

Alisa Kronberger

Alles fließt. Von einem künstlerischen Wiederhall des Ökofeminismus im Kontext des Neuen Materialismus

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3709>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kronberger, Alisa: Alles fließt. Von einem künstlerischen Wiederhall des Ökofeminismus im Kontext des Neuen Materialismus. In: *ffk Journal* (2019), Nr. 4, S. 114–127. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3709>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=72&path%5B%5D=66>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Alisa Kronberger
Köln

Alles fließt.

Von einem künstlerischen Widerhall des Ökofeminismus im Kontext des Neuen Materialismus

Abstract: In einem kapitalistischen und geschlechterhierarchischen Gesellschaftssystem werden unentgeltlich geleistete Reproduktionsarbeit von Frauen sowie die Selbstregulierung der Umwelt als quasi natürliche Voraussetzungen angesehen. Ökofeministinnen der 1970er Jahre kämpften für die Anerkennung einer Zuspitzung dieser Dauerverfügbarkeit und gegen das Argument der ‚von Natur aus‘ gegebenen Ressourcen. Ihre Bestrebungen knüpfen an die Debatte des Neuen Materialismus an, der den Dingen in der Welt selbst Handlungsmacht zuspricht und in der Kunst aktuell auf kreative Weise verhandelt wird. Der Beitrag möchte einen Einblick in eine exemplarische Verschränkung zwischen Ökofeminismus, Neuem Materialismus und künstlerischer Praxis bieten. Anhand ausgewählter Beispiele aus dem Kunstbereich soll nicht nur illustriert werden, inwiefern sich zeitgenössische Künstlerinnen am Diskurs des Neuen Materialismus beteiligen. Es soll auch aufgezeigt werden, welches politische Potenzial sich durch die Verzahnung von Theorie und künstlerische Praxis entfalten kann.

Alisa Kronberger (M.A.) ist Doktorandin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und Promotionsstipendiatin der Friedrich-Ebert-Stiftung. Sie studierte Medienkulturwissenschaft und Psychologie an der Universität Freiburg und Medien und kulturelle Praxis an der Universität Marburg. Seit 2018 ist sie Lehrbeauftragte am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Feminismus, Medienkunst und Neuer Materialismus.

1. Everything Flows

Ein unaufhörlicher Strom an Farben ergießt sich entlang einer Wand der Ausstellungsräume. Die scheinbar endlose Anhäufung von Müll bahnt sich kaskadenartig ihren Weg auf einer imaginierten Wasseroberfläche. Doch die behagliche und kontemplative Wirkung der Videoprojektion enthüllt unmittelbar ihre Ernsthaftigkeit. Die italienische Künstlerin Silvia Rigon verweist in ihrer Arbeit *Panta Rei (Everything Flows)* von 2016 auf eine der größten ökologischen Katastrophen, eine durch Meeresströmungen zusammengehaltene, gigantisch große Müllinsel im Pazifik. Rigons Arbeit war Teil der Ausstellung „Feminist Climate Change: Beyond the Binary“ innerhalb des Ars Electronica Festivals 2017 in Linz. In der Hoffnung, den so lange unbeachteten Ökofeminismus der 1970er Jahre wiederzubeleben, wendeten sich die Künstler*innen der Ausstellung den Fragen eines internationalen Feminismus in Konvergenz mit der globalen Frage des Klimawandels zu. Fragen der Ökologie, der Nachhaltigkeit und des Umweltschutzes sind bereits seit den 1970er Jahren an feministische, ökonomiekritische Analysen gekoppelt und gehen heute – wie es scheint – wieder eine verstärkte Allianz ein.¹ Mary Mellor definierte 1997 den Ökofeminismus wie folgt:

Ecofeminism is a movement that sees a connection between the exploitation and degradation of the natural world and the subordination and oppression of women. [...] Ecofeminism brings together elements of the feminist and green movements, while at the same time offering a challenge to both. It takes from the green movement a concern about the impact of human activities on the non-human world and from feminism the view of humanity as gendered in ways that subordinate, exploit and oppress women.²

Der Ökofeminismus verweist damit auf strukturelle Zusammenhänge zwischen der Frauenunterdrückung in einer männerdominierten Gesellschaft und der Ausbeutung der Umwelt als deren Folge sich der gegenwärtige Klimawandel zeigt.³ Er macht auf die verheerenden Konsequenzen der Tatsache aufmerksam, dass in einem kapitalistischen und geschlechterhierarchischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystem unentgeltlich geleistete Sorge- und Reproduktionsarbeit – Stichwort ‚private Versorgung und Fürsorge‘ – von Frauen sowie die Selbstregulierung der Umwelt gleichermaßen als quasi natürliche Voraussetzungen betrachtet werden.⁴ Als würde alles unendlich fließen, ignoriert der Industriekapitalismus die Knappheit von Umweltressourcen und die Quasi-Natürlichkeit sozialer Reproduktionsarbeit, so lautet die ökofeministische Kritik.

¹ Vgl. Bauhardt 2012.

² Mellor 1997: 1.

³ Vgl. Winterfeld 2006.

⁴ Vgl. Mies/Shivas 1995.

