

Agency als verteilte Handlungsmacht

Wie hat sich Gender als kritische Analysekategorie im Verhältnis zu anderen Theoriedebatten in den Kunst- und Kulturwissenschaften weiterentwickelt? Ausgehend von dieser Frage konzentrieren sich die folgenden Überlegungen auf Theorien der *agency* als verteilter Handlungsmacht (respektive Handlungsvermögen oder Handlungsinitiative),¹ die ursprünglich aus den Science Studies (hier sind unter anderem Madeleine Akrich, Michel Callon, Antoine Hennion, Bruno Latour und John Law zu nennen) hervorgegangen sind.² Denn diese haben in den letzten Jahren eine breitere Diskussion in den Medien- sowie ansatzweise auch den Kunstwissenschaften erfahren.

Eines fällt hier auf: Während gendertheoretische Perspektiven beispielsweise in der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) eine auffällige Leerstelle darstellen, spielen sie für die Weiterentwicklung des Agency-Begriffes im New Materialism (mit Vertreterinnen wie Donna Haraway, Karen Barad und Jane Bennett) zwar eine wichtige Rolle, in der kunstwissenschaftlichen Rezeption beider Theoriefelder hat sich aber entweder die Leerstelle fortgeschrieben³ (im Falle der ANT), oder aber die Gender-Kategorie (im Falle des New Materialism) wurde zugunsten anderer Konzepte (Materialität, Auflösung von Subjekt-Objekt-Dichotomien, nicht-menschliche Akteure, Mensch-Tier-Verhältnis) tendenziell vernachlässigt.⁴

Dieser Problematik möchte ich anhand einer Diskussion besagter Leerstellen sowie dem Kurzfilm *Red, She Said* (2011, Farbe, 13 Min.) von Mareike Bernien und Kerstin Schroedinger nachgehen, um hiervon ausgehend einen Vorschlag für die kunstwissenschaftliche Begriffsbildung zu machen. In dieser filmischen Arbeit verhandeln und verwandeln die beiden Künstlerinnen das Verhältnis von Farbe (als *Agens*), Geschlecht, Kolonialismus und Medium, um diese zu «dekolonisieren».⁵ Denn, so die These des Films, Farben kolonisieren die Dinge, sie besetzen sie ungefragt mit Bedeutungen und Begehren. Diese Besetzungen können jedoch abgelöst und die Dinge neu angeordnet werden. Wenn man, so meine These, diese Farben toxisch werden und überborden lässt, so lässt sich daraus eine Pharmakopolitik der Farben ableiten, die die Kategorien Gender und Ethnie produktiv «kontaminiert» und damit auch Agency anders denken lässt.⁶

Arbeiten an Leerstellen. Gendertheoretische Lektüren der Akteur-Netzwerk-Theorie

Während sich zahlreiche Autor_innen der *Science & Technology Studies* in den letzten Jahrzehnten dem Verhältnis von Gender und Technologie gewidmet haben,⁷ hat die Trias *race, class, gender* in der ANT wie bereits erwähnt kaum Berücksichtigung gefunden. Im Jahr 2000 führt Judy Wajcman diesen Umstand unter anderem

auf die empirische Ausrichtung der ANT zurück.⁸ Die Fokussierung darauf, welche Rolle technische Arbeitsprozesse bei der Herausbildung von soziotechnischen Netzwerken spielen, bringe laut Wajcman eine Bevorzugung empirisch wahrnehmbarer, weil machtvoller männlicher Akteure und eine damit einhergehende Ausgrenzung minoritärer Akteurspositionen in den untersuchten Arbeitsprozessen mit sich – eine These, die sich mit einer Untersuchung von Ulrike Bergermann zu Bruno Latour deckt.⁹ Mit der Konzentration der ANT auf männliche Helden, große Projekte und Organisationen bleibe die strukturelle Dimension der Handlungsmacht unberücksichtigt.¹⁰ Zugleich gerate das Gendering bei der Untersuchung von Prozessen der Stabilisierung und Standardisierung von Netzwerken aus dem Blick.

Neben ihrer Kritik, dass die ANT die Rollen und Effekte von Akteuren am Rande von Netzwerken nicht erfassen kann, sieht Wajcman jedoch auch Möglichkeiten für feministische Anschlüsse. Wie sie schreibt, hebe etwa Madeline Alkrich hervor, dass das Skript oder Szenario einer Technologie in diese eingeschrieben sei und auch die Handlungsformen ihrer Nutzer bestimme.¹¹ Jedoch unterlägen Skripts einer «interpretatorischen Flexibilität» und könnten daher durch Nutzer_innen auch abgewandelt, zweckentfremdet und in Gegenprogramme übersetzt werden.¹² Dies schließt auch die Möglichkeit von unerwarteten Effekten ein. Einen weiteren Anknüpfungspunkt sieht sie in Judith Butlers Konzept des *doing gender*.¹³ Denn Gender geht in dieser Sichtweise nicht der Handlung voraus, sondern wird erst in der Interaktion hervorgebracht – was sich mit der Prämisse der ANT deckt, dass die Gesellschaft eher als ein performatives *Tun* denn als ein *Sein* zu verstehen ist.¹⁴

