

Friederike
Nastold

Zwischen
I see you
und
Eye Sea
You

Blick
Repräsentation
Affekt

V&C

Friederike Nastold  Zwischen *I see you* und *Eye Sea You*

Für meine Eltern

*Zwischen I see you und
Eye Sea You*

Blick, Repräsentation, Affekt

Friederike Nastold

VDG

Die vorliegende Publikation ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Februar 2021 an der Kunsthochschule Mainz an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in der Kunstbezogenen Theorie als Mainzer Dissertation (D77) angenommen wurde. Betreut wurde die Arbeit von Prof. Dr. Linda Hentschel (Kunsthochschule Mainz) und Prof. Dr. Alexandra Schneider (Johannes Gutenberg-Universität Mainz).

Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung durch die Richard Stury Stiftung.

Besuchen Sie uns im Internet:

www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2022

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise dankbar.

Satz und Gestaltung: Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH
Umschlaggestaltung: Philipp Wix, imaging dissent, Berlin
Coverfoto: Ivan Bandura/unsplash
Lektorat: Friederike Nastold
Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH

ISBN 978-3-89739-974-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

1	Einleitung	7
1.1	Im Blick: <i>Between the waves</i>	7
1.2	Postpornografische Überlegungen: Von den 1970er Jahren bis heute und zurück	12
1.3	Verortung der Studie: Repräsentation und Affekt	17
1.4	Materialauswahl – Fragestellung – Selbstpositionierung	22
1.5	Aufbau der Studie	24

TEIL I THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND VISUELLE AUSGANGSPUNKTE

2	Schaulust, Pornografie, Kunst. Zwischen psychoanalytischen Ein-Blicken und phänomenologischen Aus-Blicken	28
2.1	Schaulust und <i>Between the waves</i>	30
2.2	Von psychoanalytischen (Blick)Konzepten und deren Liaison im visuellen Feld	34
2.3	Visuelle Obsessionen: Schaulust, Pornografie und Kunst	38
2.4	Hin zu einer reziproken Beziehung zwischen Betrachter*in und Bewegtbild	43
2.5	Zwischenresümee 1	46
3	<i>Between the WAVES</i>. Affektive Sexualitäten im Bild	48
3.1	Frau als Bild: Geschlecht und Repräsentation	50
3.2	<i>Dreamtime</i> : Von Grenzgänger*innen und zeitlosen Bündnissen im Hybriden	55
3.3	<i>Catastrophe</i> : Von der Wüste in den Pool: Ursprünge, Einhörner, Wasserfrauen	64
3.4	<i>Regeneration</i> : I see you – Eye Sea You. Über eine ozeanische <i>disidentification</i>	77
3.5	<i>Hedonism</i> : Reziproke Beziehungen zwischen Betrachter*in und <i>humanimals</i>	88
3.6	Zwischenresümee 2	101

TEIL II	
VIDEOLEKTÜREN UND AFFIZIERENDE STRUKTUREN	105
4 Affektive Strategien im Postpornografischen	106
4.1 <i>Ache</i> : Auf dem Balkon Teil 1. Granatäpfel als queere Interpretation des <i>money shots</i> ?	108
4.2 Die Vulva im Blick: Re-aktualisierung des <i>beaver shots</i> ?	116
4.3 <i>Community Action Center</i> : Parodie oder Subversion?	129
4.4 Klitorale Streuungen: Lo-Fi-Cherrys <i>Space Labia</i>	142
4.5 <i>Nahsehen</i> als reziproke Beziehung zwischen Betrachter*in und Bewegtbild	155
4.6 Zwischenresümee 3	158
5 BETWEEN the waves. Affektive Blickstrukturen im Dazwischen	161
5.1 <i>Ache</i> : Auf dem Balkon Teil 2. Vom körperlichen Sehen in der Affektion	163
5.2 Der Affekt Scham	174
5.3 Ein-Blicke vor und hinter das Sartre'sche Schlüsselloch	183
5.4 Der Blick als Objekt [klein] <i>a</i>	187
5.5 Die Scham als <i>situierter Affekt</i>	191
5.6 Zwischenresümee 4	194
6 Ausblick	196
6.1 Resümee	196
6.2 Postporn – Postporn – Schamporn? Eine essayistische Begriffsbefragung	201
Danksagung	205
Anmerkungen	207
Video-/Filmografie	250
Abbildungsnachweise	251
Literaturverzeichnis	253
Onlinequellen	273

1

Einleitung

1.1 Im Blick: *Between the waves*

The Black Unicorn
Audre Lorde

The black unicorn is greedy.
The black unicorn is impatient.
The black unicorn was mistaken
for a shadow
or symbol
and taken
through a cold country
where mist painted mockeries
of my fury.
It is not on her lap where the horn rests
but deep in her moonpit
growing.
The black unicorn is restless
the black unicorn is unrelenting
the black unicorn is not
free.¹

⇒ *Wir befinden uns in einem halbdunklen Raum, ein Lichtschein flimmert um die Ecke. Ein erster Screen präsentiert scherenschnittartige Wellen. Das Bild wechselt zu einem einhornartigen Wesen, dessen Bauch mit Zahnrädern gefüllt ist, die sich in den Umraum ausbreiten. Aus den Augenwinkeln nehmen wir im nächsten Raum eine große Videoprojektion wahr, die eine Müllkippe zeigt, auf der insektenartige Wesen tanzen, die wie Gefährt*innen² des einhornartigen Wesens anmuten. Die Betrachter*in tritt ein und weiß nicht, wohin der Blick gelenkt werden soll: Eine wandfüllende Projektion zeigt Einhorn-Frauen, die sich mit ihren Hörnern stimulieren, herumtummeln, mal im Wasser, mal am Strand, mal im sexuellen Spiel mit Granatapfelsamen auf einem Balkon. Auf dem Boden leuchtet ein kleiner Screen, der verschiedene Symbole zeigt. Auf der anderen Seite verbrennt auf einer weiteren wandfüllenden Projektion eine aufblitzende Mond-*

sichel auf dem Wüstenboden. Wohin den Blick wenden? Irgendwie sind alle Projektionen miteinander verbunden, können aber nicht gleichzeitig erfasst werden. Eine weitere Betrachter*in tritt in den Raum ein, bricht den Blick auf das sexuelle Spiel der einhornartigen Wesen und schreibt sich in das Blickgefüge ein. ⇨

So oder so ähnlich ließe sich ein Rundgang durch die Mehrkanal-Videoinstallation *Between the waves* (2012) der indischen Künstler*in Tejal Shah beschreiben (Abb. 1–4). Das Schwarze³ Einhorn Audre Lords, das ich an den Anfang meiner Studie stelle, wie auch die Braunen *humanimals*⁴ – halb Mensch, halb Einhorn – stellen westliche Wahrnehmungs- und Visualitätsmodi, die das Sehen an ein erkenntnistheoretisches Paradigma und an die Vorstellung eines souveränen, männlichen, weißen Subjekts geknüpft haben, auf den Kopf: Anstelle passives Objekt einer Foucault'schen Wissenslust zu sein, stellen sich die Women of Color⁵ einer voyeuristischen Betrachter*innen-Position gegenüber.

Die Videoinstallation *Between the waves*, die in dieser Studie im Zentrum steht, operiert an der Schnittstelle von Vertrautheit und Fremdheit, Liebkosung und Monstrosität, Mensch und Tier, Kunst und Pornografie. *Between the waves* verhandelt dabei sexuell-explizite und nicht-explizite Szenen. Es werden alternative Sexualitäten diskutiert, die an nicht-pornografischen Orten in künstlerischen Kontexten – wie erstmals auf der dOCUMENTA(13) in Kassel – zu sehen gegeben werden. Daraus gründet sich mein Interesse, *Between the waves* aus postpornografischer Perspektive zu untersuchen, woraus sich folgende Leitfragen ergeben: Wie werden diese Sexualitäten zu sehen gegeben? Wie verhalten sich jene Sexualitäten zu Darstellungskonventionen der Mainstream-Pornografie? Und was passiert mit einer voyeuristischen Betrachter*innen-Position?

