram Na, Sarah Schäch, Larissa Reznicek und Tobias Yale Rosen.

sie bestanden, ein um das andre Mal. Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags Zum Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.« Bedingung dafür ist, dass der Abstand zwischen dem, was sich durchdringen lässt und dem, was sich nicht ins Bild fügt, im Bild bewahrt bleibt. Die durch die Wasserlinie gespaltene Schluss-Einstellung von Undine hält in ihrer Uneindeutigkeit diesen Abstand aufrecht: Etwas wird durch den Film erfasst, etwas bleibt im Dunkeln. Die Blickposition Undines, die hier versinkt, zeigt an, dass das, was oben in der Sichtbarkeit geschieht, über den Ausschluss jener anderen nunmehr virtuellen Position zustande kommt. Ihre Präsenz in der letzten Einstellung deutet die wunderbaren Möglichkeiten dieser anderen Sicht jedoch weiterhin an. Es mag paradox klingen, aber gerade in dieser Todesart des Abtauchens liegt Lebensrettung.

Aufatmen

In der romantischen Ästhetik ist Unausdeutbarkeit eine Eigenschaft von Schönheit. An diese Grundeinsicht schließt, so schreibt Manfred Frank, Adornos Ästhetische Theorie an: »durch ihre Unauflösbarkeit in endgültiges Verstehen bringt die Kunst die Unverständlichkeit unserer faktischen Verständigungsverhältnisse zum Ausdruck, [...] und eben weil sie das tut, darf man sagen, allein die Kunst ›verstehen‹ wahrhaft und von Grund auf.« (Frank 1989: 27) Die Bilder von Undines Zugrunde gehen in Petzolds Film sind rätselhaft im Sinne der Romantik, das heißt sie sind »semantisch undeutlich«. (Frank 1989: 19) Das »begrifflich nicht fassbare Bild« lässt uns, so formuliert es Frank, »die Welt, in der wir leben, völlig neu sehen«. (1989: 24) Für Bachmann hat Kunst genau diesen Auftrag, nämlich den »Sinn für die noch nicht geborene Wirklichkeit« (Bachmann 1978b: 87) zu eröffnen. Petzold beschreibt die Rolle des Kinos ähnlich. Es »erschließt uns eine Welt des noch

nicht Gesagten«. (Frank 1989: 24) Kino erscheint damit als »Ahnung« oder »Richtbild«, wie es bei Bachmann heißt. (Bachmann 1978b: 100) Richtbild, weil es nicht darum geht, ein Ziel zu erreichen, sondern eine Richtung einzuschlagen. Wie das Meer auf Anselm Kiefers Gemälde Böhmen liegt am Meer, das sich als zu Erreichendes stets hinter die nächste Linie zurückzieht. Petzold hat darauf hingewiesen, dass der Romantik-Bezug in Undine ein zugleich entnationalisierter und nachträglicher ist:

Wenn man das genau überlegt, sind die ganzen Bilder, die wir am See gemacht haben, im Grunde genommen Bilder, die über den Umweg des französischen Impressionismus die deutsche Romantik nochmal bebildern. Aber das ist eben nicht Caspar David Friedrich, das sind nicht die deutschen romantischen Bilder, sondern das ist schon gebrochen, mit Licht, mit Auflösung. (Petzold 2020)

Dass hier französisches Seerosenleuchten und deutsches Kunstmärchen neu kombiniert werden, lässt das Bild einer vom politischen Irrationalismus entstaubten Romantik entstehen. Ihr lässt sich nicht der Vorwurf eines verklärten Antirationalismus oder einer Kehrtwende von der Aufklärung machen. Die Aufnahmen westdeutscher Regionalbahnhöfe, die Talsperre und Industriearie insistieren vielmehr eindrücklich auf einer Welterfahrung, deren Krisen nicht zu leugnen sind. Nicht die Wirklichkeit verschwindet also im romantischen Bild, sondern ihre vermeintliche Eindeutigkeit. Wie Matthias Grotkopp gezeigt hat, setzt Film bei Petzold einen Wahrnehmungsmodus der »projektiven Aufladung« (Grotkopp 2011: 65) in Gang. »Durch die ständige Wellenbewegung, die der Film zwischen der einbrechenden Unheimlichkeit und dem retardierenden Moment der quasi-realistischen

Erzählung beschreibt, baut Petzold eine zarte Spannung auf, die ständig in der Unentscheidbarkeit bleibt...« (2011: 65) Romantisieren meint in diesem Sinne »keine ›Entwirklichung der Wirklichkeit zur phantastischen Konstruktion, [...] sondern Romantisieren bedeutet, die vorfindliche Wirklichkeit [...] in ein anderes Licht zu rücken.« (Löwe 2011: 196) Dem neo-romantischen Kino geht es um die Überwindung eingeschränkter Vorstellungskraft. Eine freie Vorstellungskraft könnte im Horizont von **Undine** den Ausstieg aus der Erschöpfungsökonomie erlauben, aus den unfreiwillig befristeten Verhältnissen, dem Freelancertum, der Zwischenmiete und den kündbaren Beziehungen – eingewechselt würden für sie Bilder der Fürsorge, der Hinwendung und der Rettung. Wenn zuletzt Christoph aus dem See steigt und eine kleine Taucherfigur, die zuvor zu Bruch ging und sorgfältig geklebt wurde, heil in der Hand hält, ist das eine triumphale Bergung, die an den letzten Satz aus Bachmanns Erzählung **Das dreißigste Jahr** denken lässt: »Es ist dir kein Knochen gebrochen.« (Bachmann 1978a: 137) Vehikel solcher Freisetzung könnte der Atem sein, der sich mit Imagination und Vorstellungskraft verbindet. In diesem Sinne stünde Petzolds Film für eine Neuvermessung der Romantik und räumte mit einem erprobten Abwehrmechanismus auf, »[a]ls ob es nichts Schlimmeres gäbe auf der Welt denn ein Gemälde mit untergehendem Mond.« (Straschek 1974) Das Wagnis der Romantik, das darin liegt, dass wir, wo wir meinen, auf einen paradiesischen Horizont zuzusteuern, womöglich einer obskuren Unmöglichkeit hinterherpaddeln, (Berlant 2011: 199) wäre in Undine mit Blick auf diese rettende Hinwendung zueinander aufgehoben.

I'll fling myself at ordinary monsters if in the
crevasse of the mistake I get next to a freedom.
We bear each other hoping to breathe in each
other's freedom. (Berlant/Stewart 2019)

Literaturverzeichnis

- Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham, NC: Duke University Press 2010.
- Ingeborg Bachmann, »Undine geht« [1961], in: Christine Koschel et al. (Hg.:innen), *Werke*. Bd. 2. *Erzählungen*, München/Zürich: Piper 1978a.
- Ingeborg Bachmann. *Werke*, Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Christine Koschel et al. (Hg.:innen), München/Zürich: Piper 1978b.
- Ingeborg Bachmann, »Todesarten«-Projekt. *Kritische Ausgabe*, 4 Bände in 5, Bd. 1. Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Monika Albrecht/Dirk Göttsche (Hg.:innen), München/Zürich: Piper 1995a.
- Ingeborg Bachmann, »Todesarten«-Projekt. *Kritische Ausgabe*, 4 Bände in 5, Bd. 2. Das Buch Franza, Monika Albrecht/Dirk Göttsche (Hg.:innen), München/Zürich: Piper 1995b.
- Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, NC: Duke University Press 2011.
- Lauren Berlant/Kathleen Stewart: *The Hundreds*, Durham, NC: Duke University Press 2019.
- Daniel Eschkötter, »Phantom-Bilder der abstrakten Existenz. Die Szene der Überwachung bei Christian Petzold«, in: Winfried Pauleit et al. (Hg.:innen), *Public Enemies. Film zwischen Identitätsbildung und Kontrolle*, Berlin: Bertz+Fischer 2011.
- Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, New York City, NY: Grove 2008.
- Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989.
- Magdalena Górka, *Breathing Matters. Feminist Intersectional Politics of Vulnerability*, Linköping: Linköping University Electronic Press 2016.
- Matthias Grotkopp, »Ein Gespenst geht um in Hannover: Die Filme Christian Petzolds und das heimgesuchte Leben«, in: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 1 (2011).
- Matthias Grotkopp et al. (Hg.:innen): *Aufhebungen. Filmische Poetiken des Romantisch-Fantastischen*, Heidelberg: Universitätsverlag 2024.
- Gerda Haller, »Gespräch mit Ingeborg Bachmann. Rom, 14. – 20. Juni 1973« in: Ingeborg Bachmann, *Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom*. Ein Porträt von Gerda Haller. Mit einem Nachwort von Hans Höller. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2004.
- Gertrud Koch, »Grotesken für Schrillstimme in Moll«, in: Peter W. Jansen/Wolfgang Schütte (Hg.): *Reihe Film 40*. Lina Wertmüller. München: Hanser 1988.

Matthias Löwe, »Politische Romantik« - Sinnvoller Begriff oder Klischee? Exemplarische Überlegungen zum frühromantischen »Staatsorganismus«-Konzept und seiner Rezeptionsgeschichte«, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 21 (2011).

Jürgen Martschukat, »I can't breathe.« Atemnot als Normalzustand«, in: Michael Volkmer/Karin Werner (Hg.:innen): *Die Corona-Gesellschaft. Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.

Dieter Mersch, »Negative Ästhetik. Drei Studien zu Adorno. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Musikphilosophie und mit einem Anhang zu »Philosophien Neuer Musik«, in: *ResearchGate* (Mai 2020), DOI:10.13140/RG.2.2.31469.61925 (01.07.2021).

Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1992.

Günter Peter Straschek, »Straschek 1963-74 Westberlin«, in: *Filmkritik* 8 (1974).

Eva von Redecker, *Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2020.

Internetquellen

Achille Mbembe, *Das allgemeine Recht aufs Atmen*, in: *Rotary* (2020), online: <https://rotary.de/gesellschaft/das-allgemeine-recht-aufs-atmen-a-16010.html> (01.07.2021).

Kulturrexpress, *Interview mit Regisseur Christian Petzold*, (13. Juni 2020), online: <https://www.kulturrexpress.info/2020/06/13/interview-mit-regisseur-christian-petzold> (01.07.2021).

Isabel Slone, »Escape Into Cottagecore, Calming Ethos for Our Febrile Moment«, in: *The New York Times* (03. März 2020), online: <https://www.nytimes.com/2020/03/10/style/cottagecore.html> (30.10.21).

Vanessa E. Thompson/Daniel Loick, »Rassismus und Polizeigewalt. Was tun, damit alle atmen können?«, in: *Deutschlandfunk Kultur: Sein und Streit* (07. Juni 2020), online: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/rassismus-und-polizeigewalt-was-tun-damit-alle-atmen-koennen-100.html> (05.06.2024).

Dis/Connect! Zur Regulierung und Politisie- rung digitaler Plattformen

Posts, Apps,
Plattformen

Jennifer
Eickelmann



Kann man da irgednwie raus bin da
drinn und will da unbedingt raus 2 Std



Abb. 1

officalyusuf via TikTok

Das Video und damit auch der
Kommentar sind nicht mehr
verfügbar. Der Account, auf
dem das Video einsehbar war
findet sich hier: [https://
www.tiktok.com/@holymanoli](https://www.tiktok.com/@holymanoli)
(26.05.2021)

»Kann man da irgednwie raus bin da drinn und will da unbedingt raus [sic!]*«* Bei diesem Kommentar handelt es sich um eine Reaktion auf ein deutschsprachiges Kurzvideo auf TikTok, in dem jemand Unregelmäßigkeiten im Rating der eigenen Beiträge moniert und feststellt, dass die Sichtbarkeit der eigenen Videos statistisch gesehen und im Vergleich zu den Vormonaten unverhältnismäßig gering sei. Anscheinend hat TikTok die Reichweite der Videos des Creators eingeschränkt. Dabei geht es um nichts weniger als den Umstand, dass Plattformen Möglichkeitsräume für Konnektivität regulieren, wobei die dahinterliegenden Mechanismen intransparent sind. Die Frage innerhalb des Kommentarbereichs ist nun, wie die Einschränkung der Reichweite zu erklären ist und was dagegen getan werden könnte. Eine Vermutung ist, dass die Aktivierung der TikTok-Pro-Mitgliedschaft dazu geführt haben könnte, in einen neuen Algorithmus hineingeraten zu sein. Das den Kommentar evozierende Video, das übrigens nicht mehr verfügbar ist, entfachte eine durchaus hitzige Debatte über die Intransparenz der Algorithmik der Kurzvideo-Plattform TikTok und über Tipps und Tricks, die Reichweite des eigenen Contents wieder zu erhöhen. Die in den Kommentaren sichtbar gewordene Debatte steht exemplarisch auch dafür, dass algorithmische Regulierungen längst reflexiv geworden sind.

Das Objekt dieses Beitrags ist nun weder TikTok an und für sich und auch nicht das besagte kritische Video als solches oder der Kommentar als solcher. Und es ist auch nicht der hier konkret zugrundeliegende Fall der algorithmischen Begrenzung von Reichweite. Es geht um etwas Grundsätzlicheres. Es geht um ein Gefühl. Der Kommentar oben fungiert als Ausdruck sowie Provokateur eben jenes Gefühls. *Kann man da irgendwie raus? Bin da drin und will da unbedingt raus. Welches Gefühl also? Ein Gefühl des unbehaglichen Ausgesetztseins gegen-*

über zeitgenössischen algorithmisierten Regulierungen und Begrenzungen digitaler Plattformen, das zugleich mit dem Bedürfnis einhergeht, sich ebenjenen Praktiken nicht vollständig hinzugeben: *Ich will da unbedingt raus.* Angesichts der Ubiquität digitaler Plattformen und »Sozialer Medien«, die in einen kulturellen Imperativ der Dauerkonnektivität (van Dijck 2013) eingebettet sind, ist die politische Relevanz der Frage, wie und welche Verbindungen geschaffen und zugleich verunmöglicht werden und wer in die Position gesetzt wird, ebendiese Verbindungen zu regulieren, wohl kaum zu überschätzen.

Die affektive Kraft des Kommentars ergibt sich entsprechend keineswegs aus der konkreten, hier angeführten Diskussion über TikTok-Algorithmen. Seine Kraft entfaltet der Kommentar vielmehr genau in dem Moment, in dem man ihn entkontextualisiert und in das »Big Picture« zeitgenössischer Plattformregulierung zwischen Staatspolitik und Ökonomie sowie die hiermit verknüpften Praktiken des Kuratierens von Content und dessen politische Dimension einordnet: »Where they draw the line between the acceptable and the prohibited rehearses centuries-old debates about the proper boundaries of public expression, while also introducing new ones.« (Gillespie 2018: 5–6) Die politische Dimension der Grenzziehung zwischen illegitimen Inhalten und damit zugleich der Grenzziehungspraktiken der Plattformen selbst ergibt sich nicht zuletzt aus dem Umstand, dass digitale Plattformen als zentrale Intermediäre der Herstellung sowie Verunmöglichung von Beziehungen, Praktiken, Sicht- und Sagbarkeiten sowie Öffentlichkeiten fungieren. Dabei gilt zu berücksichtigen, dass vor allem responsive Verbindungen besonders lukrativ für Plattformunternehmen sind. (Papacharissi 2015; Lünenborg 2019) So haben insbesondere Diffamierungen und Hetze einen hohen Wert auf den Aufmerksamkeitsmärkten »Sozialer Medien«, die sich zunehmend zu einer zentralen Herausforderung demokratischer

Gesellschaften entwickelt haben. Damit sind wir auch bereits bei dem Zusammenhang von Konnektivität und Affektivität, denn jede Verbindung beruht auf Responsivität, die wiederum nicht ohne Affektivität gedacht werden können, denn »Gefühle sind nicht subjektiv, sondern responsiv«. (Degener/Zimmermann 2014: 7) Dabei geht es auch um Fragen danach, wie Konnektivitäten und damit auch Affektgefüge reguliert werden, welche algorithmisierten Möglichkeitsräume damit geschaffen, aber auch verhindert oder zumindest unwahrscheinlicher gemacht werden und auch, wer eigentlich in die Position versetzt wird, über diese Prozesse und Praktiken zu bestimmen. Auch wenn der Kommentar oben einerseits als symptomatisch für eben jene Problemstellung betrachtet werden kann, übersteigt das hier dargestellte »Big Picture« den Kommentar bei weitem. Ich ordne ihn dennoch hier ein, denn erst vor diesem Hintergrund hat dieser mikroskopische Ausschnitt auf plakative Art und Weise ein Unwohlsein mithergestellt, auf den Punkt gebracht und zum Weiterdenken angeregt. Dabei geht es erst einmal darum zu verdeutlichen, dass Praktiken der Moderation, die ja explizit auf die Grenzen il/legitimer Sicht- und Sagbarkeiten verweisen und damit immer auch Affektrelationen mitregulieren, sich notwendigerweise als politische Praktiken darstellen. (Ahmed 2014) Denn bei der Frage nach den Grenzen der Plattformen spielen historisch gewachsene, kulturelle Machtverhältnisse ebenso eine Rolle wie die Plattformen und ihr Verhältnis zur Demokratie. (Sinnreich 2020; Roberts 2020)

Im Folgenden entfernen wir uns also notwendigerweise von dem oben angeführten Kommentar, bleiben aber bei dem Gefühl des Unbehagens gegenüber aktuellen Regulierungspraktiken der Plattformen und einer hiermit verknüpften Suche nach anderen Möglichkeiten, Konnektivitäten und auch Affektgefügen. Zur Konkretisierung des Unbehagens werfe ich *erstens*

einen genaueren Blick auf die Moderation digitaler Teilöffentlichkeiten im Spannungsfeld von Staatspolitik und Ökonomie, indem ich sowohl ihre Voraussetzungen als auch ihre Heilsversprechen kritisch hinterfrage. Während mit Blick auf den Aspekt der Staatspolitik insbesondere rechtliche Regulierungen in den Blick kommen, geht es bei dem Aspekt der Ökonomie sowohl um kapitalistische Rationalitäten im Allgemeinen, die grundsätzlich an Profitmaximierung orientiert sind, aber auch konkreter um Strategien US-amerikanischer beziehungsweise chinesischer Tech-Konzerne. *Zweitens* geht es um das Bedürfnis nach anderen Praktiken der Grenzziehung. Dabei greife ich *unterschiedliche feministische Strategien zur Rekonfiguration von Konnektivitäten und damit auch Affektgefügen auf*. So kommen schließlich andere Strategien der Verhandlung der Grenzen digitaler Plattformen in den Blick.

Zur Regulierung von Affektgefügen im Spannungsfeld von Staatspolitik und Ökonomie

In den Platform Studies werden unterschiedliche Aspekte von Regulierung gemeinhin unter dem Begriff »Governance« thematisiert. Darunter fallen die Kontrolle des Zugangs, die Analyse von Graphical User Interfaces (GUIs), die Algorithmisierung und damit Privilegierung bestimmter Inhalte, die Überwachung und die zielgerechte Ansprache von User:innen durch Programmierschnittstellen (Apis) sowie Moderationspraktiken, die nicht zuletzt Interaktionsordnungen regulieren. (Poell/Nieborg/van Dijck 2019: 8) Doch aktuelle Phänomene zeigen, dass es auch um affirmative Selbsttechnologien geht, die daran orientiert sind, die Privilegierung von Content (vermeintlich) strategisch zu nutzen. So finden sich beispielsweise auf TikTok zahlreiche

Videos im Kurzformat, welche die plattformspezifischen Algorithmisierungen an- und aufführen und im Sinne neoliberaler Selbstoptimierung als kontrollier- und strategisch (heißt: ökonomisch) nutzbar ausweisen. (Poell/Nieborg/van Dijck 2019 6; Bishop 2019; Christian et al. 2020: 9f.) Die körperliche, affektive Dimension eben dieser Regulierungstechnologien und -techniken erfährt insbesondere in den Feminist Platform Studies Aufmerksamkeit. Dabei kommt der Regulierung von Konnektivität notwendigerweise eine affektive Dimension zu. (Vgl. Anable 2018) Denn das affektive Moment digitaler Plattformen beziehungsweise Teilöffentlichkeiten ergibt sich ja insbesondere daraus, dass sie grundlegend auf Resonanz ausgerichtet sind und in diesem Sinne spezifische Verbindungen erzeugen und andere negieren: Die entstehenden oder auch verunmöglichten Verbindungen lassen sich daher auch als spezifische Affektgefüge beschreiben.

Mit Blick auf das destruktive Potenzial mediaisierter Missachtung lassen sich in der öffentlichen Debatte zunehmende Forderungen nach Regulierungen feststellen. Dabei werden insbesondere der Rechtsstaat sowie Plattformunternehmen als legitime Instanzen der Festlegung der normativen Grenzen adressiert. Mithin scheint der Topos der Plattform-Neutralität nahezu aus der Zeit gefallen. Doch es lohnt, sich zu erinnern: Der Begriff der Plattform hat sich insbesondere deswegen als Marketingtool einschlägiger Intermediäre im Digitalen als sinnvoll erwiesen, weil er suggeriert, es handle sich um neutrale, flache, das heißt niedrigschwellige, eigenschaftslose, egalitäre wie offene Anwendungen. (Gillespie 2010: 348, 356) Das waren sie selbstverständlich nie. Stattdessen werden »spezifische« Regulierungen von Ein- und Ausschlüssen vorangetrieben und andere vermieden. (2010: 357) Dies ist einerseits ökonomisch relevant und andererseits ist die Idee von Plattformen als

neutrale Intermediäre rechtlich von enormer Bedeutung, da sie **nur beschränkt haftbar gemacht werden können.**

In den USA hat das öffentliche Tauziehen zwischen Plattform-Unternehmen und Staatspolitik an Brisanz zugenommen, seit Twitter damit begonnen hatte, Kurznachrichten des damaligen US-Präsidenten Donald J. Trump als »disputed or misleading information« oder auch »glorifying violence« zu kennzeichnen. Daraufhin, im Frühjahr 2020, ließ Trump prüfen, ob die Section 230 zugunsten der Ausweitung der Haftbarkeit digitaler Plattformen angepasst werden kann. In den USA gewährt die Rechtsvorschrift Section 230 des Communications Decency Act Plattformbetreibenden Immunität für Inhalte von Drittanbietern. Hinzu kommt eine Klausel, die die Plattformbetreibenden vor Klagen derjenigen schützt, dessen Beiträge sie sperren. In den USA können Facebook & Co. nach diesem Stand weder für Content, noch für etwaige Sperrungen desselbigen haftbar gemacht werden. (Gillespie 2010: 357; Cramer 2020)

Worum es bei diesem Tauziehen ging, ist nicht etwa die Adressierung der Verantwortung der Plattformen zur Bekämpfung von Diskriminierungen, rechter, sexistischer Hetze oder Desinformation. Die Aussicht auf eine rechtliche Ausweitung der Haftbarkeit seitens der Trump-Administration war vielmehr als Drohgebärde gegenüber den Plattformunternehmen zu verstehen. Denn sie hätte letztlich dazu geführt, dass die Plattformen wegen angeblicher »Zensur« verklagt werden können. Damit sollten die Plattformen unter Druck gesetzt werden, eben *nicht* einzugreifen. Bekanntlich ist die Ausweitung der Haftbarkeit nicht in Kraft getreten, sein Nachfolger im Amt, Joe Biden, hat einen entsprechenden Erlass im Mai 2021 zurückgenommen. (Spiegel 2021) Die Biden-Administration fordert nun wieder die Ausweitung der Haftbarkeit der Plattformunternehmen, betont dabei allerdings die Bekämpfung von Extre-

mismus und Desinformation. Damit haben wir es mit einer Dilemma-Situation zu tun, die ihresgleichen sucht und uns künftig weiterhin beschäftigen wird: Ein erhöhter Druck, weniger zu regulieren seitens konservativer Lager und ein erhöhter Druck, stärker zu moderieren seitens der demokratischen Lager – wobei für beide Lager die Ausweitung der Haftbarkeit im Zentrum steht. So oder so: Mit einer Ausweitung der Haftbarkeit wären Plattformen nicht nur der Gefahr ausgesetzt, von Klagewellen unterschiedlicher politischer Lager überrollt zu werden, sondern das Unternehmensmodell »Plattform« selbst müsste in seinen Grundzügen als gescheitert gelten.

In der BRD werden diese Fragen im Kontext des im Oktober 2017 in Kraft getretenen Netzwerkdurchsetzungsgesetzes (kurz: NetzDG) diskutiert. Das NetzDG verpflichtet soziale Netzwerke mit über zwei Millionen Nutzenden unter Androhung empfindlicher Geldstrafen zur zeitnahen Entfernung von Beiträgen, die als »hate speech« beziehungsweise »fake news« bewertet werden. In Kombination mit dem Gesetz zur Bekämpfung des Rechtsextremismus und der Hasskriminalität, das im Juni 2020 beschlossen wurde, sind Social-Media-Plattformen nun aufgefordert, Daten von Nutzenden an das BKA weiterzuleiten, wenn rechtswidrige Inhalte gesperrt wurden. (BMJV 2021) Im Oktober beschäftigte sich das EU-Parlament mit dem Gesetz über digitale Dienste (Europäische Kommission 2021), das die e-Commerce-Richtlinie aus den 1990ern ablösen soll. Diese ist deutlich: Internetdienste haben keine allgemeine Überwachungspflicht, sondern gewährleisten »reine Durchleitung«. (EUR-Lex 2021) Nun geht es auch hier unter anderem darum, die Plattformbetreibenden stärker haftbar zu machen. Im Februar 2024 ist nun der Digital Services Act, das EU-Gesetz über digitale Dienste, in Kraft getreten, womit Verantwortungsübernahme mit Transparenzforderungen verknüpft wird. Doch noch einmal zurück

zum Haftbarkeitsproblem: An welche Voraussetzungen ist die Frage nach der Haftbarkeit im Spannungsfeld von Staat und Ökonomie hier geknüpft? Eine zentrale Voraussetzung ist, dass die semiotische Kontingenz von (digitalen) Zeichen – und damit auch ihre affektive Potenzialität – vereindeutigt werden muss.^{<1>} Ein Kommentar muss eindeutig im Sinne einer juristischen Handhabung als Ausdruck und Zeugnis von »hate speech« definiert werden, was gegebenenfalls zu einer Unsichtbarmachung eines Kommentars führt, die Schmähung allerdings nicht notwendigerweise mildert. Letztlich werden private Plattformunternehmen, staatlich legitimiert, mit der Deutungs- und Durchsetzungsmacht über die normativen Grenzen digitaler Teilöffentlichkeiten ausgestattet. Mit der hier formulierten Kritik an dieser Praxis soll keineswegs einer entgrenzten Redefreiheit unverhältnismäßig viel Raum gegeben werden – im Gegenteil. Ein auf die Festschreibung semantischer Kontingenz durch Plattformunternehmen zielendes Regulierungsbegehren gilt es dennoch zu problematisieren, schließlich beruht es auf der Voraussetzung, Plattformunternehmen als legitime Instanzen bei der Festschreibung und Durchsetzung der normativen sowie rechtlichen Grenzen digitaler Teilöffentlichkeiten anzuerkennen.

Ein weiterer Aspekt ist die ungleiche Verteilung spezifischer Affektgruppen im Sinne einer Umverteilung von Intensitäten – eine Entintensivierung destruktiver Konnektivitäten im globalen Norden geht auch auf Kosten einer Intensivierung destruktiver Konnektivitäten im globalen Süden. Das heißt, dass auf Basis globaler Ungleichheiten zwei sich diametral gegenüberstehende Affektgruppen entstehen: Auf der einen Seite stehen

^{<1>}

Bei der Verteidigung semiotischer Kontingenz gilt es zu berücksichtigen, dass diese längst auch von rechtspopulistischen und neo-faschistischen Bewegungen im Netz vereinnahmt wird. (Strick 2020)

diejenigen, die von verletzenden Inhalten und Adressierungen geschützt werden sollen, da ihr Leben als schützenswert gilt, nämlich ohnehin Privilegierte des globalen Nordens. Hierbei sind die nationalstaatlichen Geltungsbereiche der Rechtsprechung zentral. Auf der anderen Seite stehen Angestellte bei externen Personaldienstleistern im Niedriglohnsektor des globalen Südens, insbesondere in Indien und auf den Philippinen. <2> (Riesewieck 2017: 170–172) Ihre Arbeit besteht darin, sich jeden Tag, stundenlang und eng getaktet von denjenigen Bildern affizieren zu lassen, die aufgrund des destruktiven Potenzials für Andere nicht sichtbar sein sollen. <3> Affizierbarkeit ist in diesem Sinne längst auch eine Ware auf globalisierten (Plattform-)Märkten. Paradoxierte Weise sollen diese Angestellten gemäß des NetzDG im Privaten allerdings sehr wohl vor destruktiven Konnektivitäten geschützt werden.

Zur Politisierung von Dis/Konnektivität, oder:
Wie lassen sich Affektgefüge rekonfigurieren?

Auf dieser Grundlage drängt sich nun die Frage auf, welche anderen Strategien der Regulierung denkbar sind. Dabei geht es mir keineswegs darum, rechtliche Regulierungen und feministische Praxis gegeneinander auszuspielen, sondern um eine Perspektivverschiebung und -erweiterung. Welche anderen Strategien gibt es also, Konnektivitäten und damit auch Affektgefüge zu

<2>

Trotz des noch immer relevanten digital divide auch innerhalb des globalen Nordens lässt sich noch einmal unterscheiden zwischen zu schützenden Privilegierten und den Angestellten in outgesourcten Löschtzentren, wie in Essen und Berlin.

<3>

Dass diese Arbeit künftig in erster Linie von KI geleistet wird beziehungsweise geleistet werden kann, ist trotz aller Verweise darauf kaum zu erwarten. (Ahmad 2020; Roberts 2019)

rekonfigurieren? Im Folgenden greife ich – notwendigerweise verkürzend – drei unterschiedliche Ansätze zur Politisierung von Konnektivität heraus:

a) Stay connected!

Sogenannte »Soziale Medien« und andere digitale Teilöffentlichkeiten sind immer auch Möglichkeitsräume für Aktivismen. Mit dem Begriff »Hashtag-Feminismus« sind beispielsweise Praktiken bezeichnet, welche die technologischen und ökonomischen Bedingungen von Plattformen affirmieren, um andere Geschichten zu evozieren. <4> Als prominentes Beispiel ist hier die #metoo-Kampagne zu nennen, die auf die Sichtbarmachung sexualisierter Gewalt zielt. Insbesondere die Akkumulation geteilter Erfahrungen und eine damit verbundene Entindividualisierung von Leid stehen hier im Fokus. (Clark 2016: 2) Hashtags haben die Funktion, Kollektivität herzustellen und Diskriminierung, Gewalt und Ausschlusserfahrungen zu thematisieren. Als Aspekte macht- und gewaltförmiger gesellschaftlicher Ordnungen sollen »toxische« Affektgefüge als kollektive Erfahrungen rejustiert werden. Konnektivität und »connective action« (Clark 2016: 2) rücken als Möglichkeitsraum solidarischer Gemeinschaften in den Blick, insbesondere jenseits formaler Organisationen. (Clark 2016: 3) Konnektivität wird also nutzbar gemacht, um destruktiven Verbindungen solidarische entgegenzustellen. Es geht also darum, andere Affektgefüge zu schaffen. Eingeschrieben ist hier die Voraussetzung einer vermeintlich diversen, intersektionalen Partizipation – eine Annahme, die bereits kritisch reflektiert worden ist. (Singh 2018)

Eine weitere Form der Rejustierung von Affektgefügen innerhalb der Grenzen der Plattformen stellen

<4>

[https://www.hashtagfeminism.com/\(19.07.2023\)](https://www.hashtagfeminism.com/(19.07.2023)).

humoristische, ironische Wiederholungen und Einbettungen dar: »Irony is a tactic displacement [...] to ›picture paradoxes««. (Vicari/Murru 2020: 2–3) Mithilfe von parodistischen Re-Inszenierungen oder aber auch taktischen Verlachungen hegemonialer Machtgefüge und ihrer Effekte werden insofern neue Verbindungen geschaffen, als – ähnlich wie bereits beschrieben – zum einen solidarische Verbindungen geschaffen werden können, aber letztlich gleichzeitig Intensitäten destruktiver Affektgefüge gemindert werden, da ihnen gewissermaßen eine reale Wirkmächtigkeit und Plausibilität abgesprochen wird. (Sundén/Paasonen 2020) Damit hat Ironie durchaus das Potenzial, destruktive Affektgefüge zu affirmieren, und zwar im Sinne der Bezeugung mediatisierter Missachtung und zugleich im Sinne der Schaffung solidarischer Verbindungen. Nicht länger steht die Inszenierung des Leids oder auch die intensive Wut angesichts missachtender Figuren oder Adressierungen im Vordergrund, sondern das distanzierende Gelächter. (Lawrence/Ringrose 2018) Die Digitalität der Plattformen schafft aufgrund der Möglichkeiten hyper-textueller Verweisstrukturen im Sinne von De- und Rekontextualisierungen beziehungsweise Resignifikationen theoretisch unüberschaubare Möglichkeiten, aus denen geschöpft werden kann. Etwas nicht ernst zu nehmen, kann als eine Praxis der Re-Konfiguration von Nähe (Distanzierung) sowie Realität (Fiktionalisierung) und damit der ent-intensivierenden Entlarvung sein und somit andere Denkweisen und Umgangsstrategien eröffnen. Was hier allerdings nicht aus dem Blick geraten darf ist der Umstand, dass insbesondere die Figur des Troll(en)s in rechten sowie sexistischen Kontexten auf einer ganz ähnlichen Strategie beruht. Diese kann insbesondere deswegen ihr destruktives Potenzial entfalten, weil sie sich gerade auf Grundlage des »Nicht-Ernst-Meinens« einer Kritik entzieht. (Eickelmann 2017: 151–153)

b) Dis-Connect!