Ausgehend von Silvia Rigons Arbeit intendiert der vorliegende Beitrag zunächst aufzuzeigen, dass eine gewisse Eigenmächtigkeit der Dinge in zeitgenössischer, ökopolitischer Kunst und Theorie angenommen wird. Jene Vorstellung von einer mit *agency* versehenen Materie dockt wiederum unmittelbar an die gegenwärtig geführte Dabette um den sogenannten Neuen (feministischen) Materialismus an, der in diesem Kontext knapp umrissen wird. Von dort aus soll die Frage aufgeworfen werden, ob nicht ein gewisser Widerhall des Ökofeminismus in den neu-materialistischen Ansätzen auszumachen ist. Die daraus abgeleitete These lautet, dass einige ökofeministische Positionen der 1970er und 1980er Jahre heute im Lichte des Neuen Materialismus wiederkehren. Silvia Rigons Video *Panta Rei* soll mir dazu dienen, einerseits eine gewisse Reminiscenz des Ökofeminismus zu behaupten und andererseits aufzuzeigen, inwiefern die Videoarbeit selbst ihre theoretischen Prämissen aus dem Neuen Materialismus schöpft. Die letzte Beobachtung und damit die künstlerische Beteiligung am Diskurs um den Neuen (feministischen) Materialismus möchte ich daraufhin anhand der Roboter-Performance *Roomba Rumba* von Katherine Behar verdeutlichen, um abschließend die Frage nach der (potenziellen) politischen Wirksamkeit der künstlerischen Arbeiten aufzuwerfen und zu diskutieren.

Silvia Rigons 3D-Animation *Panta Rei* wird in einem Dauerloop auf eine wandhohe Leinwand in den Ausstellungsräumen der Ars Electronica projiziert. Cartoonhaft erscheinende Plastikbecher, Autoreifen, Flaschen und nicht zu definierende bunte Objekte treiben abwärts auf einer grauen Oberfläche, deren Textur an Wasser erinnert. Die symbolische und metaphorische Bedeutung des Wassers bahnt sich unterschiedliche Zugänge hin zu den Rezipient*innen. So steht das Wasser für Zeit, für Bewegung oder den Übergang zu etwas Neuem und verweist hier zugleich in seiner virtuellen, digitalen Beschaffenheit auf eine fluide Gesellschaft angesichts permanenter Datenströme in einem unermesslichen ‚Ozean‘ des Internets. Von realen Medienberichten inspiriert, positioniert *Panta Rei* sich als ein „gesellschaftspolitischer Kommentar zu einer medieninduzierten Betäubung“⁵. Marshall McLuhan beschrieb Medientechnologien bereits in den 1960er Jahren als Erweiterungen des menschlichen Körpers, in dessen Folge der Mensch bestimmte Konsequenzen zu tragen habe: die Amputation bzw. die narkotische Betäubung der Sinne durch Überreizung.⁶ Wie McLuhan interessieren Silvia Rigon die Effekte massenmedialer Produkte auf den menschlichen Körper, wobei sie einen dezidiert feministischen Blick auf diese Zusammenhänge wirft. Ihre Arbeit reflektiert die betäubende Wirkung von Bildern einer zerstörten Umwelt, die unerbittlich und loopartig in Film, Fernsehen und dem Internet wiederkehren. Dennoch zeigt die Videoanimation weniger passive Gegenstände einer zerstörten Umwelt, so möchte ich im weiteren Verlauf argumentieren, als vielmehr eine zerstörerische Umwelt, deren Objekte eine Eigenmächtigkeit entwickelt zu haben scheinen.⁷

⁵ Ars Electronica 2017.

⁶ Vgl. McLuhan 1995.

⁷ Vgl. Bennett 2010; Tuin 2015; Coole/Frost 2010.



Abb 1: Screenshot aus *Panta Rei: Everything Flows* (2012)

2. Eine neu-materialistische Perspektive

Im Kontext des sogenannten New (feminist) Materialism werden konfliktgeladene Diskussionen über Diskurs und Materialität geführt, mit dem Ziel, binär strukturierte Gegensätze wie Subjekt-Objekt, Natur-Kultur zu durchkreuzen. Die Kritik des Neuen Materialismus entzündete sich an der Vormachtstellung der Sprache und der Diskurse in postmodernen Theorien und der damit verbundenen Ausblendung der Bedeutung von Materie.⁸ Ein entscheidendes Anliegen neu-materialistischer Theoretiker*innen, das sich auch von ökofeministischen Positionen ableiten lässt, ist der Einsatz für Subjektivität und Handlungsfähigkeit (*agency*) menschlicher wie auch nicht-menschlicher Materie.⁹ Mithilfe einer neu-materialistischen Perspektive würden laut Christine Bauhardt „ökologische Fragen nach den Austauschprozessen zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Natur“¹⁰ erneut an Relevanz gewinnen können. Zentrale Verhandlungsgegenstände des Neuen Materialismus sind Körper, Stoffe und Organismen und deren Umwandlungen in Wissensprozesse. Neben Donna Haraway, die als Wegbereiterin jenes heterogenen Diskursfeldes gilt, unterstützen Denker und vor allem Denkerinnen wie Elizabeth Grosz, Stacy Alaimo, Iris van der Tuin und insbesondere Karen Barad die Idee einer Neuausrichtung des Verständnisses von Natur und Materie, die sich gegen eine anthropozentrische Position abendländischen Denkens wendet.