In der Moderne hat die westliche Philosophie und Kunst das Sehen als Erkenntnisinstrument verhandelt und berief sich dabei auf einen souveränen Subjektbegriff.⁶ Poststrukturalistische und phänomenologische Strömungen kritisierten diese körperlose und geistige Perspektive auf die Welt.⁷ In Pornografie und Kunst jedoch hält sich dieses Paradigma des *Sehens als Erkenntnisgewinn* in Form einer voyeuristischen oder zentralperspektivisch angelegten Betrachter*innen-Position hartnäckig.⁸ Zugleich führten feministische Theoretiker*innen den Diskurs um die Kritik an einem phallozentristischen Blickregime⁹ weiter fort, indem sie den Mann als Träger eines objektivierenden Blicks und daraus folgend den weiblich vergeschlechtlichten Körper als Gegenstand der Betrachtung herausarbeiteten.¹⁰ Diese phallische Blickposition kann allerdings von jeder Person eingenommen werden, da eine gemeinsame gesellschaftliche Sozialisation auch auf alle Geschlechter einwirkt.¹¹ Aber: Ohne die Problematisierung des Blicks, der eine distanzierte, körperlose Vorstellung von Welt suggeriert, kann es keine Neubetrachtung von Wahrnehmung geben; und ohne Schautrieb, zu denen auch der Voyeurismus und die Schaulust gehö-

ren, kein Filmerlebnis.¹² Die Körperspektakel in *Between the waves* unterlaufen eine voyeuristische, distanzierte Betrachter*innen-Position, so meine These, die es im Fortgang dieser Studie zu exemplifizieren gilt. Es bleibt zu fragen: Wie Wahrnehmung denken, wenn das Sehen als Wahrnehmungszugang nicht verabschiedet werden kann?

Um dieses Dilemma zu befragen ohne eine vergeschlechtlichte Betrachter*innen-Position zu perpetuieren oder eine schaulustige Position zu negieren, werde ich daher phänomenologische und psychoanalytische Überlegungen verschränken. Beide Disziplinen halten nämlich ein Instrumentarium bereit, das Körper und Subjekt nicht getrennt von der Welt konzipiert: In der Phänomenologie wird das Subjekt relational und körperlich eingebunden in der Welt gedacht. In der Psychoanalyse hingegen offenbart sich das Subjekt keineswegs als souverän, sondern vielmehr passiv zum Blick. Das sehende Subjekt ist folglich nicht mehr punktförmiges, reines *cogito*, sondern körperlich in ein gemeinsames Gefüge eingeschrieben. Die Zusammenführung beider Theoriestränge ermöglicht es mir, Körperspektakel und Betrachter*innen-Positionen im Postpornografischen zu untersuchen. Daraus resultiert, so meine These, eine andere Form von Wahrnehmung, die eine rezepptive, körperliche Resonanz auf Seiten *aller* Betrachter*innen evoziert und nicht primär eine voyeuristische Sehposition bedient.

Pornografie ist in Anschluss an die Kulturwissenschaftlerin Susanna Paasonen materiell und semiotisch.¹³ Und wie ich ergänzen würde, im Feld des Postpornografischen plural¹⁴ affektiv: (Post)Pornografie evoziert nicht nur Erregung, sondern u. a. auch Lachen, Weinen, Ekel, Lust, Scham, Wut, Trauer. Dadurch öffnet sich ein *Dazwischen* oder besser ein *Between*, um mit dem Titel der Mehrkanal-Videoinstallation zu sprechen, da kein Lustbeweis erbracht wird. Meine Untersuchung positioniert sich deshalb *zwischen* Pornografie-Diskursen, phänomenologischer Filmtheorie und der strukturalistischen Psychoanalyse, methodologisch folgt sie Fragestellungen aus der Diskurstheorie, Kulturwissenschaften und der Visuellen Kultur. Ich beziehe mich dabei auf unterschiedliche Diskurse aus dem Feld des Pornografischen und untersuche in konkreten Analysen kulturelle Teilphänomene. Ausgehend von der Darstellung von Sexualitäten werde ich in einem weiteren Schritt repräsentationskritische um affekttheoretische Fragestellungen aus der Queer Theorie erweitern, die ‚negative Gefühle‘ wie die Scham aus gesellschaftlich-moralisierenden Diskursen lösen.¹⁵ Mein Interesse im Kontext des Postpornografischen ist es dabei, den Affekt Scham als Basis von Wahrnehmung zu diskutieren.¹⁶ Durch die Über- und Einführung der Begriffe der *affektiven Sexualitäten*¹⁷ und der *Scham*¹⁸ leistet diese Studie einen Beitrag, Affekttheorien für das Feld der Wahrnehmung fruchtbar zu machen.¹⁹

Die Mehrkanal-Videoinstallation *Between the waves* verkörpert dabei den roten Faden der vorliegenden Arbeit, da sie, so meine grundlegende These, weniger eine pornografische Schaulust als vielmehr ein Zuviel an



Abb. 1–3: Videostills aus Tejal Shah: *Between the waves, A Fable in Five Chapters*, Mehrkanal-Videoinstallation, Kanal I, 27:20, 2012.



Abb. 4: Videostill aus Tejal Shah: *Between the waves*, Animation, Mehrkanal-Videoinstallation, Kanal III, 01:40, 2012.

Affekt anbietet. Die *humanimals* geben, wie zu zeigen sein wird, in ihrem sexuellen Spiel stetig zu wenig zu sehen. Die Bilder wechseln in einem sehr schnellen Rhythmus und widersetzen sich dadurch pornografischen Darstellungskonventionen. Diese visuelle Strategie bringt Affizierungen im Feld der Wahrnehmung hervor, die nicht linear agieren und keinen Lustbeweis erbringen. Aus der Mehrkanal-Videoinstallation generiere ich daher die für diese Studie zentrale Leitfrage: Was ist das für ein Blick-Begehren, das sich in *Between the waves* manifestiert und die visuelle Lust am Schauen herausfordert?²⁰

Aus diesem Spannungsfeld werde ich affektive Blickstrukturen ableiten, die zwischen Repräsentationskritik²¹ und schaulustigen Ein- und Rückblicken oszillieren respektive deren wechselseitige Konstituierung aufzeigen. Die Form der filmischen Montage, so mein Verdacht, bringt diese Blickstrukturen nämlich allererst hervor. Dadurch werden, wie zu zeigen sein wird, repräsentationskritische Momente ermöglicht und ein pornografisches Sehen als kulturelle Technik entlarvt.²² Jedoch stellt *Between the waves* über die Verkörperung der *humanimals* noch weitere Fragen: Wie Mensch-Tier-Symbiosen lustvoll in ein Narrativ einweben, das nicht androzentrisch, eurozentristisch und entlang heteronormativer sexueller Parameter funktioniert?

⇒ Die Reise beginnt: Zwei humanimals werden an den Strand gespült. Cut. Die humanimals sind durch Felsformationen hindurch zu sehen: Ein langes Horn dringt zwischen den Beinen in die Vagina des anderen ein. Finger in Latexhandschuhen berühren die Vulva. Cut. Die humanimals wandeln durch einen Mangrovenwald und streicheln langsam die Äste der einzelnen Bäume und Sträucher. Cut. Die humanimals schmiegen sich tänzerisch im Wasser eines Pools aneinander. Cut. Nach ihrer Reise kehren die humanimals auf einen städtischen Balkon zurück und bespielen die Vulven und Körper mit Horn und Granatapfelsamen.²³ ⇒

In *Between the waves* spielt die Figur des Einhorns eine zentrale Rolle, indem sich die Hybridwesen über das Horn in eine feministische Kunstgeschichte einschreiben. Das Horn und die Korsage verkörpern die Referenzen auf Rebecca Horns *Einhorn* (1970/72) und auf die Malerei *Die gebrochene Säule* (1944) der mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo.²⁴ Mich interessiert an dieser Stelle, ausgehend von repräsentationskritischen Fragen, die Verschiebung durch feministische Re-Enactments²⁵. Generieren die *humanimals* innerhalb der Performance-Kunst einen generationellen Dialog, der Örtlichkeiten, Zeitlichkeiten, Standorte befragt?²⁶ Verschiebt sich die politische Strategie der Dekonstruktion des Bildzeichens Frau der 1970er Jahre hin zu einem Plädoyer für eine mehr-als-menschliche Vielheit?

Ich werde in dieser Studie jenen Potentialitäten nicht phallischer, nicht eurozentrischer Verkörperungen und den ihnen eingeschriebenen Referenzen nachspüren, um ein Lektüreangebot an *Between the Waves* zu entfalten. Die uns durch diese Studie begleitende Dreiecksbewegung von Repräsentation, visuellen Strategien und Affekt ermöglicht es mir Sexualitäten und Blickstrukturen historisch und dezentral zu denken. Die Studie präsentiert sich demnach als eine Reflexion über postpornografische Visualitäts- und Affektdispositive. Dabei werde ich am/im/aus dem *Dazwischen* agieren, das jedoch nicht als ‚isoliert‘ zu verstehen ist, sondern vielmehr als widerständiger Zwischenraum im Foucault’schen Sexualitätsdispositiv zu verorten ist.