Spezifische Verbindungen einzugehen heißt notwendigerweise, andere temporär aufzugeben oder zumindest nicht zu priorisieren. (Sundén 2018: 69–70) So verstanden bedeutet auch Diskonnektivität eine Modulation von Intensitäten im Sinne einer Entintensivierung beziehungsweise eine temporäre Suspension. Sundén bezieht sich hier auf Avital Ronells Ausführungen zum Telefon und die »broken line«. (69–70) Was hier also explizit problematisiert wird, ist der Imperativ der Dauerkonnektivität, die durchaus mit einer dauerhaften Adressierbarkeit sowie dem Druck, antworten zu müssen, einhergeht. In Anlehnung an Jenny Sundén lässt sich von einer Untrennbarkeit von Diskonnektivität und Konnektivität ausgehen, die darauf verweist, dass insbesondere disruptive oder gar destruktive Momente digitaler Technologien und die Anerkennung damit verbundener Verletzbarkeiten neue Formen der Verbindung hervorbringen können. Hierbei geht es auch darum, die Normativität ununterbrochener Konnektivität und Relationalität herauszufordern. (Sundén 2018: 73) Perspektivisch geht es hier weniger um eine dualistische Gegenüberstellung von Konnektivität und Diskonnektivität, sondern eher um eine temporäre Aufschiebung, die eben nicht vollends jenseits von Konnektivität operiert: »Even when seemingly turning away from technology, as in taking a break, or switching off the device, we are still affectively and technologically linked.« (70–71) In Anlehnung an Urs Stähelis Überlegungen zu Praktiken der Entnetzung lässt sich das Nachdenken über Diskonnektivität also vielmehr als eine spezifische Figur der Entintensivierung verstehen, bei der es weniger um Gegenaffekte geht, sondern um eine Suspension von Adressierbarkeit und dem Druck, antworten zu müssen. (Stäheli 2021: 161) Zu fragen bleibt, inwiefern Praktiken der Diskonnektivität,

Entnetzungen und der Suspensionen die ökonomischen und politischen Verhältnisse sichtbar machen können, die überhaupt erst die Grundlage des Anspruchs einer Dauerverfügbarkeit bilden. Hinzu kommt, dass Entnetzungen durchaus als Privileg begriffen werden muss, das sich eben, wie wir bereits am Beispiel der Arbeit in sogenannten Löschzentren gesehen haben, nicht jede:r leisten kann.

c) Employ physical platforms!

Während die beiden vorherigen Taktiken – trotz ihrer Unterschiedlichkeit – an der Frage der Konnektivität in und mit digitalen Plattformen ansetzen, lässt sich mindestens noch eine dritte Ausrichtung benennen, die die Grenzen der Plattform zugunsten ihrer (räumlichen) Überschreitung thematisiert. (Singh 2018; Kaelin/Telser/Hoppe 2021) Öffentlichkeiten und ihr politisches Moment entfalten sich in dieser Perspektivierung zuallererst im Spannungsfeld virtueller und realer Öffentlichkeiten, wie nicht zuletzt die Black Lives Matter-Bewegung zeigt. Damit soll dem bereits angesprochenen Umstand Rechnung getragen werden, dass eine Fokussierung auf digitale Plattformen als Orte der Kritik notwendigerweise Ausschlüsse erzeugt und sich zudem immer auch »nur« innerhalb der Möglichkeitsbedingungen des neoliberalen Kapitalismus bewegen kann. Hierbei geht es also auch um eine Kritik an der normativen Kraft plattformspezifischer Aufmerksamkeitsökonomien, wenn es heißt: »Since platforms both elevate only some voices and regulate action, they also necessarily reproduce a certain kind of feminism.« (Singh 2018) Singh arbeitet stattdessen die komplexen Interferenzmuster digitaler Plattformen einerseits und »realer« Räume und Podien, das heißt »Street Politics« andererseits heraus. (Butler 2014) Damit wird nicht zuletzt die politische Komponente des Plattform-

begriffs explizit betont, der nämlich historisch betrachtet keineswegs in Neutralität aufgeht, sondern sich auch auf ein öffentliches Podium beziehen kann, auf dem spezifische politische Werte dargeboten werden. (Gillespie 2010: 350–352) Damit haben wir es mit einem Plattformverständnis zu tun, das es vermag, digitale Plattformen zu überschreiten und zugleich das Spannungsfeld virtueller wie realer beziehungsweise physischer Räume nutzbar zu machen und damit andere »Erscheinungssphären« (Butler 2016: 55) hervorzubringen.

Abschließend

Wie wir gesehen haben, ist die Regulierung beziehungsweise Rekonfiguration von Konnektivitäten und damit auch Affektgefügen im Kontext von »Sozialen Medien« eng verbunden mit Praktiken der Grenzziehung, die darüber bestimmen, welche Gefüge überhaupt innerhalb von Plattformen beziehungsweise mithilfe von Plattformen hergestellt und verhandelt werden können und sollen. Denn trotz des Imperativs der Dauerkonnektivität: »»Platforms« do have edges«. (Gillespie 2010: 358) Über die problematisierten Regulierungen im Spannungsfeld von Ökonomie und Staatspolitik hinaus sind Taktiken der (Re-)Konfiguration von Affektgefügen in den Blick gekommen, die sich jeweils unterschiedlich mit dem Konnektivitätsimperativ digitaler Kulturen befassen und dabei von einer Affirmation von Konnektivität, über die temporäre Suspension ebendieser Konnektivität innerhalb der Plattformlogiken bis hin zur Überschreitung der Grenzen digitaler Plattformen zugunsten der Einholung öffentlicher Räume, die digitale Plattformen überschreiten. Dabei hat sich zweierlei gezeigt: Erstens zielen die aktuellen Regulierungsmaßnahmen im Spannungsfeld von Staatspolitik und Ökonomie, das heißt die Content Moderation und ihr rechtlicher Rahmen,

kaum auf eine Rekonfiguration »toxischer« Affektgefüge, sondern nicht zuletzt auf dessen Verschiebung und auch Intensivierung innerhalb von outgesourceten Affektgefügen, die wiederum auf (globalen) Ungleichheiten beruhen. Zweitens zeigen alternative Möglichkeitsräume für Rekonfigurationen von Affektgefügen, dass es lohnenswert ist, Praktiken der Entintensivierung im Kontext von »Sozialen Medien«, deren Aufmerksamkeitsmärkte ja gerade auf Konnektivität, Intensität und Resonanz ausgerichtet sind, künftig vermehrt Aufmerksamkeit zu schenken.

Literaturverzeichnis

- Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2014.
- Aubrey Anable, »Platform Studies«, in: *Feminist Media Histories* 4, 2 (April 2018), DOI: 10.1525/fmh.2018.4.2.135 (05.06.2024).
- Sophie Bishop, »Managing Visibility on YouTube through Algorithmic Gossip«, in: *New Media & Society* 21 (November/Dezember 2019).
- Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.
- Judith Butler, »Körperliche Verletzbarkeit, Bündnisse und Street Politics«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 11, 1 (Mai 2014).
- Aymar J. Christian/Faithe Day/Mark Díaz/Chelsea Peterson-Salahuddin, »Platforming Intersectionality: Networked Solidarity and the Limits of Corporate Social Media«, in: *Social Media + Society* (Juli - September 2020), DOI: 10.1177/2056305120933301 (05.06.2024).
- Rosemary Clark, »Hope in a Hashtag: the discursive activism of #WhyIStayed«, in: *Feminist Media Studies* 16, 5 (Februar 2016), DOI: 10.1080/14680777.2016.1138235 (05.06.2024).
- Benjamin W. Cramer, »From Liability to Accountability: The Ethics of Citing Section 230 to Avoid the Obligations of Running a Social Media Platform«, in: *Journal of Information Policy* 10 (2020), DOI: 10.5325/jinfopoli.10.2020.fm (05.06.2024).
- Ursula Degener/Andrea Zimmermann, »Politik der Affekte«, in: *Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien (FZG)* 2 (2014), DOI: 10.3224/fzg.v20i2.17132 (05.06.2024).
- Jennifer Eickelmann, *»Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter. Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies*, Bielefeld: transcript Verlag 2017.
- Tarleton Gillespie, »The Politics of Platforms«, in: *New Media & Society* 12, 3 (Februar 2010), DOI: 10.1177/1461444809342738 (05.06.2024).
- Lukas Kaelin/Andreas Telser/Ilaria Hoppe (Hg.:innen), *Bubbles & Bodies - Neue Öffentlichkeiten zwischen sozialen Medien und Straßenprotesten*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.
- Emilie Lawrence/Jessica Ringrose, »@Notofeminism, #Feministsareugly, and Misandry Memes. How Social Media Feminist Humor is Calling out Antifeminism«, in: Jessalynn Keller/Maureen E. Ryan (Hg.:innen), *Emergent Feminisms. Complicating a Postfeminist Media Culture*, New York City, NY/London: Routledge 2018.
- Margarete Lünenborg, »Affective Publics«, in: Jan Slaby/Christian von Scheve (Hg.), *Affective Societies. Key Concepts*. New York City, NY/London: Routledge 2019.
- Zizi Papacharissi, *Affective Publics. Sentiment, Technology and Politics*, Oxford/New York City, NY: Oxford University Press 2015.
- Thomas Poell/David Nieborg/José van Dijck, »Platformisation«, in: *Internet Policy Review* 8, 4 (November 2019), DOI: 10.14763/2019.4.1425 (05.06.2024).
- Moritz Riesewieck, *Digitale Drecksarbeit. Wie uns Facebook & Co. von dem Bösen erlösen*, München: dtv 2017.
- Sarah T. Roberts, »Commercial Content Moderation is a Soft Economic and Political Tool«, in: *Internet Policy Review* 9, 4 (Oktober 2020), DOI: 10.14763/2020.4.1512 (05.06.2024).
- Rianka Singh, »Platform Feminism: Protest and the Politics of Spatial Organization«, in: *ada. Gender, New Media & Technology* 14 (2018), DOI: 10.5399/uo/ada.2018.14.6 (05.06.2024).
- Aram Sinnreich, »Moderation, Community, and Democracy«, in: *Internet Policy Review* 9, 4 (Oktober 2020), DOI: 10.14763/2020.4.1512 (05.06.2024).
- Jenny Sundén, »Queer Disconnections: Affekt, Break, and Delay in Digital Connectivity«, in: *Transformations* 31 (2018).
- Jenny Sundén/Susanna Paasonen, *Who is laughing now? Feminist Tactics in Social Media*, Cambridge, MA: MIT Press 2020.
- Urs Stäheli, *Soziologie der Entnetzung*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2021.
- Simon Strick, *Rechte Gefühle. Affekt und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript Verlag 2020.

José Van Dijck, *The Culture of Connectivity. A Critical History Of Social Media*, Oxford: Oxford University Press 2013.

Stefani Vicari/Maria Francesca Murru, »One Platform, a Thousand Worlds: On Twitter Irony in the Early Response to the COVID-19 Pandemic in Italy«, in: *Social Media + Society* 6, 3 (Juli 2020), DOI: 10.1177/2056305120948254 (05.06.2024).

Internetquellen

Sana Ahmad, »COVID-19 and the Future of Content Moderation«, in: WZB Berlin Social Science Center (Hg.:innen): *Coronavirus and its Societal Impact - Highlights from WZB Research, Berlin (2020)*, online: <https://www.econstor.eu/handle/10419/223146> (27.05.2021).

Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (BMJV) (2021), »Regeln gegen Hass im Netz - das Netzwerk-durchsetzungsgesetz«, in: *bmj.de*, online: https://www.bmj.de/DE/themen/digitales/digitale_kommunikation/netz_dg/netz_dg_node.html (05.06.2024).

EUR-Lex (2021), »Richtlinie 2000/31/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 8. Juni 2000«, in: *eur-lex.europa.eu*, online: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/PDF/?uri=CELEX:32000L0031&from=DE> (25.05.2021).

Europäische Kommission (2021), »Gesetz über digitale Dienste: mehr Sicherheit und Verantwortung im Online-Umfeld«, in: *europa.eu*, online: https://commission.europa.eu/strategy-and-policy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/digital-services-act_en (05.06.2024).

Der Spiegel (2021): »Biden nimmt Trump-Erlass zu sozialen Medien zurück«, in: *spiegel.de* (16. Mai 2021), online: <https://www.spiegel.de/netzwelt/netzpolitik/us-praesident-joe-biden-nimmt-trump-erlass-zu-sozialen-medien-zurueck-a-85782bf3-3528-4e96-b549-0b0a118e5ca6> (26.05.2021).

Somebody's QueerOS

Posts, Apps,
Plattformen

Elisa
Linseisen

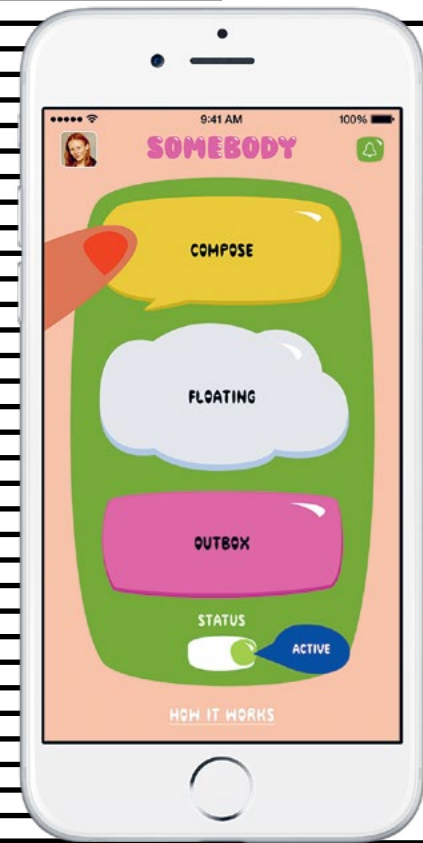


Abb. 1

Screenshot des Interfaces der
Somebody-App.

Die Somebody-App



Abb. 2

Screenshot aus dem Kurzfilm Somebody. Jessica fügt ihrer Nachricht eine performative Ebene hinzu.

Somebody ist eine Messaging-App, die emotional befängene, schwer an- oder auszusprechende, verletzende und auch erregende Nachrichten ihrer Nutzer:innen überbringen soll. Die Applikation hat ihre Funktion darin, Bedürfnisse artikulierbar zu machen und auch völlig unvorhergesehene Bedarfe oder Affektartikulationen durch die Anwendung hervorzurufen. Das Besondere dieses Messaging-Services ist es, dass Nachrichten nicht von Sender:innen-Gerät zu Empfänger:innen-Gerät übertragen werden, sondern dass das Medium somebody ist: Jemand in der Nähe der Empfänger:innen, der:die gleichsam den Service von **Somebody** nutzt und so adressierbar wird. Wenn zum Beispiel Jessica mit Caleb Schluss machen will und ihr dieser Entschluss nicht leichtfällt, dann überträgt oder besser: appliziert sie ihre Mitteilung durch **Somebody** – in diesem Fall Paul, der gerade in der Nähe von Calebs Picknickpause im Park Sport treibt.

Die **Somebody**-App ist mobil wie ihre Nutzer:innen, sie ist immer zur Hand und scheint dabei medientechnisch integral für ein sich in einer kontemporären, westlichen, gegenderten Medienkultur befindliches Subjekt. Dabei unterscheidet sich die **Somebody**-App nicht unbedingt von anderen Messaging-Services. Jedoch legt **Somebody** den Pakt offen, den die gleichsam Adressierten wie Adressierbaren mit der Verwendung der App eingehen, nämlich Partizipierende und Applizierende in einer affektiv-kommunikativen Gemeinschaft zu sein. Die App verspricht wie fordert auf ambivalente Weise die körperliche und soziale Präsenz aller Beteiligten, das heißt auch der zur Anwendung kommenden Medientechniken. **Somebody** will zwischen Medium, menschlichen und nicht-menschlichen Nutzer:innen

in ihrem sozialem Umfeld Potenziale des affektiven In-Beziehung-Tretens hervorbringen.

App-Kritik

Die **Somebody**-App wurde 2014 von Miranda July als künstlerische Intervention gestartet. Neben der bis 2015 über den Google Play Store und den Apple App Store kostenlosen Download- und Anwendungsmöglichkeit der Applikation, produzierte July den Kurzfilm **Somebody** (2014). App wie Film wurden von dem Luxusmodelabel Miu Miu finanziert. Die oben geschilderte Schlussmach-Szene ist Julys Film entnommen, der über mögliche Anwendungsbeispiele der App in kleinen erzählerischen Case-Studies spekuliert.

Anhand von Julys **Somebody**-App kann nun, und darauf möchte ich mich im Folgenden konzentrieren, die Verschränkung von Sozialen Medien und genderter wie rassifizierender Sorge, von Applikation und Affekt diskutiert werden. Die Kommodifizierung von Gefühlen durch und in Sozialen Medien wird durch **Somebody** dabei genauso problematisiert wie die emotionale Arbeit, die durch die Anwendung der Apps von ihren Nutzer:innen geleistet werden muss.

Mein analytisches Verhältnis zur **Somebody**-App ist unentschieden, zwischen Kritik und Affirmation oszillierend, was auch mit dem Gegenstand – **Somebody** – und dessen Anwendung zu tun hat: **Somebody** ist funktionsbezogene Kleinstsoftware (App), ein von einem hyperkapitalistischen Unternehmen in Auftrag gegebenes, von einer queeren Künstlerin als kritische Intervention umgesetztes und über die GAFAM-Plattformen (App Stores, Youtube) vertriebenes Projekt (App, Kurzfilm) sowie die zwischen 2014 und 2015 anwendbare App, die ihre Nutzer:innen als **somebodies** Nachrichten überbringen ließ. Mit der **Somebody**-App werden der

Hyperkapitalismus eines Luxusmodelabels (Miu Miu) mit dem Plattform-Kapitalismus der GAFAM-Unternehmen (App-Store), genauso wie eine Warenästhetik (die im Video beworbene Mode sowie die App als Ware) mit einer **Ästhetik der Existenz** (Foucault 2007^{<1>}, die Lebenssituationen, in denen die Mode wie auch die App zum Einsatz kommen), Kunst, die affektuose Banalität der Leben der Nutzer:innen sowie Begehren mit medientechnischer Funktionalität verknüpft.

Nicht zuletzt ist **somebody** ein Hashtag, das manche der über die **Somebody**-App hergestellten »Kontakte« über Soziale Netzwerke wie Instagram oder Facebook dokumentiert, auf diese Weise auch über meine Feeds wanderte und so zuallererst meine Aufmerksamkeit erregte. Affizierungspotenzial entfalten dabei vor allem die zunächst nicht klar einzuschätzenden Bilder, Kommentare und Hashtags zu Julys Kurzfilm, welcher wiederum in schillernden, hochau aufgelösten Bildern und über die glamouröse Miu Miu-Kleidung tragenden Figuren die Funktionen der App und die Kollektion des High-Fashion-Labels gleichermaßen präsentierte.

Mein Versuch ist es nun, über diese Verschränkungen das kritische Potenzial von Apps zu erproben. Mein Einsatz ist ein konzeptueller, der sich neben der Medientechnik an einen unkritisch erscheinenden Begriff herantastet: den Begriff der »Anwendung«. Apps halten, so meine grundlegende Annahme, Potenziale bereit, wenn in ihnen Kritik und Anwendung zusammenfallen. Dann, so meine These, ist es möglich, Apps als queere Medientechnik zu erfassen sowie sie als Applikationen queerer Betriebssysteme (Queer OS) zu beschreiben.

<1>

Mit »Ästhetik der Existenz« beziehe ich mich auf Michel Foucaults Begriff, und die damit aufgerufene Frage nach den Selbsttechniken und der Selbstsorge, die als »Kunst« der Lebensführung Individuen in Verhältnisse mit ihrer Wirklichkeit setzt.

Emotionen und Begehren applizieren

Der Kurzfilm **Somebody** spekuliert über mögliche Szenarien der Verwendung der App und ich möchte diesen Potenzialen folgen, zum Beispiel wenn im ersten schon aufgerufenen Anwendungsbeispiel Paul über die App den zuvor von Jessica versendeten Inhalt und auch die emotionale Form (»hug«, »confidently«, »crying«, »gently«, »yawn«, »angrily«) der Nachricht appliziert. In einer Szene wird erzählt, wie Paul ad hoc Jessicas Emotionen improvisiert und eine affektive und situativ gerahmte Beziehung zwischen den Schlussmachenden, aber auch zwischen sich und Caleb herstellt. Er entspricht dabei nicht dem, was medientheoretisch als der Bote Hermes verstanden werden kann: Paul versucht weder unsichtbar zu sein, noch verrauscht er schelmenhaft die Botschaft. Seine Nachrichten-Performance stellt nicht Macht, sondern Überforderung, Umständlichkeit und auch Sorge aus. Das zeigt sich nicht nur im Commitment, Teil der **Somebody**-Community zu sein (die, würde Paul eine Nachricht überbringen wollen, auch auf seine Bedürfnisse reagiert) und darin, Jessicas Gefühle gewissenhaft zu vermitteln. Nachdem Paul die Botschaft überbracht und das applizierte Gefühl wieder abgelegt hat, ist er selbst sichtlich von der dargebotenen Botschaft affiziert – die Applikation wirkt nach, nicht nur in Jessica und Caleb, sondern auch in Paul. Emotionale Arbeit wird hier in ihrer problematischen und rassistischen Ambivalenz performativ sichtbar gemacht, denn der Schwarze Paul erfüllt die Rolle des zu Diensten seienden in der heterosexuellen, *weißen* Beziehung zwischen Jessica und Caleb und nimmt die emotionale Belastung beider auf sich. Er schützt Jessicas *weiße* Weiblichkeit und tröstet, nach den von ihm überbrachten schlechten Nachrichten, Caleb.

Gerade in Hinblick auf die von unsichtbar bleibenden Personen verrichtete Care-Arbeit im Zusammenhang mit

einer App-Economy (Sharma 2018) möchte ich an **Somebody** einen kritischen Appell anschließen, einerseits an das prekarisierende Out-Sourcing von affizierender Arbeit, andererseits an die machtvollen Zuschreibungen eines befriedigenden Potenzials in der Verrichtung von Sorge-Arbeit, welche, wie Sarah Sharma ausführt, so die von Apps wie **TaskRabbit** vermarktete Annahme, Spaß mache. (Sharma 2018: 64) Julys Video zum Messaging-Dienst legt dieses Machtgefälle zunächst unkommentiert offen, und das, indem oder obwohl die **Somebody**-App selbst wiederum der ökonomischen Kontrolle durch gedrosselte Distributionskanäle und der finanziellen Abhängigkeit von Miu Miu unterliegt. Dabei unterläuft die Erzählung eher sanft die romantischen Standardnarrative heterosexueller (und durch diese Romantik häufig heteronormativer) Beziehungen. Mit der **Somebody**-Nutzung bekommt das Medium, zum Beispiel die Kellner:in im Restaurant anstelle der abwesenden Antragsteller:innen den besiegelnden Kuss beim Heiratsantrag. Auch nicht-menschliche Lebewesen können in einer medial affektiven Verschaltung über **Somebody** ihre Bedürfnisse artikulieren. Im Back-Office einer Strafvollzugsanstalt kommt es zu einem erotischen Zusammentreffen des Gefängnisangestellten Carl und einer Kollegin, wobei schnell deutlich wird, dass es prioritär um die Lustbefriedigung von Carl gehen soll. Das Intermezzo wird wiederum unterbrochen von der piependen Messenger-App, die Nachrichten von Anthony – einer vernachlässigt in der Ecke stehenden Pflanze – übermittelt. Die Kollegin in der Funktion von **somebody** ist die sich in den Armen von Carl Befindende, die ihm, für die Pflanze sprechend, im Befehlstone zu verstehen gibt: »Water me Carl! Water me now!« Nach vorläufigem Zögern gehorcht Carl, erhört die Bedürfnisse und gibt der Pflanze Wasser. Die Pflanze will aber mehr und lässt weitere Bedarfe an Carl überbringen: »Test my soil! Deeper!«. Die, mit María Puig de la

Bellacasa gesprochen, »human–soil relation« (2017: 170) führt nicht nur zu einer Affektbeziehung zwischen Carl und Anthony. Auch die Übermittlerin der Botschaft kann durch die Bedürfnisartikulation der Pflanze in lustvolle Erregung geraten – ein Zustand, so lässt Julys Kurzfilm vermuten, der von Carl nicht hervorgerufen worden wäre. Durch die App und die Sorge der Pflanze um sich hat auch die Überbringerin der Botschaft plötzlich die Möglichkeit, ihre sexuelles Begehren zu befriedigen. Julys Video spekuliert auch über diese Affektbeziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Beteiligten durch die Kommunikation über die **Somebody**-App.

»Theoretical vaporware«

Julys Video legt über die demonstrierten Einsatzmöglichkeiten die Ambivalenzen der **Somebody**-Nutzung offen: Einerseits kann, wie im Falle Pauls, die dienende Befangenheit und andererseits, wie mit dem letzten Filmausschnitt geschildert, eine befriedigende Rolle als Dritte in digitalen Kommunikationsgefügen möglich werden. In beiden Fällen scheinen heterosexuelle Beziehungsgefüge auf **somebody** bezogen, von **somebody** abhängig. Die Ambivalenzen der App werden mich nun in Bezug auf die Möglichkeit einer Kritikfähigkeit der Applikation und des Applizierens, das heißt hinsichtlich ihres queeren Potenzials interessieren. Ich möchte die App probeweise als eine »theoretical vaporware, speculative potentialware, ephemeral praxis« (Barnett et al. 2016: 51) beschreiben. Sie, die **Somebody**-App, als spekulative, niemals produzierte Technik wie als ephemere Praxis zu verstehen, erlaubt mir den Vergleich mit anderen Apps, die im Alltag als »mundane software«, (Morris/Murray 2018: 7–12) praktische Verwendung finden. Potenzial einer Technik und Praxis verschränken sich in der situieren Anwendung, die sich bei **Somebody** in konkreten

Kommunikationssituationen niederschlagen, welche über die Hashtags auf Social Media dokumentiert sind. Mein Argument ist nun, dass Apps gerade über ihre Anwendung den Status einer integren Entität – als technisches Objekt wie auch methodologisch – als immer schon vorprogrammierte Regelführung im Sinne einer strikten »Theoriefolie« unterlaufen. Sie stellen in der Anwendung vielmehr Prozesse der Relationalität und Affektion her und legen die Regeln aus. Das geschieht nicht durch eine dysfunktionale Intervention von außen, sondern durch eine der Applikation immanenten Kritik, die in der Anwendung zutage treten kann. Dadurch zeigen sie ihr Potenzial als queere Technik, das ein ambivalentes bleibt. Dies versuche ich mit der **Somebody**-App über die stattfindende Performativität der medialen Übermittlung einer Bedarfsäußerung nachzuvollziehen: In Julys Film wird Paul als Schwarze Person zum Medium und in der Performativität des Kommunikationsakts steckt, wie oben kurz angerissen, daher die explizite Gefahr, das Potenzial der App über die medientechnische Verfasstheit von BIPOC herzuleiten. Dadurch wird die Funktion des Mediums in einen spezifischen historischen Kontext gesetzt und wiederholt. <2>

Paul führt einerseits die Kommunikation durchaus regelkonform aus. Er erlebt und interpretiert sie aber auch performativ, ist Teil eines sozialen wie medialen Gefüges, statt nur funktional »im Einsatz« zu sein. Dadurch fügt er in der Anwendung etwas hinzu, dass zwar der Regel entspricht, aber nicht in ihr aufgeht, sondern mehr als die Regel anbietet. So wird einerseits der verschränkte und sich gegenseitig durchdringende, (Chia et al. 2020) parasitäre, (Aradau/Blanke 2019) modulierbare (Helmond 2020) und messy (Anable 2018) Charakter einer »Platformization« digitaler Kulturen durch Apps deutlich, den

<2>

Ich danke Katrin Köppert für diesen Hinweis.

eine Reihe von Wissenschaftler:innen mit Bezug auf feministische und queere Theorien feststellen. Durchdringende, parasitäre, modulierbare und messy Beziehungen sind, so argumentieren die Autor:innen, gerade über Apps möglich, weil sie als »Softwareknotenpunkte« verschiedene Datenkreisläufe (Nutzer:innenverhalten, Lokalisierung, Bewegungsmuster), Programmierschnittstellen (Zugriffe auf Bezahlungssysteme, lokale Archive wie Kontakte oder Fotos) und die jeweilige Situation, in der die App aufgerufen wird, zusammenbringen. Hierin zeigt sich die medientechnisch spezifische Situiertheit von Apps, (Dieter et al. 2019) die an Donna J. Haraways (1995) Konzept der Situierung angeschlossen werden kann. All diese Faktoren bieten Möglichkeiten der Interpretation und der Performativität.

Mit diesen auf die medientechnischen Bedingungen von Apps Bezug nehmenden Perspektiven wird der Hegemonie des Plattform-Kapitalismus eine einflussnehmende Position entgegengehalten, ohne die dominante Vormachtstellung naiv zu ignorieren. Andererseits erwirkt die App auf konzeptueller Ebene eine gegenseitige Durchdringung und Verkomplizierung des Verhältnisses von Theorie, Gegenstand und Methode: **Somebody** lässt sich nicht *einem* epistemischen Bereich und ihren normativen Zuschreibungen, also weder der (autonomen) Kunst, dem (alltäglichen) Leben oder der (objektiven) Wissenschaft (als Ort der Theorie) (kritisch) zuordnen. Mit Juliane Rebentisch kann zwar beim über den Kurzfilm hinausgehenden Gebrauch von **Somebody** vom Versuch einer »Sozialintegration durch Kunst« (2017: 60) in den Alltag der Nutzer:innen beziehungsweise umgekehrt von der Integration des Sozialen in die Kunst gesprochen werden. Die ästhetischen Potenziale der **Somebody**-App werden im Vergleich zum alltäglichen Gebrauch digitaler Medien aber nicht im für künstlerische Verfahren zu erwartenden Regelbruch mit

der Norm, in der Störung und reflexiven Offenlegung einer Funktionslogik oder deren Appropriation wirksam, sondern über die regelkonforme Nutzung, die ich daher noch einmal hervorheben möchte. **Somebody** steht so im Einklang mit dem regulären Gebrauch auch nicht-künstlerischer Messaging-Apps: der störfreien Überbringung der Nachricht von Sender:in zu Empfänger:in. Weder wird mit **Somebody** der Code gehackt, das Interface geglicht, die Botschaft verrauscht, der Kanal besetzt oder die Infrastruktur appropriiert. Die schon angesprochenen über Facebook und Instagram zirkulierenden, mit **#Somebody** versehenen Selfies zeigen wie »geglückte« Kommunikation über **Somebody** nicht zwischen Sender:in und Empfänger:in, sondern über eine soziale Interaktion mit den Medien, nämlich den die Nachrichten überbringenden **somebodies** stattfindet, die auf den Selfies im Arm gehalten werden. Gerade diese »ordentliche« Nutzung der **Somebody**-App erschafft Möglichkeitsräume Sozialer Medien, weil die Medien, das heißt die Personen, die als **somebodies** auftreten, sozial werden beziehungsweise affizierte Beziehungen ermöglichen. Zur Anwendung gebrachte digitale Codes von Software-Applikationen können, so zeigt die Arbeit Julys, theoretische Spielräume eröffnen, wenn die Befangenheit, Affektionskraft und die Situiertheit der Nutzer:innen in soziale und kulturelle Gefüge beim Gebrauch von Medientechnik bedacht werden. Durch die Performativität der Anwendung möchte ich in **Somebody** eine solche technische aber genauso kulturelle und soziale Situiertheit der Apps und der **Somebodies** erkannt wissen. Die Codes der Kommunikation können sich nicht hinter dem Mythos der Neutralität von Technik verstecken, so zeigt es eine weitere Sequenz aus Julys Video, bei der eine *weiße* **somebody** ihre kulturellen Bias offenlegt, weil sie einen ihr scheinbar unbekannten Namen falsch ausspricht.