⁸ Vgl. Barad 2007.

⁹ Vgl. Löw et. al. 2017.

¹⁰ Bauhardt 2017: 106.

Eine gewinnbringende Perspektive auf Silvia Rigons künstlerische Arbeit ergibt sich mit Jane Bennetts Vorschlag, Materie als lebendig (*vibrant*) zu verstehen. Bennett greift in ihrer Monografie *Vibrant Matter* (2010) auf das Konzept der Assemblage zurück. Mit diesem Begriff gehen Deleuze und Guattari davon aus, dass die Dinge in der Welt „ein kontingentes Ensemble von unterschiedlichen Praktiken und Gegenständen“¹¹ umfassen, die nicht zwangsläufig menschlicher Natur sind. Die Assemblage beschreibt dabei ein dynamisches Gefüge aus komplexen, einzelnen Verbindungslinien, Verweisungen und Zuständen. Sie ist ein fließender, dynamischer Prozess, der eine Kohäsion von Materie betreibt und auf Mikro- und Makroebenen auszumachen ist (in Atomen, in Zellen, in Organismen, in Ökosystemen, in Galaxien und nicht zuletzt in der Gesellschaft).¹² Jane Bennett veranschaulicht das Konzept der Assemblage am Beispiel eines Müllhaufens am Straßenrand: Sie macht deutlich, dass den Dingen selbst eine gewisse Eigenmächtigkeit innewohnt und sie ihre Vitalität jenseits menschlicher Intentionen und Ausführungen entfalten.¹³ So beschreibt sie eine Assemblage, welche aus Dingen wie „glove, pollen, rat, cap, stick“¹⁴ besteht. Bennett schildert ihre Begegnung mit dem Müllhaufen und ihre daran anschließenden affektiven Bewegungen wie folgt:

As I encountered these items, they shimmied back and forth between debris and thing-between, on the one hand, stuff to ignore, except insofar as it betokened human activity (the workman's efforts, the litterer's toss, the rat-poisoner's success), and, on the other hand, stuff that commanded attention in its own right, as existents in excess of their association with human meanings, habits, or projects. In the second moment, stuff exhibited its thing power: it issued a call, even if I did not quite understand what it was saying. At the very least, it provoked affects in me: I was repelled by the dead (or was it merely sleeping?) rat and dismayed by the litter, but I also felt something else: a nameless awareness of the impossible singularity of that rat, that configuration of pollen, that otherwise utterly banal, massproduced plastic water-bottle cap.¹⁵

Als ich Rigons projiziertem Animationsvideo auf einer großen, weißen Wand der Ausstellungsräume der Ars Electronica *begegnete*, lösten die schimmernden und abwärts fließenden Gegenstände im Bild eine ähnliche Erfahrung in mir aus. Jene Dinge, die ich im alltäglichen Leben als nutzlos gewordene Objekte wahrnehme, fügten sich zu einer Assemblage zusammen. Ich nahm sie in den Zusammenhängen wahr, in denen sie mit menschlichen Subjekten gesetzt werden: das Tragen von Lebensmitteln mittels der Plastiktüte, das Trinken aus einem Pappbecher, das Überwinden weiter Strecken mit der Hilfe des Autoreifens usw. Doch die Dinge sprachen nicht nur zu mir über deren Eingebundensein in menschliche Aktivitäten,

¹¹ Deleuze/Parnet 1980: 139.

¹² Vgl. Ingold/Löffler/Sprenger 2016: 88.

¹³ Vgl. Bennett 2012.

¹⁴ Bennett 2010: 4.

¹⁵ Ebd.

sondern berührten mich auf eigentümliche Weise: Ich bereute es, meinen Kaffee in einem Pappbecher gekauft zu haben, den ich in diesem Moment in der Hand hielt. Ich fühlte mich bedroht von diesem kontinuierlichen, unaufhaltsamen Strom aus Müll. In jenem Vermögen zu affizieren, gründet letztlich das, was Jane Bennett als ‚thing power‘ beschreibt: „the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.“¹⁶

Bennetts radikaler Vorschlag, die „power of things“ ernst zu nehmen und eine Vitalität der Dinge zu denken, schließt an ökofeministische Fragen konstitutiver Wechselverhältnisse zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Natur unmittelbar an. Rigons Animationsvideo visualisiert und repräsentiert nicht nur in Bewegung versetzte Gegenstände, die wir als Müll definieren. Durch den Einsatz spezifischer Medienästhetiken (Dauerloop und 3D-Animation) erzeugt die Begegnung mit dem Animationsvideo überdies in mir Gefühle der Reue aber auch der Bedrohung. Der Ausstellungsraum wurde gleichermaßen zum Ort der Symbolisierung wie auch der Materialisierung.