1.2 Postpornografische Überlegungen: Von den 1970er Jahren bis heute und zurück

„Was passiert nach dem pornografischen Moment?“²⁷

„Was ist das post ... in Pornografie?“²⁸

In seinem vierbändigen Werk *Sexualität und Wahrheit* [1976] untersucht Foucault die Generierung und Verflechtung von Wissen, Macht und Sexualitäten.²⁹ Interessanterweise schärft Foucault in seiner soziologisch-philosophischen Auseinandersetzung mit Sexualitäten sein Konzept von Macht, die produktiv, dezentral und netzartig organisiert ist. Es gibt in Anschluss an Foucault nämlich keine Politik, die nicht auch Politik der

Körper ist.³⁰ Demnach gibt es auch keinen Körper unabhängig von Macht und Gesellschaft, sondern im politischen Handeln werden, gesellschaftlich oder vom einzelnen Körper selbst, Diskurse über Körper (re)produziert, die schließlich Subjekte hervorbringen. Foucault entwickelt dafür den Begriff der *Bio-Macht*³¹, um diese wechselseitige Beziehung zu beschreiben.

Insbesondere die westliche Kultur ist für ihn überwiegend über eine *scientia sexualis* charakterisiert, die durch Mechanismen wie beispielsweise die kirchliche Beichte strukturiert ist und ‚zum Sprechen bringt‘. Durch einen unstillbaren *Willen zum Wissen* über die Lust werden eine Vielzahl an Diskursen über Sexualitäten produziert und das Subjekt dem Sexualitätsdispositiv unterworfen.³² Foucault beschreibt dabei das 17. Jahrhundert als Wendepunkt zur Etablierung unterschiedlicher Systeme wie Gesundheitswesen, Familie, Kirche (das Geständnis im Beichtstuhl), Schulen und Psychiatrien als aktive Diskursfelder, die ‚Wahrheiten‘ über Sexualitäten hervorbringen. Ein Resultat jenes *Lustwissens* stellt die Reglementierung und Normierung von sexuellen Praktiken dar, die sich in Gegensatzpaaren wie normal/pervers, sittsam/unsittlich, gesund/krank etc. widerspiegeln.³³

Durch die aktive ‚Vermehrung spezifischer Sexualitäten‘³⁴ spinnt sich also ein produktives Sexualitätsdispositiv. Dem Dispositiv immanente Diskurse werden von Foucault schließlich auch um diejenigen der Pornografie ergänzt.³⁵ Daran möchte ich anschließen, indem ich künstlerische und aktivistische postpornografische Projekte, sowie diese Studie selbst, im Foucault’schen Denkgebäude verorte. Queere, feministische Pornografie wie auch Postpornografie verstehe ich daher nicht als Kontrapolitik zum Mainstream, sondern als weitere Knotenpunkte des Foucault’schen Lust-Macht-Netzes:³⁶ In meinen Analysen und Diskussionen tätige auch ich Geständnisse über das Spiel der Mächte und der Lüste und erweitere damit aktiv das Sexualitätsdispositiv um spezifische Bausteine oder mit Marie-Hélène Bourciers Worten: Ich führe den ‚umgekehrten Diskurs‘³⁷ des Postpornografischen weiter fort.³⁸ Doch was ist Postpornografie überhaupt?

Mit dem Symposium *Post/Porn/Politics* (2006) initiierte Stüttgen zeitgleich zum ersten Berliner Pornfilm-Festival eine plurale, performative, postpornografische Plattform:³⁹ Aktivist*innen, Theoretiker*innen und Künstler*innen unterschiedlicher postpornografischer Generationen diskutierten das konfliktfreudige und (un)lustvolle⁴⁰ Wechselspiel von Pornografie und Emanzipation.⁴¹ Theoretiker*innen wie Paul B. Preciado und Tim Stüttgen erweitern das Postpornografische mit der eingangs angeführten Frage nach den postpornografischen Strategien („Was ist das post ... in Pornografie?“): Postpornografische Produktionen verhandeln „different strategies of critique and intervention in pornographic representation arising out of the feminist, queer, transgender, intersexed and anti-colonial movements.“⁴² Stüttgen präzisiert das kritische Eingreifen in pornografische Repräsentationen um die Strategie der „performative excessiveness“, die als verletzliche Geste zwischen denaturalisierender

Performance und glamouröser Affirmation zu verorten ist.⁴³ In der Künstlerin und „mother of postporn“⁴⁴ Annie Sprinkle sehe ich jene Bewegung verknüpft: Mit ihren *Post-Porn-Modernist*⁴⁵-Shows war Sprinkle von 1989 bis 1996 weltweit auf verschiedenen Bühnen zu sehen: In diesen Performances diskutierte Sprinkle ihre Identitäten wie Sexarbeiterin, sexpositive Feministin, Pornografin oder Künstlerin.⁴⁶

Ihre Biografie spannt jenen weiten Bogen des Pornografischen zum *Post*, von der Industrie in die Kunst, von der Kritik in die Emanzipation, von der Lust in die Unlust.⁴⁷ Aus Sprinkles Aneignung kann Postporn als Pornografie, die kein *Mainstream* ist, sondern politisch, experimentell, feministisch, humorvoll, konzeptuell und nicht unbedingt lustvoll, abgeleitet werden.⁴⁸ Insbesondere Sprinkles Verschiebung zur lustvollen Unlust, möchte ich an dieser Stelle als Erweiterung des Postpornografischen und als Basis meiner Annäherung, den Affekt als Mitspieler in sexuellen Repräsentationen zu setzen, verstehen. Der Begriff der Unlust impliziert eine Kritik an der eindimensionalen Zuschreibung an Pornografie, dass diese linear ein Ziel verfolge: Körperliche Resonanz in Form von orgiastischen Zuckungen. Die Unlust multipliziert die Wirkrichtungen der Affizierung im Pornografischen um beispielsweise die des Ekels, des Staunens oder der Scham.

In meinen Worten ist das Postpornografische also ein sexuell-affektiv-ästhetisches Unterfangen, das keinesfalls eindeutige und eindimensionale Zugänge zu Sexualitäten generiert. Dabei steht die Neuverhandlung und die kritische Affirmation des (Film-)Genres Pornografie im Zentrum. Postpornografische Produktionen ist dabei ein Interesse an der Verschiebung von pornografischen Darstellungskonventionen inhärent. Daher möchte ich die Verknüpfung von sexueller Repräsentation und performativen Praktiken um die der Affizierung erweitern. Die pluralen Affizierungsformen, so mein Ansatz, überführen das Postpornografische in eine Politik der Wahrnehmung und destabilisieren die Warenförmigkeit von sexuellen Repräsentationen.⁴⁹ Grund hierfür ist, dass Repräsentation nicht fernab von Blickstrukturen zu denken ist. Wenn folglich sexuelle Repräsentationen verhandelt werden, so auch die pornografische Schau-lust. Diese Verhandlung ergänze ich um die Analyse der visuellen Strategien, um in meiner Studie die mannigfaltige Heterogenität der Produktionen wie auch deren Prozesshaftigkeit diskutieren zu können. Diese Dreiecksbewegung stellt das Pornografische auf den Prüfstand und bietet eine affizierende Plattform, so meine These, welche sexuelle Repräsentation und Wahrnehmung neu denkbar macht.

Das Verhandeln sexueller Repräsentationen impliziert hegemoniekritische Anliegen und die Frage nach Sichtbarkeiten. Diese Verhandlungen möchte ich erneut um das Feld der Wahrnehmung erweitern, da *andere* Bilder *andere* Blicke evozieren. Mein weiteres Anliegen ist es, über die Position Sprinkle hinaus, den Begriff des Postpornografischen mit künst-

lerischen Performances der 1970er Jahre zu verknüpfen und in einem generationellen Dialog zu verflechten. Anknüpfungspunkt sind Künstlerinnen, die sich der Verhandlung des Bilds der Frau verschrieben haben, da visuelle Strategien in zeitgenössischen (Video-)Performances wie in *Between the waves* ein Re-Enactment dieser darstellen.