Techniken und Praktiken des Applizierens

Die Somebody-App legt soziale und kulturelle Gefüge offen, weil sie Technologie anwendbar macht, wie der Kurzfilm von July zeigt und gleichsam zu kritisieren scheint; eine amplifizierte Asymmetrie zwischen Anwendung und Kritik, die ich als *queeres Applizieren* ausweise und als eine epistemische, affektive, technikästhetische und politische Praxis verstehe, die das eigene Attachment im zu kritisierenden medienkulturellen Gefüge produktiv macht. Ich möchte im Folgenden mit queerem Applizieren auf symbolisch-semantische wie medientechnische Verfahren eingehen, die Vorgaben meiner App, ihre Codes, aber auch andere kulturelle Regelwerke, zum Beispiel religiöse, auf mein Leben in einem praktischen, pragmatischen und situierten Kontext anzuwenden. Mit Applizieren ist zunächst die An- oder Verwendung, der Gebrauch und damit eine bestimmte zielgerichtete Funktionalität benannt, genauso wie das nachträgliche Anbringen, Befestigen, Aufkleben oder Aufnähen auf einen vorhandenen Grund, zum Beispiel der Farbauftrag oder ein weiches oder dünnes Material meist zur Verzierung auf einem harten oder festen Untergrund. Appliziert werden kann eine Medizin zur Heilung oder ein Regelwerk zum tugendhaften Verhalten. *Applicatio* benennt die Anwendung religiöser Gebote auf die Lebenswirklichkeit der Gläubigen im sogenannten protestantischen Nonkonformismus des 16. und im deutsch-protestantischen Pietismus des 17. Jahrhunderts. (Franz/Tramsen 2013) Hans-Georg Gadamer benutzt den *Applicatio*-Begriff für die Anwendung von Textwahrheiten auf das Leben der Leser:innen im Rahmen seiner Hermeneutik und tilgt dabei die Differenz von Theorie und Praxis, indem er die Einheit von Verstehen und Anwenden einem unpolitischen, moralisch freigesprochenen, weil

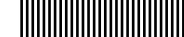
immer schon wissenden und verstandesbegabten Subjekt zuschreibt. (Gadamer 1960) Er steht damit im starken Kontrast zu Michel Foucault, der mit den seit der hellenistischen Antike bestehenden Techniken des Selbst nun gerade keine Erkenntnismodelle entwirft. (Foucault 2005; Moser 2006: 12)

Techniken der Applikation und Praktiken des Applizierens, zum Beispiel auch kunsthandwerkliche Appliken der Tauschierung oder gequiltete Appliqués, stellen Lebenspraxis und damit verbundene Individuationen unter die Anwendung einer strukturellen wie symbolischen Ordnung, die aber erst im Effekt auf eine Lebenswirklichkeit Wirksamkeit erlangt. So kann mit Applizieren zusammenfassend auf eine Potenzial ermöglichende *Differenz* zwischen einer Strukturvorgabe und der individuellen Lebenswelt, die sich operativ oder ästhetisch äußert, verwiesen werden. Diese Differenz durch das Applizieren, und das ist mein Vorschlag, kann durch eine affektive Bindung spezifiziert werden; eine durchaus kritisch zu reflektierende, aber schwer zu lösende Hingabe an die Normen, an die Standards der Techniken und an ihre problematischen Implikationen, die in der Anwendung aber dieselben (Standards und Normierungen) kritisch befragbar macht. Solche Affektbeziehungen der Applikation die, so sei mein Argument noch einmal zugespitzt, in ihrer Anwendung performativ Kritik an den Affektbeziehungen selbst implizieren, gelten im Sinne eines »Cruel Optimism« nach Lauren Berlant (2011) als Infragestellung von Konzepten des »guten Lebens« und einem neoliberalen Freiheitsverständnis, an der Vorstellung, autonom und unbefangen zu urteilen, indem sie die ambivalenten Einfügungen und Abhängigkeiten innerhalb eines auch medientechnisch bedingten Sozialgefüges offenlegt.

Mit *Somebody* zeigt sich ein möglicher Cruel Optimism in der Dichte der Unmittelbarkeit der situierten

Kommunikationssituation, die durch die Interpretation der Codes durch somebody entsteht und einer so erzeugten nicht metaphysischen Präsenz, sondern, mit Berlant gesprochen, einer der mediatisierten, durch die App erzeugten und durch somebody performierten Affekte. Im Gegensatz zum Hacken oder Glitchen werden, so sei noch einmal wiederholt, mit dem Applizieren keine Strukturen oder Systeme umgeschrieben, gestört oder unterlaufen, sondern über die durchaus regelkonforme Anwendung beziehungsweise ohne boykottierenden Eingriff auf die Plattformen oder Infrastrukturen neue Beziehungen möglich und die Normen auf ihre Potenziale befragbar. Dieses Verhältnis aus Kritik und Applikation, welches ich als queeres Applizieren ausweise, ist ein Potenzial digitaler Apps, das, über die Somebody-App hinaus, durch die Kritik in der Anwendung sichtbar und wirksam wird.

Gerade die nicht zu hintergehende Befangenheit des Applizierens erkenne ich als einen befragenden Umgang mit den Widersprüchen und Asymmetrien einer post-digitalen, hyper-kapitalistischen Medienkultur. Als dezidiert *queeres* Applizieren können dann Praktiken gelten, die in der Anwendung Aushandlungen des Verhältnisses von Medien, Gender und Affekt anbieten – Aushandlungen, die sich auf der Struktur und über die sich strukturell aufspannenden semantischen Bedeutungsfelder austragen und affektive, medientechnische Verbindungslinien zwischen ihren Akteur:innen herstellen, zum Beispiel durch die Nutzung der Somebody-App, wenn über die Kommunikation die medialen Attachments und, wie bei der Befangenheit der somebodies, die affektiven Beziehungen zu den Medien im Zentrum stehen. Die mit dem Messaging-Dienst möglich werdende Praxis ist durchzogen von Imaginationen, Wünschen, Begehren, Spekulationen und Theorien in Reaktion auf Vorgaben, Regeln und Codes, die über Geschlechtlichkeit Bezie-



hungen zwischen menschlichen, nicht-menschlichen Beteiligten und Medien errichten. Queeres Applizieren stellt dabei eine Rückwirkung der Anwendung auf die Theorie dar, eine durch Begehren ausgelöste Beeinträchtigung der Regelwerke, die nie losgelöst von oder in einer linearen Kausalität zur Praxis stehen.

Somebody's QueerOS

Denn queeres Applizieren läuft über queere Betriebssysteme, die Somebody-App über ein Queer OS, wie Kara Keeling 2014 theoretische und künstlerische Anstrengungen zusammenfasst, Gender- und Queer-Fragen als Technologien zu begreifen, die operativ in einer Medienkultur anwendbar werden. »Operativ anwendbar« sind Queer OS, so schreibt Keeling als

a way of thinking and acting with, about, among and at times even in spite of new media technologies and other phenomena of mediation. It insists upon forging and facilitating uncommon, irrational, imaginative, and/or unpredictable relationships between and among what currently are perceptible as living beings and the environment in the interest of creating value(s) that facilitate just relations. (Keeling 2014: 154)

Queer OS und die Techniken queeren Applizierens befragen Medienkultur und Betriebssysteme zugleich. In der positiven Umkehrung wendet sich Queer OS so gegen determinierende Standardformate digitaler Medien, indem es Technik und differenzierte Artikulationen von Begehren und Bedarfe emanzipatorisch zusammendenkt: Queere Betriebssysteme bringen normative Systematiken, Stereotype, Bias und Normierungen durcheinander, weil mit ihnen gleichsam regelbasierte, aber

queer-theoretische Direktive den medialen Kulturen zugrunde liegen. Ausgehend von Keelings Gedanken formulieren Fiona Barnett, Zach Blas, micha cárdenas, Jacob Garbours, Jessica M. Johnson und Margaret Rhee ein User's Manual für **Queer OS**, unter anderem für die mit dem Betriebssystem prozessierbaren queeren Apps. Dabei verschalten sich wie im queeren Applizieren Theorie, Methode und Praxis: Das eindeutig auf die Benutzung und Handhabung angelegte Manual ist eine Theorie, die wiederum an hochkonzeptuelle Regelwerke appelliert, die Normen, Standards, Binarismen digitaler Medienkulturen strukturieren. Apps und ihr »default mode in which to create solutions to a proliferation of social and political ›problems‹ from sex, food, and transport to weather, caloric intake, and banking« (Barnett et al. 2016: 54) sollen dann weniger die »conveniences we never knew we wanted« (55) befriedigen, sondern für gerechtere Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Beteiligten in Medienkulturen eintreten. Dazu genügt ein Blick in die Nutzungsbedingungen der **Queer OS**. Hier heißt es: »By agreeing to the QueerOS Terms of Service the user binds themselves in a relational network of queer kinship with and between people and systems, bodies and objects, one and another«. (51) Einen ersten Schritt dahin bieten die somebodies, die solche relationalen Netzwerke aufspinnen und im Anwenden der Regeln auf gerechtere Systeme verweisen.

Literaturverzeichnis

Aubrey Anable, »Platform Studies«, in: *Feminist Media Histories* 4, 2 (2018).

Claudia Aradau/Tobias Blanke/Giles Greenway, »Acts of Digital Parasitism: Hacking, Humanitarian Apps and Platformisation«, in: *New Media & Society* 21, 11-12 (2019).

Fiona Barnett/Zach Blas/micha cárdenas/Jacob Gabours/Jessica M. Johnson/Margaret Rhee, »QueerOS. A User's Manual«, in: Matthew K. Gold/Lauren F. Klein (Hg.:innen), *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis, MN/London: University of Minnesota Press 2016.

Lauren Berlant, *Cruel Optimism*, Durham, NC: Duke University Press 2011.

Aleena Chia/Brendan Keogh/Dale Leorke/Benjamin Nicoll, »Platformisation in Game Development«, in: *Internet Policy Review* 9, 4 (2020).

Michael Dieter/Carolyn Gerlitz/Anne Helmond/Nathaniel Tkacz/Fernando N. van der Vlist/Esther Weltevrede, »Multi-Situated App Studies: Methods and Propositions«, in: *Social Media & Society* 5, 2 (2019).

Michel Foucault, »Technologien des Selbst«, in: ders.: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV, 1980-1988*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.

Michel Foucault, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.

Michael Franz/Eckhard Tramsen, »Aneignung«, in: Karlheinz Barck (Hg): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 1. Absenz bis Darstellung*, Heidelberg/Berlin: J.B. Metzler 2010.

Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr Siebeck 1960.

Anne Helmond, »The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready«, in: *Social Media + Society* 1, 2 (2015).

Donna J. Haraway, »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main, New York City, NY: Campus-Verlag 1995.

Kara Keeling, »Queer OS«, in: *Cinema Journal* 53, 2 (2014).

Jeremy Morris/Sarah Murray, *Appified: Culture in the Age of Apps*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2018.

Christian Moser, *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag 2006.

María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2017.

Juliane Rebentisch, *Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2017.

Sarah Sharma, »TaskRabbit. The Gig Economy and Finding Time to Care Less«, in: Jeremy Morris/Sarah Murray (Hg.:innen), *Appified: Culture in the Age of Apps*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2018.

Ice, Water, Vapor Computing

MELT
(Ren Loren
Britton
& Iz Paehr)



Abb. 1

On a green piece of paper, an ice cube melts into a puddle. The water lightly smears roundish shapes and letters that are drawn circularly around the ice cube.

The **Ice Cube Computer** is a speculative computing object that consists of a piece of paper, at least one ice cube, drawing supplies, and a writer. Developed for our workshop **Computing Instability: Notational States of Matter in H2O** at Humboldt University in 2021, this computer uses melting as a processing technology. As the ice cube melts across the paper, the writer moves their stylus circuitously with the ice and notes words or sentences that come to mind, shifting the stylus with or away from the liquids that float across the paper as the letters smear, resulting in un/readability and dis/appearances.

As a wet and slippery move away from fixed binaries that might structure assigned and compulsory cis-gender and other presumed states of matter, the **Ice Cube Computer** processes with ubiquitous spectrums and moves towards, with, and alongside them. Linked in these spectrums are structures of feeling that enumerate the »felt and astral consequences of social science quantitative practices, such as algorithms, equations« (Murphy 2017) or what Michelle Murphy calls phantasmagrams. Phantasmagrams name the »cascading correlations« that describe the affective attachments that any of us might have towards numbers and what they come to mean beyond computational enumeration. In this way, the **Ice Cube Computer** moves away from the feeling that stability produces knowability/security and instead includes other phantasmagrammic expressions of computing such as instability as another way of knowing and remaking (gendered) computing processes.

In this chapter, we take up the **Ice Cube Computer** and its kin in order to melt stability and consider how instabilities and making messes can inform speculation towards computing otherwise. (Pritchard 2018) Following speculative instructions we developed in the workshop and our research on capturing technologies that we pursued during our **Vilém Flusser Residency 2021**,



we explore unstable computing in frozen, liquid, and gaseous states. We invite you to set up and play with the speculative computing objects we share throughout the chapter. Engaging with transforming states of matter makes it possible to practice the ongoing non-separability of computed material matters and writing (scripts, on paper, with digital material).

Water exists on the Earth's surface and atmosphere as ice, liquid, and vapor. Its transformations are formative in times of climate chaos as it freezes, melts, vaporizes, condenses, sublimates, and makes depositions within a temperature range of zero to one hundred degrees Celsius. Transitions from ice to water to vapor can be easily set in motion through small-scale contexts such as warm hands, cooking, and freezers, as well as large-scale shifts such as volcanic eruptions, droughts, and effects of global climate change. By studying melting to figure out ways of undoing material stability, we situate this work as a mode of solidarity with those affected by ongoing environmental damage, and we follow computational apparatuses and infrastructures through H2O's states to perceive what shifting states of matter literally do.

Computing on Ice: Archiving, Instability, Capturability

Ice meets computing infrastructures most directly in questions around archiving and cooling. Cooler regions of the globe have become hot spots for server farms, as the cool air helps to cut costs in protecting servers from overheating. In terms of archiving, the *GitHub Arctic Code Vault* in the world's northernmost town currently stores twenty-one TB of public GitHub repositories. As the project's website explains: »The film reels are stored in a steel-walled container inside a sealed chamber within a decommissioned coal mine on the remote archi-

pelago of Svalbard«. ^{<1>} Driven by the desire to capture and save open-source knowledge for future generations, this project makes use of the presumed stability of the permafrost, explaining that climate change »[...] is likely to affect only the outermost few meters of permafrost in the foreseeable future. Warming is not expected to threaten the stability of the mine«. (Ibid.) In preparation for taking what GitHub called a snapshot of public repositories on 02.02.2020, they defined what made a repository worth capturing based solely on its rating (in the form of stars) and contributions, without asking developers if they even wanted their code to be archived. Computing artifacts were quite literally put on ice here. The project operates on the assumption that capture is good, no matter what is actually being captured, and no matter how that might actually be of any relevance for future survivors of climate chaos.

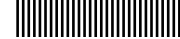
Questioning what kinds of computers might address climate change instead of working towards an assumed *immunity* to its effects, we developed a speculative computing setup to process *with* instead of *against* instability. Holding in tension our responsibility towards computing and climate change, we invite you to think about what shape-shifting ice and computing might mean for different imaginaries of our interdependent technological futures.

Ice Cube Computer

Ingredients to configure the computer: At least twenty minutes to follow and/or play with the instructions. One to three pieces of paper, a minimum of one ice cube, drawing supplies.

^{<1>}

<https://archiveprogram.github.com> (19.07.2023).



Workings of the computer: The paper is the computer's mainframe. Put an ice cube onto the middle of the paper, and this ice cube will be the processing = melting unit. You can program by writing circularly and outwards from around the edges of the ice cube. Data traces can be understood as puddles of water or smeared writing.

Instructions ^{<2>}

1) Place one ice cube on one piece of paper. Take some time to read through these instructions so that your ice cube has the chance of melting a bit. The ice cube in the middle of your paper is your processing = melting unit. Instability will melt outwards from this unit.

2) Start drawing letter-like shapes in a circular way around your ice cube. It is more important to keep your hand moving than to make sense while writing these shapes. Whenever a word, sentence, or question relating to computing and instability comes to your mind, transform your abstract shape into these. As a start, you can describe what happens, for example smearing letters, losing clarity, but you are welcome to speculate further on what instability means for computation.

^{<2>}

Instructions in computing have often focused on the ways in which computational execution and the resulting processes become determined, instructed and performed (Executing Practices). These problems, however, are hardly neutral or seamless, as Donald Knuth notes: »[...] even when the machine's instructions are known, there will be problems.« (1989: 13) This article engages with instructions as those things which make problems as they ostensibly set up conditions for seamlessness and inevitably reveal the seams of the worlding presupposed within the instructions.



- 3) Sync with your processing = melting unit. This can mean waiting until the water reaches your pen or escaping from the melting ice with your writing. It could also initiate a third operation you invent.
- 4) Once you have filled the paper with shapes and puddles, the processing is done.
- 5) Experiment with a second or third mainframe = paper. Play with different papers, or fold your papers, or use multiple processing = melting units by placing multiple ice cubes on your paper.

The ice cube computer does not attempt to create stability but understands instability as inherent to computing. In this experiment, puddles, doodle buildups and pen timings are determined by the change of state of the ice as it dissolves. Examples of this inherent instability in computing are electrical pulses that are constantly funneled into binary signals on a hardware level, and that d-RAM memory is refreshed at intervals of milliseconds in order to avoid data loss. (Drepper 2007) As Wendy Chun explains, computers »[...] *generate* text and images rather than merely represent or reproduce what exists elsewhere« (2005) – and this generation is an ongoing effort, an ongoing countering of instability and fleetingness. On the level of the user experience, an example of countering instability is the method of pre-loading videos and images on web browsers so that users don't experience wait times, glitches, or other technical errors. (Schneider 2021) Instability in computing is consistently present, which is evident in the ongoing work that is put into creating stability and reliability. This creation of stability requires high energy consumption and infrastructural adaptations towards reliant and fast content availability, for example in the form of Content

Delivery Networks that position servers close to end users. Melting as a slow method can subvert fast content availability and propose ways of being with instability that are more about en-countering than about countering it.

In another one of our computing setups, we have experimented with subverting capturability – the ability of a socio-technical apparatus to transform materials into data objects. The ability (for some) to capture large-scale data with the aim of predicting what will happen through data analytics is one of the realities of our present moment, and has been described by Antoinette Rouvroy, Thomas Berns, and Elizabeth Libbrecht as algorithmic governmentality. (2013) Computational capturing assumes the stability of the objects it captures. Photogrammetry is a capturing technology in which one takes a series of photographs of an object from multiple angles which a software then analyzes to compile a 3D model. When trying to capture ice cubes, we encountered this technology's limits: photogrammetry softwares have trouble recognizing the edges of the melting ice cubes and instead scan what they see through the ice. Further, water poses challenges to technological recording practices, as cameras that are not specifically protected corrode when put into water. Our experiments left us with weird 3D landscapes of whiteish irregular structures that only remotely resemble ice cubes. In present-day conditions of hyper surveillance, we learn from the ways melting structures evade capture by staying in-between categories.

Liquid Water: Bulging and Forming Uncertain Computation

Water as a computational agent has a noteworthy history in early computers. In 1936, the Russian scientist Vladimir Lukyanov developed an analog water computer called the Water Integrator, which was built for solving partial

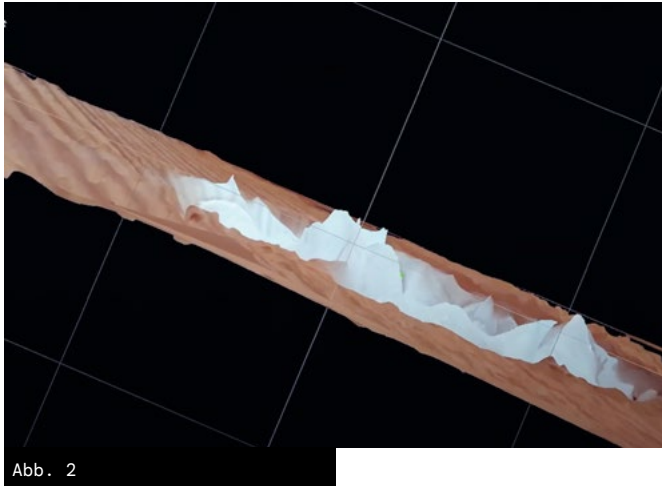


Abb. 2

As a photogrammetry result, whiteish triangular structures emerge from a wooden-brown ground.

differential equations. Depending on the mathematical problem, the water levels in specific tubes changed. Lukyanov used interconnected water-filled tubes and plugs to change the variables in his equations. A similar approach was taken in 1949 when Bill Phillips, an economist from Aotearoa/New Zealand, created the MONIAC (Monetary National Income Analogue Computer), which also used fluids, in this case, to unfold the economy of the United Kingdom. The MONIAC used colored water to represent the flow of money around the economy. Taps were used to direct water flow from the treasury to different segments of the economy, and a pump could resupply water to the treasury tank to represent taxation. This watery computer naturalized money by equating it with the flow of water and was built on the questionable premise that the economy is a system that can be regulated by changing a few parameters.

In present-day water droplet computing, magnetized microfluidics float across a rotating magnetic field. This computer, developed by engineers Manu Prakesh, Jim Cybulski, and Georgios Katsikis at Stanford University on the ancestral lands of the Muwekma Ohlone Tribe in the U.S., is supposed to »control and manipulate physical matter«, (Carey 2015) as the tiny water droplets can carry small doses of chemicals. The Stanford engineers are experimenting with how their computer can hold, process, and materially construct matter, as though this were a new consideration within computing. Their work poses questions about ways of computing that do not only process information but could process matter itself. (Varma 2015) Our response to this question flows into considerations of why the matters that electronic computing processes, such as metals, (Burrington 2018) the workforce, (Pellow & Park 2002) electricity and electronics, (Gabrys 2011) and the water masses that cool server farms, are chronically forgotten.

These attempts of computing with fluids show that there are other ways to imagine computation and that neoliberal values, including the need for materials to be productive as well as optimized, do not disappear just because computers engage different materials. For our next speculative computing setup, we developed instructions for an uncertain computer to introduce uncertainty into the context of extreme certainty that computing is often configured within. We invite you to think of computing alongside an unstable material that you choose.

Uncertain Computer

Ingredients to configure the computer: At least thirty minutes to follow and/or play with the instructions. Materials and some writing implements of your choice.

Workings of the computer: This computer engages unstable materials around you, for example: boiling water, seeds, food that rots, an interaction that you have little control over like someone ringing your bell or picking up the trash outside, weather conditions, an element such as gallium, sunlight or any other material/condition that is of quotidian instability.

Instructions

1) Think about what kind of unstable computational apparatus would be of interest to you. What are key questions or motivations? For example, you may want your computational processing to be very slow, irregular, or based on events outside of your influence.



2) Choose a material that you feel is suited to process your concepts. For a very slow reimagining of computing, you may want to choose a slowly decaying fruit, or, for a very uncontrollable computing, you may want to rely on external events.

3) Set up your computing apparatus or arrangement as best as you can. Bring fruit, the weather report, or whatever material you choose to your workspace.

4) Observe your computing apparatus or arrangement for some time.

5) Start writing about how this material transforms computation as such, or what kind of computation it produces, and write – depending on feasibility and your interests – on, with, next to, or close to your computing apparatus.

6) Write down instructions for how other people can replicate your method of unstable computing.

Floating Vapor: Possibilities in the Air

Vaporware is a term used to describe a computing product – hardware or software – that is announced in its early conceptual stages but released much later or not at all. While the rush to announce products is often motivated by market competition, there are also ambitious computing projects that run the risk of becoming vaporware. Some of the earliest computing projects such as Babbage's difference engine were never produced even though they shaped what computing would become

in the following century. Understanding vaporware as temporary and speculative, we invite you into a last writing practice that engages breath as vapor.

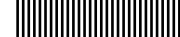
Un/Tracing Data Computer

Ingredients to configure the computer: At least twenty minutes to follow and/or play with the instructions. A small mirror (it should fit into your freezer/fridge). A camera phone or camera.

Workings of the computer: This freezer/fridge mirror computer engages a mirror, your breath, your body, and a fridge or freezer. We will temporarily record/store data on this surface, in an icy then wet then evaporated state by engaging heat from your hands. We work with materials that record and remember only temporarily.

Instructions

- 1) Take a small mirror and put it in the fridge or freezer, depending on size, the colder the better.
- 2) Brainstorm what kind of data you would like to record, in a fleeting way.
- 3) Think through traces and tracings: What does it mean to leave a trace? Who is it accessible to? Why would you want to? Write down on a sheet of paper the traces you will experiment with.
- 4) After you have decided on your data, decide also if you would like to record your experiment with video or photo documentation, or otherwise.



5) Take the mirror out of your fridge and with your finger, a squishy pen or dripping water record your data on the mirror. Write quickly, stop, and observe.

6) If recording, use your recording device to photograph or video the change over time. How does your data evaporate, and what kinds of traces remain?

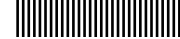
7) Use your breath to change the surface of the mirror by breathing onto it. Breathe, record (or not), and observe how air and temperature change your data.

8) After breathing onto this cold surface, change your mode of recording to text.

Write down a narrative of this experience on a piece of paper: What does this kind of computer do? What does it not do?

How solid is that Ice? Questioning Capturability and Powering Shape Shifting

In this chapter, we have explored computing in its intersections with ice, water, and vapor to cruise alongside questions of assumed stability and divest from capturability. Through projects that engage with H₂O, we have considered how instability is part of all material matters and yet how material transformations tend to be figured as impossibilities within dominant computing. Further, we have shared speculative exercises to consider what a computing otherwise that accounts for melting, transformational processes and ongoing change within climate



chaos (Sins Invalid 2020) might be. Instead of counting on and with binaries in a melting world, the proposed speculative computers melt towards ac-count-ability. We invite you to continue tracing H₂O as it changes while touching, dripping, spilling, oozing, boiling, expanding, permeating, and leaking into computers in the name of questioning capturability and powering shape-shifting.

Literaturverzeichnis

Ingrid Burrington, »A Rare and Toxic Age. A Journey into the Complex and Parallel Mythologies of Modern Technology and Rare Earths«, in: *Increment 4: Energy & Environment* (Februar 2018).

Wendy Hui Kyong Chun, »On Software, or the Persistence of Visual Knowledge«, in: *Grey Room 18*, (2005).

Ulrich Drepper, »What Every Programmer Should Know about Memory«, in: *Red Hat, Inc.* (21. November 2007).

Jennifer Gabrys, *Digital Rubbish: A Natural History of Electronics*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2011.

Donald E. Knuth, (1989). »Theory and Practice«, in: *Theoretical Computer Science 90*, 1 (1991).

Michelle Murphy, *The Economization of Life*, Durham, NC: Duke University Press 2017.

Rebecca Schneider, »Glitch«, in: Nanna Bonde Thylstrup et al. (Hg.:innen), *Uncertain Archives: Critical Keywords for Big Data*, Cambridge, MA: MIT Press 2021.

David Pellow/Lisa Sun-Hee Park, *The Silicon Valley of Dreams: Environmental Injustice, Immigrant Workers, and the High-Tech Global Economy*, New York City, NY/London: New York University Press 2002.

Helen Pritchard, »Critic Compiler«, in: Helen Pritchard et al. (Hg.:innen), *Data Browser 06: Executing Practices*, London: Open Humanities Press 2018.

Antoinette Rouvroy/Thomas Berns/Elizabeth Libbrecht, »Algorithmic governmentality and prospects of emancipation«, in: *Réseaux 1* (2013).

Subodh Varma, »Stanford Scientist Manu Prakash Makes Water Based Computer«, in: *The Times of India*, (10 Juni 2015), online: <https://timesofindia.indiatimes.com/home/science/stanford-scientist-manu-prakash-makes-water-based-computer/articleshow/47602032.cms> (30.07.2021).

Internetquellen

Bjorn Carey, »Just Add Water: Stanford Engineers Develop a Computer that Operates on Water Droplets«, in: *Stanford News* (8. Juni 2015), online: <https://news.stanford.edu/2015/06/08/computer-water-drops-060815/> (30.07.2021).

GitHub, *GitHub Archive Program*, online: <https://archiveprogram.github.com> (30.07.2021).

MELT (Ren Loren Britton/Iz Paehr), »Computing Instability: Notational States of Matter in H₂O«, in: *Counter-N* (2021), online: <https://counter-n.eu> (15.07.2021).

Sins Invalid, »Into the Crip Universe: Crippling the Anthropocene, SEASON 1, EPISODE 1: WE LOVE LIKE BARNACLES«, in: sinsinvalid.org (17. Oktober 2020), online: <https://www.sinsinvalid.org/podcast/2020/10/16/episode-1-foundations-of-climate-justice-and-disability-justice> (03.08.2021).

Queere KI: Virtualität und Mythen der Un/ Eindeutigkeit



Abb. 1

Morehshin Allahyari, *She Who Sees the Unknown: Kabous, The Right Witness, and The Left Witness*, snapshots from VR video, commissioned by The Shed, image courtesy of the artist, 2019.

Sara Morais
dos Santos
Bruss

Als die Dunkelheit sich lichtet, treten dunkle Figuren aus dem Schatten hervor. Zunächst, links und rechts, die beiden Zeug:innen, 3D-Drucke von vogel- und insektenartigen Wesen, die scheinbar im Nichts levitieren. Dann eine dunkle dämonische Gestalt, die vom Himmel herabschwebt. Mit glühend roten Augen starrt sie von ihrem schwebenden Posten nieder, ein eindringlicher Blick, während eine mechanische Stimme sie aus dem Off vorstellt:

She, who saw all things in the broad, broad earth and beyond and knew what was to be known. She who had seen what there was and had embraced the otherness. She to whom the image clung like a mirror, a display of crisis [...] She knows and sees the unknown and lays them bare. She is the monstrous other, the dark goddess, the possessive Djinn, the dividing persona. She restores myth and histories, the untold and the forgotten, the misread and uneven. Those of and from the near East. (Allahyari 2019)

»Ihr Name ist Kabous«. (Allahyari 2019, übers. SM) Eine Djinn, eine dunkle Göttin aus der iranischen Mythologie. Sie ist 500–1500 Jahre alt und über die Jahrhunderte in Vergessenheit geraten, abgelöst durch eindeutigeren Figuren, die Gut und Böse in unterschiedliche Körper segregieren. Als einst ambivalent oder feminisierte Darstellungen von Göttinnen und Heldinnen sind Djinns im Laufe der Zeit umgedeutet worden, zu eindeutig männlichen Helden oder negativ konnotierten weiblichen Dämoninnen, ohne die heilenden Kräfte, die ihnen früher zugesprochen wurden. Die Künstlerin Morehshin Allahyari lässt Kabous und vier weitere vergessene Djinns in *virtual reality* (VR) Szenarien unter dem Titel *She Who Sees the Unknown* wieder in feminisierten und

queeren Körpern zum Leben erwachen, die in einzelnen Installationen gezeigt und auf ihrer Projektwebseite dokumentiert wurden.