Die neu-materialistische Vorstellung von Materie als lebhaft (Jane Bennett), erfährt in Rigons Arbeit einen künstlerisch-ästhetischen Widerhall. Jene Vorstellung knüpft wiederum an ökofeministische Debatten der 1970er Jahre an, deren Revitalisierung sich auch mit Blick auf den Ausstellungstitel „Feminist Climate Change: Beyond the Binary“ abzuzeichnen scheint. Doch was unterscheidet den Ökofeminismus der 1970er Jahre von der aktuellen Debatte um den Neuen (feministischen) Materialismus und inwiefern geht letzterer über den Ökofeminismus hinaus? Was leistet der Neue Materialismus für die feministische Debatte einer Mensch-Natur-Technik-Beziehung und wie wird diese im Kunstbereich verhandelt?

3. Matter as primary

Ökofeministische Debatten der 1970er Jahre – so habe ich bereits erläutert – verwiesen auf Wechselverhältnisse zwischen der Unterdrückung von Frauen und der Natur und gelten heute als wegbereitend für das Aufblühen des aktuellen Neuen Materialismus.¹⁷ Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich ein materialistisch, marxistisch geprägter Feminismus der 1970er Jahre deutlich von einem aktuellen, materiellen Feminismus unterscheidet. Während sich in den 1970er Jahren die Fragen in erster Linie um die materiellen Grundlagen der Ausbeutung von Frauen und damit verbunden um Fragen des Klassenkampfes um Ressourcen, Macht und Wissen drehten, fokussieren neu-materialistische Ansätze die „affektive Physikalität der Begrenzungen zwischen Menschen und Nicht-Menschen.“¹⁸ Jene materialistischen, differenz-feministischen Debatten der 1970er Jahre wurden jedoch Anfang der 1990er Jahre im Zuge des *linguistic turn* und eines aufstrebenden postmodernen Konstruktivismus – insbesondere geprägt durch die Schriften von

¹⁶ Ebd.: 6.

¹⁷ Vgl. Löw et. al. 2017: 69–94.

¹⁸ Lykke 2013: 36.

Judith Butler – als ideologisch und essenzialistisch regelrecht entwertet. Barbara Holland-Cunz argumentiert, die postmoderne Wende begründete sich mit dem Argument, dass der Ökofeminismus der patriarchalen Ideologie folgen würde, es bestünde eine Nähe zwischen Frau und Natur. Aus der Perspektive postmoderner Kritik hätten die Ökofeministinnen daher eher zu einer Stabilisierung des Patriarchats beigetragen. Holland-Cunz drehte das Argument jüngst in Foucaultscher Manier wie folgt um:

Vielleicht ist die Patriarchats-Phobie postmoderner Theoretikerinnen sehr viel stärker ins patriarchale Denken verstrickt als die provokant-selbstbewusste Aufnahme und politische Umkehrung patriarchaler Klischees. Die herrschaftlich zugeschriebene Nähe zwischen Frau und Natur wurde in den ökofeministischen Jahren der Neuen Frauenbewegung mit revolutionärem Elan und Widerständigkeit aufgeladen.¹⁹

Die Kritik der postmodernen Konstruktivist*innen gegen Ökofeministinnen der 1970er Jahre richtete sich also vornehmlich auf Essenzialisierungs- und Biologisierungsversuche von Geschlecht sowie gegen die Annahme, die Frau würde ‚von Natur aus‘ der Natur näher stehen. Letzteres habe die dichotome Trennung zwischen Mann-Kultur und Frau-Natur regelrecht befeuert. Ähnlich kritische Stimmen wurden gegen den Neuen Materialismus laut: Die Kritik reichte von potenziellen (Re-)Essenzialisierungen von Geschlecht hin zu Gefahren der Wiedereinschreibung des Geschlechterdualismus. Beispielsweise kritisierten Sara Ahmed und Andreas Folkers das ‚Neue‘ bzw. den damit in Verbindung stehenden Gestus der Gründung oder des Fortschritts, während Nancy Fraser viele „blind spots“ des Neuen Materialismus ausmachte.²⁰ Diesen Vorwürfen sei entgegnet, dass Vertreter*innen des Neuen (feministischen) Materialismus immer wieder darauf beharren, keine Fortschrittsnarrative generieren zu wollen. Ihr Anliegen ist vielmehr das Schaffen eines Dialogs, um auf die Verbindungslinien zwischen diskursiven und materiellen Aspekten hinzuweisen. Andererseits scheint es ebenso notwendig, eine zeitbezogene dialogische Haltung gegenüber einem historischen Materialismus einzunehmen.

Theoretische Querverbindungen zwischen Ökofeminismus und Neuem Materialismus lassen sich damit durchaus nachzeichnen und finden sich in einigen künstlerischen Arbeiten wieder – darunter, wie beschrieben, in der von Silvia Rigon. Es sind die ‚power of things‘ (Jane Bennett) und das ‚Agentielle‘ der Materie (Karen Barad), was zeitgenössische Künstler*innen erkennen und ästhetisch befragen. Sie

¹⁹ Holland-Cunz 2017: 129.