Das Heft des *FKW // Zeitschrift für Geschlechterstudien und visueller Kultur* mit dem Titel *Feministische Strategien in der Performance Kunst: Disobedient Bodies* (2020) teilt die Beobachtung der Re-Enactments und widmet sich Fragen nach aktuellen feministischen Strategien in der Performance-Kunst. Die Herausgeberinnen Sigrid Adorf und Sabine Gebhardt-Fink sind dabei nicht an einer genealogischen Performance-Geschichtsschreibung interessiert.⁵⁰ Sie setzen die Auseinandersetzung mit feministischen Künstlerinnen der 1970er Jahre als wichtigen Bezugspunkt für aktuelle Performance-Praktiken, die ohne jene, für eine Befragung der spezifisch körperlichen Verbindung von Politik und Ästhetik, nicht zu denken seien. Zugleich äußern sie sich kritisch, jene Künstlerinnen unter einem kunsthistorischen Gattungsbegriff – die *feministische Avantgarde* – zu fassen.⁵¹ Denn: Insbesondere die feministische Auseinandersetzung mit Körper, Performance und Video in den 1970er Jahren ließ und lässt sich damals wie auch heute nicht als eine homogene, zusammenhängende Strömung fassen.⁵²

Unter dem Slogan *Das Private ist politisch* verhandelten Künstlerinnen den weiblichen Körper als Material sowie das Bild der Frau in der Gesellschaft. Tradierte, normative Zuschreibungen an die Kategorie Frau wurden in den künstlerischen Arbeiten als Konstruktion sicht- und kritisierbar gemacht. Viele Künstlerinnen experimentierten mit dem damals ‚neuen‘ Medium Video. Diese enge Beziehung von feministischer Selbstpositionierung und Video kann als eine politische und strategische markiert werden, welche Adorf in ihrer Dissertation *Operation Video* (2008) diskutiert und damit einen stark medienwissenschaftlichen Zugang des Feldes bietet.⁵³ Das repräsentationskritische Anliegen vieler Künstlerinnen der 1970er Jahre sehen Adorf und Gebhardt-Fink in aktuellen Performances um die politische Verhandlung von mehr-als-menschlichen Lebensweisen und um die „Affirmation von Differenz, Vielheit“⁵⁴ ergänzt.⁵⁵

Mein Interesse ist es, aktuelle Körperdiskurse wie auch die der 1970er Jahre in einem generationellen Dialog und nicht in Abgrenzung zueinander zu verstehen. Der weibliche Körper war damals wie auch heute Schauplatz kultureller und materieller Einschreibungen. Eine Verschiebung möchte ich in der Frage nach der Figur der Anderen*⁵⁶, die eben nicht nur, wie in einer westlichen Frauenbewegung verhandelt, einzig das *weiße* Subjekt Frau adressiert, sondern, wie über die Hybridwesen der *humanimals* zu zeigen sein wird, Mensch-Tier-Bündnisse, Women of Color als marginalisierte Positionen ihre Stimme und eine Form der Sichtbarmachung ausloten. José Esteban Muñoz beschreibt das Potential eines

generationellen Dialogs, um eine queere und/oder andere Zukünftigkeit denken zu können wie folgt: „Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. [...] We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future.“⁵⁷ Insbesondere letzteres, markiert in meiner Lesart das kritische Potential von Re-Enactments, indem über eine Bezugnahme auf Vergangenes, in diesem Fall Performance-Praktiken der 1970er Jahre, eine Zukünftigkeit imaginiert und die Gegenwart befragt werden kann. Ich wiederhole: Es geht mir nicht um die Wiederaufführung feministischer Positionen der 1970er Jahre, sondern vielmehr um das Potential der Verschiebung über eine Bezugnahme auf jene Positionen, die wiederum Gegenwart und Zukünftigkeiten neugestalten lassen. Die Verschiebung artikuliert sich dabei im *Dazwischen*, das der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha als „Punkt der kulturellen Artikulation von Identität und Verschiedenheit“⁵⁸ beschreibt, der die „menschliche, geschichtliche Gemeinsamkeit“ in der Gegenwart neu einschreibt.⁵⁹ Die Verschiebung impliziert also ein „Darüber Hinaus“⁶⁰, das die Vergangenheit erneuert und „sie neu als angrenzenden „Zwischen“-Raum darstellt, der die konkrete Realisierung der Gegenwart innoviert und unterbricht.“⁶¹ Im Kontext von *Between the waves* bedeutet das in Bhabhas Worten eine „kulturelle Grenz-Arbeit“⁶², die vergangene feministische Performances nicht als „ästhetische Vorläufer“⁶³ wiederaufführt, sondern die Vergangenheit erneuert und in die Gegenwart interveniert. Die Verschiebung beschreibt also ein Vielfaches: Eine Kanonkritik und -erweiterung, einen generationellen Dialog sowie die Verschiebung von der politischen Strategie der Dekonstruktion des Bildzeichens Frau der 1970er Jahre hin zum politischen Bündnis der Vielheit und Differenz.

Mit meinem Lektüreangebot an die Mehrkanal-Videoarbeit *Between the Waves* suche ich nach jenen Potentialitäten und Verbindungslinien, die das *Dazwischen* konstituieren und sich weder einer rein repräsentationskritischen noch einer gänzlich affekttheoretischen Perspektive verschreiben. Mein Anliegen ist es, beide Strömungen in einem Wechselspiel verbunden zu verstehen, die sexuelle Repräsentationen und deren affizierende Wirkmacht im Feld der Wahrnehmung neu denkbar werden lassen. Dieses Unterfangen erweitert und schärft den Begriff des Postpornografischen um das Feld der Blickstrukturen und stellt repräsentationskritischen Anliegen ein kritisches Instrument zur Seite: den Affekt. Auf in eine Suche nach wechselseitigen Verknüpfungen!

1.3 Verortung der Studie: Repräsentation und Affekt

Die Schnittstelle von Kunst, Aktivismus und Pornografie im Postpornografischen nutze ich daher als Vehikel, um jene repräsentationskritischen und affekttheoretischen Fragen zusammenzuführen und als sich gegenseitig konstituierend zu begreifen. Innerhalb feministischer Auseinandersetzungen mit Sexualitäten werden diese Denkbewegungen jedoch vielmehr separat als verquickt miteinander betrachtet. Repräsentationskritische Anliegen diskutieren dabei Fragen der Sichtbarkeit, des Gesehen-Werdens und der Anerkennung. Schade und Wenk betonen die Ambivalenz der Sichtbarkeit, da jene auch mit normativen Zuschreibungen, sozialer Kontrolle oder insbesondere im Feld des Visuellen auch mit voyeuristischer Ausbeutung verknüpft sein kann.⁶⁴ Der Schauplatz möglicher Ein- und Umschreibungen schöpft dabei immer aus dem existenten kulturellen „Bilderrepertoire“⁶⁵, im Feld des Postpornografischen in Bezugnahme auf die Mainstream-Pornografie. Repräsentationskritik als Machtkritik zeigt sich demnach in den 1970er Jahren wie auch heute in Theorie und Kunst als Schauplatz politischer Aushandlungen. Diese Auseinandersetzungen speisen sich aus einer semiologischen wie auch psychoanalytischen Perspektive, welche Fragen nach Subjektivierungsweisen, Körpern und Performativität mitverhandeln.⁶⁶ Aktuelle Auseinandersetzungen mit pornografischen Produktionen schreiben sich in jenen repräsentationskritischen Rahmen ein und fokussieren überwiegend auf subversive Verhandlungen von heteronormativen Körperpolitiken. Im Folgenden möchte ich einen Überblick signifikanter Auseinandersetzungen skizzieren, die das Feld der Porn Studies mit repräsentationskritischem Anliegen maßgeblich prägen.

Stüttgens *Post/Porn/Politics*-Reader (2009) oder das zweibändige *The Feminist Porn Book* (2014) stellen eine heterogene Sammlung an zeitgenössischen Filmemacher*innen, Aktivist*innen und Theoretiker*innen vor: Kritik an Stereotypen, Einblicke in die *sex wars*⁶⁷, Arbeitsbedingungen am pornografischen Set oder auch Analysen zu spezifischen Filmprojekten sind hier zu finden. Die Sichtbarkeit von marginalisierten Positionen, das Schaffen eines sexpositiven⁶⁸ Austauschs sowie die Kritik an Mainstream-Pornografie stehen hierbei im Zentrum. 2014 ist das erste Mal die Zeitschrift *Porn Studies* von Feona Attwood und Clarissa Smith erschienen, die aktuelle (post)pornografische Auseinandersetzungen in Dialog setzen.⁶⁹ Semiotische Aspekte des Pornografischen zeigen sich auch hier wiederholt als produktiver Zugang zur Verhandlung sexueller Repräsentationen.