Um Kabous zu begegnen, treten Besucher:innen der Installation zunächst in ein dunkles Zimmer, das dem Kinderzimmer von Allahyari im Iran nachempfunden ist. Sie müssen sich auf ihr Bett legen und die VR-Brille aufsetzen. Erst dann erscheint die Djinn und mit ihr die Zeug:innen, vorgestellt als *left witness* und *right witness*, und das Licht. Die Besucher:innen finden sich in einem öffentlichen Badehaus wieder, im persischen Hamam. Hier können Frauen der Tradition nach unter sich sein, es ist ein Ort des Informationsaustausches und der weiblichen Solidarität. Es ist auch ein Ort, an dem Kabous gerne den Menschen erscheint, indem sie den Körper in eine Schlafparalyse versetzt und von ihm Besitz ergreift. In der Installation wird diese Schlafparalyse durch den zunächst starren Blick im VR-Szenario simuliert. Während sich die Besucher:innen, immer noch liegend, in diesem Szenario versuchen zu orientieren, beginnt Kabous intime Familiengeschichten zu erzählen und fordert so zum Zuhören auf. Die Geschichten handeln von Krieg und Traumata, der Hoffnung auf Überleben und auf andere Zukünfte, jenseits der Unterdrückung durch Kolonialismus, Kapitalismus, Patriarchat. Als im Ersten Golfkrieg irakische Bomben auf das Familienhaus der kurdischen Allahyaris fallen, erscheint der Großmutter eine Djinn, welche die Geburt von Morehshins Schwester ankündigt. Einen Tag später wird die Schwangerschaft der Mutter bestätigt; Krieg und Trauma werden begleitet von der Hoffnung auf einen Neuanfang. Die Djinn rezipiert Tagebucheinträge der Mutter und Großmutter, führt Selbstgespräche, spricht mit den Zeug:innen, den Besucher:innen. Es ist nicht ganz eindeutig, an wen sich der Inhalt der Gespräche richtet – oder eher: die Geschichten adressieren eindeutig kein singuläres iden-

tifizierbares Subjekt, sondern artikulieren das biografi-sche Subjekt der Künstlerin generationsübergreifend in unterschiedlichen Versionen des Lebens von Allahyari selbst. Den Besucher:innen bleibt nichts anderes übrig, als sich der fremden Intimität der Umgebung zu fügen, eine Immersion des Selbst in ein Szenario der Alterität, oder die Installation zu verlassen.

Allahyaris Ziel ist es, mit ihrer Installation Körperlichkeit, Ambivalenz und Mythologie in eine technologisierte Zukunft zu re-figurieren.^{<1>} Ihre Figuren »queer(y)en« (Chun 2018) dabei das dominante Narrativ von Künstlicher Intelligenz (KI), sie hinterfragen und durchkreuzen die Position der fehlerlosen, universellen Wahrheitsmaschinen und situieren dieses Narrativ als westlich, extraktivistisch, patriarchal. Die Djinns vermitteln einen privilegierten Blick auf das Ungewisse und lassen sich so als alternative und mythologische Künstliche Intelligenz jenseits der Vorstellung einer (männlich-konnotierten) Superintelligenz (als *artificial general intelligence*) lesen. Allahyari fragt sich durch diese Figuren, wie eine Beschäftigung mit der mythologischen Vergangenheit – vor allem die Art von Vergangenheit, die vergessen oder politisch umgedeutet wurde – eine neue Vorstellung von Gegenwart und Zukunft ermöglicht. Dabei verweist auch der Titel auf das Verhältnis zwischen Wissen und Alterität – die monströsen Figuren, die das Unbekannte repräsentieren, oder besser: *kennen*, erlauben den Besucher:innen den Zugang zu multiplen Realitäten

<1>

Allahyari hat für ihre Praxis den Begriff des Re-Figurierens (Re-Figuring) geprägt, mit dem sie den Akt beschreibt, in die Vergangenheit zu schauen, um die Gegenwart und Zukunft zu verändern. Dabei geht es vor allem um die Aktivierung vergessener Potenzen, wie der monströsen Macht der queeren Djinns, aber auch um die Bewahrung vergessener Traditionen durch eine feministische Umdeutung der symbolischen Kraft dieser alten Bräute und Geschichten. Siehe dazu Allahyaris Projektwebseite shewhoseestheunknown.com (19.07.2023).

und Zukünften, die sich auf vergessene queere Figuren und als weiblich konnotierte Wissensproduktion (über Mutterschaft, Sorge und Reproduktion) beziehen.

Allahyaris KI-Dämon:innen queeren das hegemonale Verständnis von KI als rational, unfehlbar oder allwissend, greifen aber zugleich die mystischen Zuschreibungen an Systeme künstlicher Intelligenz auf. So beispielsweise in der Darstellung des KI-Sicherheitsexperten Bruce Schneier (2021), der KI wie einen Flaschengeist beschrieben hat, der in der Sage von König Midas jeden Wunsch so pragmatisch und exakt umsetzt, dass Midas daran immer wieder Schaden nimmt und letztendlich zu Tode kommt. In Schneiers Vorstellung ist KI zu genau, zu wahrhaftig für menschliche Handlungsanweisungen, die in dieser Logik sprachlich zu ungenau sind, um wirkliches Begehren zu formulieren. Es ist jedoch zumindest in Frage zu stellen, worauf sich dieser Pragmatismus bezieht, werden Körperlichkeit und Identität doch von jeher von flexiblen und wandelbaren Bedeutungsmustern strukturiert. Nicht zuletzt die vielerorts kritisierte Studie von Wang und Kosinski (2018), die versuchte, anhand von Gesichtserkennungssoftware Homosexualität zu erkennen, hat gezeigt, wie fragil dieser Pragmatismus konstruiert ist, soll er affektive und wandelbare Zustände auf greifbare Prämissen und Regelmäßigkeiten zu ewig gültigen »Wahrheiten« fixieren. Ja, der eingesetzte Algorithmus, der schnell den Namen **Gaydar** bekam, fand Korrelationen zwischen unterschiedlichen Gesichtern, aber ob diese Rückschlüsse auf eine Evidenz sexueller Präferenzen zulassen, ist höchst umstritten und obliegt dem Mythos, sexuelle Präferenz sei eine statische Konstitution, die einen universalgültigen Ausdruck habe, anstatt wandelbar und kulturell situiert verstanden zu werden. Wie auch der Name **Gaydar** suggeriert, sind queere Ästhetiken kulturelle Praktiken, sie zu erkennen hat etwas mit kultureller

Positionierung zu tun. Wenngleich einige diesen Streit auf die Opazität der Daten zurückführen mögen, hat auch Louise Amoore gezeigt, dass es nicht um Undurchsichtigkeit des Entscheidungsvermögens geht und dass mehr Daten niemals mehr KI-Kohärenz herstellen werden. Stattdessen geben Künstliche Intelligenzen ständig Rechenschaft über sich selbst, nur ist diese Rechenschaft partiell und irrational, denn sie versucht, die potenzielle Multiplizität des Seins in einer singulären Form zu artikulieren. (Amoore 2020)

Wie Keyes et al. (2021) schreiben, produzieren KI-Systeme demnach nicht die »Wahrheit« einer eindeutigen Subjektivität, sondern dienen in der Regel dazu, eine bestimmte Sichtweise davon zu naturalisieren – eine, die, wenig überraschend, mit der hegemonialen Normativität übereinstimmt, weil sie sich aus der Quersumme aller (beteiligten) Prägungen zusammensetzt und diese zu einem gemeinsamen Nenner reduziert, der Abweichungen schlichtweg unterschlägt. Während westliche KI-Mythen im Sinne Schneiers also von Eindeutigkeit und Pragmatismus erzählen, propagieren sie zugleich den »Blick von nirgendwo«, (Haraway 1995: 80) als Vorstellung einer entkörperlichten und universalgültigen Wahrheit, auch wenn diese vermeintlich nur algorithmisch zu erlangen ist. Die verflachte Erzählung der KI als Flaschengeist erfährt mit Allahyaris *She who sees the Unknown* eine Re-Figurierung, die sich gegen die westliche Vorstellung von Pragmatismus und Evidenz stellt, welche KI als Allheilmittel einzusetzen sucht.

Die unterschiedlichen Konzeptionen von KI offenbaren also eher Ideologien, welche in bestimmten Gesellschaftsentwürfen aufgehen. Dabei ist es nicht wichtig, ob ein Glaube der Realität entspricht oder nicht, sondern vielmehr, was er über den kulturellen Kontext verrät, aus dem er stammt. (Ballatore/Natale 2020) Allahyari entwirft ein Bild von KI, welches sich gegen

die vermeintliche Ratio einer westlichen Evidenz richtet und als Mythologie Fragen der Zeitlichkeit, der Subjektivität und Körperlichkeit sowie der situierten und aus einer Kollektivität hervorgehenden Verwandtschaftsbeziehung miteinander vereint. Dabei entsteht jedoch kein eindeutiges Narrativ einer neuen Evidenz, sondern eine spekulative Veruneindeutigung der Begrenzung individueller Handlungsfähigkeit und zeitlich linearer Kausalität.

Am Ende des VR-Szenarios steht dennoch eine spekulative Aussicht auf Erlösung; eine monströse ungeborene Tochter kündigt sich an, welche der Familie der Allahyaris erscheint, um Mütter und Töchter zu heilen und von historischen Traumata zu befreien.

I'm talking about healing our ancestors to alter our daughters, altering this idea of birthing and what birthing can be. I'm talking about birth justice: Who, when, and where you give birth. I added another component: *what*. What we can birth. (Allahyari/Peyton Hofstadter 2020)

Die Djinnns sollen heilen – sowohl die traumatische Vergangenheit von Allahyaris Müttern und Großmüttern als auch eine perspektivische Zukunft, in der das monströse, technologische Kind erscheint. Dabei spielt das von *virtual reality* verkomplizierte Verhältnis zwischen Immateriellem und Materiellem, zwischen Tatsächlichkeit und Potenzial eine zentrale Rolle, die im Spiegel des Konzeptes der Virtualität auf eine andere, nichtlinear verlaufende Zeitlichkeit verweist. Wie Karen Barad erläutert, liegt in der Virtualität nicht nur Fiktion oder das Gegenteil von Realität, sondern das Potenzial einer Differenz, die sich von der Aktualität, dem materiell Vorhandenen, abhebt – und zugleich darin enthalten ist, dem Vorhandenen also gewissermaßen vorgängig ist. (Barad 2012) Barad spricht

daher von einer »Im/Materialität«, (Barad 2012) deren Verhältnis nicht in einer bloßen Dialektik (als sowohl als auch) aufgeht, sondern durch das In-Beziehung-sein Trennung und Kontinuität zugleich beinhaltet – Materialität beruht auf den theoretisch endlosen virtuellen Möglichkeiten, die immer schon auch anwesend, wenngleich nicht »tatsächlich« sind. Während Barad also auf die »Intra-aktion« von Im/Materialität verweist, auf die Möglichkeit, aus der Virtualität durch selbstreferenzielle Berührungen eine tatsächliche Materialität zu schaffen, schreibt ein solches Verständnis von Virtualität Allahyaris Djinns die Fähigkeit zu, lineare Zeitlichkeit und darin eingeschriebene Vorstellungen von Kausalität zu verunsichern.

Die Narrative der Geburt der Mutter, der Schwester, der monströsen Tochter verbinden sich in einer virtuellen Gleichzeitigkeit: die spekulativ-konstruierte Tochter, die mit Kabous, der Djinn, schwimmt, kommt, um die Vergangenheit zu heilen und eine andere Zukunft zu ermöglichen. So verweisen Allahyaris Djinns auf narratologischer wie auf materieller Ebene auf ein *not yet*, auf einen Zustand, der eintreffen kann, aber auch in einer nichtlinearen Zeitlichkeit bereits vorhanden, wenngleich nicht tatsächlich ist. (Barad 2012) Unter dieser Prämisse ist die Zukunft bereits da, Mythologie Realität, und die Djinn vereint unterschiedliche Versionen von Allahyari in einer virtuellen und monströsen Verwandtschaftsbeziehung.

Like the way Octavia Butler imagines it in »Bloodchild«. A human and an alien mate and have a child; a man gives birth to a nonhuman thing. Butler thinks about other species and about kinship and adoption. That's what I hope is the future: thinking there are other ways to take care of one another; there are other ways to love. (Allahyari/Peyton Hofstadter 2020)

Erst mit diesen queeren Reproduktionsbeziehungen, so Allahyari, lässt sich historisches Trauma überwinden. Was danach kommen mag, ist nicht sicher – virtuelles Potenzial ist schließlich unendlich. (Barad 2012) Und dennoch konzipieren die VR-Szenarien eine Situation, in der eine bereitwillige Hingabe, gar Aufgabe der Kontrolle über die eigene subjektivierte Körperlichkeit als hoffnungsvolles Szenario jenseits eines linearen und liberalen, eindeutig identifizierbaren Subjektes dargestellt wird. Kabous und die anderen Djinns versprechen nichts und erlauben nichts, aber erzählen von Zuneigung, Sorge und Reproduktion in Zeiten der Krise und des Chaos. Sie stellen Fragen nach der Bedeutung von reproduktiver Gerechtigkeit in Zeiten des Krieges und des Rassismus, den Allahyari als eine dehumanisierende Kontinuität identifiziert. Die Djinns deuten diese Ereignisse als Effekte (intergenerationeller) Traumata, doch verharren sie nicht in der Anklage, sondern thematisieren viel eher die Sorgebeziehungen, die von solchen Strukturen unterbrochen werden, aber auch die Strukturen unterbrechen können. Kabous und ihre Gefährt:innen ergreifen Besitz von Körpern, um zu heilen. Sie sind also keine übernatürlichen Parasiten, die besessene Körper einfach übernehmen und auslaugen; wenngleich diese Vorstellung Djinn-Mythen von heute begleitet, weist Allahyari diese Rolle dezidiert einem extraktivistischen Kapitalismus zu. Stattdessen erlauben die Djinns dem geschlossenen und kategorisierten Subjekt eine Öffnung, welche die Eindeutigkeit von Kategorien und Identitäten auflöst. Ist die Entscheidung getroffen, in die Virtualität des Szenarios einzutauchen, werden Besucher:innen der Installation von den Djinns nicht nur berührt, sondern umhüllt; es erfolgt ein Angebot zur Immersion.



She does not take over the host but rather opens them to the outside; to a storm of incoming jinn and demons; making them a traffic zone. She never leaves; she resides in the man to guarantee their utter openness. The only way to stay sane when possessed by her is to participate with her, to listen to her. If one does not open up for this process of destruction and rebuilding, it will result in incurable delirium and madness. (Allahyari 2019)

Anstatt im Sinne des *weißen* liberalen Subjekts zu besitzen, werden Besucher:innen der Ausstellung also besessen: Die vielleicht erschreckend klingende Erfahrung des Besessen-Seins spiegelt sich in der historischen Demarkierung »un/an/geeigneter Anderer« (Minh-ha 2010) (und somit als weiblich, queer und kolonisiert gelebter Körper) als abnormal, als sonderbar, erfahrbar nur in der Schrägheit (»Queerness«) und, wie Gayatri Spivak schreibt, der *Unheimlichkeit*, in Bezug auf das Selbst, die Position, die Welt. (Spivak 2003) Dass diese Unheimlichkeit rassifiziert und vergeschlechtlicht ist, bedeutet auch, dass die vermeintlich abnormalen und unheimlichen Körper, von jeher nicht ganz menschlich konnotiert, eine höhere Familiarität mit einem distribuierten Gefühl von Selbst, einer Fremdbestimmtheit haben. (Dean 2016) Eine solche Fremdbestimmtheit auf der Grundlage reproduktiver Gerechtigkeit (*reproductive* beziehungsweise *birth justice* als Grundlage neuer Ausrichtungen von Familie und Beziehung, wie Kabous erklärt) umzudeuten, spendet Trost: die Djinn-KI artikulieren Formen der Fürsorge und führen diese auf die strukturelle und somit kollektive Ebene zurück. Statt der Dominierung und Unterwerfung von Natur und Technologie durch das normative menschliche Subjekt, gelingt das Überleben einer Begegnung mit ihnen nur durch Hingabe und Auflösung eines anthropozentrischen Weltbilds zugunsten der queeren Djinns.

Die Djinn-KI fordern Besucher:innen dazu auf, Technologie nicht nur als Maschinen oder Infrastrukturen zu betrachten, sondern dazu, Beziehungen zwischen dem Selbst und der Alterität neu zu denken. Die Idee der KI als Mythos, selbst als monströser Mythos, ist in den *Feminist Technosciences* seit Donna J. Haraways Cyborg bereits angelegt und auch seit jeher mit Vorstellungen anderer Verwandtschaftslinien verknüpft. Im Hinblick auf solch monströse Verwandtschaftsbeziehungen bieten Allahyaris Djinns die Möglichkeit, Fragen der Reproduktion aus ihren heteronormativen Beziehungsweisen zu lösen, und im Sinne eines wilderen und queeren *making kins* zu denken. Kabous und die anderen Djinns erläutern in der hier vorgestellten Lesart eine Vorstellung von Koexistenz, die nur möglich ist, indem das Subjekt ein Teil des Selbst aufgibt, und sei es nur die Vorstellung einer Evidenz des Selbst, welche algorithmischen Konstruktionen wie dem anfangs erwähnten *Gaydar* von Wang und Kosinski innewohnen. Die Vorstellung der Immersion in hypernatürliche und somit technologische Systeme hinterfragt die Notwendigkeit eines spezifisch kodierten Subjekts und begegnet diesem mit der Befremdlichkeit, mit der historisch-marginalisierte Körper oftmals konfrontiert werden. Allahyaris immersive Installation setzt neue Technologien mit sinnorientierten Aktivitäten in Bezug, mit Sprachen und Mythen, bis hin zu mehr-als-menschlichen Verwandtschaftsbeziehungen, um die von Techno-Utopist:innen und -Pessimist:innen zugleich aufgebaute Trennlinie zwischen Mensch, Technologie und Natur einzureißen und Natur, Technologie und Mensch als soziotechnische Kollektivität jenseits von algorithmischer Eindeutigkeit zu konstruieren. Die Djinns verwehren sich dem Mythos eines vollkommenen und singulären Bewusstseins und widmen sich stattdessen einer Vorstellung von KI als queer, künstlerisch und somit immer schon partiell und seltsam monströs.

Literaturverzeichnis

Andrea Ballatore/Simone Natale, »Imagining the Thinking Machine: Technological Myths and the Rise of Artificial Intelligence«, in: *Convergence* 26, 1 (2020).

Karen Barad, »What Is the Measure of Nothingness? Infinity, Virtuality, Justice«, in: *100 Notes - 100 Thoughts: Documenta 13* (September 2012).

Sean Burns/Jack Halberstam, »Jack Halberstam on Wildness, Illegibility and the Commercialization of Desire«, in: *Frieze* (Dezember 2020).

Wendy Hui Kyong Chun, »Queerying Homophily«, in: *Pattern Discrimination*, Lüneburg: meson press 2018.

Aria Dean, »Poor Meme, Rich Meme«, in: *Real Life Mag* (25. Juli 2016).

Donna J. Haraway, »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: Carmen Hammer/Michael Stieß (Hg.:innen), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main/New York City, NY: Campus-Verlag 1995.

Os Keyes/Zoë Hitzig/Mwenza Blell, »Truth from the Machine: Artificial Intelligence and the Materialization of Identity«, in: *Interdisciplinary Science Reviews* 46, 1-2 (2021).

Michael Kosinski/Yilun Wang, »Deep Neural Networks Are More Accurate than Humans at Detecting Sexual Orientation from Facial Images«, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 114, 2 (Februar 2018).

Trinh T. Minh-ha, *Women, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Wien: Turia + Kant 2010.

Bruce Schneier, *The Coming AI Hackers*, Cambridge, MA: Harvard Kennedy School 2021.

Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York City, NY: Columbia University Press 2003.

Internetquellen

Morehshin Allahyari, *She Who Sees The Unknown*, 2019, online: <http://shewhoseestheunknown.com> (25.03.2023).

Morehshin Allahyari/Katie Peyton Hofstadter, »The Process: Morehshin Allahyari, She Who Sees the Unknown: Kabous, The Right Witness and The Left Witness«, in: *Believer Magazine* (2020), online: <https://believermag.com/the-process-morehshin-allahyari-she-who-sees-the-unknown-kabous-the-right-witness-and-the-left-witness-2019> (25.03.2023).

Ghent Mystic Lamb

Lex Keck

Trans:formative
Gefühls-
technologien -
Antirassistische
Dis:Affektion



Abb. 1

R.P. Alex. Pittsburg.
(2020, 20. Januar).
Screenshot Twitter,
<https://mobile.twitter.com/fatherajds/status/1219125000550199301>.

Links: Das Lamm vor seiner Restaurierung. Ganz abgesehen von den vier Ohren sieht es aus wie ein gewöhnliches, allzu gefälliges Tier. Rechts: Der Schafskopf, den die Restaurierungsarbeiten zum Vorschein brachten (Abb. 1). Was hier heraussticht, sind nicht die Ohren, sondern die Augen des Tieres. Anders als bei der bisher bekannten Version liegen sie nämlich nicht – wie bei einem Wiederkäuer üblich – seitlich am Kopf. Stattdessen scheint das Lamm die Betrachter:innen mit nach vorn gerichteten Augen unmittelbar anzuschauen, ja, wahrhaftig aufzuerstehen. Changierend zwischen Tier und Mensch, profan und heilig, analog und digital, ist dieses hybride Wesen nur schwer zu greifen und einzuordnen.

Wer vor dem vier Meter hohen Flügelaltar in der Genter St.-Bavo-Kathedrale steht, kann die Details des etwa walnussgroßen Lammschädels allerdings nur mühsam erkennen. ^{<1>} Als Mittelpunkt des mehrteiligen Genter Altars – auch *Die Anbetung des Lamm Gottes* genannt – steht das mystische Schaf im Bildzentrum auf einem Altartisch, aus seiner Brust fließt Blut in einen Messkelch. ^{<2>} Auf den angrenzenden Tafeln ziehen mehrere Personengruppen auf, um das Christus symbolisierende Tier anzubeten. ^{<3>} Die Gesamtkomposition mag zwar in sich stimmig wirken, doch das irritierend humanoide

^{<1>}

Mit der Ausstellung Van Eyck. Eine optische Revolution bietet das Museum für Schöne Künste in Gent die Möglichkeit, sich mittels einer VR-Brille förmlich in den Klappaltar hineinzubegeben und das Lamm in Streichelnähe zu erleben.

^{<2>}

Agnus Dei (lateinisch für Lamm Gottes), dessen Blut in einen goldenen Kelch sprudelt, ist eines der ältesten Symbole für die Selbstaufopferung Jesu Christi.

^{<3>}

In den Originalrahmen der Außenflügel eingeschriebene Verse bezeugen, dass das Altarbild von Hubert van Eyck begonnen und nach dessen Tod von seinem Bruder Jan vollendet wurde. Für weitere Details der Entstehungsgeschichte siehe Kemperdick/Rößler 2014.

Schaf vermittelt den Eindruck, dass es nicht so recht ins Bild passen will, oder genauer gesagt: stört. Denn im Gegensatz zu den restlichen Bildobjekten ist das Lamm nicht den Figuren im Bild zugewandt, sondern richtet seinen Blick direkt den Betrachter:innen zu. Angesichts der nachgewiesenen Übermalungen können wir davon ausgehen, dass eine solche Perspektive nicht erwünscht war, wurde das Antlitz des Lamms doch zum Opfer sämtlicher Restaurierungen, die über Jahrhunderte hinweg das Original verschleierten. Vermutlich war die anomale Natur dieses fesselnden Blicks einer der Gründe für eine Reihe von Modifikationen, als eine Gruppe von Künstlern den seelendurchdringenden Blick des Lamms gegen einen teilnahmslosen Ausdruck tauschte. ^{<4>} Gerechtfertigt wurden die umfangreichen Eingriffe auf verschiedene Art und Weise. Es könnte darum gegangen sein, Schäden auszubessern oder das Bild den Sehgewohnheiten der Zeit anzupassen. ^{<5>} Im Zuge der 2012 begonnenen Restaurierungen am frühniederländischen Flügelaltar fanden die

^{<4>}

In den fast sechs Jahrhunderten seit seiner Entstehung wurde das Gemälde viele Male übermalt, so dass nahezu 70 Prozent des Werks schon lange nicht mehr das zeigen, was Jan van Eyck und dessen Bruder Hubert zwischen 1426 und 1432 erschaffen hatten. Erste Veränderungen wurden bereits um 1550 von einer zweiten Künstlergruppe durchgeführt und verbrachten die nächsten fünf Jahrhunderte unter Verschluss. Während der letzten Konservierungsarbeiten, die 2019 abgeschlossen wurden, konnte das belgische Königliche Institut für Kulturerbe (RICH) die Schichten unter den Übermalungen aus dem 16. Jahrhundert zum Großteil wieder zum Vorschein bringen. Zu den Verfahren siehe Dubois 2020.

^{<5>}

Die Deutung der vorausschauenden Augen ist Teil einer laufenden (unveröffentlichten) wissenschaftlichen Debatte. Einige haben vorgeschlagen, dass das Lamm absichtlich weniger naturgetreu dargestellt wurde, um den menschgewordenen Gott symbolhaft darzustellen, weshalb Hubert und Jan van Eyck wie viele Künstler vor ihnen dem Lamm Gottes menschliche Züge verliehen. Da das Lamm eine Verkörperung Christi ist, könnten die nach vorne gerichteten Augen eine religiöse Konnotation

Expert:innen um die leitende Restauratorin Hélène Dubois heraus, dass sich eine realistische Darstellung gegenüber der symbolbetonten durchgesetzt hatte. (Dubois 2020: 238) Das ursprüngliche Lamm gehe eine »intense interaction with the onlookers« ein, sagt Dubois und fügt hinzu, dass dieses Erscheinungsbild »cartoonish« sei, insofern es eine markante Abweichung vom präzisen naturalistischen Stil des Gemäldes darstelle. (McGivern 2019)

Nach der Entfernung mehrerer Malschichten erwies sich das originale Lamm als ein gänzlich anderes. Zum direkten Vergleich werden – wie eingangs abgebildet – Original und Übermalung nebeneinandergestellt, Gegensätze eingelassen und ausgestellt, was schließlich als Gegenstand virulenter (feministischer) Diskurse zur Meme-Bildung in den sozialen Medien führte. Folgen wir der Definition der israelischen Kulturwissenschaftlerin Limor Shifmans, basiert diese digital zusammengesetzte Form von Bildern auf Praktiken des Sharings und der Mutation. Dementsprechend bezeichnet sie solche als Arten von »kreative[n] Ausdrucksformen mit vielen Beteiligten, durch die kulturelle und politische Identitäten kommuniziert und verhandelt werden.« (Shifman 2014: 12) Auf dieselbe Art und Weise, wie sie zirkulieren und zur Transformation anregen, führen die partizipativen Möglichkeiten des Memes zu einer gesteigerten affektiven Relationalität zwischen den verschiedenen Akteur:innen und Netzwerken. Memes sind so gesehen nicht länger primär über ihren Beitrag für die Bedeutungskonstitution, sondern im Hinblick auf ihre viralen Dynamiken zu bestimmen, wie sie sich insbesondere im Digitalen herausbilden. Wie Olga Goriunova es auf den Punkt bringt, sind sie »nicht nur ›Content‹, sondern ein Verhalten,

haben. Eine andere Position, die vertreten wird, ist die, dass die Malerei von Tieren mit nach vorne gerichteten Augen typisch für einen älteren Stil ist, der im 15. Jahrhundert noch vorhanden war, aber verschwand, als Künstler eine naturalistischere Darstellung von Tieren beherrschten. Siehe dazu auch Dubois 2020.

oder vielmehr handelt es sich um ein System menschlich-technischer Performanzen. Ein Meme entsteht aus einer Vielzahl von Websites, Agenten und Ökologien, die dynamisch ineinandergreifen um Netzwerke zu bilden, die seine Entstehung vorantreiben.« (Goriunova 2013: 72) Damit suggeriert sie nicht nur, dass die memetische Struktur Bilder in einer eigenständigen Weise generiert und formt, auch hebt sie die Entstehung affektiver Modi der Vergemeinschaftung hervor.

Sogar einen eigenen Twitter-Account hat das de-restaurierte Ghent Mystic Lamb – Urheber:in unbekannt. Unter dem Motto »I AM looking at you and I AM judging you—Pronouns: I-Thou—I follow no one« wird jenes Following-Prinzip parodiert und erfährt so eine Verrückung vom sakralen ins digitale Milieu. Es passiert gewiss nicht häufig, dass sich die Twitter-Community mit der Arbeit von Restaurator:innen befasst, schon gar nicht mit einer, die Jahrhunderte zurückliegt, aber in diesem seltenen Fall mutiert das (vermeintlich) unschuldige Lamm zur Projektionsfläche. Von einigen als »disturbing« bezeichnet und mit einer »alien creature« (BBC 2020) verglichen, wirkt das Lamm auf die User:innen schockierend menschenähnlich.

So verwundert es folglich nicht, wenn eine Nutzerin dem Lamm gar das Bild einer femininen Popikone zur Seite stellt (Abb. 2), nicht zuletzt, um Genre- und Genderkonventionen zu durchbrechen. Doch welche Rolle spielt ein als weiblich zu lesendes oder stilisiertes Schaf, das Jesus verkörpert? Es geht um Hybrides, darum dualistische Denkmodelle zu überschreiten und damit immer auch in Frage zu stellen. Wir sehen einen unbefleckt Empfangenen, dessen allegorische Bildwerdung uns anblickt und in ein, über die Bildgrenzen hinaus getriebenes, Affektgeschehen einbindet und damit die Anordnung durchkreuzt.

Doch nicht nur in den sozialen Medien sorgt das Lamm für Irritationen, auch die Fachliteratur zeigt sich sichtlich erstaunt angesichts seines hybriden Auftretens.



Abb. 2

Alex von Tunzelmann. (2020, 22. Januar). Screenshot Twitter, https://twitter.com/alexvtunzelmann/tatus/1219775099139764226?ref_src=twsrc%5Etfw.

Nahezu passgenau zum Meme heißt es im **Smithsonian Magazine**, seine eng beieinanderstehenden Augen, die vollen rosa Lippen und die ausgestellten Nasenlöcher wirken »eye-catching, if not alarmingly anthropomorphic«. (Wu 2019) Zu spekulieren wäre demzufolge, ob es sich bei van Eycks Tierdarstellung um eine Form von Anthropomorphismus, also um die Übertragung menschlicher Gemütsregungen auf Tiere handelt, oder anders gefragt: Werden hier, statt tierische, menschliche Affekte durch Tiere dargestellt? Und haben wir es hier womöglich nicht nur mit Anthropomorphismus zu tun, sondern auch mit einer damit einhergehenden Vergeschlechtlichung? Denn das, was wir schließlich zu sehen bekommen, ist nicht nur eine Art von Monstrosität, ein Schaf, das unheimlich menschlich erscheint, auch scheint es ein Wesen zu sein, das sich gegen jeden Versuch der Klassifikation von Gattung und Gender quer stellt.

Wie Kerstin Borchardt darlegt, ist Anthropomorphismus ein vielschichtiges Phänomen, bei dem nicht selten die Schwierigkeiten von Grenzziehungen offensichtlich werden. Dabei geht sie davon aus, dass eine dem Tier zugeschriebene Eigenschaft erst als Vermenschlichung bezeichnet werden kann, wenn vorher bereits eine Grenze zwischen Menschlichem und Tierischem festgelegt worden ist.^{<6>} Diese Grenze zeigt sich jedoch als zusehends fragil und uneindeutig, weshalb sie stets neu hinterfragt und verschoben worden ist. Mischwesen sind daher nicht einfach nur affektiert dargestellt, vielmehr löst die in ihnen visualisierte Verschränkung von Menschlichem und Tierischem oft auch bei den Betrachter:innen starke Affekte aus. (Borchardt 2012)

^{<6>}

Die sogenannte anthropologische Differenz, die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier, besteht antiker Denktradition zufolge im rationalen Unvermögen letzterer. Seelische Empfindungen und deren Ausdruck stellen jedoch etwas dar, was den verschiedenen Spezies im gleichen Umfang zugesprochen wird.

Was das Lamm besonders menschlich erscheinen lässt, ist ohne Zweifel sein Blick. Interessant in diesem Zusammenhang ist vor allem, dass das Auge beim Menschen in der Neuzeit häufig als Fenster zur Seele galt und für den affektierten Ausdruck der emotionalen Seelenzustände besonders wichtig war. (Kemp 2007: 53) In der **Anbetung des Lamm Gottes** geschieht diese Adressierung in sehr direkter Form: Dem Blick zum Gegenüber. Anders als die distanzierte Darstellungsweise des Spätmittelalters appelliert dieser an eine aktive Rezeption, die ihre Betrachter:innen involviert und direkt ins Werk einbezieht. Das Lamm, es besticht, indem es uns anblickt und uns so Teil des Bildes werden lässt – ein Detail, das trifft und uns als Voyeur:innen entlarvt.