²⁰ Vgl. Ahmed 2008; Folkers 2013; Fraser 2013. Zu den blinden Flecken des Neuen Materialismus schreibt Nancy Fraser: „Was it mere coincidence that second-wave feminism and neoliberalism prospered in tandem? Or was there some perverse, subterranean elective affinity between them? That second possibility is heretical, to be sure, but we fail to investigate it at our peril. Certainly, the rise of neoliberalism dramatically changed the terrain on which second-wave feminism operated. The effect [...] was to resignify feminist ideals“; ebd.: 218.

schaffen Plädoyers für eine Überwindung der Dualismen Mensch und Nicht-Mensch, Subjekt und Objekt, Mann und Frau und letztlich Natur und Kultur. Letzteres, und damit die Überwindung des antagonistischen Verhältnisses zwischen Natur und Kultur, schließt an jenen ökofeministischen Ansatz an, der den Menschen als ein mit seiner Umwelt, seiner Natur verbundenes und abhängiges Wesen betrachtet. Er ist jenes Wesen, das innerhalb eines dynamischen, heterogenen Netzwerkes von humans und non-humans als Akteur und Effekt zugleich agiert und (fort)besteht.²¹

Als Herausgeberin des Bandes *Object-Oriented-Feminism* (2016) versammelt Katherine Behar, US-amerikanische Medienkünstlerin und Feminismus-Theoretikerin, Beiträge, deren Ausrichtung in der Verbindung eines Neuen Materialismus, Feminismus und der Kunstpraxis zu verorten ist. Jener Object-Oriented-Feminism ist laut Behar eine Intervention in dominante philosophische Diskurse „that take objects, things, stuff, and matter as primary.“²² Im Zeichen eines neuen, objektorientierten Feminismus erforschen jene Interventionen die ökologischen Auswirkungen der zweckmäßigen Objektivation der Erde als menschlichen Lebensraum und sie befragen die Vernetzung menschlicher wie nicht-menschlicher Akteur*innen innerhalb eines fluiden Datennetzwerks in einer digital durchdrungenen Welt.²³

In Katherine Behars Roboter-Performance *Roomba Rumba* von 2015 tanzen zwei Roboter, beladen mit jeweils einem eingetopften Gummibaum, staubsaugend über einen grünen Teppich. Scheinbar im Takt und mit einstudierter Choreografie bewegen sich die Staubsaugerroboter der Firma iRobot zum Kinderlied *High Hopes*, das durch Frank Sinatra Ende der 1940er Jahre bekannt wurde. Die Zuschauer*innen, die sich um den Teppich und damit um die Roboter-Performance formiert haben, werden selbst ins Geschehen miteinbezogen: Die Gummibäume bewegen sich auf einzelne Betrachter*innen zu und scheinen mit diesen in Interaktion zu treten; schmiegen sich an sie, flirten mit ihnen und fordern sie zum Mittanzen auf. Auch wenn die beschwingte Hintergrundmusik sowie die sich scheinbar sozial verhaltenden Gummibäume eine vergnügte Atmosphäre schaffen mögen, verfolgt die Performance, so äußert sich die Künstlerin selbst, eine feministische Technologiekritik sowie eine Kritik an kolonialistischen Unternehmungen.²⁴

Katherine Behars feministisches Anliegen äußert sich in der Verlinkung zwischen unsichtbarer black-box-Arbeit von Maschinen und der im hegemonialen Diskurs

²¹ Auch die Akteur-Netzwerk-Theorie geht davon aus, dass die Interaktionen zwischen menschlichen wie auch nicht-menschlichen Entitäten das Soziale hervorbringen würde. Ein neu-materialistisches Verständnis geht jedoch insofern darüber hinaus, als dass Relata eines Verhältnisses (bspw. Subjekt und Objekt) grundsätzlich nicht vorausgesetzt werden können, sondern erst durch und in Relation in Kraft gesetzt werden. Insbesondere der von Karen Barad eingeführte Begriff der Intraaktion verdeutlicht jene ontologische Verschränkung. Die Realität und stoffliche Materialität sind für Barad nicht nur performativ, sondern darüber hinaus auch als tätig bzw. agentuell zu begreifen; vgl. Barad 2007.

²² Behar 2016a: 3.

²³ Vgl. Ebd.: 4.

²⁴ Vgl. Behar 2016b.

weiblich codierten Hausarbeit (hier des Staubsaugens), die ebenso unbeachtet und damit unsichtbar blieb und bis heute noch bleibt. Das Kinderlied erzählt von einer Ameise, die nur hart genug arbeiten müsse, um den individuellen American Dream wahrwerden zu lassen. In der Performance wird die Ameise, als Symbol für harte Arbeit, von einer Maschine ersetzt. Die Künstlerin verweist kritisch auf eine zunehmende Humanisierung der Technologie und schreibt: „Our sense that the cute, leafy Roombas are anthropomorphic betrays that we humans see ourselves in these machines“²⁵. Weiter schreibt sie: „This pas de deux aims to upset distinctions between natural and artificial, biological and machinic, behind-the-scenes service work and performative display, and to prompt solidarities across these categories“²⁶.