Katharina Holas greift in ihren grundlegenden Überlegungen zu ANT und Feminismus Wajcmans Exklusions-Kritik auf und zieht, angesichts der Tatsache, dass manche Akteure unsichtbar seien, die von Bruno Latour formulierte Devise «Follow the actors»¹⁵ in Zweifel. Des Weiteren stellt sie eine Bemerkung von Susan Leigh Star heraus, derzufolge Akteure nicht nur an einem, sondern an multiplen Netzwerken teilhaben, wobei diese Netzwerke auch nur für solche Akteure stabil sind, die in ihnen handlungsfähig werden können.¹⁶

Ein weiterer Punkt, warum sich insbesondere Latour mit der Gender-Kategorie schwertut, liegt in seinem Konzept einer «symmetrischen Anthropologie» begründet.¹⁷ Ulrike Bergermann bemerkt hierzu, dass Latour Gender nicht nur auf ein biologisch begründetes Geschlecht reduziert. Er kann darüber hinaus «in seinem formalen Denken keine Machtfragen oder Größen aus Hegemonie, Dominanzkultur, Ideologie etc. berücksichtigen (ein Mann und eine Frau sind nicht immer gleich viel, eine «symmetrische Gender-Anthropologie» kann man nicht einfach behaupten: Ob sie symmetrisch sind oder nicht, hängt vom Kontext/Netz ab).»¹⁸

Wie Holas wiederum betont, hat sich die feministische Kritik vor allem an bestimmten Autor_innen wie Latour abgearbeitet, obwohl die ANT schon seit längerem aus heterogenen Ansätzen besteht. Zudem seien Einwände gegen die Latoursche Aussparung von Kategorien wie Gender, Ethnie und Klasse schon früh innerhalb der ANT und ihrem Umfeld artikuliert worden, etwa von Donna Haraway (mit ihrer Betonung des *gender-in-the-making*) oder John Law, dem es unter anderem um eine an Foucault orientierte Machtanalyse innerhalb der ANT gehe.¹⁹ Daher seien eine Situierung von Praxen sowie eine Fokussierung auf Ausschlüsse und Differenz sowie die Lecks von Blackboxes produktiv.²⁰

Weitere erwähnenswerte Überlegungen sind bisher weniger in den Kunst-, sondern eher in den Medienwissenschaften angestellt worden. So schreibt etwa

Andrea Seier, dass die Verknüpfung des Agency-Begriffs mit Gender- und Mediatisierungsprozessen dort besonders produktiv sei, wo die Handlungspotentiale nicht-menschlicher Entitäten ins Spiel kommen. Dies erlaube es, «den Umgang mit Medien und die Entstehung und Veränderung medialer Gefüge zu analysieren, ohne dabei in allzu bequeme Denkmuster zu verfallen, die die Unterscheidungen zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Körper und Geist, zwischen Materialität und Immaterialität naturalisieren.»²¹ Außerdem müssten (etwa im Rahmen rezeptionstheoretischer Studien) die Privilegierung der Aktivität hinterfragt und passive Modi wie Ausgesetztsein, Hingabe, Anhänglichkeit, Sucht oder Liebhaberei, die etwa der ANT-Theoretiker Antoine Hennion erforscht, stärker einbezogen werden.²²

Vor diesem Hintergrund möchte ich daher fragen, inwiefern die (im metaphorischen und buchstäblichen Sinne) toxischen Eigenschaften von Farben in künstlerischen Arbeiten dazu dienen können, durch Prozesse der Normalisierung stabilisierte geschlechtliche und mediale Konfigurationen zu lockern, Lecks zu erzeugen und dahinterliegende Formen des Begehrens aufzudecken. Wie lassen sich andere, abweichende Anordnungen *in-the-making* freisetzen?

Toxische Farben: *Under the Influence*

Nie kann ich mich des Eindrucks erwehren, dass [...] bei jeder Photographie die Farbe in gleicher Weise eine Tünche ist, mit der die ursprüngliche Wahrheit des SCHWARZ-WEISSEN nachträglich zugedeckt wird. Die FARBE ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke [...].²³

Was Roland Barthes in diesem Zitat aus der *Hellen Kammer* beim Anblick einer alten Daguerreotypie artikuliert, ließe sich mit David Batchelor als «Chromophobie»²⁴ bezeichnen. Darunter fasst Batchelor eine Reihe von kulturellen Zuschreibungen an (überwiegend) künstlerische, fotografische und filmische Farbgemische: als artifiziell, unecht, giftig und unkontrollierbar, als *Reize* (ästhetische, sensorische, affektive oder sexuelle Stimuli oder Überreizungen), die rezeptionsseitig idiosynkratische Reflexe evozieren. Diese Assoziationskette ist nicht nur für die Moderne mit ihrer universalistisch-weißen Farbmatrix charakteristisch (und nicht nur für die hier von Barthes thematisierte Fotografie), sondern geht bereits auf Platon und Aristoteles zurück: Farbe ist ein *pharmakon* – ein schillerndes und ambivalentes Begriffsgebilde, das sich als Droge, Gift, Heilmittel, Tünche oder Schminke übersetzen lässt.²⁵