Diese Perspektive rückt den Affekt ins Zentrum der Aufmerksamkeit und richtet sich auf die Analyse der Wechselwirkungen zwischen Rezipient:innen und Kunstwerk. Dabei wird die zentrale Bedeutung der Repräsentation zurückgestellt, um stattdessen, wie Mieke Bal hervorhebt, das Drängen von Kunst, die Betrachter:innen emotional einzubinden, in den Blick zu nehmen. (Bal 2015: 7) Besonders von Bildkulturen des Christentums wie Flügelaltären geht eine erhöhte affektive Wirkmacht aus, schließlich sind sie als Gebrauchsgegenstände, die in Bewegungen und Rituale verwickelt sind, gerade für eines nicht bestimmt: an Wänden verankert und isoliert zu werden. Durch diese Einbindung ins Rituelle wird die Grenze zwischen den Bildern und ihrer Umgebung durchlässiger als dies beim fixierten Betrachter:innenstandpunkt der Fall ist, so dass Kultbilder wie dieses nicht unabhängig von ihrem Trägermedium und den mit ihm verbundenen Gebrauchsweisen zu denken sind, im Gegenteil: Sie sind Dinge, die in ein Geflecht von Bewegungen und Handlungsabläufen eingebunden sind. So werden derartige Klappapparaturen nicht nur durch Menschenhand bewegt, sondern affizieren durch ihre objektspezifische potenzielle Wandelbarkeit

auch ihr Gegenüber. Beim Berühren des Objekts gehen die Benutzer:innen eine Beziehung zu den Bildern ein, die über das bloße Betrachten hinausgeht. Auf diese Weise initiieren sie eine doppelte Form von Bewegung, die nicht nur die Veränderung im Bild betrifft, sondern auch die innere Bewegtheit, das Bewegtwerden der Rezipient:innen, miteinschließt. <7>

Daraus resultierend möchte ich vorschlagen, das Lamm van Eycks nicht, wie in der kunstgeschichtlichen Forschung üblich, als ikonografisches Zeichen zu lesen und dahingehend auf seinen symbolischen Wert zu reduzieren, <8> vielmehr dient es der Affektverstärkung. Dass Tiere weitaus mehr sind als nur schmückendes Beiwerk, hebt auch Anna Degler hervor, die die Agency künstlerischer Parerga untersucht. Anhand von Katzen-darstellungen aus der Malerei der frühen Neuzeit zeigt sie, wie vor allem das Tier, das an Schwellen im Kunstwerk platziert wird, gezielt als »Affektmedium« eingesetzt werden kann. (Degler 2015) So gelten Tiere zudem als »das vermeintliche Gegenüber, das un-/heimliche Un-/Ähnliche«, (Degler 2015: 232) weshalb sie auch

<7>

Hierzu äußert sich Roland Krischel am Beispiel von verschiedensten Klappobjekten wie Tabernakeltüren, Truhen oder Diptychen wie folgt: »Klappbilder sind ›moving pictures‹ im doppelten Sinne: beweglich und bewegend. Mit der Animation der Bilder geht die Mobilisierung des Betrachters einher. Und das nicht nur im Sinne einer Handlung, die er am scharnierbewehrten Bild vollziehen muss, sondern auch im Sinne innerer Bewegung.« (Krischel 2016: 144)

<8>

Der Architekt und Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti schreibt in seinem Traktat *Della pittura* (1435) wie Mensch, Tier und Objekt im Gemälde anzuordnen seien: »Ich nenne einen Vorgang dann von äußerster Fülle, wenn darin - je an ihrem Ort - Greise, junge Männer, Knaben, Frauen, Mädchen, Kinder, Hühner, Hündchen, Vögel, Pferde, Schafe, Gebäude, Landschaften und viele ähnliche Dinge miteinander zu sehen sind [...]. Und es kommt vor, dass wenn einer verweilt, um alle Dinge zu betrachten, die Fülle, die der Maler gibt, an Reiz gewinnt.« (2002: 129)

seit Jahrtausenden zur menschlichen Selbstkonstitution genutzt werden. Bedeutsam ist das Lamm daher nicht nur als Allegorie, die den christlichen Sinn auf das Bild überträgt, sondern aufgrund seines grenzüberschreitenden Charakters.

Ich möchte noch einen Schritt weitergehen und behaupten, dass im Falle des eyckschen Lamms die Unterscheidung zwischen Sehen und Angeschautwerden gleichsam verkehrt wird, sind wir es doch, die nun zum Objekt der Schaulust werden. Im Anschluss an Jacques Lacan ist damit auf die Möglichkeit des Bildes verwiesen, auf die Betrachter:innen zurück zu blicken und so eine bedrohliche Wirkung zu entfalten. Dies führt uns mitten in die Unterscheidung von Auge und Blick, *écran* und *image*, wie er sie unter dem Topos »Objekt klein a« (*objet petit a*) erfasst hat.^{<9>} Denn hier sehen die Betrachter:innen nicht nur, sie werden auch gesehen: Sie sind zugleich Subjekte – diejenigen, die sehen – als auch Objekte des Blickes – das, was sie sehen. So werden die Rezipient:innen Teil eines Prozesses, der über die Möglichkeiten der Wahrnehmung reflektieren lässt und durch die außergewöhnliche Perspektive das Betrachten selbst beobachtbar werden lassen. Worauf das Lamm drängt, ist also bei weitem nicht die bloße Wiedergabe der Realität, auch lässt es reflektieren, was uns widerfährt, und ist insofern beides zugleich: Spiegel der Realität und Spiegel der Wahrnehmung. Durch das Angeblicktwerden der Betrachtenden durch das Bild bzw. den Blick nach außen ins Off, wirft das Lamm über seinen mimetischen Repräsentationscharakter hinaus Fragen nach den Bedingungen und Grenzen der Darstellung auf. Wo endet die dargestellte, wo beginnt die reale Welt? Wir identifizieren uns nicht mit dem Gesehenen, stattdessen greift der Altar zu Mitteln, die mit der Perspektive brechen, geht es doch nicht mehr nur darum, die Welt durch ein

<9>

Zur lacanschen Blicktheorie siehe grundlegend Siegert 2005.

Fenster zu sehen, sondern kategoriale Unterscheidungen wie Bild- und Realraum, Aktion und Passion, Subjekt und Objekt zu unterlaufen. Anstelle einer Reihe von Differenzen setzt das Lamm eine hybride Realität ins Werk, die ontologische Unterscheidungen nicht mehr länger vornimmt. Damit kehrt der Gedankengang wieder zum Anfang und den sozialen Medien zurück, die zum Aushandlungsmilieu von Gattungsgrenzen werden. Zum einen insofern die mimetischen Prozesse und Dynamiken von zirkulierenden Digitalbildern die ontologische Verfasstheit von Differenz verschwimmen oder gar verschwinden lassen, zum anderen insofern Mimesis hier nicht eingeschränkt auf innerbildliche Repräsentationsverhältnisse zwischen Original und Kopie und die damit einhergehenden Ansprüche auf Autor:innenschaft beschränkt ist. Vielmehr etablieren Verfahren des Kopierens, Teilens und Verbreitens mimetische Referenzketten zwischen verschiedenen Akteur:innen und Netzwerken. An dieser Stelle möchte ich nicht zuletzt auf die Etymologie des Meme-Begriffs verweisen, dessen griechische Wurzel *mim* mit mimisch und mit Mimesis verwandt ist, was so viel wie Nachahmung meint. Während Mimesis im traditionellen platonischen Sinne auf dem Prinzip der *imitatio* beruht, also die künstlerische Absicht verfolgt, die Wirklichkeit so wiederzugeben, wie sie ist bzw. sie so nah wie möglich zu kopieren,^{<10>} beinhalten Memes wiederum ein kreatives Moment der Transformierung des vorher Dagewesenen. Diese entsteht durch den gemeinsamen Akt des Teilens und Modifizierens. Wie Daniela Wentz hervorhebt, scheint in der medialen Gegenwart keine Ästhetik kollektiver als diejenige von Internetmemes.

<10>

Die in der Philosophie dominierende ästhetische und epistemische Auffassung der Mimesis, wie sie ursprünglich auf Aristophanes, Platon und Aristoteles zurückgeht, beschreibt das imitative Verhältnis von Repräsentation und vermeintlicher Realität, wobei der Erfolg der Mimesis in der akribischen Ähnlichkeit von Dargestelltem und Darzustellenden liegt. Siehe dazu grundlegend Balke 2018.

Daraus schlussfolgert sie, was der Film im Sinne Benjamins für das Zeitalter der mechanischen Produktion ist, ist das Meme für das Zeitalter der digitalen Reproduktion: »Denn digitale Reproduzierbarkeit ist erstens die Bedingung der Möglichkeit seiner medialen Existenz. Meme benötigen zweitens ein kollektives Handeln, um Meme werden zu können. In dieser Hinsicht sind sie drittens das kommunikative Fundament der visuellen Kultur vernetzter Medien, machen Social Media zu dem, was Social Media sind. Viertens ist die Begriffsgeschichte von Memes unmittelbar mit der Frage nach ihrem sozialen und politischen Potential verbunden.« (Wentz 2019: 138)

Was die mimetischen von den memetischen Praktiken unterscheidet, ist ihre fortschreitende, ja, nicht enden wollende Bildproduktion, ein Prozess im Werden, der nicht auf ein fertiges Werk hin ausgelegt ist. Vielmehr vereinen Memes Kollektivität und Kreativität in einem netzwerkartigen Bildgefüge, das soziale Affekte und Effekte tätigt. Wesentlich für diese Form von Bildern ist, dass ihr Handlungspotenzial erst aus dem Zusammenspiel verschiedener Akteur:innen entsteht, die dem Symmetrieprinzip folgend als ontologisch gleichwertig gesehen werden können. Aus dieser Perspektive der Pluralität wird deutlich, dass Memes weniger abgeschlossene Einheiten als vielmehr Beziehungsgefüge sind, die die Betrachter:innen in die Bildproduktion und deren Entfaltung verwickeln.

Literaturverzeichnis

- Leon Battista Alberti, »Über die Malkunst«, in Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin (Hg.), *Leon Battista Alberti. Das Standbild - Die Malkunst - Grundlagen der Malerei/De statua - De Pictura - Elementa picturae*, Darmstadt: WBG 2002.
- Friedrich Balke, *Mimesis zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2018.
- Anna Degler, »Platz! Tiere als Parerga in der Malerei der Frühen Neuzeit«, in: Daria Dittmeyer-Hössl/Jeanne Hommers/Sonja Windmüller (Hg.:innen), *Verrückt, Verrutscht, Versetzt. Zur Verschiebung von Gegenständen, Körpern und Orten*, Berlin/Hamburg 2015.

Hélène Dubois, »Wann, von wem und warum? Entscheidende materielle und optische Veränderungen des Genter Altars«, in: Till-Holger Borchert et al. (Hg.:innen), *Van Eyck. Eine optische Revolution*, Stuttgart: Belser Verlag 2020.

Olga Goriunova, »Die Kraft der digitalen Ästhetik. Über Meme, Hacking und Individuation«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 8, 1 (2013).

Martin Kemp, *The Human Animal in Western Art and Science*, Chicago, IL/London: University of Chicago Press 2007.

Stephan Kemperdick/Johannes Rößler (Hg.), *Der Genter Altar der Brüder van Eyck. Geschichte und Würdigung*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2014.

Roland Krischel, »Now You See Me. Klappbilder als Medienwunder«, in: David Ganz/Marius Rimmle (Hg.), *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, Berlin: Reimer Verlag 2016.

Limor Shifman, *Meme. Kunst, Kultur und Politik im digitalen Zeitalter*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2014.

Bernhard Siegert, »Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry«, in: Claudia Blümle/Anne von der Heiden (Hg.:innen), *Blickzählung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich/Berlin: diaphanes 2005.

Daniela Wentz, »Krieg der Trolle. Digitale Reproduzierbarkeit und »Memetic Warfare««, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 19, 2 (2019).

Internetquellen

- BBC (2020), *Ghent Altarpiece: Lamb's »alarmingly humanoid« face surprises art world*, online: <https://www.bbc.com/news/world-europe-51205614> (14.03.2022).
- Kerstin Borchardt (2012), *Das Tier im Menschen - der Mensch im Tier*, online: https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/das_tier_im_menschen_der_mensch_im_tier?nav_id=3973&language=en (14.03.2023)
- Hanna McGivern (2019), *Ghent Altarpiece: Latest Phase of Restoration Unmasks the Humanised Face of the Lamb of God*, online: <https://www.theartnewspaper.com/news/facelift-for-the-mystic-lamb> (14.03.2023).
- Katherine Wu (2019), *New Research on the Ghent Altarpiece Validates Restorers' Rendering of the Mystic Lamb's Alarmingly Humanoid Face*, online: [https://www.smithsonianmag.com/smart-news/ghent-altarpiece-restorations-reveal-alarmingly-humanoid-face-famous-mystical-lamb-180973846/\(14.03.2023\)](https://www.smithsonianmag.com/smart-news/ghent-altarpiece-restorations-reveal-alarmingly-humanoid-face-famous-mystical-lamb-180973846/(14.03.2023)).

Shame, Pain, Scream! - Schreien mit VR gegen totgeglaubte Diffamierungen



Abb. 1

Screenshot aus dem VR-Projekt
My body is not your body
(2019) von Bansuri Bashyal.

Francis Wagner

If we let affect fall to object life, or to the inter-animation that surrounds us [...] then perhaps there is a chance to take up (not revive, as it is far from »old and tired«) queer as something both like itself and yet also entirely different. (Chen 2012: 221)

Im Folgenden möchte ich *mit* meinem Objekt denken, um es herum kreisen, es in Verbindungen mit verschiedenen anderen Objekten (Figuren, Ansätzen) setzen, statt *über* es zu schreiben. Der vorliegende Artikel beinhaltet dementsprechend Beschreibungen und Analysen eines VR-Projekts, theoretische Ansätze sowie Zitate aus einem Gespräch mit der:dem Entwickler:in des VR-Projekts – die Relationen zwischen diesen drei Ebenen zueinander erfolgen teilweise assoziativ und laden zu eigenen Denkbewegungen der Leser:innen ein. Es ist ein Schreiben mit Affekt, nicht (nur) über. Die Relationen im Artikel sind insofern offen und beweglich, ähnlich wie ich sie auch für die VR-Erfahrung beschreiben würde. Mein Ansatz greift das Zitat Mel Y. Chens (2012) auf, da im weiteren Verlauf Affekt von und mit den thematisierten Objekten während der VR-Erfahrung zirkuliert und, die Binarität zwischen belebt und unbelebt verschwimmt beziehungsweise irrelevant wird.

VR als technology of feeling

Acquiring Oculus allowed Facebook to create a strategy later copied by Google and other companies investing in VR headset production to assert that these headsets were *far more than just another product launch*. Instead, VR development was a major investment in creating *new technologies of feeling*. (Nakamura 2020: 48, Herv. FW)

Im Jahr 2014 kaufte Facebook Oculus VR und trug dadurch zu einer weiterreichenden Bedeutungswendung bei, die VR zugeschrieben wird, nämlich als Technologie der Empathie. So verkündete Mark Zuckerberg nach dem Kauf, »one of the most powerful features of VR is empathy«. (Tarnoff 2017) An Zuckerberg anknüpfend spricht auch Chris Milk, ein VR- sowie Musikvideoproduzent und Mitbegründer der VR-Produktionsfirma Within (zuvor VRSE), 2015 davon, dass VR uns mitfühlender, empathischer und insbesondere »menschlicher« werden ließe und schlussfolgert, dass VR die ultimative Empathie-Maschine sei. (Milk 2015) All dies führte dazu, VR eine emotionale Identität zuzuschreiben, nämlich die einer Technologie der Empathie. VR nach 2010, beziehungsweise insbesondere nach 2014, wird nun als »gute« Technologie vermarktet, die Mitgefühl, Verbundenheit und Intimität vermittelt. (Nakamura 2020: 48) Dementsprechend finden sich auch immer mehr VR-Erfahrungen, die marginalisierte Gruppen in den (vermeintlichen) Mittelpunkt stellen, um deren Lebensrealitäten angeblich nachfühlen zu können. Beispiele hierfür sind VR-Projekte zu trans*-Sein (Authentically Us, 2018), queer-Sein (Queerskins, 2018), Blindheit (Notes on Blindness, 2016), Wohnungslosigkeit und Armut (We Live Here, 2020), oder – und dies wohl am häufigsten – Erfahrungen geflüchteter Personen (Clouds Over Sidra, 2015; The Crossing, 2015; The Displaced, 2015; The Key, 2019). Lisa Nakamura beschreibt solche Projekte als fast schon paradigmatisches Genre, das auf der Idee basiert, dass Rassismus, Homofeindlichkeit und Sexismus durch »virtuous VR« (tugendhafte VR) überwunden werden kann und zwar indem die Rezipierenden in die Körper von marginalisierten und bedrohten Körpern schlüpfen. (Nakamura 2020: 48) Diese Art von VR versucht, die Erfahrungen von benachteiligten und leidenden Menschen durch immersive, stereoskopische Videos zu übermitteln. Indem VR zugesprochen wird,

Emotionen auszulösen und resultierend daraus ethische Entscheidungen zu treffen, wird es als Lösung gegen diskriminierende Denk- und Verhaltensweisen vermarktet.

Marketing by Facebook, Google, and smaller VR startups, such as Pathos and Within, make the problematic claim that their VR 2.0 products are devices for creating cross-racial empathy: non-white, non-male experiences for a white male industry that needs to feel differently. (Nakamura 2020: 51)

VR 2.0, also insbesondere VR-Projekte nach 2014, (Terdimann 2018) ist somit in einen größeren Diskurs um (Mit-)Gefühle und Veränderung eingebettet, der problematisiert werden kann, da mehrere unausgesprochene Hierarchisierungen und Normierungen damit einhergehen, insbesondere, wenn die Projekte von und für mehrheitlich *weiße* privilegierte cis-männliche Nutzer konzipiert werden und sich gleichzeitig die Überwindung von Diskriminierungen auf die Fahne schreiben. Auch das im weiteren Verlauf zentrierte VR-Projekt *My body is not your body* (2019) ist sowohl zeitlich als auch thematisch in diesem Diskurs um VR situiert, insofern es auch hier um Diskriminierungserfahrungen geht. Es stellt jedoch gleichzeitig aus mehreren Gründen eine Intervention dar, indem ebene keine cis-männliche, heterosexuelle Norm gesetzt wird, Diskriminierungserfahrungen und negative Gefühle der stetige Ausgangspunkt des VR-Projekts sind und keine positivistischen Heilsversprechungen damit einhergehen, wie im Folgenden genauer gezeigt wird.

Screaming at Skeletons

Bei meinem fokussierten Objekt handelt es sich um das VR-Projekt *My body is not your body* (2019) von Bansuri Bashyal, das virtuelle Umgebungen mit physischen Akten verbindet und 2019 als Installation bei der *Touch me don't touch me*-Ausstellung in Kathmandu, Nepal zu erfahren war. Der Ausstellungsraum ist auf das Nötigste reduziert, das heißt er steht leer, abgesehen von einem Laptop, an dem die VR-Brille angeschlossen ist, damit genügend Platz zum Bewegen und Umhersehen mit der Brille bleibt. Bashyal beschreibt das Projekt als eine »virtual reality experience where you scream at skeletons to make them go away«. (Bashyal 2020) Diese Beschreibung deutet erstmal wenig auf Homofeindlichkeit oder Rassismen hin. Wenn wir jedoch erfahren, was die Skelette »sagen«, wird dies deutlicher, wie auch auf dem ausgewählten Screenshot zu sehen ist: »Go back to where you came from« ist nur eine von vielen diskriminierenden und diffamierenden Aussagen, die in dem VR-Projekt vorkommen. Es ist insgesamt in drei Szenen unterteilt; die Diskriminierungen sind Teil der ersten Szene, auf die ich mich im nächsten Abschnitt fokussieren werde. In der zweiten Szene befinden wir ^{<1>} uns in einem intimeren Schlafzimmer-Setting, in dem es um die Anziehung zu Personen und Körpern, Sexualitäten, Begehren und nicht-Begehren geht. Die dritte Szene gestaltet sich schließlich ruhiger, indem die Skelette, die uns in der ersten Szene noch beleidigt haben,

^{<1>}

Im Folgenden wird bei der Beschreibung der VR-Erfahrung von »wir« geschrieben. »Wir« steht dabei symbolisch für die Pluralitäten und Relationen, um die es mir bei VR geht. Es soll/kann daher kein »ich« beschrieben werden, da eben nicht ein Individuum oder Subjekt im Zentrum der Anordnung steht, sondern die vielfältigen Beziehungen. »Wir« entspricht so der Vielheit, der Heterogenität.

meditierend um uns herum sitzen. <2> Wir können uns entscheiden, ob wir sie in dieser Szene erneut anschreien, oder ob wir ihre Meditationsgeräusche imitieren, um die VR-Erfahrung abzuschließen. Die Skelette in *My body is not your body* lösen sich in allen drei Szenen jeweils auf, wenn der Blickwinkel auf sie gerichtet ist und sie lange genug von den VR-Erfahrenden tonal adressiert werden, wobei nicht die Lautstärke, sondern die Länge der Adressierung relevant ist. Die VR-Umgebung reagiert dementsprechend nicht nur auf die körperliche Bewegung der Rezipierenden, sondern auch auf deren Stimme. Auf diese Weise ist die VR-Erfahrung insgesamt durchgängig affizierend gestaltet, indem die Rezipierenden sich bewegen und bewegt werden; von Schmerz, Wut, Begehren hin zu entweder erneuter Aufruhr oder Beruhigung.

Die Aussagen, die von den Skeletten im ersten Setting gemacht werden, sind allesamt homo- und/oder transfeindlich und/oder rassistisch und triggern negative Gefühle und/oder Erfahrungen. Die Aussagen der Skelette erscheinen in Sprechblasen lesbar um unsere Perspektive herum – ohne Audio, wir müssen die Texte selbst lesen. Je nachdem in welche Richtung wir uns drehen, erscheinen neue Skelette und Sprechblasen. Die Aufgabe der VR-Erfahrenden ist es dann, die Skelette möglichst lang anzuschreien, damit diese sich in Luft auflösen. Mit dem Akt des Schreiens vertreiben wir die Skelette sowie die in der Luft stehenden diskriminierenden Aussagen in den Sprechblasen. Durch das

Schreien (alternativ: Geräusche von sich geben), <3> das das Projekt einfordert, werden wir auf eine expressive Weise mit der VR-Erfahrung verbunden. Bashyal erklärt zudem, dass sie VR für Personen zugänglich(er) machen wollte, die keine Erfahrung mit der Steuerung von Controllern haben, und das Schreien für eine intuitivere Ausdrucksform hält. Sie ergänzt zudem: »there are so many ways to express other than by our fingers, using the technology that is available, using some other involvement that is not expected.« <4> Die meisten VR-Projekte arbeiten mit Möglichkeiten des Umherbewegens, Umhersehens oder der Ergänzung der VR-Erfahrung, durch zum Beispiel Rucksäcke, die vibrieren, um ein haptisches Feedback zu erleben, oder der physische Raum wird an die virtuelle Umgebung angepasst. <5> All diese Strategien führen dazu, dass die VR-Erfahrenden körperlich in die VR involviert werden. *My body is not your body* arbeitet zwar auch mit dem Umhersehen, ergänzt dies jedoch durch die Einbindung der Audio-Ebene auf Seiten der VR-Nutzenden, wodurch sich das Projekt von den genannten Strategien der VR-Involvierung unterscheidet. Daher spricht Bashyal von einer anderen Involvierung, die nicht erwartet wird. Sie erläutert, dass es zum einen um die bereits erwähnte niedrigschwelligere Zugänglichkeit ging, zum anderen aber auch um die Frage: »How to bring the body in conversation with technology, in a queer way, how we should use technology

<3>

Oder eben nicht lautes Schreien. In Ermangelung eines anderen Begriffs schreibe ich im weiteren Verlauf trotzdem von Schreien.

<4>

Alle folgenden Zitate Bashyals stammen aus einem Skype-Gespräch vom 09.06.21, das zwischen uns für diesen Artikel stattfand.

<5>

Zum Beispiel, indem der physische Raum mit Sand befüllt wird und die VR-Erfahrung in Analogie dazu in der Wüste spielt. (Carne y Arena 2017)

<2>

Bansuri Bashyal sagt in unserem Skype-Gespräch vom 09.06.21 dazu: »It is about arriving at myself and connecting in a spiritual sense. Meditation helps to return to the empty shell/skeleton stage, liberation, existing without having to be somebody.«

and claim it as an artist?«. Im Falle von **My body is not your body** kommuniziert der Körper der Rezipierenden also zum einen über die körperliche Bewegung, zum anderen über die Stimme mit der VR-Technologie – die queere Komponente ergibt sich schließlich durch das Zusammenspiel aus Affiziert-Werden sowie der ästhetischen und inhaltlichen Ebene des Projekts.

Skelette mit Konstruktionscharakter

Why skeletons? It's practical and the human presence is still there. Also, you can think about the body, the feeling behind it. In the chosen comic style they're at the same time frightening and funny. (Bashyal 2021)

Die Skelette scheinen grundsätzlich alle gleich auszu-sehen, unterscheiden sich jedoch durch die verschiedenen Accessoires, die sie tragen. Beispielsweise trägt ein Skelett einen Cowboyhut und eine Waffe, ein anderes eine Schürze. Sie erscheinen so als »bones with social implications«. (Bashyal 2021) Erst die jeweiligen Accessoires lösen bei den VR-Erfahrenden individualisierende Implikationen auf *race*, *gender* oder *class* aus und hängen mit verschiedenen Erfahrungen und Begegnungen in Bashyals Leben zusammen. Sie stehen repräsentativ für die verschiedenen, jedoch hauptsächlich *weißen*, Personen, die Bashyal diskriminiert oder *ge-othered* haben. Die Accessoires »schmücken« die Skelette und stellen so eine gewisse Unterscheidbarkeit untereinander her. Bashyal zieht zudem von den Skeletten eine Verbindung zur Frage nach Gender-Identitäten: »They [the skeletons] are part of our human body [...] it was similar to my own gender process: looking at the body as something I inhabit, dressing up bodies, drag them up; putting gender on the skeleton or rather to gender the skeleton.« Die Skelette

bilden für Bashyal so einen idealen Ausgangspunkt, um den Konstruktionscharakter von Gender im Sinne eines ruPaul'schen »We're all born naked and the rest is drag« und/oder butler'schen »Gender is a social construct« und/oder de Beauvoir'schen ^{<6>} »[Maus] kommt nicht als Frau zur Welt, [maus] wird es« zu versinnbildlichen.

Dadurch, dass die Aussagen von Skeletten gemacht werden, lässt sich zudem ein Faden zu der Frage spinnen, ob die Diskriminierungen und Diffamierungen eigentlich schon totgeglaubt waren, nun jedoch in gewisser Weise wieder für alle sichtbar »auferstehen«, während sie für BiPoC und/oder queere und/oder trans* Personen zweifellos zu keinem Zeitpunkt weg waren. Die Gestaltung der Skelette im Comic-Stil lässt sie zudem, wie von Bashyal erwähnt, zwischen lustig und furchteinflößend zirkulieren, ähnlich wie sich Diffamierungen in queeren Kontexten auf teils humoristische Art angeeignet werden, sie aber in Momenten der Konfrontation mit sexistischen, homofeindlichen oder rassistischen Personen dennoch beängstigend und gewaltvoll sind. Auf diese Weise kann die VR-Erfahrung gleichzeitig empowernd, aber auch triggernd sein, indem negative Erfahrungen wieder hervorgerufen werden. Im Folgenden soll sich nun intensiver mit der ersten Szene und der Bedeutung von bad feelings, die durch die Diskriminierungen ausgelöst werden, beschäftigt werden.

My body is (not) your body – Bad Feelings/Queer Feelings

Durch die rassistischen, homo- und transfeindlichen Aussagen der Skelette im ersten Setting sowie die

^{<6>}

Das Zitat wurde angepasst durch den Vorschlag Hengameh Yaghoobifahras, »man« durch »maus« zu ersetzen (<https://taz.de/Kritisieren-ohne-Nervenzusammenbruch/!5737137/>, 19.07.2023), dem ich versuche, konsequent zu folgen.

Bewegung im VR-Gefüge werden wir affiziert, es wird möglicherweise Schmerz und Wut hervorgerufen, die dann wiederum im Schreien resultieren, das das Projekt von uns einfordert, um die Skelette verschwinden zu lassen. In einem Gespräch beschreibt Bansuri Bashyal, dass das Projekt insgesamt eng mit ihren Erfahrungen als non-binäre, queere Person of Color zusammenhängt und insbesondere die erste Szene von Situationen des Angestarrt-Werdens auf der Straße und den davon ausgelösten Assoziationen geprägt sind: »The feeling that they're thinking these things, while looking at you on the street.« Sie führt weiter aus, dass diese Situation sich in VR besonders gut widerspiegeln lässt, indem wir um uns schauen können, während die Blicke der virtuellen Skelette wiederum auf uns gerichtet sind. Wir haben so zwar die Freiheit, unseren Blick schweifen zu lassen, gleichzeitig werden wir aber auch angeblickt. Auf die Frage, weshalb Bashyal sich für die diskriminierenden Aussagen in der ersten Szene entschied, antwortet sie: »It's coming from traveling, being seen as the other, making it visible, accessing the anger, accessing the release, internalizing discrimination, reclamation of that – I'm just a pile of bone and so are they. I don't think that it's fair to claim other people's bodies.« Bashyal nimmt diese negativ konnotierten Gefühle, die durch Diskriminierung von außen entstehen und internalisiert werden, als Ausgangspunkt für die VR-Erfahrung. Sie werden von Bashyal geclaimed, für das Projekt verwendet, um sie schließlich im Akt des Schreiens zu zerstören. Die Gefühle im VR-Projekt lösen somit etwas aus, sie machen etwas (mit uns).

Die Erfahrungen, auf denen das VR-Projekt basiert und die durch es vermittelt werden, hängen also eng mit biografischen Fragen sowie negativ konnotierten Gefühlen, die aus rassistischen und heteronormativen Strukturen resultieren, zusammen. Wenn von bad feelings

oder negativen Gefühlen geschrieben wird, schließt dies zudem an Ann Cvetkovichs Überlegungen zu Depression an. Cvetkovich verwendet Affekt und Gefühl in einem weitläufigen Sinne. Affekte beschreiben etwas Prä-Kognitives, das in Relationen zu Umgebungen entsteht, Gefühle hingegen beschreiben die daraus entstehenden Prozesse, die von uns lesbar sind. Cvetkovich schreibt in ihrem Ansatz aber dennoch primär von Gefühlen: »I favor feeling in part because it is intentionally imprecise, retaining the ambiguity between feelings as embodied sensations and feelings as psychic or cognitive experiences« (Cvetkovich 2012: 4) Gefühle sind für Cvetkovich <7> bedeutsam für die Analyse von Machtverhältnissen. Sie resultieren aus Machtverhältnissen und Ungleichheiten, wie dies auch durch Bashyals VR-Projekt deutlich wird. Gefühle kommen nicht von innen, sie sind nichts rein Individuelles, sondern haben eine Geschichte und werden durch gesellschaftlich-kulturelle Erfahrungen vermittelt. Cvetkovichs Ansatz ist es nun, diese Gefühle in ihrer sozialen Verschränktheit und den Zusammenhang mit Politiken zu betonen. Insbesondere bei der Thematisierung von Depression bewegt sie sich damit weg von medizinischen Diskursen beziehungsweise der Diagnostik als Krankheit und fokussiert stattdessen die weitreichenden Auslöser wie Diskriminierungen oder Politiken des Ausschlusses.

With its emphasis on identities and public cultures that cultivate non-normative affects, queer theory has also been a crucial resource for Public Feelings and its version of the affective turn. Especially important have been models for the depathologization of negative feelings such as shame, failure, melancholy, and depression,

<7>

Sowie auch für andere Autor:innen aus diesem Strang, wie zum Beispiel Sara Ahmed, Lauren Berlant oder Eve Kosofsky Sedgwick.

and the resulting rethinking of categories such as utopia, hope, and happiness as entwined with and even enhanced by forms of negative feeling. (Cvetkovich 2012: 5)

Queere Affekttheorien beschäftigen sich mit (vermeintlich) negativen Gefühlen wie Scham oder Depression sowie deren Entpathologisierung, was weiter oben bereits anklang. Auch *My body is not your body* schließt teilweise an diese Entpathologisierung an, indem das Projekt die negativen Gefühle in direkte Verbindung mit den Diskriminierungserfahrungen setzt und somit den Zusammenhang mit gesellschaftlichen Problemen aufzeigt. Mit den queeren Affekttheorien geht zudem eine Kritik an der Normativität sowie binären Bewertung von Gefühlen als gut oder schlecht einher.^{<8>} Diese Kritik resultiert darin, dass negative und positive Gefühle oft miteinander verwoben sind und damit ein Neu- beziehungsweise Andersdenken von Veränderung, Widerstand und Hoffnung einhergeht, ohne dabei negative Gefühle in ein romantisierendes Licht zu stellen, glücklich-Sein als oberstes Ziel zu setzen, oder einen toxischen Optimismus zu verfolgen. (Ahmed 2010: 1–2, 9; Berlant 2011: 24; Cvetkovich 2012: 5) Meines Erachtens spielt *My body is not your body* genau mit diesem Moment der Umwandlung, der Verwobenheit und somit mit bad feelings/queer feelings.