Im deutsch- wie auch im englischsprachigen Raum ist jedoch eine Leerstelle in der Verknüpfung von Repräsentation und Affekt im Postpornografischen zu konstatieren: Fragen nach der Verflechtung von Affizierung und Körperpolitiken, von affizierter Betrachter*innen-Position und sexueller Repräsentation, fernab von gesellschaftlich-moralisierenden (Scham)Dis-

kursen, werden nur marginal diskutiert respektive an anderen Orten.⁷⁰ Dar- aus speist sich meine Motivation, die Dekonstruktion von Machtverhältnis- sen über Körperbilder und deren Affizierung seitens der Betrachter*innen innerhalb eines repräsentationskritischen Gefüges zusammenzudenken. In ihrem Werk *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography* (2011) konter- kariert die Kulturwissenschaftlerin Susanna Paasonen bereits das körper- los-distanzierte Bild von Online-Pornografie mit dem Begriff des Affekts. Ihr Fokus liegt jedoch auf der Mainstream-Amateur*innen-Pornografie. Visuelle Strategien des Mainstreams und deren Wirkmacht, möchte ich als Dialogpartner wenden und mit Repräsentation und affektiven Blickstruk- turen im Postpornografischen verquicken. Daher möchte ich mich Paaso- nens Anliegen – „Porn is both material and semiotic.“⁷¹ – anschließen, das Augenmerk jedoch auf die Schnittstelle von Kunst und Pornografie ver- schieben. In Ansätzen spiegelt sich der materielle Aspekt der Pornografie in der Haltung, feministische Pornografie als Film zu untersuchen, bereits in der Analyse visueller Strategien pornografischer Erzeugnisse in Ansät- zen wider: 2009 widmete sich die Zeitschrift *Montage AV* der Schnittstelle von Pornografie und Film. Hier möchte ich insbesondere auf Ingrid Rybergs Aufsatz *Visuelle Strategien in feministischer und lesbischer Pornografie* verwei- sen. Ryberg verhandelt die Sichtbarkeit weiblicher Lüste in der filmischen Analyse lesbischer Pornografie. Subversive visuelle Strategien, die aus einer Umarbeitung des Mainstreams heraus entstanden sind, zeigen sich hierbei zentral.⁷² Sarah Schaschek tätigt in *Seriality. The Culture of Producing Pleasure* (2014) eine differenzierte Analyse visueller Strategien queerer Pornografie. Sie entwickelt das Konzept der *Serialität*, das über die Strategie der Zitation von heteronormativen Parametern eine stete Verschiebung auf Ebene der Repräsentation in queerer Pornografie verhandelt.

Neben dem wachsenden Interesse, visuelle Strategien zu untersu- chen, beobachte ich als übergreifendes Forschungsinteresse dennoch die Dekonstruktion von hegemonialen Körperdarstellungen als Gegen- folie zur Mainstream-Pornografie.⁷³ In das Feld des Postpornografischen übertragen bedeutet dies, dass ein Fokus auf dem Pornografischen und repräsentationskritischen Fragen zu konstatieren ist. Das *Post* im Porno- grafischen tritt in den Hintergrund respektive scheint nur über die Reprä- sentation zugänglich. Die Analyse visueller Strategien trägt das Potential eine Verbindung von Körpern und Körpern, als gemeinsames Körperspek- takel also, vorzunehmen. In postpornografischen Produktionen sehen sich Betrachter*innen mit sich bewegenden Körpern konfrontiert, wieso also die bewegten Betrachter*innen-Körper aus der Auseinandersetzung ausschließen?

Ich setze an dieser Schnittstelle an und möchte die affizierende Kom- plexität visueller Strategien als Türöffner markieren, um affekttheore- tische Ansätze mit Repräsentation zusammen zu denken und sie nicht gegeneinander ausspielen. Daher wende ich mich gegen eine rein lingu-

istisch fundierte Semiotik und plädiert für eine Allianz mit affekttheoretischen Perspektiven. Ziel ist es, visuelle Strategien, sexuelle Repräsentation und deren Affizierungen als weitere Knotenpunkte ins Foucault'sche Lust-Macht-Netz einzuflechten. Daran schließen sich folgende Leitfragen an: In welchem Wechselspiel sind postpornografische Produktionen mit körperlichen Betrachter*innen-Positionen verwoben? Welche Blickgefüge werden aktiviert, verabschiedet oder in gleichzeitigen Spannungsverhältnissen gehalten?

Im Feld der visuellen Körperspektakel, wie im Postpornografischen, bedarf es meines Erachtens ein Ausweiten der Wahrnehmungsparameter, sodass ich mich nicht einzig auf ein okulares System berufen möchte. Körperliche Affizierungen und deren Konsequenzen für den Umgang mit postpornografischen Produktionen laufen Gefahr verlustig zu gehen. Daher ist es mein Anliegen, postpornografische Video-/Filmproduktionen⁷⁴ nicht auf ein schaulustiges Moment zu reduzieren, sondern auch auf ihre körperliche Wirkmacht im Affekt hin zu untersuchen. Wie zu zeigen sein wird, stellen dabei visuelle Strategien den Ausgangspunkt für Agitationsräume des Affekts dar. Anu Koivunen markiert die Hinwendung zum Affekt als „fuelled by a desire to renegotiate the critical currency of feminist thought.“⁷⁵ Peter Rehbergs *Hipster Porn* (2018) stellt ein solches Unterfangen dar, indem er affektive Sexualitäten im *Fanzine Butt* untersucht. Seine Analyse queerer Männlichkeiten folgt der Leitfrage: „Wie sieht ein affektiv-sexuelles Verlangen aus?“⁷⁶ und balanciert dabei historische, affektive und repräsentationskritische Diskurse schwuler Intimität im Kontext der Amateur-Pornografie-Kultur.

Trotz diesen affekttheoretischen Strömungen innerhalb der Queer Theory, verbleibt die Verknüpfung von sexueller Repräsentation und Affekt im Feld der Wahrnehmung eine zu füllende Leerstelle. Dabei kann Marie-Luise Angerers *Vom Begehren nach dem Affekt* (2007) als Plädoyer für die Verquickung von psychoanalytischen und affekttheoretischen Diskursen gelesen werden. In verschiedenen Disziplinen beobachtet Angerer eine Verschiebung vom Sexualitäts- hin zum Affektdispositiv, das sie als eindimensional kritisiert: „Kann man das Interesse am Affekt, wie wir es an Beispielen in der Kunst, im *cyberspace*, in der Medien- und Kulturtheorie ausfindig machen konnten, als Übergang zu einer radikal subjektlosen Formation organischer Körper diagnostizieren?“⁷⁷ Wiederkehrend befragt sie diesen Übergang, wenn sie, wie es der *affective turn* impliziert, eine Abkehr von Konzepten wie dem des Unbewussten, der Sexualität, der Repräsentation aufspürt. Ihr Fokus liegt hierbei auf post- respektive transhumanistischen Ansätzen, in denen digitale Bilderwelten des Sexuellen ausschließlich über den Affekt verhandelt und psychoanalytische Theoreme verabschiedet werden.⁷⁸

Der skizzierte Einblick in die Forschungslandschaft rund um aktuelle Auseinandersetzungen mit Pornografie und Affekt zeigt zwei Forschungs-

stränge auf: Zum einen kristallisieren sich repräsentationskritische Fragen als wichtiger Zugang in feministischen Diskursen im Feld des Pornografischen heraus. Zum anderen ist eine eindimensionale Hinwendung zum *affective turn* in den Kunst- und Kulturwissenschaften, wie es Angerer darlegt, zu beobachten. Mein Interesse ist es, beide Bewegungen weniger separat als vielmehr heterogen verquickt zu denken, sodass ich an den Übergängen beider Forschungsstränge ansetzen möchte: Postpornografie operiert an der Schnittstelle von Kunst und Pornografie. Postpornografie ist ein filmisches *body genre*⁷⁹, sodass ich über den Affekt repräsentationskritische Fragen an affizierte Betrachter*innen rückkoppeln möchte. Demzufolge werde ich an Angerers Plädoyer anschließen und psychoanalytische Theoreme mit affekttheoretischen verbinden und mich gegen eine Fortführung von Dichotomien innerhalb des *affective turns* positionieren.

Dieses Unterfangen bedeutet auch, in das Spannungsfeld von Schaulust und Affekt einzutauchen:⁸⁰ Wie der Affekt Scham etymologisch mit der weiblich vergeschlechtlichten Scham, also mit der Vulva, verwandt ist, so ergibt sich mit dem Psychoanalytiker Sigmund Freud auch eine Verwandtschaft zwischen Schaulust und Tastsinn, der das Sehen ursprünglich vom autoerotischen Ertasten des eigenen Genitals hin zum Beschauen des Genitals einer anderen Person ableitet: Der Freud'sche Schautrieb verlangt nach einem Objekt, ist an die Kastrationsangst sowie deren Umgehung durch fetischistische Substitute gekoppelt.⁸¹ Ausgehend von psychoanalytischen Theoremen entwickelt der Filmtheoretiker Christian Metz ein Wahrnehmungsmodell des Kinos, das über filmische Identifikationsketten (mit der Kamera und den Protagonist*innen auf der Leinwand) ein körperloses, allwahrnehmendes Subjekt produziert.⁸² Das war für eine feministische Filmtheorie Ausgangspunkt, die Identifikationsketten als phallischen Blick sicht- und kritisierbar zu machen. Und ich ergänze, als *weißen*, phallischen Blick sicht- und kritisierbar zu machen. Der Affekt Scham, den Freud selbst als widerständige Rivalin⁸³ zur Schaulust einführt, ist in psychoanalytischen Theoremen nicht so schnell skizzierbar, da es der Psychoanalyse, so Freud wie auch später Lacan, einer konsistenten Affektlehre mangle.⁸⁴ Nichtsdestoweniger beschreiben beide an unterschiedlichen Stellen den Affekt als „Signal“ oder als „Ver-rutschung“.⁸⁵ Affekte sind *nicht* an ein Objekt bzw. an eine Bedürfnisbefriedigung (Trieb) gekoppelt, sondern sind „unörtlich“ und in Bewegung.⁸⁶ Der Philosoph Gilles Deleuze beschreibt den Affekt ebenfalls über die Bewegung und siedelt ihn in seinen Auseinandersetzungen zum Bewegungsbild zwischen Rezeption und Reaktion an.⁸⁷ Daraus leitet er eine „Koinzidenz von Subjekt und Objekt“⁸⁸ ab, „in der sich das Subjekt selbst wahrnimmt.“⁸⁹ Die psychoanalytisch gefasste Schaulust und der Affekt stehen dabei in unterschiedlichen Beziehungen zum Körper. Die Schaulust entspringt dem Körper, der immer historisch, kulturell spezifisch eingefasst ist, wohingegen der Deleuz'sche Affekt im und am Körper agiert