Das Beispiel von Barthes lässt sich in dieser Hinsicht fortführen. Ein anderer Text, in dem er sich mit der Malerei Cy Twomblys beschäftigt, verdeutlicht den Bezug zur Polysemie des antiken *pharmakon*-Begriffs: Barthes beschreibt Farbe hier in ihrem ereignishaften Charakter als einen Genuss, eine «leichte Ohnmacht», die sich beim Schließen des Augenlids einstellt, ein «Nadelstich im Augenwinkel» (so eine von Barthes zitierte Metapher aus *Tausendundeiner Nacht*).²⁶ Wird Farbe in der Fotografie als Tünche diskreditiert, da sie das Wahrheitsversprechen des Mediums gefährdet, so betört sie in der Malerei, in der der Selbstverlust des «ohnmächtigen» Subjekts gleichsam als eine ästhetische Spielart der Angstlust erlebt werden kann.

Die Gefährlichkeit der Farbe, so erfahren wir auch aus der Kunst- und Kinogeschichte, beruht auf ihrer Instabilität und Eigenmächtigkeit, die mal als täuschend, mal als giftig und mal als begehrt oder begehrend empfunden wird (in aktiv-passiver Doppelrolle).²⁷ Sie trübt den Blick und hinterlässt uns berauscht. Als vulgär und weiblich kodiert, muss sie folglich kontrolliert und klassifiziert werden. Die Farb-

wiedergabe erweist sich zudem als notorisches Problem der technischen Reproduktion und erfordert technische und ästhetische Verfahren der Stabilisierung,²⁸ die auf die unwägbareren *chromatischen Aktivitäten* antworten. Denn diese können ebenso als transgressiv und unnatürlich empfunden werden, wie sie auch dem Verfall (der Verfärbung und dem Verblässen, dem sukzessiven Verlust ihrer künstlichen Lebendigkeit) ausgesetzt sind.

In Hollywood bringen die geschlechtlich kodierten Kinofarben Leinwandkörper zum Glühen (Lippen, Wangen, Haare und Kleidung aus rotem Licht) und verschaffen den flüchtigen Einzelbildern eine begehrrliche Kontinuität. Der Realismus des Kinos hingegen beruht darauf, die Farben zu vermischen, um den Eindruck natürlicher Körper und natürlicher Landschaften zu erwecken – «reine» Farben, die sich aus den Fängen der Repräsentation lösen und von Bild zu Bild migrieren, können diesen Naturalismus gefährden.²⁹

«Red, She Said, and no one could resist her»³⁰

Die beiden Künstlerinnen Mareike Bernien und Kerstin Schroedinger gehen den Überlagerungen, Verflechtungen und Grenzziehungen der Farbe (die sie «chromatic borders»³¹ nennen) in ihrem essayistischen Kurzfilm *Red, She Said* nach, um sie von ihrer referentiellen Funktion zu lösen, von Zuschreibungen zu entkoppeln (Gift, Begehren, bedrohliche Weiblichkeit) und in den Kinopartien der Farbe Rot die Möglichkeit von Autonomie und Eigenleben zu untersuchen. Der Film zeigt unter anderem projizierte Filmausschnitte, vor denen Performer_innen farbige Scheiben unterschiedlicher Größe hin- und herbewegen. Filmprojektion, Scheiben, Körper und ihre Schatten überlagern sich. Die Scheiben fangen Bildausschnitte ein und heben sie hervor. Sie erzeugen erhabene Partien und dadurch Sprünge in Maßstab und Helligkeit, schneiden ab und blenden aus. Bernien und Schroedinger inszenieren in ihrem Film das Kino als eine performative Raumkunst: Die Bewegung organisiert das Blickfeld; die Künstlerinnen reißen die Bilder aus ihren Sinn-Kontinuitäten, um sie in einer neuen Art und Weise zusammenzusetzen.

Die von ihnen verwendeten Filmfragmente stammen aus dem religiösen Drama *Black Narcissus* (GB 1947, Technicolor, Regie: Michael Powell/Emeric Pressburger), dem Musical *The Red Shoes* (GB 1948, Technicolor, Regie: Michael Powell/Emeric Pressburger) und Jean-Luc Godards politischer Fabel *La Chinoise* (F 1967, Farbe).³² In den beiden Ende der 1940er-Jahre entstandenen Filmen hadern die Protagonistinnen zwischen der ihnen abverlangten Disziplin und Entsagung (die Ballettroutine einer Tänzerin, das Zölibat einer Nonne) und ihrem Begehren (metaphorisch veranschaulicht im Auftragen roten Lippenstifts in *Black Narcissus* und den von Hans Christian Andersen entlehnten roten Spitzenschuhe in *The Red Shoes*, Abb. 1). Weibliches Begehren («desire as a longing for another position»)³³ gefährdet die soziale Ordnung und führt zu filmischen Situationen, in denen die Farbe ihre kontrollierte Funktion als Lokalfarbe aufzugeben droht – wenn etwa in *Black Narcissus* der Mund einer abtrünnigen Nonne buchstäblich als Ort der Transgression inszeniert wird, indem die Großaufnahme sichtbar macht, dass sie den roten Lippenstift über die Kontur hinausmalt (Abb. 2).