Dies geschieht nicht nur auf der Ebene der diskriminierenden Aussagen, sondern auch durch die körperliche Involvierung. Im Lauf der Zeit summieren sich die Skelette und Aussagen, sie scheinen nun von allen Seiten auf uns zuzukommen, was zu körperlichem Unwohlsein/

<8>

Hier schließt auch Sara Ahmed mit ihrer Figur der »affect aliens« an, die in einer gewissen Situation das vermeintlich Falsche fühlen: »feeling at odds with the world or feeling that the world is odd«. (2010: 168)

Schwindel führen kann, wenn wir den Kopf zu schnell von der einen zur anderen Seite drehen; aber auch die potenziellen Trigger-Momente können unangenehm berühren. Die erste Szene endet – wenn wir uns dessen nicht verweigern – in einem fast ununterbrochenen Schreien, da immer mehr Skelette respektive Aussagen erscheinen. Erst wenn wir durchgängig schreien, lösen sich schließlich alle Skelette auf und die Umgebung verändert sich zur Szene im Schlafzimmer. Das Schreien kann letztlich potenziell als befreiender Akt, sowohl in der VR-Welt als auch in der außer-VR-Welt beschrieben werden. In der VR-Erfahrung befreit es uns von den diskriminierenden Skeletten/Aussagen, in der außer-VR-Welt lassen sich Querverbindungen zum Schreien als feministischem Protestakt, als queerer affektive Figur (»Screaming Queens«, Dyer 2002: 50) oder zu feministischen Schreikünstler:innen, wie zum Beispiel Diamonda Galas oder Pharmakon^{<9>} herstellen. Insgesamt verfolgt das VR-Projekt auf diese Art eine empowernde Wirkung für queere und/oder trans*-Personen und/oder BIPoC, das heißt das Projekt ist von und (auch) für diese Personengruppen produziert worden. Dieses Empowerment klingt nicht zuletzt auch durch den Titel des Projekts *My body is not your body* an.

Affekt Q/queer/ing VR

That is, I suggest that queering is immanent to animate transgressions, violating proper intimacies (including between humans and nonhuman things). (Chen 2012: 11)

Chen bezieht sich beim Queering auf Sara Ahmed und führt deren Ansatz weiter. Ahmed beschreibt in *Queer*

<9>

Danke an Noam Gramlich für die beiden Hinweise.

Phenomenology, dass wir ein Objekt wahrnehmen, als etwas das Integrität »hat« und »im« Raum ist, indem es diesen Raum okkupiert; das heißt, die Art und Weise, wie der Raum miteinander bewohnt wird, kann die Grenzen zwischen den Bewohner:innen des Raumes auflösen. (Ahmed 2007: 54) Es scheint so, dass Ahmed immer noch eine vorgelagerte Integrität des Körpers sowie eines Objekts voraussetzt, der zu einer Ausklammerung der Dynamik führt, die es erst ermöglicht, das eine gegenüber dem anderen zu positionieren. An dieser Stelle denkt Mel Y. Chen weiter und fragt, was passiert, wenn Wahrnehmungsobjekte zu einem gewissen Grad umgangen werden. Ahmeds Analyse nimmt die Unbelebtheit eines Objekts als Referenzpunkt für die Orientierung eines Lebens. Mel Y. Chen fragt nun, wie sich diese Analyse verändern würde, wenn die Grenzen der Objekte zwischen belebt und unbelebt kollabieren, »when we move beyond the exclusionary zone made up of the perceptual operands of phenomenology«. (Chen 2012: 209) Auf eine ähnliche Weise möchte ich vorschlagen, die VR-Erfahrung als instabile, relationale Situation zu begreifen, die gerade nicht mehr mit Grenzen zwischen Objekten operiert, sondern bei der ebenfalls affektive Relationen zirkulieren, die die verschiedenen Akteur:innen verbinden und bei denen die Beziehungen und nicht die Objekte ausschlaggebend sind. **My body is not your body** sollte nun dabei helfen, die Erfahrung von Virtual Reality ebenfalls prinzipiell als bewegliche und bewegende Konstellation zu denken, deren unterschiedlichen Elemente sich miteinander verschränken. Durch den Einbezug der Stimme, der Bewegungen, sowohl der Bewegtbilder als auch der Bewegungen der Rezipierenden – also das Umherschauen, das Bewegen im Raum, die darauf reagierende und sich verändernde virtuelle Umgebung – sowie die entstehenden Dynamiken zwischen den einzelnen Akteur:innen, werden komplexe Relationen

hervorgebracht, die zudem nie gleich bleiben, sondern sich stetig verschieben und neu anordnen. Wenn Affekte so auch innerhalb der VR-Konstellation und nur durch das Zusammenspiel der verschiedenen Akteur:innen zirkulieren, entstehen so auch andere Potenziale, indem die Binaritäten zwischen belebt und unbelebt, Subjekt und Objekt aufgelöst werden. Queering in/mit VR ergibt sich bei **My body is not your body** somit *erstens* durch die Überschreitungen zwischen belebten und unbelebten Dingen sowie die Relevanz der zirkulierenden Affekte und Gefühle und weniger der Subjekte oder Objekte.

»To queer« kann außerdem bedeuten, »[...] etwas oder jemanden aus dem Gleichgewicht, aus einer selbstverständlichen Ordnung zu bringen«. (Degele 2005: 16) Queere Potenziale von VR ergeben sich *zweitens* durch unangenehme Affizierungen, die auch (normative) Ordnungen und Gleichgewichte stören können. Das exemplarische VR-Projekt arbeitet dabei zum einen mit einer aktivierenden Involvierung der VR-Erfahrenden durch den Akt des Schreiens, des Umhersehens und damit des Entdeckens von Diskriminierungen sowie den ausgelösten Gefühlen beim Lesen dieser. Der Idee eines für alle gleich zugänglichen, diskriminierungsfreien Raumes, der in der VR »einfach so« bewohnt werden kann, oder eines Körpers, in den »einfach so« geschlüpft werden kann, stellt Bansuri Bashyal eine VR-Erfahrung entgegen, die mit den diffamierenden Momenten arbeitet, die auch in der außer-VR-Welt eine Rolle spielen. Anders als andere VR-Projekte, die queere Lebenswelten vermeintlich erfahrbar machen – und damit automatisch davon ausgehen, dass die VR-Nutzenden nicht queer sind –, versetzt uns **My body is not your body** direkt in Relation mit der Umgebung der unangenehmen und schmerzhaften Alltagserfahrungen vieler queerer und/oder trans* Personen und/oder BIPOC. Bashyal stellt so einen Raum innerhalb von VR her, der

genauso von Diskriminierungen durchzogen ist wie die Räume außerhalb von VR, versucht sich aber gleichzeitig per affizierender Involvierung durch das Schreien gegen diese zu positionieren. Das durch die Diskriminierungen ausgelöste Unbehagen bewegt uns und wird schließlich durch das Schreien, aber auch die beiden darauf folgenden Sequenzen im Schlafzimmer und der Meditation verarbeitet. Ich möchte daher vorschlagen, dass **My body is not your body** einerseits als affektive Intervention gegen normative – nämlich rassistische, heterosexistische, homo- und transfeindliche – Ordnungen gelesen werden kann und zum anderen das Projekt auch ein Queering von VR selbst fokussiert, indem es gegen die fast schon standardisierten Strategien von VR arbeitet. Statt einer komfortablen Einfühlung in einen anderen Körper setzt das Projekt diese ›anderen‹ schmerzhaften Erfahrungen als Norm und selbstverständlichen Ausgangspunkt.

Literaturverzeichnis:

Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham, NC: Duke University Press 2006.

Sara Ahmed, *The Promise of Happiness*, Durham, NC: Duke University Press 2010.

Lauren Berlant, *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press 2011.

Mel Y. Chen, *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Durham, NC: Duke University Press 2012.

Ann Cvetkovich, *Depression. A Public Feeling*, Durham, NC: Duke University Press 2012.

Nina Degele, »Heteronormativität entselbstverständlichen: Zum verunsichernden Potential von Queer Studies«, in: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 17 (2005).

Richard Dyer, *The Culture of Queers*, New York City, NY/London: Routledge 2002.

Lisa Nakamura, »Feeling Good about Feeling Bad: Virtuous Virtual Reality and the Automation of Racial Empathy«, in: *Journal of Visual Culture* 19, 1 (2020).

Internetquellen

Bansuri Bashyal, *My Body Is not Your Body* - Projektbeschreibung (29. Februar 2020), in: *raghaaav.co*, online: <https://raghaaav.co/2020/02/29/my-body-is-not-your-body/> (21.10.2021).

Chris Milk, »How Virtual Reality Can Create the Ultimate Empathy Machine«, in: *ted.com* (2015), online: https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine/transcript?language=en (21.10.2021).

Ben Tarnoff, »Empathy - The Latest Gadget Silicon Valley Wants to Sell You«, in: *The Guardian* (25. Oktober 2017), online: <https://www.theguardian.com/technology/2017/oct/25/empathy-virtual-reality-facebook-mark-zuckerberg-puerto-rico> (21.10.2021).

Daniel Terdimann, »Why 2018 Will Be the Year of VR 2.0«, in: *fastcompany.com* (01. Januar 2018), online: <https://www.fastcompany.com/40503648/why-2018-will-be-the-year-of-vr-2-0> (21.10.2021).

de:mapping Körper und Begehren mit Lil Nas X

Trans:formative
Gefühls-
technologien -
Antirassistische
Dis:Affektion



Abb. 1

Ultraschallästhetik in
einem Thread von @LilNasX,
verbunden mit dem Link
»welcometomontero.com«,
[https://twitter.com/LilNasX/
status/1433490428435697672](https://twitter.com/LilNasX/status/1433490428435697672)
(02.09.2021).

Sarah Horn

Das Objekt am Anfang dieses Beitrags ist ein Instagram-Post des Musikers Lil Nas X. Wobei schon in diesem ersten Satz die Eigentlichkeiten anfangen: Zwar ist Lil Nas X mit seinem Song *Old Town Road* 2017 international schlagartig berühmt geworden und hat nun im Sommer 2021 sein erstes Album *Montero* veröffentlicht. Jedoch ist er dabei in einer Weise und Intensität mit digital-medialen Praktiken auf Plattformen wie Instagram, Twitter und TikTok verwoben, dass diese Aktivitäten nicht allein als Promotion für seine musikalische Karriere betrachtet werden können. Dies wiederum bedingt die zweite Ungenauigkeit in dem Versuch, das konkrete Objekt möglichst präzise zu begrenzen: Sich mit *einem* Instagram-Post von Lil Nas X zu befassen, bedeutet zwangsläufig, ein Netzwerk an Referenzen aufzurufen, das weit über den eigenen Kanal, über diese Plattform, über visuelle Codes des Internets und zeitgenössische Bilderrepertoires hinausweist. Damit wird schließlich auch meine Bezeichnung des Posts als Objekt zumindest diskutabel, insofern er vielmehr die Beschreibung digital-medialer Praktiken der Reproduktion in spezifischen medialen Infrastrukturen nahelegt. Mit dieser Feststellung wiederum drängen sich Fragen danach auf, welche Begehren mit den jeweiligen Reproduktionen verbunden, welche Körper an ihnen beteiligt sind und in welchem Verhältnis diese wiederum zu den Technologien stehen. Schon entfalten sich damit zeitgenössische Schauplätze digitaler Gender Media Studies. Aber ich greife vor.

Der besagte Post vom 2. September 2021 besteht aus vier Bildern, einem kurzen Text, drei Emojis und mittlerweile vielen Millionen Likes.^{<1>} Auf den ersten drei Bildern kniet Lil Nas X am Rand eines von üppigen Pflanzen umrahmten

<1>

@lilnasx bei Instagram (02. September 2021), www.instagram.com/p/CTVBqYJl74A/. Im März 2022 sind auf dem Instagram-Profil plötzlich bis auf knapp 100 Posts alle anderen gelöscht, darunter auch die für diesen Beitrag zentralen. Als ersatzweise Referenz für die aktuell nicht mehr verfügbaren Quellen können –

Pool. Er ist seitlich zur Kamera positioniert, trägt eine weiße Leinenhose, keine Schuhe. Seinen Kopf schmückt ein Blumenkranz aus großen, weißen Rosen und von seinen Schultern herab fließt ein weißer, transparenter Stoff wie ein Schleier über seinen ansonsten nackten Oberkörper, breitet sich hinter ihm auf den Fliesen der Poolumrandung aus und taucht schließlich mit einer Spitze ins Wasser. Auf dem ersten Bild blickt Lil Nas X, über die linke Schulter geneigt, direkt in die Kamera. Einen Strauß ebenfalls weißer Rosen in der rechten Hand, hält die linke wiederum mit sanfter Geste seinen nackten Schwangerschaftsbauch.

Es folgen zwei weitere in diesem Setting aufgenommene Bilder in ähnlicher Pose – einmal mit beiden Händen den Strauß umschließend und den Kopf andächtig wie zum Gebet geneigt, die Augen geschlossen, ein anderes Mal, ebenfalls mit Blumenstrauß in den Händen, den Kopf gehoben, den Mund leicht geöffnet und die Augen hoffnungsvoll auf ein unbestimmtes Ziel in halber Höhe – gen Himmel? – an den Betrachter:innen vorbei gerichtet.

Das vierte Bild fällt visuell aus dieser Reihe, ergänzt sie aber konzeptionell: Es imitiert die Ästhetik eines Ultraschallbildes von einem Uterus, in dem aber nicht – wie der durch den heteronormativen Imperativ einer *reproductive futurity*^{<2>} (Edelman 2004) geübte Blick erwarten würden – ein Embryo oder ein Fötus, statt-

zumindest aktuell – Tweets von Lil Nas X dienen, in denen in ähnlicher Weise die analysierten Bilder, Texte und Emojis quasi zeitgleich zu den damaligen Instagram-Posts veröffentlicht wurden, siehe @LilNasX auf Twitter (02.09 2021), <https://twitter.com/LilNasX/status/1433490106946523143> (20.07.2023).

<2>

Lee Edelman formuliert mit diesem Begriff eine queere Kritik an heteronormativer Zeitlichkeit, die sich stets auf eine sichere Zukunft und zum Wohle des symbolischen Kindes hin entfalte und entlang dieser zeitlichen Projektion auch die Sphäre des Politischen und Sozialen so zurichte, dass keine Teilhabe jenseits heteronormativer Reproduktion, mithin keine Politik oder Sozialität ohne Ausstreichung von Queerness möglich sei.

dessen ein nackter Mensch in kunstvoll athletischer Pose und umgeben von für mich auf den ersten Blick nicht genauer identifizierbaren Schatten zu sehen ist.

Diese Ästhetik spielt mit Authentizitäts- und Beglaubigungseffekten des Ultraschalls als Reproduktionstechnologie und entfaltet gerade darin einen Witz, sie zu unterlaufen. In der Schwangerschaftsvorsorge bringt das bildgebende Verfahren vermeintlich etwas zur Sichtbarkeit, das in diesem Prozess jedoch performativ überhaupt erst hergestellt wird. Auf dem Ultraschallbild von Lil Nas X hingegen verweist der virtuelle Inhalt des visuellen Uterus auf das bereits einige Tage vorher auf dem gleichen Instagram-Kanal (sowie auch auf Twitter) veröffentlichte Albumcover von *Montero*, das in dem für eine Ultraschallaufnahme üblichen visuellen Rauschen aber nur in Andeutungen und vergleichsweise weniger gut erkennbar wird. Statt einer Bilderzeugung entsteht eine Bildverlagerung und durch sie in Verbindung mit dem begleitenden Text zum Post eine diskursive Verschiebung: »SURPRISE! I can't believe i'm finally announcing this. My little bundle of joy ›MONTERO‹ is due September 17, 2021«.^{<3>}

Mit diesem Framing der bevorstehenden Albumveröffentlichung als Geburt expliziert Lil Nas X die Metapher von der Veröffentlichung eines künstlerischen, geistigen Werks als *Baby*, das das Licht der Welt erblickt. Die Vorstellung eines aus sich schöpfenden Künstlers, eines sich selbst entwerfenden Genies, ist eine stereotyp *weiß* und männlich konnotierte, die das Subjekt als absolut handlungsmächtig und völlig autonom impliziert. Lil Nas X aber wird nicht zu seinem eigenen Schöpfer, auch wenn der nackte Mensch auf dem Cover und damit im eigenen Uterus er selbst ist. Seine Darstellung und die Verkörperlichung von Schwangerschaft durchkreuzen diese Form

^{<3>}

Die Ankündigung endet mit drei Emojis: einem Schmetterling, zwei angeschmiegteten Herzen und einem Gesicht mit Freudentränen am Auge.

von machtvoller *weißer* cis Männlichkeit in mehrfacher Weise, indem sie gerade nicht Autonomie behaupten, sondern Referenzen aufbauen und Verhältnisse herstellen zwischen Körpern und Medien, zu anderen Künstler:innen und medialen Phänomenen der Popkultur und auch die Aufteilungen in das Eigene und das Andere, Innen und Außen, Subjekt und Objekt verkomplizieren. Lil Nas X agiert in und mit diesen Medien nicht nur als Schwarzer, schwuler cis Mann, sondern wird über diese Verweise und Vernetzungen als solcher subjektiviert. Dieser Prozess verläuft auch entlang impliziter wie expliziter Bezugnahmen auf Wünsche und sexuelles Begehren.

Der Veröffentlichung des Fotoshootings mit Schwangerschaftsbauch geht einige Tage vorher ein Post voraus, der zwölf männliche Emojis unterschiedlichen Alters und Aussehens wie unterschiedlicher Hautfarben zeigt, betitelt mit »›MONTERO‹ THE ALBUM OUT SEPTEMBER 17, 2021«.^{<4>} Mit diesem Bild persifliert Lil Nas X den kanadischen Musiker Drake, der für sein ebenfalls im September 2021 erschienenes Album *Certified Lover Boy* ein Cover entwerfen ließ, das gleichermaßen diverse Emojis zwölf schwangerer Frauen zeigt.^{<5>} Die in dieser Selbstdarstellung von Drake reklamierte Potenz und vermeintlich ungeheure Anziehungskraft einer Schwarzen hetero Männlichkeit verweigert Lil Nas X nicht nur, er queert sie, indem er mit der Persiflage einerseits die Rolle eines Lovers kopiert, gleichzeitig sein Begehren darin in der Darstellung von männlichen Emojis als explizit schwules markiert. Darüber hinaus irritiert Nas X die vergeschlechtlichende Hierarchie von reproduktiver Zeugung, insofern er anschließend sich

^{<4>}

@lilnasx bei Instagram (30. August 2021), <https://www.instagram.com/p/CTNUEIIJeWx/>, vgl. @LilNasX bei Twitter (30. August 2021); <https://twitter.com/LilNasX/status/1432404130950115329> (20.07.2023).

^{<5>}

<https://drakerelated.com/collections/certified-lover-boy> (20.07.2023).

selbst als schwanger inszeniert und damit die (Selbst-) Zuschreibung von Potenz ersetzt durch die der weiblich konnotierten Fruchtbarkeit. Dabei handelt es sich wiederum nicht um einen autonomen Akt oder eine machtvoll Geste des genialen Aus-sich-selbst-Schöpfens, denn direkt mit Veröffentlichung des Covers zu seinem Album **Montero** verweist er auf die visuellen Referenzen, an denen er sich dafür bedient hat: Ein Bild von Spongebob sowie Kitsch-Kunst von John Stephens.^{<6>} Das Cover seines Albums ist vielmehr ein Meme als originäres Kunstwerk und bietet sich selbst wiederum dafür an, memefiziert zu werden. Buchstäblich reproduziert er sich selbst, aber nicht als Klon oder Kopie, sondern als mediatisierte und damit stets auch durch mediale Effekte bedingte Figur. Das ist die künstlerische Situierung von Lil Nas X in digitalen Praktiken der 2010er Jahre – schon mit und vor dem Erfolg von **Old Town Road**. Mit diesen unironischen Referenzen markiert er auch eine Klassenzugehörigkeit: Spongebob hat dann doch eine andere Credibility als der Künstler, der Drakes **Lover-Boy**-Cover entworfen hat – Damien Hirst.

Ein spezifisches Verhältnis seiner Medienpraktiken zu klassistischen und rassistischen Institutionen der sogenannten Hochkultur lässt sich auch in Lil Nas X' Schwangerschaftsposen selbst und deren Ästhetik finden. Visuell verweist er darin auf das prominente Bild von Beyoncé Knowles, mit dem sie 2017 ihre zweite Schwangerschaft öffentlich macht: Sie kniet in einem üppigen, farbenprächtigen Blumenarrangement, ist bis auf ein hellblaues Satin-Höschen und einen roten BH unbekleidet.^{<7>} Über ihr Gesicht, die langen, offenen Haare, den Oberkörper und Rücken fällt ein leichter, transparent grüner Stoff und fließt

<6>

@LilNasX auf Twitter (31. August 2021); [https://twitter.com/LilNasX/status/1432741801643839488/\(20.07.2023\)](https://twitter.com/LilNasX/status/1432741801643839488/(20.07.2023)).

<7>

[https://www.instagram.com/p/BP-rXUGBPJa/\(20.07.2023\)](https://www.instagram.com/p/BP-rXUGBPJa/(20.07.2023)), [https://news.artnet.com/art-world/beyonce-pregnancy-photo-awol-erizku-843713/\(20.07.2023\)](https://news.artnet.com/art-world/beyonce-pregnancy-photo-awol-erizku-843713/(20.07.2023)).

hinter ihr auf den Blumen aus dem Bild. Beyoncé hält beide Hände in sanfter Geste an ihren Bauch, die rechte darunter, die linke davor – sie und ihr Mann Jay-Z erwarten Zwillinge.

Diese Form einer opulenten Ästhetik wiederum hat die Youtuberin Natalie Wynn auf ihrem Kanal **Contra Points** sehr präzise – und nicht zufällig auch an einem Musikvideo von Beyoncé und Jay-Z als **The Carters** – als Kommentar auf sexistische, klassistische und rassistische Ausschlüsse des Amerikanischen Traums und Institutionen der Hochkultur analysiert. In ihrem Video **Opulence** beschreibt sie diese als ästhetische Praxis, die mit einem Begehren verbunden ist, und verweist in ihrer Analyse »auf queere Ästhetik, Drag, HipHop – auf mediale und kulturelle Praktiken also, die Prunk kultivieren und den Amerikanischen Traum stilisieren gerade aus der Position der Marginalisierung heraus.«^{<8>}

Lil Nas X schreibt sich mit dem Stil seiner Schwangerschaftsfotos und der Referenz auf andere Schwarze Künstler:innen, mit dem Kitsch seines Albumcovers und der Opulenz seiner Musikvideos in diese Ästhetik ein. In der Referenz auf und in Anlehnung an Beyoncé's Ankündigung der Schwangerschaft weicht er jedoch in bemerkenswerter Weise auch davon ab: Er bedeckt seine Brust nicht, die über dem schwangeren Bauch als flache Brust nackt bleiben kann, ohne dem Vorwurf der Obszönität ausgesetzt zu sein, aufgrund dessen das Bild ansonsten gelöscht würde.^{<9>} Sein Körper ist auch mit dem Bauch als ein männlicher Schwarzer Körper nicht in Zweifel gezogen. Gerade darin, als männlicher Körper Schwangerschaft zu repräsentieren,

<8>

<https://www.youtube.com/watch?v=jD-PbF3ywGo> (20.07.2023), siehe auch Degeling/Horn 2021.

<9>

Anders als beispielsweise der weiße schwule cis Youtuber James Charles, der Anfang 2021 ebenfalls einen Schwangerschaftsbauch anlegt und bei einem Fotoshooting für sein Video **24 Hours Being PREGNANT!!** seine Brust mit den Händen bedeckt, wodurch er sie als eine weibliche

wird seine Körperlichkeit aus Sicht heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit in anderer Weise monströs als der weibliche Körper einer schwangeren Beyoncé:

Some people seem to enjoy defining what a Black man should or should not be. On Nas, though, masculinity turns expansive. His identity is capacious enough to accommodate fantasy. Grazing all six of his abs might be a hand adorned with white nail polish. His chest might be bound by a corset. Last Halloween, he dressed up as Minaj, complete with a blond wig, cinched waist and false breasts. He knew it would make people uncomfortable. (An internet native, he measures this in terms of »losing followers.«) <10>

Im Unterschied zum Drag in der hier beschriebenen Halloween-Szene produziert der beschriebene Post und die Aneignung von Schwangerschaft mit unterschiedlichen Posen und Praktiken nicht einfach eine Ermöglichung von Fantasie. Stattdessen verbildlicht er sehr konkrete, alltägliche Erfahrungen, vielleicht auch Hoffnungen oder Wünsche von trans und nicht-binären Personen, die Schwangerschaft erlebt haben oder erleben wollen. Lil Nas X dehnt Männlichkeit in der Weise aus, als dass er im visuellen Repertoire von Schwarzer Männlichkeit auch eine affirmative Repräsentation von Schwangerschaft nicht-weiblicher Körper beansprucht und diese Sichtbarkeit aufgrund seiner großen Popu-

sexualisiert. Insgesamt biologisieren Charles' Darstellung sowie die Dokumentation dieses »Projekts« in Form eines Youtube-Videos vergeschlechtlichte Körperlichkeiten und geschlechtliche Stereotype mehr, als dass sie sie verschieben oder in Bewegung bringen; <https://www.youtube.com/watch?v=BMM4UIetbjw> (20.07.2023).

<10>

<https://www.nytimes.com/2021/07/07/magazine/lil-nas-x.html> (20.07.2023).

larität weit zirkuliert. Inwieweit gerade er als cis Mann, soweit wir das wissen können, diese Repräsentation vornehmen und dafür Würdigung erfahren sollte, ist in online trans Communities kontrovers diskutiert worden zwischen denjenigen, die sie als wertschätzende Sichtbarmachung gefeiert und jenen, die darin eine erneute Unsichtbarmachung der Erfahrungen und Konflikte von männlichen oder nicht-binären Schwangeren erfahren haben. Thomas Beatie beispielsweise, in eigenen Worten ebenfalls ein »Pop-icon« <11>, setzt sich seit seiner ersten Geburt für die Anerkennung trans-männlicher Schwangerschaften und ein Recht auf entsprechende gesundheitliche Sorge ein. Zwar produziert auch eine internationale Berichterstattung über ihn und andere gebärende trans Männer eine mediale Sichtbarkeit, jedoch spektakularisiert und exotisiert sie die Körperlichkeiten und stellt sie vielmehr aus, als dass darin eine Handlungsmächtigkeit entstehen könnte. Regelmäßig restabilisiert ein Voyeurismus dieser Berichte cis heteronormative Reproduktionsmodelle und entsprechend vergeschlechtlichte Körper, statt den normativen Zwangscharakter zu markieren und davon abweichende Erfahrungen zu ermöglichen.

Während es Vorwürfe an Lil Nas X gibt, seine kommerzielle Inszenierung von Schwangerschaft durch ihn als cis Mann sei transfeindlich, hat sich in die ablehnenden Reaktionen auf seine Darstellung mitunter ein antischwarzer Rassismus eingeschrieben, wie der Schwarze trans Aktivist Kayden X Coleman auf Instagram diskutiert:

There are people who are attacking, attacking, attacking Lil Nas X that don't hold the same energy for other people. And by other people,

<11>

<https://thomasbeatie.com> (20.07.2023).

I mean white people. [...] I think him being a Black man plays a lot into this. I think him being an overtly gay Black man plays a shitton into this. <12>

Coleman selbst bietet ausgehend von seiner eigenen Schwangerschaftserfahrung Workshops an, die explizit auch weiße Geburtshelfer:innen, Doulas und medizinische Expert:innen, die mit Geburten betraut sind, für die besonderen Herausforderungen für Schwarze trans männliche Schwangere in den Kontexten und Institutionen von Gesundheitsvorsorge und -fürsorge sensibilisieren sollen. Aus dieser Positionierung heraus formuliert er gegenüber Lil Nas X einen eher allgemeineren Vorbehalt, wenn er vergleicht: »But it's kind of like casting a cis person to play a trans person in a movie. You couldn't just choose the trans person?« <13>

Ausgehend von der Annahme, dass »Geschlecht, Begehren und Medien [...] sich als machtvoll Dispositive hervor[bringen]«, (Bee/Kandioler 2020: 14) ist jedoch die Frage, ob es sich um einen Spielfilm oder einen Instagram-Post handelt, in Bezug auf vergeschlechtlichte Körper und Begehren nicht trivial. So spielt in die Diskussion des Posts auch mit hinein, dass Lil Nas X bereits zur queeren Ikone erhoben worden ist, obwohl oder gerade weil er im Gegensatz zu anderen schwulen Pop-Superstars schwule Sexualität sowohl in seinen Texten wie auch seinen Musikvideos und Live-Auftritten explizit thematisiert und visualisiert. Der Lap Dance für den Teufel im Video zu *Montero (Call me by your name)*, und damit ein verbotenes, sexuelles, schwules Begehren, hat bei all jenen Erschütterung und hasserfüllte Ablehnung hervorgerufen, für die auch die Schwangerschaft eines Mannes – und sei sie sogar nur

<12>

<https://www.instagram.com/p/CTc324uHbVx> (20.07.2023).

<13>

<https://www.instagram.com/p/CTc324uHbVx> (20.07.2023).

mediale Inszenierung – mindestens den Untergang des sogenannten christlichen Abendlands bedeutet. Und im Video zu seinem ebenfalls auf dem Album *Montero* veröffentlichten Song *That's what I want* lässt Lil Nas X mit der Umkleidekabine eines männlichen Footballteams gerade an dem Ort eine innige Sexszene zwischen sich und einem anderen Mann stattfinden, wo heteronormative cis Männlichkeit sich besonders vehement beweisen muss, um die Homosozialität vor homosexuellem Begehren zu ‚sichern‘ – weswegen diese Fantasie wiederum eine gängige im schwulen Porno ist. <14> Im weiteren Verlauf des Videos wird *Brokeback Mountain* (Ang Lee, USA/CAN 2005) sowohl visuell wie narrativ zitiert mit einer sexuellen Begegnung zwischen zwei Cowboys in einem Zelt und der anschließenden Verleugnung und Verunmöglichung schwulen Begehrens in heteronormativen Familienverhältnissen. Allerdings sind die Protagonist:innen im Musikvideo im Gegensatz zu den von Jake Gyllenhaal und Heath Ledger verkörperten Figuren in Ang Lees Film *Schwarz*. Umso bemerkenswerter ist es, dass die Erzählung von *That's What I want* ein weniger tragisches Ende nimmt, wenn nicht wie im Film Einsamkeit oder ein gewaltsamer Tod durch Hassverbrechen warten, sondern Billie Porter – zuletzt bekannt für seine Rolle des Schwarzen und HIV-positiven Pray Tell in der FX-Serie *Pose* (Steven Canals, Brad Falchuk, Ryan Murphy, USA 2018–2021) – als Priester mit Lederhandschuhen und Choker dem im Brautkleid vorm Altar stehenden Lil Nas X eine elektrische Gitarre überreicht, mit der der Song fortgesetzt und das Begehren nachdrücklich artikuliert wird.

Es sind eben diese vielen verschiedenen Medialitäten und medialen Verweise um Lil Nas X, insbesondere auch im Kontext der jüngsten Albumveröffentlichung, die

<14>

<https://www.youtube.com/watch?v=QDYDRA5JPLE> (20.07.2023).

die Behauptungen des Feuilletons, er lebe im Internet oder sei dort geboren, selbsterklärend wirken lassen.<15> Interessant ist es zu diskutieren, wie dieses Leben dort aussehen kann, welche Praktiken er darin entwirft, welche kollektiven Erfahrungsweisen er damit teilt und in (Bezug zu) welchen Communities er sich – nicht zuletzt über Spendenaufrufe für LSBITQ+-Organisationen unter seinen Youtube-Videos – als Schwarzer schwuler cis Mann situiert.