respektive den Körper *an-geht*⁹⁰. Im Kontext dieser Studie, die die Repräsentation nicht verabschiedet, erweist sich das Aufgreifen des psychoanalytischen Affektbegriffs dergestalt produktiv, dass Körper, Repräsentation und Subjekt durch den Affekt in Bedrängnis geraten können und in enger Strukturbeziehung zueinanderstehen.⁹¹ Angerer, bezugnehmend auf die psychoanalytische Theoretikerin Joan Copjec, markiert, „dass nicht das Verdrängte zurückkehre und Angst mache, sondern das Auseinanderklaffen (von Wahrnehmung und Verrutschung) [sich; Anm. FN] als Spalte für einen Moment zeigt.“⁹² Der Affekt wird aus psychoanalytischer Perspektive als „Phasenverschobenheit“⁹³ der Repräsentation vorstellig. Oder in Copjecs Worten: Der Affekt ist „eine minimale Differenz, die sich öffnet, die die individuelle Wahrnehmung von sich selbst trennt“⁹⁴. Also ist dem Affekt das Potential inhärent, die Grenzen des Sag- und Verstehbaren mitzubestimmen wie auch zu überschreiten.

Über die Position Michaela Otts, möchte ich abschließend den Begriff der Affizierung in analoger Verwendung zum Affekt einführen, um meine These, dass Postpornografie weniger Sichtbarkeit als vielmehr ein zu viel an Affekt(ion) anbietet, in einen affekttheoretischen Diskurs einzubetten.⁹⁵ Der Affekt ist das, was mich als Betrachter*in *an-geht*, be-trifft. In Anschluss an Ott bietet sich der Begriff der Affizierung insofern als produktiv zur Verwendung, da die Affizierung als Kontrapunkt zu tradierten Affektdiskursen „das Prozessuale und Eigendynamische“⁹⁶ des Affekts akzentuiert. Zugleich fordert Wahrnehmung Affekt und Affizierung ein und umgekehrt stellt Affizierung die Basis jeglichen Wahrnehmungsprozesses dar. Oder in Otts Worten: „Affizierung bezeichnet Konstitutions-, Anziehungs-, Synthese- und Artikulationsprozesse auf verschiedenen Ebenen, von denen her erst verständlich wird, dass vieles wird und nicht vielmehr nichts.“⁹⁷ Ott zeichnet in ihrem Werk eine dichte und diverse philosophische Affekt(ions)geschichte, die um die von ihr zu plausibilisierende These kreist, dass „Affizierung ein zwiefältiger Begriff [ist; Anm. FN], insofern er auf ein Quasi-Erstes, ein Unvordenkliches und doch Aufmerksamkeit Erheischendes und auf dessen fortgesetzte und sich historisch mit je anderen sprachlichen und bildlichen Größen verbindende Artikulation verweist (...).“⁹⁸

Ich möchte folgende Charakteristika der „zwiefältigen“ – oder in meinen Worten schillernden – Affektion in Anschluss an Ott betonen: Affizierung verweist auf ein „Unvordenkliches“ also der Sprache vorhergehendes Ereignis, ist dabei aber kulturhistorisch eingefasst und geht darüber hinaus das Subjekt als solches sowie seine Wahrnehmung direkt an. Ferner möchte ich Ott in der Annahme folgen, dass Affizierung zugleich auf den Ebenen der Repräsentation als auch auf jener der Performanz operiert.⁹⁹ Affizierung ist dabei „hervorgebracht wie hervorbringend“ und als Produzent zu verstehen, der „Heterogenes einander annähert und damit Verschiebungen, Entstellungen und Neumodellierung möglich macht.“¹⁰⁰

Dies wird insbesondere bei näherer Betrachtung von Körpergrenzen deutlich, indem „Affizierungen als dividuelle Prozesse an der Innen-Außen-Schnittstelle des Körpers und der natürlich-kulturellen Schnittstelle“¹⁰¹ operieren. Ott betont über die Bezugnahme auf Donna Haraway die damit einhergehenden materiell-geistigen Vorgänge, welche ich mit der Ebene der Repräsentation und der Performanz in der Affizierung an eben jene materielle Körperlichkeit rückbinden möchte. Die vorliegende Studie baut auf jenem Affekt(ions)begehren auf und entwickelt Lesarten, welche die affizierenden Strukturen von postpornografischen Strategien im Sehen abschließend ins Zentrum stellen.

1.4 Materialauswahl – Fragestellung – Selbstpositionierung

Mit der Verwendung des Mediums Video in der (Performance-)Kunst in den frühen 1960er Jahren beginnt der zeitliche Rahmen, in dem sich die frühen Arbeiten, auf die ich im Verlauf dieser Studie Bezug nehmen werde, befinden. Gemeinsam ist den ausgewählten Performances und Videoarbeiten, dass alle den weiblichen Körper, insbesondere weibliche Sexualitäten respektive die Repräsentation der Vulva, diskutieren. Körper wird demnach bereits in diesen Arbeiten als Politik und innerhalb eines Machtdiskurses verstanden, sodass Fragen nach (Un)Sichtbarmachung und das *Zu-Sehen-Geben*¹⁰² in Anschluss an Schade und Wenk im Fokus stehen. Daraus ergibt sich die für mich zentrale Frage der Generationalität und des Re-Enactments im Kontext zeitgenössischer postpornografischer Arbeiten. Als roter Faden präsentiert sich die Mehrkanal-Videoinstallation *Between the waves* der zeitgenössischen, indischen Künstler*in Tejal Shah. Ich konzentriere mich in dieser Studie auf *Between the waves* und beziehe keine weiteren künstlerischen Arbeiten von Shah mit ein, da die Schnittstelle von Kunst und Pornografie wie auch die Bezugnahme auf feministische Re-Enactments im Zentrum stehen. In jedem Kapitel werden Teilaspekte des Videokanals I eingeführt und analysiert, sodass sich im Verlauf dieser Studie das mosaikförmige Lektüreangebot an die komplexe Mehrkanal-Videoarbeit entfalten wird. Durch das wiederholte Anknüpfen an den Videokanal I werden wir als Leser*innen immer wieder aufs Neue als Betrachter*innen in der Mehrkanal-Videoinstallation entworfen und in das Blickgefüge eingeschrieben. Diese Herangehensweise verstehe ich als eine Praxis des Queerings¹⁰³: Ich habe mich in meiner Textarchitektur in Referenz auf die Bewegungen der Videoarbeit gegen eine lineare Erzählstruktur entschieden und eine zirkuläre methodisch-theoretische Struktur entwickelt, die sich in Anschluss an das visuelle Angebot Shajs einer Politik des *Dazwischens* verschreibt. Das heißt, ich habe theoretische Positionen, die theoriehistorisch nicht zwangsläufig zusammengedacht werden, im *Dazwischen* punktuell zusammengeführt. Daher lädt

die Studie zu einem rhizomatischen Lesen ein. Jedes Kapitel funktioniert auch ohne lineare Leserichtung, sondern vielmehr zirkulär.