In Godards *La Chinoise* tauchen die Grundfarben Rot (wir sehen Barrikaden aus roten Mao-Bibeln), Gelb und Blau unvermischt auf und unterbrechen das Realitätsprinzip des Kinos, das auf der naturalistischen Mischung von Farben beruht, wie Jacques Rancière anmerkt.³⁴ Rancière versteht das von Godard durchgespielte Farb-



1-3 Mareike Bernien/Kerstin Schrodinger: *Red, She Said*, 2011, 13 min., Screenshots

dispositiv als eine Strategie, die «Einheit der Repräsentation»³⁵ aufzuspalten, um neue Verknüpfungen denken zu können. Wenn Rot als kulissenhaft aufgetragene Malfarbe auf Fensterläden und Türen auftaucht, dann setzt Godard die Materialität der Farbe ihrer transluziden Eigenschaft in der filmischen Projektion entgegen, mit der die Rezeptionssituation und das Kino thematisiert werden (Abb. 3).³⁶

Welche Begriffe lassen sich herausarbeiten, wenn man die künstlerische Montage von Bernien/Schroedinger in die Perspektive verteilter Handlungsmacht, unvorhersehbarer Relationen und Mediatisierungsprozesse rückt? Welche Formen des Schnitts (gemeint ist hier der Filmschnitt wie auch die räumliche und symbolische Grenzziehung) als kritische Arbeit am Bild lässt sich hieraus ableiten?

Kritik als *pharmakon*

Bernien/Schroedinger greifen Godards Verfahren der Montage auf, um sein Material gewissermaßen zu zerlegen und neu zusammensetzen. Um diese Verfahren mit einer Agency-Theorie zu verbinden, in der Prozesse des «gender-in-the-making» nicht nur folgenlos benannt werden (wie bei Bruno Latour),³⁷ sondern konstitutiv für ihre Methode sind, bietet es sich an, Karen Barads Konzept der «agentiell situierten Schnitte»³⁸ für die kunstwissenschaftliche Analyse weiterzuentwickeln.³⁹ Darunter versteht sie vorläufige Schnitte, die «Teil eines Prozesses der fortdauernden Konfigurierung von Grenzen»⁴⁰ innerhalb eines relationalen Handlungsgeflechts (*entanglement*) sind. Mit anderen Worten geht es hier nicht darum, einzelne, machtvoll Handelnde dingfest zu machen, sondern die Relationen selbst als handlungsmächtig zu verstehen. In unserem Zusammenhang lassen sich solche Schnitte als mediale, räumliche oder symbolische Grenzziehungen denken, etwa zwischen den menschlichen Akteuren (Künstler_innen, Performer_innen, Betrachter_innen) sowie den nicht-menschlichen Aktanten (Scheiben, Screens, Licht, Projektoren), die in *Red, She Said* zu finden sind. Sie zeichnen sich außerdem weniger dadurch aus, dass sie Ausschlüsse produzieren, als dass sie Neuverknüpfungen ermöglichen.

Wie sähe vor diesem Hintergrund eine Form der Kritik aus, die nicht von einem vorher festgelegten Objekt ausgeht, das analysiert und wie ein Kuchen in seine Bestandteile zerlegt wird, sondern im Sinne der agentiell situierten Schnitte die konstitutiven, relationalen und nachträglichen Effekte kritischer Aktivität einbezieht? Müsste man dann konsequenter Weise anstatt von «verteilter» nicht vielmehr von «sich teilender» Handlungsmacht sprechen?

Barad geht davon aus, dass in theoretischen Konzepten Grenzziehungen und damit Schnitte grundsätzlich notwendig sind, um Bedeutung entstehen zu lassen. Diese können jedoch (hier bezieht sie sich auf Donna Haraway) situiert und verschoben werden. Wissensproduktion hat zugleich die Aufgabe, ihren Perspektivismus anzuerkennen, Grenzziehungen zu denaturalisieren und Dispositive zu destabilisieren (hier nähert sich der Wissenschafts- dem Kunstbegriff an). Das Ergebnis wäre eine reflexive «Meta-Kritik»⁴¹, die eine Alternative zu Latours pauschaler Ablehnung des Kritikbegriffs bieten könnte – denn Kritik ist für ihn ein «zweideutiges *pharmakon*», eine «Droge».⁴²

Nicht nur hat Latour sein ganzes Denkgebäude auf einer Abgrenzung von den kritischen Traditionen der Sozial- und Kulturwissenschaften errichtet.⁴³ Er identifiziert Kritik pauschal mit der «Reinigungsarbeit», mit der in seinen Augen die Moderne die Handlungsmacht nicht-menschlicher Akteure ausmerzen wollte. «Der Kritiker» (wo bleibt hier die Kritikerin?) agiert für Latour im überheblichen Modus

der Entlarvung und vor allem stellt «er» kein geeignetes methodisches Werkzeug für die Beschreibung der hybriden Netzwerke der Moderne zur Verfügung. Die euphorisierende Droge der Kritik bewirkt, dass er sich immer im Recht fühlt und seine Fetische und Projektionen als «Objekte» verkennt.