Mit dem Ultraschall und den Memes, dem Sharing als digitaler Praktik und den Zirkulationen von Popkultur eignet er sich im buchstäblichen wie übertragenen Sinn Reproduktionstechnologien an, die – wie schon die feministische Wissenschaftstheoretikerin und Biologin Donna J. Haraway (2018) erläutert hat – bei aller heteronormativen Subjektivierungen dieser Techniken auch Potenziale aufweisen, diese zu durchkreuzen. Dabei kann es nicht darum gehen, sie zu beherrschen und zu kontrollieren, sondern nachzuvollziehen, in welcher Weise sie daran mitwirken, Binarismen, Ordnungskategorien und darauf aufbauende soziale Hierarchien herzustellen. In den skizzierten Verbindungen mit digitalen Praktiken und Ästhetiken, Medien und Körpern, sind Lil Nas X' schwules Begehren und seine Männlichkeit in einer Weise expansiv, dass sie spielerisch sind, ohne zu ridikülisieren, und dabei das Spielerische als eine queere Strategie entwerfen, das eigene Scheitern an den macht- und gewaltvollen Normen einer bürgerlichen *weißen* heterosexuellen cis Männlichkeit und die damit verbundenen Ausschlüsse und Schamhaftigkeiten in mediatisierter Subjektivierung zu bearbeiten.

<15>

Siehe auch unter anderem: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2021-09/montero-lil-nas-x-album-pop-rap-queer-rezension> (20.07.2023), <https://www.wired.com/story/drake-kanye-west-lil-nas-x-online-persona/> (20.07.2023).

Ebenfalls im September 2021 und damit im Monat der Albumveröffentlichung hat übrigens das Unicode-Konsortium die Emojis »pregnant man« und »pregnant person« in den Unicode-Standard v14.0 aufgenommen.<16>

Literaturverzeichnis

Julia Bee/Nicole Kandioler, »Einleitung«, in: dies. (Hg.:innen), *Differenzen und Affirmationen. Queer/feministische Positionen zur Medialität*, Berlin: b_books 2020.

Lee Edelman, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham, NC: Duke University Press 2004.

Donna J. Haraway, »Fetus. The Virtual Speculum in the New World Order«, in: dies.: *Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*, New York City, NY/ London: Routledge 2018 [1997].

Internetquellen

Sarah Cascone, »Beyoncé's Sensational Pregnancy Photo Is the Work of Artist Awol Erizku«, in: *artnet.com* (02. Februar 2017), <https://news.artnet.com/art-world/beyonce-pregnancy-photo-awol-erizku-843713> (20.07.2023).

Jasmin Degeling/Sarah Horn, »Wie gestaltet das Internet unsere (geschlechtlichen) Realitäten?«, in: *onlinejournal kultur & geschlecht* 27 (09. September 2021), online: <https://vimeo.com/551836698> (20.07.2023).

Daniel Gerhardt, »Das Internetbaby«, in: *Die Zeit* (17. September 2021), online: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2021-09/montero-lil-nas-x-album-pop-rap-queer-rezension> (20.07.2023).

Jazmin Hughes, »The Subversive Joy of Lil Nas X's Gay Pop Stardom«, in: *The New York Times* (7. Juli 2021), online: <https://www.nytimes.com/2021/07/07/magazine/lil-nas-x.html> (20.07.2023).

Jason Parham, »Drake, Kanye, Lil Nas X, and the Art of Online Self-Creation«, in: *Wired* (17. September 2021), online: <https://www.wired.com/story/drake-kanye-west-lil-nas-x-online-persona/> (20.07.2023).

<16>

<https://unicode.org/emoji/charts-14.0/emoji-released.html> (20.07.2023), hier der entsprechende Antrag: <https://www.unicode.org/L2/L2020/20190r-swollen-belly-emoji.pdf> (20.07.2023).

»Oprah Meme«. Disartikula- tionen von Affekt



Scott Gayham
@scottgayham

Me interviewing and getting the life story of my new
bestie that I met in the smoking area 5 minutes ago



5:36 PM · Mar 8, 2021 · Twitter for iPhone

Abb. 1

Oprah's Shocked Reaction -
new bestie, posted on Twitter
March 8, 2021, [https://
knowyourmeme.com/photos/
2040012-oprahs-shocked-
reaction](https://knowyourmeme.com/photos/2040012-oprahs-shocked-reaction) (12.08.2022).

Katrin
Köppert

Um die mit Memes verbundene
Gewalt im Kontext von
Digital Blackface nicht
ungefiltert zu reproduzieren,
habe ich mich entschieden,
nur ein Meme abzubilden.
Zu allen anderen erwähnten
Memes stelle ich Links zur
Verfügung, sodass es in der
Verantwortung der Leser:innen
liegt, dem Link zu folgen,
um das Bild zum besseren
Verständnis der Argumenta-
tion, aufzurufen. Ich möchte
mich herzlich bei Francesca
Schmidt bedanken, sowie bei
Nora Chipaumire, mit der ich
auf der Konferenz Facing_Drag
in Popular Cultures and
Performing Arts in Wien die
Gelegenheit hatte, den Umgang
mit den Bildern im Kontext
dieses Themas zu diskutieren.

Noch bevor ich überhaupt nur ansatzweise etwas von dem TV-Interview hörte oder sah, das Oprah Winfrey mit Meghan Markle und Prinz Harry zu den Hintergründen ihres Rücktritts vom britischen Königshaus führte und das auf dem Sender CBS am 7. März 2021 ausgestrahlt wurde, zirkulierten über Twitter bereits Memes, die Winfreys Empörung in Reaktion auf so manches Detail zum Ausscheiden in den Mittelpunkt der Belustigung von User:innen stellten.

So postete zum Beispiel am 8. März der Nutzer @scottgayham mehrere Stills aus dem Interview mit der Bildunterschrift »Me interviewing and getting the life story of my new bestie that I met in the smoking area 5 minutes ago«. ^{<1>} Mit 2.100 Retweets und 15.000 Likes bewegt sich dieser Tweet im besseren Mittelfeld einer Erregungswelle, die – so meine Vermutung – nur für den Moment abgeklungen ist. Dass ein User sein »Oprah Meme« sogar acht Monate später als angehefteten Tweet gegenüber allen anderen priorisiert, mag Indiz dafür sein, dass die Empörung immer nur oberflächlich abflacht. ^{<2>} Die Tatsache, dass die Text-Bild-Assemblagen mit Oprah Winfrey den Spitznamen »Oprah Memes« ^{<3>} tragen, ist ein anderes. ^{<4>} Sie deutet darauf hin, dass wir es mit

<1>

<https://knowyourmeme.com/memes/oprahs-shocked-reaction> (28.11.2021).

<2>

<https://twitter.com/tonybeayno> (28.11.2021).

<3>

https://www.dailymail.co.uk/femail/article-9355601/White-non-black-people-told-NOT-share-Oprah-memes-digital-blackface.html?fbclid=IwAR012X-BeNtT4_zKp2VGsp2Vxvq3pnDsdl6X5pyRDQ2g88HkYtgyDhLd63xA (02.12.2021).

<4>

Das Meme, das der Episode der Oprah Winfrey Show entstammt, in der das gesamte Studiopublikum ein Auto geschenkt bekommt, ist wohl das populärste Oprah Meme; <https://knowyourmeme.com/memes/oprahs-you-get-a-car> (12.08.2022).

einem Phänomen zu tun haben, das über Oprah Winfreys Popularität hinauszugehen scheint.

Das »Oprah Meme« kann – so wie ich es vorschlage – als Beispiel für das betrachtet werden, was Laureen Michele Jackson in Teen Vogue 2017 erstmals als Digital Blackface bezeichnete. (Jackson 2017) Damit sind Darstellungen von Mimik und Gestik Schwarzer ^{<5>} Menschen gemeint, die – mit Text kollagiert oder im Falle von GIFs animiert – von *weißen* Menschen verwendet werden, um ein Gefühl auszudrücken oder, wie im erstgenannten Beispiel, einen Witz zu machen.

Angesichts der Geschichte der Rassifizierung von Emotionen ließe sich kritisch fragen, ob Memes wirklich nur deswegen so populär sind, weil sie – wie Dirk von Gehlen es in seiner kurzen Geschichte der digitalen Bildkultur von Memes formuliert – wie ein Witz dazu beitragen, »sich verstanden und zu Hause zu fühlen«. (von Gehlen 2020: 14) Darüber hinaus ließe sich fragen, wessen Zuhause? Wessen Gefühl, sich im Witz zu Hause zu wähnen, wird auf der Annahme dessen populär, Memes seien Phänomene, die sich durch Nachahmung verbreiteten? Obwohl diese sehr frühe Definition von Richard Dawkins (1976), der in den 1970er Jahren den Begriff »Mem« prägte, längst um die memetische Qualität von Memes, das heißt die Stimulation der Modifikation im Replikationsprozess, erweitert wurde, stellt sich die Frage, um wessen und welche Affekte es bei der Modifikation geht und welcher Subjektivierung sie dient.

Ich möchte das Phänomen der »Oprah Memes« vor dem Hintergrund der Geschichte von »affect as racia-

<5>

^{<5>} Ich verwende Kursivschrift, um die soziale Konstruktion der Kategorie Weißsein hervorzuheben. Auf der Grundlage des sozialkonstruktivistischen Ansatzes entscheide ich mich jedoch für die Großschreibung von Schwarzsein, um gelebte oder verkörperte Erfahrungen zu berücksichtigen, insbesondere im Kontext antirassistischer Widerstandsbewegungen. (Eggers et al. 2005)

lization« beziehungsweise »racialization [...] embedded in affective logics« (Blickstein 2019: 152) diskutieren und dabei berücksichtigen, dass diese Geschichte auf eine Gegenwart trifft, in der *white feelings*, *white tears* und *white fragility* (DiAngelo 2020) als »structures of domination« (Yao 2021: 2) thematisiert und problematisiert werden müssen, etwa im Kontext der Reaktionen auf Black Lives Matter-Proteste bzw. des affektiven Umgangs mit Rassismuskritik. Das heißt ich werde mich – wenngleich verkürzt – mit Digital Blackface als Teil einer Konjunktur der affektiven Navigation *weißer* Menschen im Strudel ihrer Verunsicherung beschäftigen. Ich tue dies, indem ich mich selbst als *weiße* Person einbeziehe. Denn ich erinnere mich, dass ich mich damals, als die Non-Profit-Organisation *The Unicode Consortium* die auf der Fitzpatrick-Skala basierenden fünf neuen Hauttöne für Emojis einführte, dabei ertappen musste, wie ich dazu neigte, einen dunkleren wählen zu wollen. (Schupak 2015) Die Scham darüber ist sicherlich ein Grund, warum ich fragen möchte, welche affektiven Dynamiken der Rassifizierung mit Hilfe von bzw. durch Memes im Spektrum verschiedener Formen der Verwendung von Repräsentationen nicht-*weißer* Kultur und Subjektivität aufgegriffen werden. Inwiefern stehen diese Dynamiken im Zusammenhang mit *weißer* Fragilität als Variante von Dominanzkultur?

Doch geht es mir auch darum, die Verantwortung, die ich bei der Auseinandersetzung mit diesen Fragen habe, auf Artikulationen Schwarzer Gefühle zu lenken, die – wie Tyrone Palmer es ausdrückt – sowohl im Bereich der Affekttheorie als auch im Alltag lange Zeit unreflektiert geblieben sind. (Palmer 2017) Anstatt also nur Digital Blackface zu kritisieren und damit das Risiko einzugehen, die Gewalt zu vergrößern, indem ich mich nur auf die Kritik konzentriere, möchte ich auch fragen, wie Memes genutzt werden, um Schwarze Gefühle zu artikulieren. Dass dies aufgrund meiner Positionierung nur bis zu einem

gewissen Grad funktionieren kann, ist wichtig zu betonen. Ich möchte jedoch zumindest versuchen, die Frage zu stellen, wie es möglich sein kann, dass Affekte oder affektive Prozesse durch Memes artikuliert werden, und zwar nicht nur als Modi der Rassifizierung und des Rassismus, sondern als Bedingungen der Möglichkeit für Schwarzes Leben. (Palmer 2017) Innerhalb dieses Fragegerüsts gilt mein besonderes Interesse dem Konzept der *disaffection* im Anschluss an Xine Yao. (2021) Ich versuche ihren Vorschlag der *disaffection* auf das anzuwenden, was ich die »Disartikulation des Gesichts« nenne. Mit »Disartikulation« beziehe ich mich auf José Esteban Muñoz' (1999) Begriff der »Disidentifikation«, der die Arbeit an, mit und gegen normative Identitätsverständnisse zum Ausdruck bringt. Bezogen auf Digital Blackface meint Disartikulation eine Arbeit an, mit dem und gegen das Gesicht als verunstaltete Darstellung beim Blackface.

Fungibilität des Schwarzen Affekts

Bereits in der Nacht, in der das Interview zwischen Winfrey und Markle ausgestrahlt wurde, twitterte eine Userin <6> das Bild, in dem Winfrey wegen der Aussage Markles, das Könighaus sei besorgt gewesen, wie dunkel ihr Sohn Archie wohl werden würde, schockiert die Hände hochreißt und ihr Gesicht deutlich bestürzt abwendet. <7> Dem Bild fügt sie den Satz hinzu »please know i'm going to run this image into the ground, it's perfect for everything

<6>

Hier ist wichtig anzumerken, dass die Userin Schwarz positioniert ist. Ich meine jedoch hierin nicht grundsätzlich einen Widerspruch zu sehen, da *weiße* Suprematie im Kontext der Kolonialität von Macht keine per se identitätspolitische Aussage trifft, sondern als universalisiertes System Einfluss auf Subjektivierungen jenseits ihrer Positionierung nehmen kann.

<7>

<https://knowyourememe.com/photos/2039693-oprahs-shocked-reaction> (12.08.2022).

lol«. Dass das Bild perfekt für jede Gelegenheit sei, sagt nicht nur etwas über das Charakteristikum von Memes allgemein aus: Szenen können aus einem Kontext mittels Copy-Paste in einen neuen überführt werden, sodass ein Bild für jedwede Aussage verwendbar ist. Auch kommt hier, meiner Betrachtung nach, die Logik der »absolute fungibility« (Palmer 2017: 38) affektiver Artikulationen Schwarzer Menschen, wie es Tyrone Palmer beschreibt, zum Tragen. Die Aneignbarkeit und Konsumierbarkeit des – unter dem Vorzeichen aufwändiger Konstruktionen entstandenen – affektiven Ausdrucks Schwarzer Personen markiert die strukturelle Position, die Schwarzsein für die Subjektivierung innerhalb *weißer* Suprematie historisch eingenommen hat (Palmer 2017: 38) und im Kontext digitaler Bildkulturen wiederholt ausfüllt. Hätte es die Konstruktion der übertriebenen Expressivität des affektiven Ausdrucks Schwarzer Personen nicht gegeben, hätte sich *weiße* Subjektivität nicht in die vornehme Haltung der Innerlichkeit zurückziehen können, wie es Sianne Ngai (2005) und Mel Chen (2012) beschreiben. Bezogen auf die digitale Gegenwart bedeutet dies, dass sich in dem Überschwang, in dem sich *weiße* Menschen der Memes bedienen, die Schwarze Personen sichtbar affiziert zeigen, als das Vermögen von *Weißsein* verstanden werden kann, Schwarzen Affekt zu besitzen, ohne in der eigenen zurückgenommenen Empfindungsfähigkeit in Frage gestellt zu werden. Gleichzeitig kann Blackface als eine Performance von Schwarzsein, das als *weißes* Eigentum fungiert, als Kompensation eines diskursiv verankerten Mangels expressiver Gefühle *weißer* Menschen gelesen werden. Tanya Sheehan (2014) hat dies an der US-Geschichte der Amateurfotografie gezeigt. Nachdem das *toothy smile* dem Schwarzen Körper kurz nach der Abschaffung der Sklaverei zur (fotografischen) Disziplinierung eben dieses Körpers zugeschrieben worden war, wurde es später in Selbstdarstellungen von der *weißen* Mittelschicht über-

nommen. Um sich von den sozialen Beschränkungen der sentimental Innerlichkeit zu befreien, kam das *toothy smile* zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der privaten Fotografie der *weißen* Bourgeoisie zum Einsatz. Im Folgenden möchte ich behaupten, dass das »Oprah Meme« digital auf diese Fotografie-Kultur reagiert. In der Übernahme der als Stereotyp hergestellten affektiven Transgression Schwarzer Menschen wird affektive Sicherheit bzw. emotionales Gleichgewicht in unausgeglichene Zeiten geschaffen. Daher meine ich, dass es beim »Oprah Meme« weniger darum geht, sich Schwarze Stile zum Zwecke der eigenen Popularität oder *street credibility* anzueignen, wie es beim Blackfishing der Fall ist, einer Praxis, bei der sich kulturelle und wirtschaftliche Akteure Schwarze Kultur und urbane Ästhetik aneignen, um aus Schwarzen Märkten Kapital zu schlagen. (Stevens 2021) Vielmehr scheint es an die Geschichte der Minstrel-Shows anzuknüpfen, die nach der Abschaffung der Sklaverei in den Vereinigten Staaten die Funktion übernahmen, Schwarze Menschen »auf ihren Platz« in der Gesellschaft hinzuweisen und *Weißsein* und *weißes* Empfinden zu definieren. (Annuß 2014: 64) Das »Oprah Meme« scheint ein Beispiel für eine Gegenwart zu sein, in der Schwarze Menschen unter anderem durch die Aufstände von Black Lives Matter erneut, wenn auch in einem medien-spezifisch anderen Setting, auf ihren affektiven Platz verwiesen und damit aus dem affektiven Register *weißer* Vorherrschaft ausgeschlossen werden, vielleicht gerade im Fall einer Schwarzen Frau wie Oprah Winfrey, die sehr viel ökonomisches und kulturelles Kapital generiert hat. Denn im Zentrum der Memes steht ja nicht unbedingt, Oprah cool zu finden und ihren Style zu wiederholen, sondern – wie eingangs erwähnt – sich mittels der Hervorhebung ausgeprägter Affektgesten Schwarzer Menschen witzelnd und spottend in der eigenen Gefasstheit heimisch zu fühlen. Und auch wenn davon auszugehen ist, dass der

affektive Ausdruck Schwarzer Menschen im Sinne eines Wunsches nach der damit verbundenen Intensität von Gefühlen angeeignet wird, bedeutet dies nicht, dass damit das vornehme Gefühl des *Weißseins* in Frage gestellt wird. Tanya Sheehan schreibt im Anschluss an Saidiya V. Hartman: »such appropriation did much more than imagine blackness as an ›abject and degraded condition‹; it fulfilled a ›desire to don, occupy, or possess blackness or the black body as a sentimental resource and/or locus of excess enjoyment‹ without compromising the audience's ›serious‹ performances of whiteness and respectability elsewhere«. (Sheehan 2014: 146) Das Schwarze Gesicht ist also eine emotionale Ressource für *weiße* Gefühle, was das Meme zu einer Artikulation von Blackface macht, denn um sich Affekte anzueignen, wird das Gesicht entstellt. Animation ist hierfür Werkzeug.

Black Face – Blackface: Animation und Affektabilität

Allein, dass das eingangs erwähnte Meme vier Stills, die Winfreys Empörung zeigen, mit einem Witz verschneidet, ridikülisiert den im Interview für die mediale Rezeption entscheidenden Moment, in dem Meghan Markle von der rassistischen Diskriminierung ihres noch nicht geborenen Kindes sowie ihrer selbst durch Mitglieder des britischen Königshauses spricht. Rassismus wird schlichtweg nicht ernst genommen und wird als Kontextinformation für die Bildserie zur Vorlage eines Jokes. Davon abgesehen ist interessant, sich die Bildauswahl für dieses Meme anzuschauen. So ist auffällig, dass es sich bei einer Lesart von oben links zu unten rechts um eine wechselhafte Abfolge affektiven Ausdrucks handelt. Dem ernstesten Ausdruck folgt das Erstaunen mit heruntergeklappter Kinnlade. Dem nahezu unerreichbar wirkenden, abweisenden Blick folgt die Empörung mit nach oben gerissenen Händen.

Das heißt auf der Folie der vermeintlich fehlenden Affizierbarkeit bildet sich die Expressivität umso besser ab, die Entrüstung wirkt umso übertriebener. Die Montage funktioniert wie eine Animation des ungerührten, unbewegten Gesichts. Historisch betrachtet reproduziert die Montage in dieser Funktion der Animation die Rassifizierung von Affekt beziehungsweise die affektive Aufladung von Rassismus. (Blickstein 2019)

Thomas Jefferson hatte in seiner rassistischen Schrift *Notes on the State of Virginia* (1785) das Schwarze Gesicht als unbeweglichen Schleier beschrieben, der auf keine Gefühlsregung rückschließen lasse. (Yao 2021: 18) Die Frustration angesichts dieser Opazität des Gesichts informierte den dehumanisierenden Diskurs des zu Empfindungen unfähigen Schwarzen Subjekts. Die durch Blackface in den Minstrel Shows erzeugte Überbetonung von Lebhaftigkeit beziehungsweise Affizierbarkeit zeigte das Schwarze Subjekt in Reaktion auf diese Frustration später zwar als affiziertes, nicht aber um dessen Menschlichkeit zu beweisen, sondern um hervorzuheben, dass Schwarzer Affekt anders, abjekt und weniger wert ist. <8> Die groteske Überzeichnung von Affekt als Merkzeichen von Blackface wie zum Beispiel der übergroß geschminkte, lachende Mund und die gestikulierenden Hände – sind im Meme Oprah Winfreys in dieser Explizitheit erst aufgrund der Montage und der mit ihr einhergehenden Kontrastierung und Rhythmisierung von ruhigem und sichtlich bewegtem Gesicht offenkundig. Das ruhende Gesicht ist somit nicht der die Empörung ausgleichende Gegenspieler, sondern ko-konstituierende Bedingung der

<8>

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass die Abolitionist:innen zuvor ebenso mit Dramatisierungen der Animation arbeiteten – mit dem Ziel, die Dehumanisierung umzucodieren. Dass Schwarze Menschen dabei – wie Sianne Ngai herausarbeitet – wie Puppen für die Zielsetzung animiert wurden, ist nur eine andere Form der Objektivierung. (2005: 99)

Rassifizierung von Affekt als Animation – oder wie Sianne Ngai schreibt – *animatedness*, also Belebung.

Diese ko-konstituierende Bedingung des ruhigen Gesichts wird gewissermaßen verdoppelt, rufe ich noch einmal den Kontext des Interviews auf. ^{<9>} Der Moment, in dem Winfrey vor Empörung die Hände hebt, wird, durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren gut zu sehen, von Markles ruhigem, gefasstem Gesicht gerahmt. Markles Gesichtsausdruck kann hier vielleicht als die grausame Maske *weißer* Sentimentalität verstanden werden, das heißt als eine – wie Frantz Fanon es ausdrückt – entfremdende Internalisierung oder vielmehr Epidermalisierung der *weißen* Gewalt in diesem Fall des britischen Königshauses. (2008/1952) Als eine solche Maske verstärkt Markles Mimik die Erregung Winfreys. Im Meme potenziert sich diese Erregung, da sich das Schauspiel des Affekts auf die Person Winfreys beschränkt.

Auch irritiert das ruhende Gesicht selbst dann noch nicht das pejorative Bild des animierten Affekts, wenn es den Schlusspunkt der Bildserie bildet. Unter der Überschrift »Which Oprah are you?« finden sich bei Twitter Meme-Einträge, denen eine Montage zu Grunde liegt, die eine andere Anordnung der Stills vornimmt. An deren Ende steht das Bild, das Oprah ernst, nachdenklich, gleichzeitig abgegrenzt und unberührbar zeigt. ^{<10>} Mit der Bezifferung wird die Leserichtung hier explizit gelenkt, sodass wir in die Lage versetzt werden, der Choreografie der Stills von aufgeregt zu unbewegt zu folgen. Wenngleich es sich im Falle des Posts des Users @mcsinton vielleicht tatsächlich um eine Form des

^{<9>}

<https://www.youtube.com/watch?v=0GujeMPmas&t=31s>
(28.11.2021).

^{<10>}

»Which Oprah are you when you get reviewers comments back?« Meme von Matthew C. Sinton @mcsinton auf Twitter am 21.3.2022 gepostet, <https://twitter.com/mcsinton/status/1370308241218019330> (12.08.2022).

Blackfishings handelt, insofern er sich gern die coole Maske der Unempfindlichkeit in Reaktion auf kritische Kommentare von Reviewer:innen aufziehen wolle, stehen die Zahlen in Kombination mit der Rasterung auch für die Geschichte der Typologisierung von Affekt. (Löffler 2004) Somit haben wir hier fünf Affekttypen, die die Ontologie des Affekts Schwarzer Weiblichkeit noch einmal zementieren: die Bandbreite des Affekts reduziert sich auf das Bild negativer Gefühle wie Erregung, Skepsis, Fassungslosigkeit, Ekel, Abgegrenztheit. Das Stereotyp der »Angry Black Woman« finden wir hier als Meme wieder. Die Suggestion, sich Schwarzen Affekt als *weiße* Person aneignen zu wollen, verstehe ich daher als Re-Produktion eines altbekannten Stereotyps.

Disaffection – Disartikulationen von Affekt

Anhand der nur wenigen ausgewählten Beispiele wird bereits deutlich, dass sich vor die Möglichkeit Schwarzer Gefühle die rassistische Folie legt, Schwarze Weiblichkeit nur im Kontext negativer Gefühle zu betrachten. Ähnlich der »Feminist Killjoy« wird die »Angry Black Woman« als »affect alien« (Ahmed 2010) aufgerufen. Tyrone Palmer spricht in diesem Zusammenhang von der »unthinkability of Black affect«, (Palmer 2017) also der Unmöglichkeit, Schwarze Gefühle außerhalb ihrer rassistischen Zuschreibung erkennen und anerkennen zu können. Aus dieser Ausweglosigkeit heraus argumentiert er für eine Ontologie der Negation. Damit gemeint ist die konsequente Verweigerung, eine Beziehung zu einer Welt eingehen zu wollen, in der Schwarzsein konzeptuell die Funktion zugewiesen worden ist, der Welt unter der Bedingung, Schwarze Gefühle zu verunmöglichen, Kohärenz zu verleihen. (Palmer 2020: 250) Er fragt stattdessen nach der affektiven Struktur »of nonrelation to the world«, (250) um zu schauen, inwiefern Black Affect an der Grenze

der Vorstellbarkeit einer Welt, die zu ihrem Ende kommen muss, aufscheinen kann. (267) Der Grund, warum er dafür votiert, ist, dass das Mantra, eine andere Welt sei möglich, im Bild eines Worldings bleibe, (266) ^{<11>} das auf der strukturellen Ablehnung von Schwarzsein beruhe.

Auch Xine Yao argumentiert für die Negation von Gefühlen, jedoch ohne das Ende der Welt in diesem eher afropessimistischen Sinne aufzurufen. Sie spricht von der »disaffection« als einer Möglichkeit vor allem Schwarzer Frauen, sich innerhalb dieser Welt von den rassistischen Zuschreibungen von Affekt zu lösen. (Yao 2021) Mit der »disaffection« oder dem »unfeeling« meint sie dabei nicht die Absenz von Gefühlen und auch nicht Gefühle nach dem Ende der Welt oder am Rande der Welt, sondern eine affektive Struktur, die in den Parametern der *weißen* westlichen Gefühlsgeschichte nicht erkannt werden kann, wohl aber wirksam ist als »quotidian mode of care«. (Yao 2021: 6) Insofern haben wir es bei der »disaffection« mit einer Form der Disartikulation von Affekt zu tun, das heißt einer Artikulation von Affekt, die sich nicht im Muster gängiger Register erschließen lässt, sich aber im Alltäglichen des Überlebenskampfes Schwarzer Personen ereignet. Da sich dieser Kampf auf das Internet erstreckt, möchte ich mit einem Beispiel enden, das ich im Anschluss an Xine Yao als die Möglichkeit der digitalen *disaffection* interpretiere. Mir ist bewusst, dass mir dies aus meiner Situierung als *weiße* Person nur bis zu einem gewissen Punkt gelingen kann. Denn – so viel ist – klar: Weder bin ich von Rassismus negativ betroffen, noch kann sich mir *emotional* erschließen, was *disaffection* im Überlebenskampf meint.

Die Schwarz positionierte Userin @Driune postete am 11. März 2022 ebenso unter dem Titel »Which Oprah

^{<11>}

Es irritiert, dass Palmer hier Black Feminist Critique hervorhebt, »boiled down to a pithy principle about the always-present otherwise«. (2020: 266)

are you?« die mit Nummern versehene Serie, deren letztes Bild Winfrey abgegrenzt zeigt. ^{<12>} Dazu schreibt sie »I'm a CONSISTENT 5«. Die Aussage, sie sei durchgehend abgegrenzt, so wie es Winfrey in Bild fünf verkörpert, erinnert an Audre Lorde, die sagte: »In order to withstand the weather, we had to become stone.« (Lorde 1984: 160) Die Versteinierung, die mit dem Post und durch Großbuchstaben betont affirmiert wird, lese ich als Disartikulation des Affekts oder als *disaffection*, ohne aber damit behaupten zu wollen, Gefühle seien abwesend. Das versteinerte Gesicht als *disaffection* aufzugreifen, geschieht im Kontext eines Bewusstseins, dass sich Winfrey in sorgenvoller Weise Meghan Markle und ihrem Schmerz zuwendet. So auch verstehe ich die drei Smileys im Tweet. Sie können das Risiko abschwächen, die Abhärtung könnte sich auch gegen diejenigen wenden, die sie eigentlich schützen soll: Schwarze FLINTA. Die Kultivierung eines steinernen Außen als Taktik kann, wie Yao im Anschluss an Lorde nur gelingen, wenn »we [don't] bruise ourselves upon the other who is closest«. (Lorde 1984: 160) Dieses Meme ist meiner Betrachtung nach Ausdruck dieser sorgvollen Kultivierung von *disaffection*. Denn es ist auffällig, dass die Bildserie mit dem Schlussbild der versteinerten Winfrey sehr häufig von Schwarz positionierten Menschen gepostet wurde, was sich – wenn nach »Which Oprah are you?« auf Twitter gesucht wird – wie eine Affizierungs-kette der *disaffection* liest. Vielleicht ließe sich hier von Disartikulation von Affekt sprechen, die in der Verkettung von Memes eine Black »membrane of care« ^{<13>} bildet. Mit

^{<12>}

»Which Oprah are you?«, Meme gepostet auf Twitter am 11.3.2021 von driune »the equalizer« santana, @Driune, <https://twitter.com/Driune/status/1369845653174693891> (12.08.2022).

^{<13>}

So formulierte es die AG Selbstverständnis im Rahmen der Mitgliederversammlung der Fachgesellschaft Geschlechterstudien 2021. Hintergrund waren die rassistischen Angriffe auf die Erziehungswissenschaftlerin Maisha Auma.

einer solchen Membran würde die Modifizierbarkeit von Memes einem anderen Zweck zugeführt. Mit einem Witz hat dieser nicht mehr viel zu tun, sondern mit einer Ernsthaftigkeit, die uns dazu auffordert, Affekt als Dimension der Rassialisierung in digitalen Kulturen stärker in Betracht zu ziehen.^{<14>}

Literaturverzeichnis

- Sara Ahmed, »Creating Disturbance: Feminism, Happiness and Affective Differences«, in: Marianne Liljestrom/Susanna Paasonen, *Working with Affect in Feminist Readings*, New York City, NY: Taylor & Francis 2010.
- Evelyn Annuß, »Blackface and Critique. From T.D. Rice to Frederick Douglass«, in: *Forum Modernes Theater* 29, 1-2, 2014.
- Tamar Blickstein, »Affects of racialization«, in: Jan Slaby/Christian von Scheve (Hg.), *Affective Societies. Key Concepts*, New York City, NY/London: Routledge 2019.
- Richard Dawkins, *The Selfish Gene* [1976], Oxford/New York City, NY: Oxford University Press 1989.
- Mel Y. Chen, *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Durham, NC: Duke University Press 2012.
- Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche/Susan Arndt, »Konzeptuelle Überlegungen«, in: dies., *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster: Unrast Verlag 2005.
- Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, New York City, NY: Grove 2008 (1952).
- Robin DiAngelo, *White Fragility. Why It's So Hard for White People to Talk About Racism*, Boston: Beacon Press 2018.
- Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Self-Making, and Slavery in Nineteenth Century America*, Oxford: Oxford University Press 1997.
- Petra Löffler, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld: transcript Verlag 2004.
- Audre Lorde, *Zami: A New Spelling of my Name*, London: Sheba Feminist Publishers 1984.