Die Auswahl weiterer künstlerischer und aktivistischer Positionen speist sich aus dem referentiellen Angebot, das bereits in *Between the waves* angelegt ist. Zentral ist hierbei das letzte Kapitel des Videokanal I mit dem Untertitel *Ache*, das (Un)Lust, Braune Körper und Sexualitäten in der zu verhandelnden voyeuristischen Position zur Diskussion stellt. Im weiteren Verlauf werde ich aktuelle Film-/Videoprojekte hinzuziehen, um die Heterogenität des Postpornografischen aufzuzeigen. Ich verfolge also nicht das Ziel darzulegen, was Postpornografie ist, sondern biete vielmehr eine punktuelle und kritische Lektüre unterschiedlicher Produktionen an. Zentral zeigen sich hier die Sequenzanalysen aus *FLUIDØ* (2017) von Shu Lea Cheang sowie der als Kollektivprojekt angelegte mehrstimmige Film *Community Action Center* (2010) von A. L. Steiner und A. K. Burns, die auf visuelle Strategien und deren Umschreibungen des Mainstreams hin untersucht werden. Abschließend konzentriere ich mich auf die Strategie des *Nahsehens*¹⁰⁴ in Anschluss an Sigrid Adorf im aktivistischen und im Internet frei zugänglichen Projekt *Space Labia* (2013) von Lo-Fi Cherry, das auf die Vulva und die Klitoris fokussiert. Über diese Auswahl ergibt sich eine partielle und heterogene Annäherung an das Postpornografische, die stets mit Performances feministischer Künstlerinnen der 1970er Jahre in einem generationellen Dialog miteinander verknüpft wird. Die daraus resultierende zentrale Leitfrage dieser Studie lautet daher wie folgt: Reaktualisiert sich durch Re-Enactments der weiblich vergeschlechtlichte Körper als postpornografische Strategie, welche affektive Blickstrukturen fernab einer linearen Schaulust evoziert?

Die Perspektive, auf der die vorliegende Studie basiert, ist diejenige einer nichtindischen, westlichen Künstlerin und Theoretikerin. Ich markiere an dieser Stelle mein Weißsein als nichtindisch, da im Zentrum und als Leitmotiv meiner Überlegungen *Between the waves* der indischen Künstler*in Tejal Shah steht.¹⁰⁵ Mein theoretisches Interesse an dieser Mehrkanal-Videoinstallation ist eng verknüpft mit der Entwicklung meiner eigenen künstlerischen und aktivistischen Arbeit, sodass sich meine Aushandlung von Theorie und Praxis auch in meinem Zugang zu Shah und den weiteren, zu diskutierenden, künstlerischen Arbeiten widerspiegelt.¹⁰⁶ Insbesondere die Künstlerinnen der 1970er Jahre und deren Verhandlungen weiblicher Sexualitäten stellen auch für mich einen wichtigen Bezugspunkt her. So hat sich meine eigene Affizierung dieser Positionen in eine theoretische Aushandlung transformiert, die versucht an den Grenzziehungen anzusetzen und mannigfaltige Bezugspunkte herzustellen.

1.5 Aufbau der Studie

Diese Studie ist in zwei große Teile gegliedert. Der erste Teil *Theoretische Grundlagen und visuelle Ausgangspunkte* umfasst zwei Kontextkapitel: Das erste, *Schaulust, Pornografie, Kunst*, untersucht das Phänomen der Schaulust. Über die filmwissenschaftlichen Positionen von Linda Williams und Gertrud Koch wird das Theorem der *maximalen Sichtbarkeit* in Anschluss an Foucaults Konzept des *Lustwissens* dargelegt und mit der kunsttheoretischen Position Linda Hentschel erweitert. Mein Interesse ist es, wie bereits mit Foucault markiert, eine kritische Grundlage für die Analyse postpornografischer Produktionen zu entwickeln, welche diese als Weiterführung des Sexualitätsdispositivs versteht. Ich werde psychoanalytische und phänomenologische Positionen aus der Filmtheorie heranziehen, um die körperliche, affizierende Erfahrung der Betrachter*innen-Position ins Feld zu führen. Hierbei geht es mir nicht um eine Verabschiedung von psychoanalytischen Ansätzen, sondern vielmehr, wie zu zeigen sein wird, um ein Anknüpfen an die Position Christian Metz', der bereits das Verschwinden der Betrachter*innen-Position im Dunkel des Kinosaals benennt. Diese Beobachtung stellt meinen Ausgangspunkt dar, von dem aus ich in den musealen Raum überleiten möchte, um, so meine zu plausibilisierende These, die Affizierung in der Scham als Basis von Wahrnehmung zu diskutieren.¹⁰⁷

Der zweite Teil *Between the WAVES. Affektive Sexualitäten im Bild* führt uns in den musealen Raum: Das Kapitel orientiert sich an den fünf Teilkapiteln des Videokanals I der Mehrkanal-Videoinstallation *Between the waves* und bietet auf theoretischer wie auf künstlerischer Ebene einen generationellen Dialog an: Luce Irigaray und Donna Haraway werden anhand der *humanimals* über das Konzept der Verwunderung zusammengelesen. Ziel ist es, ein Plädoyer für mehr-als-menschliche Verkörperungen auszurufen und gängige Oppositionierungen miteinander zu verknüpfen. Ausgangspunkt stellen die Verhandlungen von Körpergrenzen und -öffnungen wie die der Vulva dar, die ich wiederkehrend auf Linda Hentschels Studie *Pornotopische Techniken des Betrachtens* (2001) rückführen möchte. Ihre Auseinandersetzung ist, wie diese vorliegende Arbeit, an der Schnittstelle von Kunst und Pornografie zu verorten und verhandelt die Verquickung von Geschlechter- und Raumkonstruktion mit historischen Apparaten des Sehens.

In einem weiteren Schritt folge ich den von Shah explizit benannten Referenzen auf Rebecca Horn und die mexikanische Malerin Frida Kahlo, um (1) einen ersten Kontakt zu künstlerischen Positionen der 1970er Jahren herzustellen und um (2) Allianzen zwischen Künstler*innen of Color sichtbar zu machen. Im Verlauf wird sich die *Die Vulva im Blick* als Narrativ entfalten, das ich mit der Arbeit *ICU, Eye, Sea You, I see you* (1973) von Penny Slinger rückführen möchte. Dieser Fotografie entspringt der Titel

meiner Studie: *Zwischen I see you und Eye Sea You*. Ein lineares Sehen übersetze ich in ein hybrides, das über ein Ozeanisches (*Sea*) angerufen wird.¹⁰⁸ Daran anknüpfend werde ich mit Sigmund Freud und José Esteban Muñoz Zukünftigkeiten über die Bezugnahme auf ein Vergangenes theoretisieren. Mit der abschließenden Analyse von Carolee Schneemanns *Fuses* (1964–67) werde ich erstmals auf das *haptische Filmbild* zu sprechen kommen, das ich mit der Filmwissenschaftlerin Laura Marks weiterdenken möchte. Diesen ersten Teil verstehe ich als grundlegende Kontextualisierung dieser Studie und der Mehrkanal-Videoinstallation *Between the waves*.

Der zweite Teil dieser Studie trägt den Titel *Videolektüren und affizierende Strukturen* und stellt zwei Analysekapitel vor, deren Kernaspekte die Herausarbeitung von visuellen Strategien und deren Potential für Affizierungen im Sehen darstellen. An erster Stelle werde ich in Anschluss an Linda Williams die für die Mainstream-Pornografie zentralen Strategien wie die des *money shots* oder des *beaver shots* vorstellen. *FLUIDØ* wie auch *Community Action Center* stellen die Filmprojekte dar, welche in einem *Close Looking* von spezifischen Filmsequenzen auf eine mögliche Umarbeitung jener Strategien untersucht werden. Mit dem aktivistischen Videoprojekt *Space Labia* werde ich an eine aus *Between the waves* bereits benannte Strategie – die des *Nahsehens* – anknüpfen, um deren Potential und Wirkmacht auf Betrachter*innen-Positionen herauszuarbeiten. Abschließend lade ich abermals mit den *humanimals* auf den Balkon in *Between the waves* ein: In Anschluss an Gilles Deleuze wird der Affekt eingeführt und mit dem Affekt Scham in Anschluss an Joan Copjec auf eine psychoanalytische Reise geschickt: Ich werde über die Scham eine Neuverhandlung von Sartre, Lacan und Merleau-Ponty entwickeln, welche psychoanalytische und phänomenologische Positionen verknüpft. Ziel ist es, die Scham als Basis der Wahrnehmung über die Fokussierung auf die Affizierung des Betrachter*innen-Körpers herauszuarbeiten: Die Scham als *situierter Affekt*, der eine Doppelbewegung von Individuation und sozialer Öffnung evoziert.