Sind die Fetischisierungen und Ablösungen, die Begehren und Projektionen bewirken, nicht genau jene Prozesse, um die es in *Red, She Said* geht? Warum nicht Latours Rede von der Kritik als *pharmakon* aufgreifen – nicht etwa, um sich mit der Macht der Souveränität gegen ihre Giftigkeit zu immunisieren,⁴⁴ sondern um die Droge der Kritik in ihrer zersetzenden Operativität wirken zu lassen (im Sinne von griech. *krínein*: «trennen», «unterscheiden»), die Dispositive und Normalisierungen im Zuge eines *undoing gender* zu destabilisieren und neue Verknüpfungen zu stiften?⁴⁵

Ich möchte diese Idee zudem mit dem Begriff des «attachment» – der Anhänglichkeit – zusammen denken, den Emilie Gomart und Antoine Hennion in die ANT eingeführt haben. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die «aktive Passion»⁴⁶, die der Liebe zur Musik und dem Begehren nach Drogen gemeinsam ist. Sie plädieren für eine Lesart von Michel Foucaults Machtbegriff, in der Selbstaufgabe und die Hingabe «under the influence» nicht als Entmachtung eines ansonsten souveränen Subjekts gedacht werden, sondern als «active dis-possession»⁴⁷, als aktive Enteignung und akzeptierten Selbstverlust einer als Netzwerk gedachten Subjektivität.

In diesem Zusammenhang sprechen sie davon, dass Kunstwerke Mediationen bereitstellen können (beispielweise Rahmen oder Medien):

Mediation is a turn towards what emerges, what is shaped and composed, what cannot be reduced to an interaction of causal objects and intentional persons. The network is not a black pool in which to drop, dilute, criticise and lose the subject. It is on the contrary an opening – pried lose with a party rhetorical liberation of things and an attentiveness to spaces, dispositions, and events – which releases us from the insoluble opposition between natural determination and human will.⁴⁸

In Abgrenzung zur Vorstellung eines aktiven Handelns mit determinierten Wirkungen geht es in ihren Reflektionen darum, dass etwas vorfällt oder «passiert» im Sinne der Passion – mit anderen Worten: um Emergenz statt Performanz. Das *pharmakon* bewirkt in diesem Sinne keine klar definierten Effekte, sondern Toxine sind «objects which [can] not be assigned properties until the dispositif and apprenticeships for their use [has] been identified.»⁴⁹ Handlungszuschreibungen bilden sich hier, genauso wie Bedeutungseffekte, erst im Zusammentreffen heraus; ein Prozess, den Barad in ihrer Theorie des agentiellen Realismus wiederum als *enactment* bezeichnet.⁵⁰

Agentielle Gefüge

Wie aber könnte man nun Emergenz und Performanz, die toxische Farbe und die selbstreflexiven künstlerischen Akteur_innen zueinander ins Verhältnis setzen? Mein Vorschlag wäre hier, *Red, She Said* in einer kunsthistorischen Perspektive auf performative, multimediale Formate wie etwa Hélio Oiticás *Cosmococas* zu beziehen, die mit ihren kolonialismuskritischen, pharmako- und genderpolitischen Implikationen auf eine multi-sensorische Erfahrung zielen.⁵¹ Im Anschluss an Karen Barad, Stephan Trinkaas und Ulrike Bergermann lassen sich solche künstlerischen Anordnungen, in denen sich performative Elemente und pharmakopolitische Wirkungen, die Operationen des *undoing gender* und des *Dekolonisierens* verschränken,

als *agentielle Gefüge* verstehen. Emergenz und Performanz – Passivität und Aktivität – wären hier keine sich wechselseitig ausschließenden Alternativen, sondern unterschiedliche Modi der Agency zwischen Passieren-lassen und zielgerichtetem, intentionalem Handeln, in die auch die Rezipient_innen als «User» einrücken können; im selben Zuge reflexiv und voller Hingabe an das Kunstwerk. Begehren hieße dann etwa, im Sinne von Gomart/Hennions Anhänglichkeit, «an der Farbe zu hängen», ihren Bewegungen und Umdeutungen zu folgen, von Szene zu Szene, von Objekt zu Objekt.