<14>

Dieser Beitrag ist die deutsche, leicht bearbeitete Fassung des auf Englisch erschienenen Aufsatzes »Oprah Memes, Or: Dis-Articulations of Affect«, in: Chloë Arkenbout/Laurence Scherz (Hg.:innen), *Critical Meme Reader II. Memetic Tacticality*. Amsterdam: Institute of Network Cultures 2022 (INC Readers 16). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19282>.

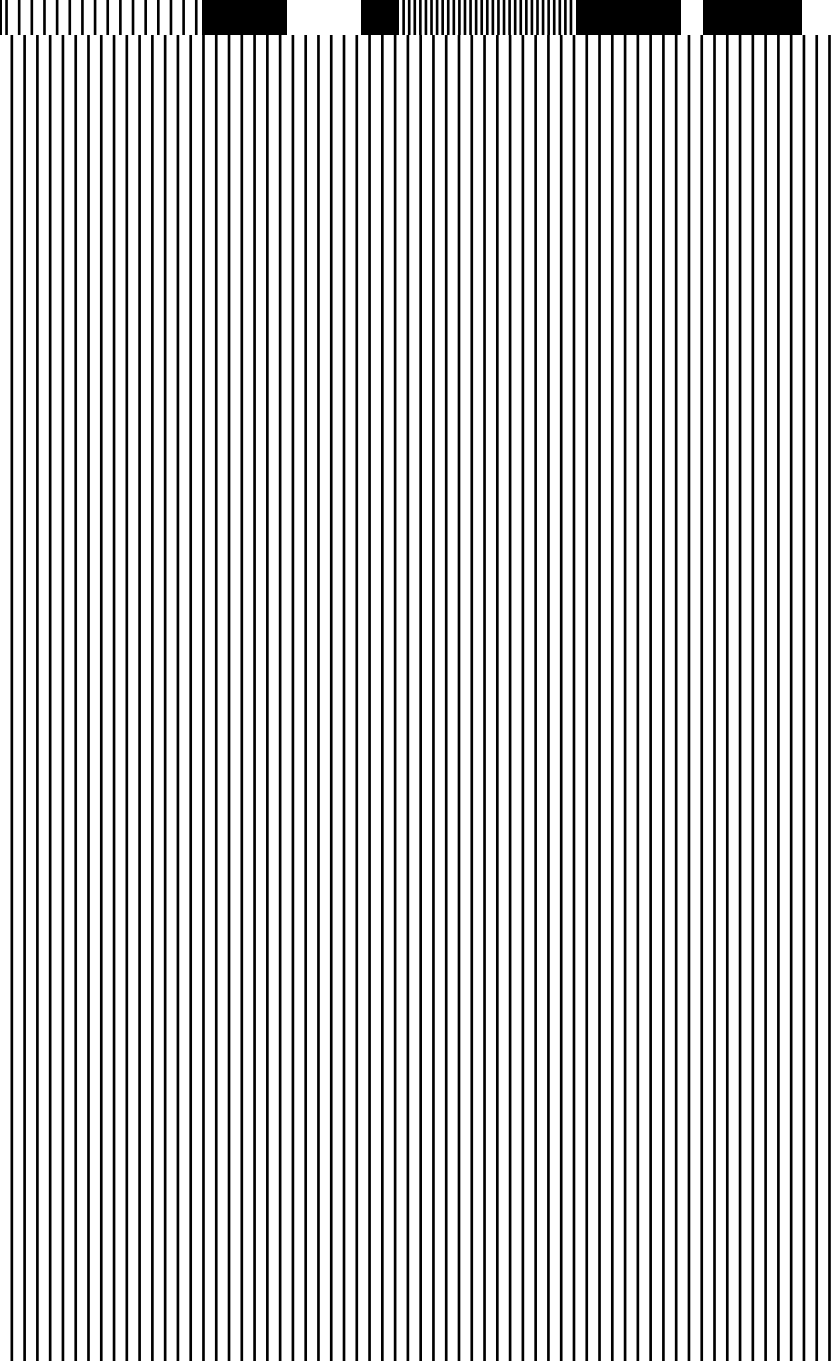
- José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 1999.
- Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2005.
- Joanna Nowotny/Julian Reidy, *Memes. Formen und Folgen eines Internetphänomens*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.
- Tyrone S. Palmer, »Otherwise than Blackness: Feeling, World, Sublimation«, in: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences* 29, 2 (2020).
- Tyrone S. Palmer, »What Feels More Than Feeling? Theorizing the Unthinkability of Black Affect«, in: *Critical Ethnic Studies* 3, 2 (2017).
- Tanya Sheehan, »Looking Pleasant, Feeling White: The Social Politics of the Photographic Smile«, in: Elspeth Brown/Thy Phu, *Feeling Photography*, Durham, NC/London: Duke University Press (2014).
- Dirk von Gehlen, *Meme. Muster digitaler Kommunikation*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2020.
- Xine Yao, *Disaffected. The Cultural Politics of Unfeeling in Nineteenth-Century America*, Durham, NC: Duke University Press 2021.

Internetquellen

- Dailymail.com Reporter, »Don't post Oprah memes if you are not black«, in: *Daily Mail UK* (12. März 2021), online: https://www.dailymail.co.uk/femail/article-9355601/White-non-black-people-told-NOT-share-Oprah-memes-digital-blackface.html?fbclid=IwAR012XBeNtT4_zKp2VGsp2Vxvq3pnDSd16X5pyRDQ2g88HkYtgYDhLd63xA (02.12.2021).
- Laureen Michele Jackson, »We Need to Talk About Digital Blackface in Reaction GIFs«, in: *Teen Vogue* (02. August 2017), online: <https://www.teenvogue.com/story/digital-blackface-reaction-gifs> (02.12.2021).
- Amanda Schupak, »Racially representative emoji coming in 2015«, in: *CBS News* (04. November 2014), online: <https://www.cbsnews.com/news/racially-representative-emoji-coming-in-2015/> (28.11.2021).
- Wesley E. Stevens, »Blackfishing on Instagram: Influencing and the Commodification of Black Urban Aesthetics«, in: *Social Media + Society* (2021), online: doi:10.1177/205633051211038236.



Zu den
Autor:innen



Medien- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin für Gender Media Studies unter besonderer Berücksichtigung von Diversität an der Ruhr-Universität Bochum. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Gender, Affekt und Medien; dekoloniale und medienwissenschaftliche Zugänge zur Klimakatastrophe; Fahrradmedien und Mobilitätsgerechtigkeit; ethnografischer Film und experimentelle Methoden.

Julia Bee, *Erfahrungsbilder. Ästhetische Relationen im ethnographischen Film*. München: August Verlag (im Erscheinen).

Julia Bee, »Toxic Air is a Monument to Slavery« - Umweltrassismus und Filmaktivismus in Martírio und bei Forensic Architecture«, in: Ömer Alkin/Alena Strohmaier (Hg.:innen), *Rassismus und Film*, Marburg: Schüren (2023).

Ulrike Bergermann

Professorin für Medienwissenschaft an der HBK Braunschweig. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies, Postcolonial Studies.

Ulrike Bergermann, *Kakaogesmack. Koloniale Ästhetik und kollektive Taste Tanks*, Berlin: August Verlag 2024 (in Vorbereitung).

Ulrike Bergermann, *Property. Colonial Histories and Messages to the Future*, Lüneburg: meson press (im Erscheinen).

Jasmin Degeling

Postdoc am Institut für Medienwissenschaft der Universität Paderborn, arbeitet medien- und kulturwissenschaftlich an den Intersektionen von Medien, Gender und Queer Theory. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind Medien und Faschismus, politische Affekte und Medien der Sorge.

Jasmin Degeling/Sarah Horn, »SayTheirNames: Widerständige Medien der Erinnerung rechter Gewalt«, in: *feministische studien: Feministisches Erinnern*, 41, 1 (Mai 2023).

Jasmin Degeling, »Trauer, Verwerfung, Anerkennung. Reparative Praktiken und relationale Kritik bei Talya Feldman und Boudry/Lorenz«, in: Charlotte Bolwin, Jasmin Degeling, Gabriel Geffert, Martin Kallmeyer, Gereon Rahnfeld, Nathalie Schäfer, Katia Schwerzmann (Hg.:innen), *Szenen kritischer Relationalität*, Lüneburg: meson press (im Erscheinen).

Medien-, Kulturwissenschaftlerin und Soziologin, Juniorprofessorin für Digitale Transformation in Kultur und Gesellschaft an der FernUniversität in Hagen. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Schnittstelle von Medientheorie, Gender/Queer Media Studies, Ungleichheits-/Kultursociologie, insbesondere affektive Öffentlichkeiten, algorithmisierte Subjektivierungs-/Materialisierungsweisen, mediatisierte Gewalt und die Entgrenzung des Kuratorischen mit Blick auf digitale Plattformen und Museen.

Jennifer Eickelmann/Mareike Meis, »Diffraktive Ethnografie Sozialer Medien. Diskurs - Ästhetik - Materialität«, in: Sven Stollfuß/Laura Niebling/Felix Raczkowski (Hg.:innen), *Handbuch Digitale Medien und Methoden*, Wiesbaden: Springer VS 2023.

Jennifer Eickelmann, »Agentieller Realismus und die Performativität digitaler Apparate. Potenziale und Fallstricke auf dem Weg von Subjekten und Dingen zu vermittelten Subjektivationen und Materialisierungen«, in: Josef Barla/Ronja Trischler (Hg.:innen), *BEHEMOTH - A Journal on Civilisation. Special Issue Neomaterialistische Techniksoziologien: Potenziale, Spannungen und Desiderata* 15, 1 (2022).

Natascha Frankenberg

Film- und Medienwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin Postdoc (Vertretung Jun. Prof. für Kunstgeschichte/populäre Kulturen) Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Audiovisuelle Medien der Nähe, queer- feministische Filmgeschichte(n), Reflexionen zu Female Masculinity.

Natascha Frankenberg, »Fürsorgliche Filmräume: How the Room Felt«, in: Eva Kuhn (Hg.:in): *Frauen und Film 71: feministische Ökonomien und Zeitlichkeit*, Berlin: Aviva 2023.

Natascha Frankenberg, »Was folgt. Das Motiv der Generationen im queeren Film«, in: Natalie Lettenewitsch, Sabine Nessel, Tullio Richter-Hansen (Hg.:innen): *Matters of Difference*, Berlin: Neofelis Verlag (im Erscheinen).

Julia Glitz

Kulturwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der FernUniversität Hagen. Aktuelle Schwerpunkte: Trauma und Fragmentierung in Comic und Film, Medienästhetik und Erinnerung.

Julia Glitz, »Disguised in Drag?! Tootsie (1982) als queeres Melodram«, in: Irina Gradinari/Michael Niehaus (Hg.:innen), *Störung, Verunsicherung, Destabilisierung: Filmanalysen*, Schriften zur Literatur- und Medienwissenschaft Bd. 4, Hagen: Hagen University Press 2022.

Julia Glitz, »Alison Bechdel's queere Archive«, in: online *journal kultur & geschlecht*, 23 (Juli 2019), online: <https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/?p=811> (27.06.2023).

Magdalena Götz

Medien- und Kulturwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Interrelationen von queer/feministischer Kunst, digitalen mobilen Medien, Gender, Affekt und Infrastrukturen.

Magdalena Götz, »Von Weltheilungshexen und That-Which-Gazes: Smartphones und andere Queering Devices in der künstlerischen Arbeit Johannes Paul Ræthers«, in: Kleesattel, Ines (Hg.:in): *Witchy Wits***. Mit situierten Sinnen und widerspenstigen Wissen*, *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 71 (September 2022).

Magdalena Götz, »Feminist Dissent. Taking Sid/tes In Making ›Purple Noise‹«, in: Elke Bippus/Anne Ganzert/Isabell Otto (Hg.:innen), *Taking Sides - Theories, Practices, and Cultures of Participation in Dissent*, Bielefeld: transcript Verlag 2021.

Irina Gradinari

Juniorprofessorin für literatur- und medienästhetische Genderforschung an der FernUniversität in Hagen. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Feministische Blicktheorien, Genre und Intersektionalität sowie Erinnerungskulturen.

Irina Gradinari/Andrea Geier/Irmtraud Hnilica (Hg.:innen), *Weihnachtsfilme lesen: Familienordnungen, Geschlechternormen und Liebeskonzepte im Genre*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Irina Gradinari/Michael Niehaus (Hg.:innen), *Störung, Verunsicherung, Destabilisierung: Filmanalysen*, Hagen: Hagen University Press 2022.

Maren Haffke

Medien- und Musikwissenschaftlerin, Juniorprofessorin für Sound Studies an der Leuphana Universität Lüneburg. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind die Mediengeschichte akustischer Ökologien, die Epistemologie materialistischer Medientheorien und auditive Medien der Sorge.

Maren Haffke/Jana Mangold/Anja Kaiser, »Rutschige Medien. Theoriereflexion, Feminismus und Aktivismus im Grafikdesign«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 15, 1 (2023).

Maren Haffke, »Menschen und Singvögel. Kittlers Materialismus, musikalische Erotik und die Heilung der Schrift«, in: Jens Schröter/Till Heilmann (Hg.:innen), *Friedrich Kittler - Neue Lektüren*, Wiesbaden: Springer 2022.

Sarah Horn

Medienwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Aktuelle Arbeitsschwerpunkte in Trans Studies, queeren Zeitlichkeiten, Gender und Medien, Affektpolitiken und Digitale Medien

Sarah Horn/Jasmin Degeling, »#SayTheirNames: Widerständige Medien der Erinnerung rechter Gewalt«, in: *feministische studien: Feministisches Erinnern*, 41, 1 (Mai 2023).

Sarah Horn, »Mediated Trans Futurities«, in: *Body Politics - Zeitschrift für Körpergeschichte*, Special Issue: Future Bodies (im Erscheinen).

Lex Keck

(keine Pronomen), Medien- und Kulturwissenschaftler:in, aktuell Referent:in für Gleichstellung (Hochschule), zuvor Koordinator:in und wissenschaftliche:r Mitarbeiter:in in der DFG-Forschungsgruppe »Medien und Mimesis« an der Bauhaus-Universität Weimar, Arbeitsschwerpunkte in Klapp- und Faltoperationen, Kulturtechnikforschung und Fahrradaktivismus.

Lex Keck, »Fahrradrevolutionen. Mit zwei Rädern mobilisieren« in: Julia Bee et al.: *Fahrradutopien. Medien, Ästhetiken und Aktivismus*, Lüneburg: meson press 2022.

Lex Keck, »Bücher zum Anhängen. Techniken der Mobilisierung kleinformatiger Diptychen«, in: Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), *Archiv für Mediengeschichte*, 19, München: Wilhelm Fink Verlag 2021.

Marietta Kesting

Medien-, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Forschungskoodinatorin am Institut for Cultural Inquiry ICI, Berlin und Lehrende an der Universität Potsdam. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte Immersion, Postkolonialismus und Medien; Künstliche Intelligenz und Ko-Schreiben mit Maschinen; dokumentarische Methoden, Archive und künstlerische Interventionen.

Marietta Kesting/Susanne Witzgall (Hg.:innen), *Human after Man*, Zürich/Berlin: diaphanes 2023.

Marietta Kesting, »Speaking Nearby ›DOCUMENTA FIFTEEN‹ – über queerfeministische Unterströmungen und minoritäre Gesten«, in: *Texte zur Kunst* (5. Dezember 2022), online: [https://www.textezurkunst.de/de/articles/marietta-kesting-speaking-nearby-documenta-fifteen/\(27.06.2023\)](https://www.textezurkunst.de/de/articles/marietta-kesting-speaking-nearby-documenta-fifteen/(27.06.2023)).

Oliver Klaassen

Kunst- und Medienwissenschaftler:In (ORCID: 0000-0003-2896-0225), Dozent:In, Schreibcoach und Group Fitness Trainer:In. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: kunstwissenschaftliche Ambiguity Studies, queerende und abinäre Theorien, pathische...responsive Phänomenologie sowie körper:leibgebunden-engagierte und selbst-/reflexive Forschungspraxis.

Oliver Klaassen/Andrea Seier (Hg.:innen), *QUEERULIEREN: Störmomente in Kunst, Medien und Wissenschaft*. Berlin: Neofelis Verlag 2023.

Oliver Klaassen, »„eine Bewegung, die auf mich zukommt, ohne, dass ich mir das aussuche.“ Für pathische...responsive und selbst-/reflexive Bildzugänge in den kunstwissenschaftlichen Ambiguity Studies«, in: Barbara Paul, Andrea Seier (Hg.:innen), *Betroffenheit. Praktiken der (Selbst-) Politisierung in Kunst und audiovisueller Kultur*, Berlin: Neofelis Verlag 2024: 185-202.

Katrin Köppert

Kunst- und Medienwissenschaftler:in, Juniorprofessor:in für Kunstgeschichte / populäre Kulturen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: post- und dekoloniale Theorien digitaler Kulturen und Künste, digitaler Extraktivismus und kritische Theorien des Anthropozäns, Gender, Race, Medien und Affekt, queere Kunst- und Medienwissenschaft.

Katrin Köppert, »Queer Cuteness. Überlegungen zu einer queeren Theorie des Niedlichen«, in: *KUNSTFORUM International* 289, Cuteness – Das Niedliche als ästhetische Kategorie (2023).

Katrin Köppert, »Patching and Hoarding. Recodings of Period Tracking Apps«, in: Michael Klippfahn-Karge/Ann-Kathrin Koster/Sara Morais dos Santos Bruss (Hg.:innen), *Queer Reflections on AI. Uncertain Intelligences*, New York City, NY/London: Routledge 2023.

Elisa Linseisen

Medienwissenschaftlerin, Professorin für digitale, audiovisuelle Medien an der Universität Hamburg. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Episteme des Digitalen, App-Kulturen, Queer Computing; Formattheorie; Kanonkritik.

Elisa Linseisen, »Mi(s)mesis, rassifizierende Apophänie und Black (W)holes. Vom Produzieren digitaler Ähnlichkeiten«, in: Friedrich Balke/Elisa Linseisen (Hg.:innen), *Mimesis Expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2022.

Elisa Linseisen, »Wissen transferieren, Wissen applizieren. Für eine Mikropolitik des Anwendens und Zueignens«, in: Anda-Lisa Harmering/Stefanie Leinfellner/Rebecca Meier (Hg.:innen), *Wissenstransfer. Aufgabe, Herausforderung und Chance kulturwissenschaftlicher Forschung*, Darmstadt: wbg Academic 2022.

MELT

Ren Loren Britton & Iz Paehr (MELT) study and experiment with shape-shifting processes as they meet technologies, sensory media and critical pedagogies in a warming world. MELT currently builds projects along four different research tracks: ACCESS SERVER, The Meltionary, Counting Feelings and Zeitgeber. Their arts-design research cooks up practices that generate material and infrastructural transformations that intersect Trans:feminism and Disability Justice.

MELT, »ACCESS SERVER: Dreaming, practicing and making access«, in: Gracen Brilmyer/Crystal Lee (Hg.:innn), *First Monday, This Feature has been disabled: Critical intersections of disability and information studies* 28, 1 (Januar 2023): MELT, »The Meltionary«, in: by Goda Klumbyté/Emily Jones/Rosie Braidotti (Hg.:innen), *More Posthuman Glossary*, London: Bloomsbury Academic 2023.

Sara Morais dos Santos Bruss

Medien- und Kulturwissenschaftlerin, Kuratorin für Wissenschafts-, Digital- und Medienpraktiken am HKW Haus der Kulturen der Welt in Berlin. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Künstliche Intelligenz, feministische und antikoloniale Kunst und Ästhetik, digitale und körperliche Technologien und Erzählungen (menschlicher und nicht-menschlicher) Subjektivierungsformen.

Sara Morais dos Santos Bruss/Michael Klippfahn-Karge/Ann-Kathrin Koster (Hg.:innen), *Queer Reflections on AI. Uncertain Intelligences*, New York City, NY/London: Routledge 2023.

Sara Morais dos Santos Bruss, *Feminist Solidarities After Modulation*, Santa Barbara, CA: punctum books 2023.

Isabell Otto

Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind: Medien- und Zeittheorien, Mediale Teilhabe in digitalen Kulturen, Digital Literacy, mediale und kulturelle Dimensionen digitaler Spiele, Experimentalisierung ludischer Interaktionen.

Tanja Prokić

Literatur- und Medienwissenschaftlerin, Vertretungsprofessorin für Neuere dt. Literatur und Medien an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Plattformkultur und Medienästhetik; das Trauma und die Künste; Theorien für das 21. Jahrhundert.

Tanja Prokić/Elisabeth Heyne (Hg.:innen), *Invective Gaze – Das digitale Bild und die Kultur der Beschämung*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Tanja Prokić, »Writing Influence: Die Kinder von Haraway und Google«, in: *Sprache und Literatur* 51, 125 (2022).

Stefan Schweigler

Medien- und Kulturwissenschaftler, wissenschaftlicher Projektmitarbeiter am Center for Interdisciplinary Research on Aging and Care, Universität Graz. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Gender, Queer, Dis/ability, Alter(n) und Medien; Verhandlungen von Häuslichkeit und Wohnen; Care-Ethik und Interdependenz.

Stefan Schweigler/Christina Ernst/Georg Vogt (Hg.:innen), *Pride. Mediale Prozesse unter dem Regenbogen*, Wien/Groß-Enzersdorf: Lumen-Verein für Lokalgeschichtsschreibung und Medienkompetenz 2022.

Stefan Schweigler, »Es knarrt in Lizzie Bordens Closet. Queere Genrereflexivität in Lizzie (2018)«, in: Drehli Robnik/Joachim Schätz (Hg.:innen), *Gewohnte Gewalt. Häusliche Brutalität und heimliche Bedrohung im Spannungskino*, Wien: Sonderzahl 2022.

Andrea Seier

Film- und Medienwissenschaftlerin, Professorin für Kulturgeschichte audiovisueller Medien an der Universität Wien. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Mikropolitik audiovisueller Medien; mediale Technologien des Selbst, Theorien der Schwäche (Betroffenheit, Passivität), Klassenfragen und Gender-Medien-Forschung.

Andrea Seier, »Tägliches Überleben: Armut und prekäres Leben in bilddokumentarischen Formen«, in: Bernhard Groß/Valerie Dirk (Hg.:innen), *Alltag. Ästhetik, Geschichte und Medialität eines Topos der Moderne*, Berlin 2022.

Andrea Seier, »Versionen des ›eigenen‹ Lebens. Life Genres in AND-EK GHES ...«, in: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. (Februar 2022).

Mary Shnayien

Medienwissenschaftlerin und Geschlechterforscherin, Akademische Rätin für Medienanalyse und Methoden an der Universität Paderborn. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: digitale Kulturen und Infrastrukturen, politische Affekte, Mathematikphilosophie sowie die Intersektion von Gender, digitalen Medien und Queer Theory.

Mary Shnayien, *Die unsicheren Kanäle. Negative und queere Sicherheit in Kryptologie und Informatik*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Mary Shnayien, »Sichere Räume, reparative Kritik. Überlegungen zum Arbeiten mit verletzendem Material«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14, 1 (2022).

Véronique Sina

Film- und Medienwissenschaftlerin, Vertretungsprofessorin für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt sowie Leitung des DFG-Projektes »Queering Jewishness – Jewish Queerness. Diskursive Inszenierung von Geschlecht und ›jüdischer Differenz‹ in (audio-)visuellen Medien«. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Gender Media Studies, Queer Theory, Visual Studies, Medienästhetik, Holocaust Studies, Jewish Cultural Studies, Comic, Film-, Intermedialitäts- und Intersektionalitätsforschung.

Aktuelle Publikationen und weitere Informationen unter: veronique-sina.de.

Simon Strick

Kultur-, Medien- und Genderwissenschaftler am ZeM Brandenburg. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte sind digitaler und analoger Faschismus, Affect Theory, Rassismusforschung und mediale Grenzobjekte. Er ist Mitbegründer des Performancekollektivs Panzerkreuzer Rotkäppchen.

Simon Strick, »Noisy Sticky Echo: Rechtspopulismus in Dub«, in: Stefan Wellgraf/Christine Hentschel (Hg.:innen): *Rechtspopulismen der Gegenwart: Kulturwissenschaftliche Irritationen*. Leipzig: Spector Books (Herbst 2023).

Simon Strick, »Feeling Backward: Untimely Remarks on Fascism and German American Studies«, in: Ruth Mayer/Kathleen Loock (Hg.:innen) *Backwardness. Rethinking Modernity, Conceptualizing Change*, Special Issue *Amerikastudien/American Studies* 68, 3 (Herbst 2023).

Stephan Trinkaus

Medien- und Kulturwissenschaftler, lebt in Köln und Wien und arbeitet als Senior Lecturer am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Seine Arbeitsschwerpunkte sind unter anderem Medien- und Kulturtheorie, Prekarität und Geschlecht, New Materialism und feministische STS, Psychoanalyse, Post- und Dekolonialität, TV/Screen- und Affect-Studies.

Stephan Trinkaus, *Ökologien des Prekären - Zu einer Theorie des Haltens*, Wien: transversal texts 2022.

Stephan Trinkaus, »Medialität und Divergenz: Zu einigen neomaterialistischen und dekolonialen Konzepten des NichtGemeinsamen«, in: Josef Barla/Ronja Trischler (Hg.:innen), *Neomaterialistische Technik- und Mediensoziologie*, Themenheft der Online-Zeitschrift *Behemoth - A Journal on Civilisation* (2022).

Linda Waack

Film- und Medienwissenschaftlerin, Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Filmtheorie, Geschichte und -ästhetik des kleinen Films, Archivforschung.

Linda Waack/Natalie Lettenwitsch (Hg.:innen), *Ein- und Ausströmungen. Medialität der Atmung*, Bielefeld: transcript Verlag 2022.

Linda Waack, »Merkwürdige Katzen. Bildspannung in den Heimfilmen von Ramon Zürcher und Händl Klaus«, in: Drehli Robnik/Joachim Schätz (Hg.:innen): *Gewohnte Gewalt. Häusliche Brutalität und heimliche Bedrohung im Spannungskino*, Wien: Sonderzahl 2022.

Francis Wagner

Medienwissenschaftler:in, wissenschaftliche:r Mitarbeiter:in am Institut für Medienwissenschaft der HBK Braunschweig. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Queer Affect Studies, Queer Media Studies, Medientheoretische Perspektiven auf Virtual Reality, Trans Studies mit besonderem Fokus auf Nicht-Binarität.

Francis Wagner, »Relationale Räume und die Problematisierung von Empathie in VR-Filmen zu Flucht«, in: *Frauen und Film* 70 (2022).

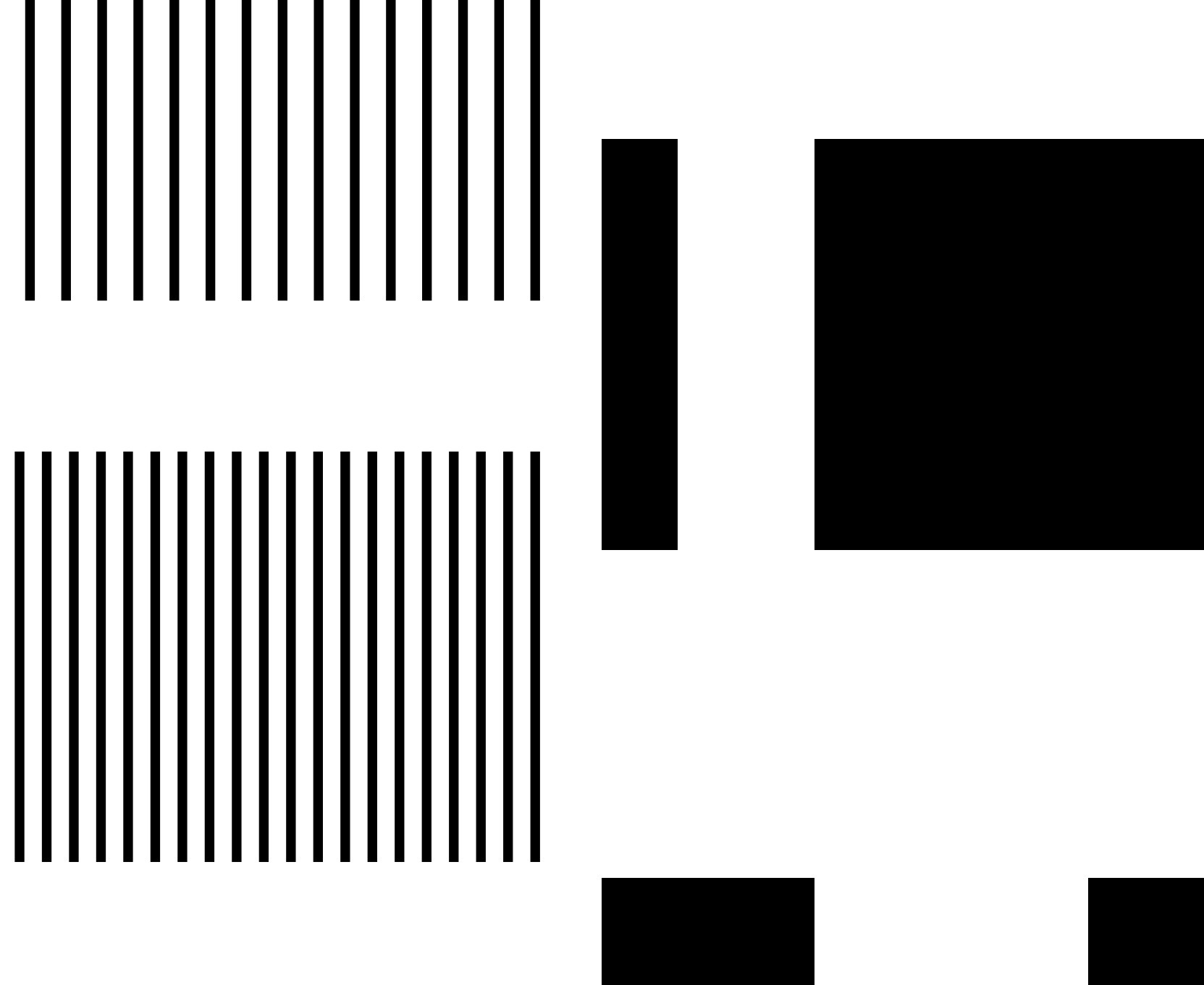
Julia Bee/Ulrike Bergermann/Lex Keck/Sarah Sander/Herbert Schwaab/Markus Stauff/Francis Wagner, *Fahrradutopien: Medien, Ästhetiken und Aktivismus*, Lüneburg: meson press 2022.

Leonie Zilch

Film- und Medienwissenschaftlerin, wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: kritische Pornografieforschung; dokumentarische Formate und Dramaturgien; Film- und Medienbildung.

Leonie Zilch, »»Marriage or Gangbang?« Pornografie als Raum (un-)sittlicher Selbstverortung«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 18, 2 (2021).

Leonie Zilch, »Die Last des Lustbeweises. Authentifizierungspraktiken in zeitgenössischer Pornografie«, in: *Frauen und Film* 69 (2021).



digital:gender – de:mapping affect

Herausgeberinnen: Julia Bee, Irina Gradinari,
Katrin Köppert

Lektorat: Silvana Dorothea Schmidt, Max Königshofen
(deutsches Lektorat), Patrick Faurot-Pigeon
(englisches Lektorat)

Korrektur: Silvana Dorothea Schmidt, Max Königshofen,
Pauli Linke

Gestaltung: Natasha Agapova

Bildbearbeitung: Natasha Agapova

Druck und Bindung: Kerschoffset Zagreb

Erschienen im Verlag

Spector Books

Harkortstraße 10

04107 Leipzig

www.spectorbooks.com

Gefördert durch

DFG

Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Bauhaus-Universität Weimar

Vertrieb:

Deutschland, Österreich:

GVA, Gemeinsame Verlagsauslieferung

Göttingen GmbH&Co. KG,

www.gva-verlage.de

Schweiz:

AVA Verlagsauslieferung AG,

www.ava.ch

© 2025, Spector Books, Leipzig

1. Auflage: 2025

Printed in Germany

ISBN 978-3-95905-673-1