TEIL I

THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND VISUELLE AUSGANGSPUNKTE

2

Schaulust, Pornografie, Kunst. Zwischen psychoanalytischen Ein-Blicken und phänomenologischen Aus-Blicken

Dieses Kapitel situiert meine Studie innerhalb eines Allianznetzes zwischen psychoanalytischer und phänomenologischer Filmtheorie und erörtert das für meine Analysen grundlegende Wechselspiel von Subjekt, Schaulust und Pornografie als filmisches Genre. Dadurch wird zugleich eine theoretische Grundlage wie auch ein Instrumentarium generiert, mit dem ich meine Frage, *wie* sich Affektionen im Postpornografischen materialisieren, diskutieren kann. Ziel ist es, einen psychoanalytischen Subjektbegriff einzuführen und die Potentiale einer phänomenologischen Filmtheorie in Abgrenzung zu einer psychoanalytischen (Apparatus-Theorie) herauszuarbeiten.

Vor diesem theoretischen Hintergrund stellen sich meine Fragen nach Repräsentation, Blickgefügen und Affekt im Postpornografischen: Wie materialisieren sich Affektionen im Postpornografischen, wenn sie nicht sprachlich, sondern flüchtig und unmittelbar agieren? Welche Rolle spielen sexuelle Repräsentationen und *weiße* Blickstrukturen?

Wie affektive Blickstrukturen die Betrachter*innen postpornografischer Produktionen *an-gehen*¹⁰⁹, wird auch ohne die Lektüre dieses Kapitels deutlich. Wer jedoch in die theoretischen Grundlagen meiner Auseinandersetzung einsteigen möchte, liest hier weiter.

Im Rahmen dieser Studie tauchen immer wieder die Begriffe Schaulust und Voyeurismus auf: In Anschluss an die Filmwissenschaftlerin Geretrud Koch stellt der Schautrieb, zu dem nach Freud das Schauen, das Beschautwerden und das Sichzeigen gehören, die Basis des (pornografischen) Films dar.¹¹⁰ Lacan schreibt das Schauen dem ‚Ich‘ zu und das Beschautwerden und das Sichzeigen fasst er unter der Schaulust zusammen.¹¹¹ Alle drei Teile des Schautriebs konstituieren sich dabei gegenseitig und sind nicht getrennt voneinander zu betrachten. Insbesondere im Kino kann eine schaulustige Position mit einer voyeuristischen zusammenfallen, sodass ich diese Begriffe nicht immer trennscharf voneinander verwende.¹¹²

Gemeinsam ist einer schaulustigen und einer voyeuristischen Position, dass beide seit der Renaissance an eine *weiße*, souveräne, männliche, heterosexuelle Blickposition gebunden sind. Positionen wie Frauen, LGBTQ* und People of Color waren von dieser Position strukturell ausgeschlossen. Oder anders formuliert: Frauen, LGBTQ* und People of Color kamen lediglich als Objekte dieser Blickstrukturen vor. In *Between the waves* stehen Braune Subjekte im Fokus, die jene *weißen* Blickstrukturen herausfordern, wie zu zeigen sein wird.

Des Weiteren verstehe ich Pornografie in dieser Studie als ein wirkmächtiges Bild und dadurch einem Filmgenre zugehörig, das ein Körperspektakel veranstaltet. Körperspektakel werden durch filmische Strategien erzeugt und sind nicht per se pornografisch. Sie finden sich vielmehr auch in den Genres des Horrorfilms oder des Melodrams. Orgasmus, Angst oder Tränen sind die dazugehörigen Affekte seitens der Betrachter*innen. Linda Williams subsumiert diese Filmgenres unter dem Begriff des *body genre*, das das Bedürfnis der Betrachter*innen mitdenkt, körperlich auf diese Filme zu reagieren.¹¹³ Williams bezieht sich hierbei auf Carol Clover, die in den 1980er Jahren den Begriff des Körper-Genres für Filme, die sensationelle (Er)Regungen ins Zentrum ihrer filmischen Praxis – wie Pornografie und Horror – stellen, maßgeblich prägte.¹¹⁴ Um dieses wechselseitige körperliche *und* schaulustige Spektakel im Postpornografischen diskutieren zu können, möchte ich folgendes Referenzspiel eröffnen:

In einem ersten Schritt werde ich die Schaulust und die daran geknüpfte Betrachter*innen-Position in den ersten Minuten der Mehrkanal-Videoinstallation *Between the waves* befragen, um meine These herauszustellen: Postpornografische Positionen entwerfen Betrachter*innen-Positionen, deren schaulustiger Wahrnehmungsprozess vom Affekt in Unruhe versetzt wird und den Betrachter*innen-Körper in das affizierende Wahrnehmungsregime einschreibt. Unruhe verstehe ich hier als Störung der Schaulust, die nicht gänzlich bedient wird. Daraus ergeben sich Fragen nach alternativen Blickgefügen.

In einem zweiten Schritt werde ich ausgehend von meiner Analyse die Schaulust in den folgenden Teilkapiteln auf drei verschiedenen Schauplätzen untersuchen: Schaulust in der psychoanalytischen Filmtheorie, Schaulust in der Pornografie sowie Schaulust in Pornografie *und* Kunst. Es wird zu zeigen sein, dass die Schaulust in Unruhe gehalten wird und diese nicht mit dem Instrumentarium einer psychoanalytischen Filmtheorie dekonstruiert werden kann. Ein weiterer Baustein, um diesen Verdacht zu diskutieren, stellt daher in einem letzten Schritt die Einführung in eine phänomenologische Filmtheorie dar, die die körperliche Erfahrung und die mehr-als-okulare-Wahrnehmung als grundlegenden Zugang zur Welt entwirft: Das Descartes'sche *cogito ergo sum* wird in diesem Theoriegebäude in Anschluss an Vivian Sobchack von einem „I see, therefore I am embodied“¹¹⁵ bis hin zu einem breiter ästhetisch-sensorischen „I hear/smell/

taste/feel, etc.“ aufgefächert.¹¹⁶ Über diese Erweiterung soll in meiner Lesart nicht die Schaulust als solche verabschiedet, sondern das sensomotorische Erleben ganzheitlicher konzipiert und der Schauplatz des Voyeurismus dezentriert werden. Dichotome Setzungen wie Repräsentation versus Affekt, Auge versus Wahrnehmung, Psychoanalyse versus Phänomenologie werden porös und in Verzahnung miteinander gedacht. Über diesen letzten Baustein dieses einführenden Kapitels, skizziere ich ein Denkgebäude zwischen psychoanalytischer und phänomenologischer Filmtheorie, innerhalb dessen die vorliegende Studie eine Verortung erfährt.

Ich beginne mit den ersten Minuten der Mehrkanal-Videoinstallation *Between the waves*, um die für diese Studie zentrale Leitfrage einzuführen: Was ist das für ein Begehren, das sich in *Between the waves* manifestiert und die visuelle Lust am Schauen herausfordert?¹¹⁷

2.1 Schaulust und *Between the waves*

Um meinem Plädoyer Folge zu leisten mit den *humanimals* aus *Between the waves* das Feld des Postpornografischen zu befragen, widme ich mich dem ersten Teil *Dreamtime*¹¹⁸ der Mehrkanal-Videoinstallation (Abb. 5–8). In der folgenden Auseinandersetzung möchte ich das Spiel mit der Schaulust skizzieren und die Betrachter*innen-Position problematisieren: Es wird zu zeigen sein, dass eine voyeuristische Sehposition zwar evoziert und doch stetig gebrochen wird. Salzwüste, Algenstrand, Wüstenlandschaft. Diese drei Settings stellen die Schauplätze von *Dreamtime* dar und werden in den ersten Minuten abwechselnd vorgestellt.

☞ *Die humanimals schmiegen sich in der Wüste oder am Strand aneinander. In einer Ruinenanlage wandeln zwei humanimals durch die Gemäuer, blenden mit einer Mondsichel aus Spiegelglas das Kameraauge und spielen in den letzten Minuten der Sequenz ein Versteckspiel mit der Betrachter*in.* ☞

Diese Bilder erzählen von Entdeckungsspaziergängen, vom Verweilen, von einer fantastischen Welt. Formal strukturiert die Horizontlinie das Bild in den ersten Minuten; schnelle Schnitte, Nahaufnahmen von Körperpartien sowie die wackelnde Handkamera rhythmisieren die Bildstruktur. Ab Minute 03:35 bis 04:19 dominiert das sexuelle Spiel der *humanimals* das Narrativ: Die Kamera erzeugt eine voyeuristische Sehposition, indem durch Felsformationen hindurch mit einer suchenden Handkamera das Geschehen gefilmt wird. Das Geschehen ist verschwommen, kaum zu erahnen. Manchmal sind Handlungen wie das schnelle Reiben der Klitoris zu erkennen. In Minute 04:02 orchestriert sich die Blicksuche in der Konfrontation mit dem Felsen: Das sexuelle Spiel findet *off-scene*¹¹⁹ statt. Nach erneutem voyeuristischen Sehvergnügen durch einen trockenen Busch hindurch