Geschlechterwechsel der Farbe

Die Farbe ist in *Red, She Said* an eine weitere Figur geknüpft, die den roten Faden fortspinnt: das China Girl, das im Film als Einzelbild auftaucht und von einer Performerin abgefilmt wird (während in Godards maoistischer Fabel *La Chinoise* die titelgebende Figur der Chinesin eine Leerstelle bildet).⁵² China Girls wurden im analogen Film bis in die 1970er-Jahre Frauen genannt, die gemeinsam mit standardisierten Farbmustern auf den Vorspannbändern von Filmen zu sehen waren und deren Aufnahmen dazu dienten, bei der Farbabstimmung einen hellen, europäischen Hautton zu garantieren (ein Verfahren, das in Bezug auf Kodak-Material von Godard als rassistisch bezeichnet wurde).⁵³

In *Red, She Said* weist das China Girl auf die enge Verbindung von Gender, Kolonialgeschichte und Haut- und Filmfarben hin, der die Aktivität des «Dekolonisierens» gilt. Dies wird deutlich, wenn eine der Off-Stimmen des Films auf den ersten Technicolor-Film Hollywoods eingeht, *The Toll of the Sea* (US. 1922, Regie: Chester M. Franklin). Der Film verlegt die Geschichte der Madame Butterfly nach China. Während die Hauptfigur Lotus Flower, der das exotistische und orientalistische Farbregime des Filmes gilt, ihrer Liebe zu einem US-amerikanischen Offizier entsagen muss und am Schluss den Freitod wählt, sind die Protagonist_innen des hegemonialen Westens in Weiß gekleidet. Da der Film im Zweifarbverfahren gedreht wurde, herrscht eine Palette von Rot und Grün vor: «[...] there is a red-green desire, and we fall in love with Lotus Flower. This desire, however, must remain in China», so kommentiert eine weibliche Off-Stimme bei Bernien/Schroedinger. Die Möglichkeit, die engen Bande zwischen Repräsentation, Farbe, Geschlecht und Ethnie zu lockern und zu transformieren, belegen sie mit dem poetischen Neologismus *Technicolorlando*, einem Kompositum aus dem Technicolor-Verfahren und Virginia Woolfs Romanfigur Orlando. Die Farben zu dekolonisieren heißt, ihre kritische Toxizität wirken zu lassen, um neue agentielle Gefüge zwischen Bildern und Körpern als toxischen Me*dia*tor*in*n*en herzustellen und die Begriffe zu kontaminieren.

Anmerkungen

1 Zur Auffächerung des *agency*-Begriffs vgl. Erhard Schüttpelz, «Elemente einer Akteur-Medien-Theorie» (Schüttpelz 2013), in: *Akteur-Medien-Theorie*, hg. v. Tristan Thielmann u. Erhard Schüttpelz, in Verbindung mit Peter Gendolla, Bielfeld 2013 (Thielmann/Schüttpelz 2013), S. 9–70, hier: S. 10.

2 Vgl. *Ummenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, hg. v. Ilka Becker, Michael Cuntz u. Astrid Kusser, München 2009. (Becker/Cuntz/Kusser 2009)

3 Vgl. etwa Thomas Hensel, «Von Graphit, Graphemen und Gestellen. Aby Warburg und die Aktanten der Kunstwissenschaft» (Hensel 2013), in: Thielmann/Schüttpelz 2013 (wie Anm. 1), S. 643–690, oder das von Thomas Hensel und Jens Schröter herausgegebene Schwerpunkttheft zur Akteur-Netzwerk-Theorie, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 57/1 (2012), (Hensel/Schröter 2012).

4 Als Beispiel sei hier das umfangreiche *Buch der Bücher* genannt, das zur *documenta 13* erschien, in der es vielfältige künstlerische und diskursive Anschlüsse an den New Materialism gab. *Documenta 13. Das Buch der Bücher*, Katalog 1/3, Ostfildern 2012; aber auch Susanne Witzgall, «New Materialism in Contemporary Art», in: *Power of Material – Politics of Materiality*, hg. v. dies. u. Kerstin Stakemeier, Berlin 2014, S. 127–140. (Witzgall 2014)

5 So formuliert es eine Off-Stimme im Film *Red, She Said*.

6 Anna Lowenhaupt Tsing versteht Kontamination als Folge von Kollaboration als einem Arbeiten durch Differenz hindurch – wir sind kontaminiert von unseren Begegnungen. Reinheit ist hier keine Option, vgl. dies., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in the Ruins of Capitalism*, Princeton 2015, S. 27. (Tsing 2015)

7 Hier sind beispielhaft zu nennen: Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Allucquère Rosanne Stone, Judy Wajcman, Karen Barad, Susan Leigh Star.