Die mit Gummibäumen beladenen Roboter konstituieren sich erst in und durch ihre Diskurse. Es geht also um ein Sprechen über die tropischen Pflanzen der Gummibäume (Natur), sowie Algorithmen und künstliche Intelligenz im Kontext von Roboter-Diskursen (Kultur). Die zeichenhaft-materiellen Querverweise sowie das Netzwerk an inhaltlichen Bezügen sind in *Roomba Rumba* breit angelegt: Der Rumba mag auf das politische Spannungsverhältnis des kommunistischen Kubas zu den USA in fröhlich-markierter Setzung eines Tanzes kubanischer Herkunft verweisen, während die Gummibäume, tropische Pflanzen, aus denen Kautschuk hergestellt wird, eine kapitalistische Arbeitsausbeutung des globalen Südens aufzugreifen scheinen. Zudem schlägt die Performance den Bogen zu unter- oder unbezahlten Reinigungsarbeiten, die traditionell und nach wie vor empirisch betrachtet von Frauen sozialer Unterschichten geleistet werden. Auf akustischer Ebene besingt das Hintergrundlied ‚große Hoffnungen‘ auf den amerikanischen Traum, der der weißen Bevölkerung vorbehalten war und entsprechend gerade den Bewohner*innen des ausgebeuteten Südens von vorneherein versperrt blieb; *high Hopes*, die dem Ankurbeln des Kapitalismus durch die US-amerikanischen Bürger*innen der 1940er und 1950er Jahre unterliegen.

Gerade in der Koppelung von Technischem und Organischem lenkt Behar mit ihrer Roboter-Performance den Blick auf die Körper der Performance-Zuschauer*innen. Die zum Mittanzen aufgeforderten Betrachter*innen bewegen sich in der Performance in einem entstehenden sozio-technischen Netzwerk menschlicher und nicht-menschlicher, d. h. hier menschlicher, pflanzlicher und technischer Akteur*innen. Der menschliche Körper wird erst zum tanzenden Körper *durch* den technischen/pflanzlichen Körper und vice versa wird der technische/pflanzliche Körper zum inszenierenden Akteur und anstiftenden Tänzer durch seine Betrachter*innen und Mittänzer*innen im Raum. Durch die Stiftung vielfältiger Querverweise evoziert die Roboter-Performance nicht nur eine Eigendynamik, sondern auch eine affektive Kraft der Roboter bzw. der sich bewegenden Pflanzen. Nicht zuletzt ist die Eigensinnigkeit der Dinge, die bereits im Zusammenhang mit Jane Bennett und Silvia Rigons Animationsvideo angesprochen wurde, ein entscheidendes Element der Performance. Behar inszeniert die tanzenden Gummibäume/Roboter als jenseits

²⁵ Behar 2015.

²⁶ Ebd.

von menschlicher Kontrolle agierend. Die Einsicht, dass Mensch (Performance-Besucher*innen), Maschine (hier die Roboter) und sogar Pflanzen (Gummibäume) ein Erleben teilen, ebnet den Weg für ein Bewusstsein für die Vitalität (im Sinne Jane Bennetts) auch nicht-menschlicher Wesen. Die Performance-Besucher*innen werden von den Gummibäumen an die Wände der Ausstellungsräume gedrängt oder auch in den Tanz involviert; sie werden zu Mit-Bestimmenden ihrer Körper(Bewegungen) im Raum. Die Bewegungen der Protagonist*innen (Roboter) sind unvorhersehbar und ihre Kontrolle/Steuerung durch die menschlichen Akteur*innen scheint unmöglich.

Begegnungen wie die mit Behars tanzenden Gummibäumen oder mit Rigons Animationsvideo im Ausstellungsraum kreieren Orte der Symbolisierung und der Materialisierung; Räume der Interpretation, des Suchens und Findens von (vermeintlichem) Verstehen wie auch der affektiv-körperlichen Einbindung, des Nicht-Diskursiven. Gerade in diesem Modus des ‚Sowohl-als-auch‘²⁷, so möchte ich nun abschließend argumentieren, eröffnet sich eine (potenzielle) politische Wirksamkeit der Kunst.



Abb. 2: Screenshot aus Performance *Roomba Rumba / High Hopes Deux* (2015)

4. Relationen des Mensch-Seins

Die Philosophin Iwona Janicka verdeutlicht, dass eine zentrale Problematisierung, die der Neue Materialismus vornimmt, die der Ausschließung ist.²⁸ In historischen und gegenwärtigen Emanzipations- und Befreiungsbewegungen wurden ausgeschlossene Gruppen – z. B. Frauen, queere oder trans people, people of color oder indigene Völker – als die ‚Anderen‘ entworfen und haben immer wieder die Kriterien herausgefordert, die festschrieben, wer als Mensch gilt und wer nicht. Im

²⁷ Zu diesen materiell-diskursiven Phänomenen vgl. Barad 2007.

²⁸ Vgl. Janicka 2016.

Streben nach Gleichberechtigung wollten diese ‚Anderen‘ als gleichwertige Menschen anerkannt werden.