8 Vgl. Judy Wajcman, «Reflections on Gender and Technology Studies: In What State Is The Art?», in: *Social Studies of Science*, Vol. 30, No. 3 (Juni 2000) S. 447–464, hier: S. 452. (Wajcman 2000)

9 Vgl. Ulrike Bergermann, «Kettenagenturen. Latours Fotografien, Brasilien 1991» (Bergermann 2016), in: *Fotografisches Handeln*, hg. v. Ilka Becker u. a., Kromsdorf/Weimar 2016, S. 160–181. (Becker u. a. 2016)

10 So Wajcman mit Bezug auf Susan Leigh Star, siehe Wajcman 2000 (Anm. 8), S. 453.

11 Vgl. Madeleine Akrich, «The De-Scriptio[n] of Technica1 Objects», in: *Shaping Technology/*

Building Society: Studies in Sociotechnical Change, hg. v. Wiebe Bijker u. John Law, Cambridge, MA 1992, S. 205–24. (Akrich 1992)

12 Vgl. Wajcman 2000 (Anm. 8), S. 451.

13 Hier bezieht sich Wajcman exemplarisch auf Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], Frankfurt/M. 1991. (Butler 1991)

14 Vgl. Wajcman 2000 (Anm. 8), S. 456.

15 Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005, S. 12. (Latour 2005); vgl. Katharina Holas, «Technoscience: Akteur-Netzwerk-Theorien und feministische Akzentverschiebungen» (Holas 2011), in: *Strukturerstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, hg. v. Tobias Conradi, Heike Derwanz u. Florian Muhle, München 2011, S. 297–312, hier: S. 301. (Conradi/Derwanz/Muhle 2011)

16 Vgl. Susan Leigh Star, «Power, Technology and the Phenomenology of Conventions: On Being Allergic to Onions» (Star 1991), in: *A Sociology of Monsters. Essays on Power, Technology and Domination*, hg. v. John Law, London 1991, S. 26–56. (Law 1991)

17 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* [1991], Berlin 1995.

18 Bergermann 2016 (Anm. 9), S. 164.

19 Vgl. Donna Harway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_Onco-Mouse™. Feminism and Technoscience*, London, New York, NY 1997, S. 29. (Haraway 1997); vgl. John Law, «Power, Discretion and Strategy», in: Law 1991 (Anm. 16), S. 165–191, hier: S. 169.

20 Soziotechnische Blackboxes – worunter etwa Automatismen, Transformations- oder Übersetzungsprozesse, aber auch Medien zu verstehen sind – «sind ein verdichtetes, selbstverständlich gemachtes, stabilisiertes, erstarrtes Ganzes, das sich durch stilles Funktionieren auszeichnet.» Funktionieren sie nicht mehr unauffällig, entstehen Lecks, die unerwartete Handlungspotentiale freisetzen können. Holas 2011 (Anm. 15), S. 309.

21 Andrea Seier, «Agency» (Seier 2016), in: *Gender & Medien-Reader*, hg. v. ders. u. Kathrin Peters, Zürich/Berlin 2016, S. 503–514, hier: S. 505. (Seier/Peters 2016)

22 Seier 2016 (Anm. 21), S. 506; vgl. auch Emilie Gomart/Antoine Hennion, «A sociology of attachment: music amateurs, drug users», in: *Actor-Network-Theory and After*, hg. v. John Law u. John Hassard, Oxford 1999, S. 220–247, hier: S. 221. (Gomart/Hennion 1999)

23 Roland Barthes, *Die helle Kammer* [1980], Frankfurt am Main 2012, S. 90. (Barthes 2012)

24 David Batchelor, *Chromophobia*, Wien 2002. (Batchelor 2002)

- 25 Vgl. Batchelor 2002 (Anm. 24), S. 29.
- 26 Beide Zitate aus Roland Barthes, «Cy Twombly oder *Non multa sed multum*» [1982], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, hg. v. Roland Barthes, Frankfurt am Main 1990, S. 165–183, hier: S. 173. (Barthes 1990)
- 27 Vgl. Batchelor 2002 (Anm. 24); Silke Egner, *Bilder der Farbe*, Weimar 2003 (Egner 2003); Susanne Marshall, *Farbe im Kino*, Marburg 2005. (Marshall 2005)
- 28 Vgl. Jens Schröter, «Von der Farbe zur Nicht-Reproduzierbarkeit», in: Thielmann/Schüttpelz 2013 (Anm. 1), S. 235–263.
- 29 Vgl. Jacques Rancière, «Rot wie La Chinoise. Godards Politik», in: *Die Filmfabel* [2001], hg. v. Jacques Rancière, Berlin 2014, S. 213–227, hier: S. 222. (Rancière 2014)
- 30 *Red, She Said*, 03:00.
- 31 Mareike Bernien u. Kerstin Schroedinger, «Re-Reading Chromatic Borders», in: *Sequence*, Nr. 3, hg. v. Simon Payne u. no.w.here, London o.J., o.S. (Bernien/Schroedinger o.J.)
- 32 Zum Begriff der Fabel in Bezug auf *La Chinoise* vgl. Rancière 2014 (Anm. 29).
- 33 *Red, She Said*, 00:34.
- 34 Rancière 2014 (Anm. 29), S. 223.
- 35 Rancière 2014 (Anm. 29), S. 216.
- 36 Vgl. Egner 2003 (Anm. 27) S. 87.
- 37 Vgl. Bergermann 2016 (Anm. 9), S. 115.
- 38 Im Original: «agentially situated cuts»; Karen Barad, „Meeting the Universe Halfway: Realism and Social Constructivism without Contradiction“, in: *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, hg. v. Lynn Hankinson Nelson u. Jack Nelson, Dordrecht/Boston/London 1996, S. 161–194, hier: S. 182. (Barad 1996)
- 39 Erste bildtheoretische Überlegungen zur Verbindung von Gender und agentiiellen Schnitten finden sich bei Bergermann 2016 (Anm. 9).
- 40 Stephan Trinkaus, «Diffraktion als subalterne Handlungsmacht. Einige Überlegungen zu Relationalität und Reflexivität», in: *Geschlechter Interferenzen. Wissensformen – Subjektivierungsweisen – Materialisierungen*, hg. v. Corinna Bath u. a., Münster/Berlin 2013, S. 117–162, hier: S. 146 (Trinkaus 2013). Für Stephan Trinkaus ergibt sich daraus eine Lesart von Barads Theorie, die auf die besagten Leerstellen der ANT antwortet: Denn «wenn agentielle Schnitte nichts anderes sind als Formen des Neu-in-Beziehung-Setzens, dann wäre alle Handlungsmacht in gewisser Weise subaltern». Ebd., S. 147.
- 41 Im Original: «meta-critique»; Barad 1996 (Anm. 38), S. 182.
- 42 So fragt Latour danach, warum «die Kritik, dieses höchst zweideutige *pharmakon*, eine so wirksame euphorisierende Droge geworden ist?»; Bruno Latour, *Elend der Kritik. Vom Krieg um Fakten zu Dingen von Belang*, Zürich/Berlin 2007, S. 38. (Latour 2007)
- 43 Vgl. Tobias Conradi u. Florian Muhle, «Verbinden oder trennen? Über das schwierige Verhältnis der Akteur-Netzwerk-Theorie zur Kritik» (Conradi/Muhle 2011), in: Conradi/Derwanz/Muhle 2011 (Anm. 15), S. 313–333.
- 44 Vgl. hierzu Isabell Lorey, *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*, Zürich 2011, S. 14 (Lorey 2011). Zum Begriff des *undoing gender* vgl. Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* [2004], Frankfurt am Main 2009. (Butler 2009)
- 45 Einen für meine Überlegungen produktiven Ansatz zu diesem Aspekt haben Antke Engel und Renate Lorenz in ihren Überlegungen zu «toxic assemblages» entwickelt. Ausgehend von der Feststellung, dass der Diskurs des Toxischen Hierarchisierungen und genderspezifische Exklusionen des als giftig beschriebenen, sozialen Körpers hervorgebracht hat (wie sie am Beispiel des Drag zeigen), begreifen sie Toxizität und wechselseitige, lustvolle Vergiftung zwischen Körpern und Bildern als eine Form queerer Ermöglichung. Vgl. Antke Engel/Renate Lorenz, «Toxic Assemblages, Queer Socialities: A Dialogue of Mutual Poisoning», in: *e-flux journal*, Nr. 44 (April 2013), <http://www.e-flux.com/journal/toxic-assemblages-queer-socialities-a-dialogue-of-mutual-poisoning/>, Zugriff am 11. September 2016. (Engel/Lorenz 2013)
- 46 Im Original: «active passion»; Gomart/Hennion 1999 (Anm. 22), S. 220.
- 47 Ebd., S. 221.
- 48 Ebd., S. 226.
- 49 Ebd., S. 229.
- 50 Vgl. Barad 1996 (Anm. 38), S. 183.
- 51 Dies kann ich im Rahmen dieses Textes jedoch nur andeuten. Vgl. Beatriz Preciado, «Oiticia: Pharmacofictions», Jeu de Paume, blog invité, <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/30/oiticicapharmacofictions-2/>, Zugriff am 03. Juni 2016 (Preciado 2013). Zu Kolonialismuskritik und weiteren biopolitischen Überlegungen bei Oiticia vgl. Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken*, Berlin 2007, S. 228–280. (Buchmann 2007)
- 52 Bernien/Schroedinger beziehen sich hier auf Morgan Fishers Film *Standard Gauge* (1984); vgl. Mareike Bernien u. Kerstin Schroedinger, «Re*d, she said», in: *Re*: Ästhetiken der Wiederholung*, hg. v. Hanne Loreck u. Michaela Ott, Hamburg 2014, S. 7–27, hier: S. 18. (Bernien/Schroedinger 2014)
- 53 Vgl. Ulrike Bergermann, «Instagram racism? Die neue alte Shirley card», *ZfM Gender-Blog* (01.10.2015), <http://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/instagram-racism-die-neue-alte-shirley-card>, Zugriff am 09. September 2016 (Bergermann 2015). Siehe auch Richard Dyer, *White. Essays on Race and Culture*, London 1997, S. 93–98. (Dyer 1997)