Der vitruvianische Mensch²⁹, in dessen Bildnis sich die Selbstherrlichkeit des Humanismus widerspiegelt, ist männlich, weiß, gesund und leistungsfähig. Diejenigen, welche jenem als Ideal entworfenem Bild eines Menschen ähnelten, konnten infolgedessen Diskriminierungs- und Ausschließungsarbeit gegenüber jenen ‚Anderen‘ leisten. Vertreter*innen des Neuen Materialismus schließen sich dem feministischen Unternehmen an, dem vitruvianischen Menschen den Rücken zuzuwenden. Sie sehen sich der Abkehr eines anthropozentrischen Weltbildes verpflichtet und nehmen die Ausschließung – eben auch nicht-menschlicher – ‚Anderer‘ zum kritischen Ausgangspunkt, um die aktuellen komplexen technischen, ökologischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Veränderungen und deren Verwobenheiten zu adressieren. Sie erstreben eine philosophische Neuausrichtung im Angesicht der Frage des Menschen in Relation zur künstlichen Intelligenz (Mensch-Technik-Beziehung) und erkennen die Konsequenzen globaler Klimaveränderungen im Hinblick auf zunehmende Naturkatastrophen und infolgedessen Umweltfluchtbewegungen (Mensch-Natur-Beziehung) an.

In der Betrachtung dieser drei Dimensionen, Ausschließung ‚Anderer‘, Mensch-Technik-Beziehung und Mensch-Natur-Beziehung, eröffnen sich einerseits aktuelle Ausrichtungen im Kontext des neuen feministischen Materialismus sowie andererseits Reminiszenzen an scheinbar ‚vergangene‘ feministische Theorien, wie den Ökofeminismus der 1970er aber auch den Cyberfeminismus der 1990er Jahre.

Die Kunst antwortet dabei nicht reaktiv auf jene Veränderungen, sondern beteiligt sich mit ästhetischen Mitteln an aktuellen Diskursen: verhandelt immer wieder diskriminierende Ausschlüsse von bestimmten Gruppen, hinterfragt Mündigkeitsversprechen wie Unmündigkeitsängste mit oder durch neue Technologien und schafft Impulse für ein ökologisches Denken. Die hier exemplarisch angeführten Künstlerinnen Silvia Rigon und Katherine Behar setzen sich mit Fragen des Klimawandels oder der zunehmenden Verschränkung zwischen Menschen, Organismen und Maschine auseinander und thematisieren die daraus sich ergebenden ökologischen und sozialen Konsequenzen. Beide Künstlerinnen machen in ihrer Kunst die Eigenmächtigkeit der Dinge erlebbar und unterlaufen eine Vorstellung des Menschen als autonomes, souveränes Subjekt, für das sinnbildlich der vitruvianische Mann steht. Sie führen vor, was Jane Bennett theoretisch zu fassen versucht, dass Dinge in der Welt etwas bewirken, Effekte erzeugen und ein Gefüge von Zusammenhängen aktiv (mit)gestalten, zu dem sie gehören. Rigons Animationsvideo aber auch Behars Roboter-Performance erzeugen unterschiedliche Affekte und Emotionen aufseiten der Rezipient*innen (z. B. Reue, Unbehagen, Freude, Zufriedenheit und/oder die Lust, mitzutun etc.). Diese können durchlebt und damit zu etwas Anderem hin geöffnet werden. Die Kunst fungiert als Handlungsfeld, wo Wirklichkeiten mittels ästhetischer Prozesse nochmals auf andere Weise wahrgenommen und erlebt werden können. Im Verrücken und

²⁹ Vgl. Braidotti 2013.

Verschieben normalisierter Sichtweisen auf die Welt gründet ein politisches Potenzial ästhetischer Praktiken. Oder mit den Worten von Yvonne Volkart ausgedrückt: Im „kalkulierten Fremdmachen der Dinge und ihrem unkalkulierbaren Fremdwerden liegt das Potenzial des Ästhetischen.“³⁰ Ein politisches Potenzial von Kunst eröffnet sich also im Verrücken der dominanten und konventionellen Perspektive und der Öffnung hin zu etwas Neuem. Ein entscheidendes Merkmal politischer Kunst, das sich auch in den Arbeiten von Katherine Behar und Silvia Rigon äußert, so möchte ich mit Jill Bennett abschließen, liegt jedoch in der Fähigkeit, die Prämisse der Thematisierung politischer Belange umzukehren: Nicht wir machen den Klimawandel und unsere gegenwärtige Technokultur zum Thema, sondern sie machen uns bzw. unser Menschsein zum Thema.³¹

Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2008): „Open Forum Imaginary Prohibitions Some Preliminary Remarks on the Founding Gestures of the 'New Materialism'“. In: *European Journal of Women's Studies* 15. 1, S. 23–39.
- Ars Electronica (2017): „Feminist Climate Change. Beyond the Binary“ (Webseite). *Ars Electronica Festival 2017*. <https://ars.electronica.art/ai/de/feminist-climate-change/> (02.11.2018).
- Bauhardt, Christine (2017): „Living in a Material World. Entwurf einer queer-feministischen Ökonomie“. In: *Gender*, 9.1, S. 99–114.
- Bauhardt, Christine (2012): „Feministische Ökonomie, Ökofeminismus und Queer Ecologies – feministisch-materialistische Perspektiven auf gesellschaftliche Naturverhältnisse“. In: *gender...politik...online*, http://www.fu-berlin.de/sites/gpo/pol_theorie/Zeitgenoessische_ansaetze/Bauhardtfermoekonomie/Bauhardt.pdf (05.12.2017).
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham/u. a.: Duke Univ. Press.
- Behar, Katherine (2015): „art: High Hopes (Deux)“ (Homepage der Künstlerin) *Statement*. <http://www.katherinebehar.com/art/high-hopes-deux/index.html> (14.01.2018).
- Behar, Katherine (Hrsg.) (2016a): *Object-Oriented Feminism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Behar, Katherine (2016b): „Optimistik Değil, Optimize“ | "Optimized, not Optimistic" (Vortrag). PeraMuzesi, *You Tube* (12.10.2016), https://www.youtube.com/watch?v=_uvrYk0Xer0 (13.02.2019).
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matters. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, Jane (2012): „Powers of the Hoard. Further Notes on Material Agency“. In: Cohen, Jeffrey Jerome (Hrsg.): *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington DC: Oliphaunt, S. 237–269.
- Bennett, Jill (2011): *Living in the Anthropocene*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Braidotti, Rosi (2013): *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

³⁰ Volkart 2017: 172.

³¹ Vgl. Bennett 2011: 35.

- Coole, Diana/Frost, Samantha (2010): „Introducing the New Materialisms“. In: Dies. (Hrsg.): *New Materialisms. Ontology, Agency and Politics*. Durham: Duke University Press, S. 1–43.
- Deleuze, Gilles/ Parnet, Claire (1980): *Dialoge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Folkers, Andreas (2013): „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis“. In: Goll, Tobias/ Keil, Daniel/ Telios, Thomas (Hrsg.): *Critical matter: Diskussionen eines neuen Materialismus*. 1. Aufl., Münster: Edition Assemblage, S. 17–34.
- Fraser, Nancy (2013): *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. London: Verso.
- Holland-Cunz, Barbara (2017): „Dominanz und Marginalisierung: Diskursstrukturen der feministischen (scientific) community zu Frau und Natur“. In: Löw, Christine/Volk, Katharina/Leicht, Imke/Meisterhans, Nadja (Hrsg.): *Material turn. Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich, S. 118–132.
- Ingold, Tim/Löffler, Petra/Sprenger, Florian (2016): „Eine Ökologie der Materialien. Ein E-Mail-Interview über Korrespondenz, Resonanz und Besessenheit sowie über den Nutzen, Gelehrsamkeit und Handwerk zu verbinden“. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM)* 14, S. 87–94.
- Janicka, Iwona (2016): „Ein Plädoyer für eine nicht-anthropozentrische Philosophie“. In: *Philosophie indebate*, <https://philosophie-indebate.de/2477/indebate-ein-plaedoyer-fuer-eine-nicht-anthropozentrische-philosophie/> (27.09.2017).
- Löw, Christine/Volk, Katharina/Leicht, Imke/Meisterhans, Nadja (Hrsg.) (2017): *Material turn. Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*. Opladen/Berlin/Toronto: Barbara Budrich.
- Lykke, Nina (2013): „Feministischer Postkonstruktivismus“. In: Goll, Tobias/Keil, Daniel/ Telios, Thomas (Hrsg.): *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*. 1. Aufl., Münster: Edition Assemblage, S. 36–48.
- McLuhan, Marshall (1995 [1964]): *Die magischen Kanäle: Understanding Media*. 2. erw. Aufl., Dresden/Basel: Verlag der Kunst.
- Mellor, Mary (1997): *Feminism and Ecology*. New York: New York University Press.
- Mies, Maria/Shivas, Vandana (1995): *Ökofeminismus. Beiträge zur Praxis und Theorie*. Zürich: Rotpunkt.
- Tuin, Iris van der (2015): *Generational Feminism. New Material Introduction to a Generational Approach*. Lanham: Rowman and Littlefield.
- Volkart, Yvonne (2017): „Kunst und Ökologie im Zeitalter der Technosphäre“. In: Maeder, Marcus (Hrsg.): *Kunst, Wissenschaft, Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung*. Bielefeld: transcript, S. 169–196.
- Winterfeld, Uta von (2006): *Naturpatriarchen. Geburt und Dilemma der Naturbeherrschung bei geistigen Vätern der Neuzeit*. München: Oekom.

Medienverzeichnis

- Panta Rei: Everything Flows*. Silvia Rigon (2012), Installation (Loop), Webseite der Künstlerin, <http://www.silviarigon.com/#/pantarei/> (16.01.2019).
- Roomba Rumba / High Hopes Deux*. Katherine Behar (2015), Performance, Webseite der Künstlerin, <http://www.katherinebehar.com/art/high-hopes-deux/index.html> (16.01.2019).

Abbildungsverzeichnis

Abb 1.: Screenshot aus *Panta Rei: Everything Flows* (2012).

Abb 2.: Screenshot aus Performance *Roomba Rumba / High Hopes Deux* (2015), *Vimeo*,
<https://vimeo.com/147841461> (16.01.2019).