

Bildforschung und

Geschlechterkonstruktionen

STUDIENJAHR 06|07: ENTGRENZUNGEN DER KÜNSTE

PUBLIKATION ZUR VORTRAGSREIHE
gender studies @ project space

di:angewandte
Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

KUNSTHALLE wien
project space karlsplatz

Vorwort

Gender Studies an der Angewandten – das heißt vor allem auch neue Zugänge zu einem Thema zu finden, das zuerst einmal ein sehr theorielastiges zu sein scheint. Denn ein Schwerpunkt der Angewandten ist die produktive transdisziplinäre Zusammenarbeit von Theorie und künstlerischer Praxis. Die Reihe *gender studies @ project space* hat im letzten Studienjahr einen wichtigen Beitrag zu der herausfordernden Aufgabe geleistet, Gender Studies an der Angewandten zu positionieren. Alle acht Vorträge haben nämlich eine Gemeinsamkeit: Sie stellen die Erkenntnisse der Gender Studies in den Zusammenhang von Kunst, sei es als künstlerischer Eingriff in die Strukturen der Kunstwelt, oder aber in Form von Analysen künstlerischer Arbeiten. Die Vortragsreihe *gender studies @ project space* ist eine mittlerweile schon bewährte Kooperation der Koordinationsstelle für Genderfragen der Angewandten und des Arbeitskreises für Gleichbehandlungsfragen, die gemeinsam das Programm für ein Studienjahr gestalten. Gabriele Werner, Anna Schiller und Maria Pimminger gilt der Dank dafür, dass die Vortragsreihe 2006/2007 stattgefunden hat, und auch dafür, dass Sie jetzt eine Publikation der gehaltenen Vorträge in den Händen halten. Parallel dazu wird schon mit Hochdruck an der Organisation der Vortragsreihe *gender studies @ project space* für dieses Studienjahr gearbeitet, deren Beiträge hauptsächlich von DoktorandInnen der Angewandten kommen werden. Wir dürfen uns also darauf freuen, auch in Zukunft interessante Vorträge zu hören zu bekommen. Bis dahin wünsche ich Ihnen eine spannende Lektüre!

Gerald Bast

Rektor

IMPRESSUM

Herausgeberinnen: Gabriele **Werner**, Anna **Schiller**, Maria **Pimminger**

Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Platz 2, 1010 Wien

Redaktion: Maria **Pimminger**

Lektorat: Rainer **Hörmann**

Grafik: Judith **Keles**

Druck: rema print

Inhaltsverzeichnis

DIE HERAUSGEBERINNEN

Editorial 6

ANGELIKA BARTL

**Aufteilen der Räume. Perspektiven auf und mit einem
Dokumentarvideo in der Kunst** 8

HERMANN KAPPELHOFF

**Das „innere Leben der Gesellschaft“. Einige Überlegungen
zur Anschaulichkeit des Sozialen bei Kracauer und Fassbinder** 20

RUPERT GADERER

Aufgeladen. Elektrisierende Frauen in der Literatur um 1800 36

CLAUDIA REICHE/HELENE VON OLDENBURG

MARS PATENT + Geschlechterpolitik 46

KIRSTEN MAAR

**Am Modell der Kinesphäre: Prozesse des Entwerfens in Choreografie
und Architektur. Konzepte der choreographischen Arbeit William Forsythes** 66

CAROLIN MEISTER

**Phänomenotechnik. Ästhetische Erfahrung und Konstruktion
bei Olafur Eliasson** 82

AUTORINNENVERZEICHNIS 96

Editorial

„Die Kunstgeschichte“, so Anja Zimmermann, „interessiert sich besonders für die konstituierende Rolle des Bildes bei der Entstehung von Identität. Indem Frauenbilder und Männerbilder in der Kunst wie in anderen Bereichen der Bildproduktion nicht mehr auf die Widerspiegelung von Wirklichkeit hin gelesen und kritisiert wurden, eröffnete sich die Möglichkeit, den Anteil der Bilder an der Produktion von Wirklichkeit und Identität zu untersuchen.“¹ Zimmermann hebt diesen unhintergehbaren Ist-Zustand kunsthistorischer Forschung als Erfolg des politischen Feminismus in der akademischen Disziplin Kunstgeschichte hervor. Johanna Schaffer setzt an diesem Erfolg bei ihrer Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Sichtbarkeit und politischer Macht an. Sie kommt zu dem Schluss, dass Sichtbarkeit als spezifisches Ergebnis gesellschaftlicher Konstruktionsleistungen zu diskutieren sei und „damit als Effekt von Prozessen, die sowohl in Herrschaftsverhältnissen eingelassen sind wie auch diese artikulieren.“ Die Strukturen, Prozesse und Effekte eines, wie sie es nennt, „Zur-Anschauung- Kommens und Wahrgenommen-Werdens“ haben sehr wohl etwas mit Ästhetik zu tun, als dass Sichtbarkeit das Resultat eines Aushandelns normativer Parameter sei, aber eben auch mit den materiellen Prozessen der politischen Ökonomie. „Welche Existenzweisen, durch normative Ideale bestätigt, als Subjektpositionen zur Verfügung stehen – oder stereotyp entwertet und verworfen werden –, ist eine Frage dieser Prozesse und Strukturen.“²

Die Publikationsreihe „Bildforschung und Geschlechterkonstruktionen“ versucht in diesem Sinne einer doppelten Aufgabe gerecht zu werden. Hervorgegangen aus der Vortragsreihe *gender studies @ project space*, einem Gemeinschaftsprojekt der Universität für angewandte Kunst Wien und der Kunsthalle Wien, soll mit ihr die Sichtbarkeit von Frauen im Rahmen einer politisch verstandenen Förderung von Frauen an der Angewandten unterstützt werden. Die Vortrags- und Publikationsreihe soll des weiteren Aufmerksamkeit für eine andere Sichtbarkeit erzeugen, die auf dem Feld der theoretischen Leistungen der Universität für angewandte Kunst Wien in ihren Beiträ-

1 Anja Zimmermann: Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung. In: Dies. (Hg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006, S. 26.

2 Johanna Schaffer: Sichtbarkeit = politische Macht?. In: Urte Helduser, Daniela Marx, Tanja Paulitz, Katharina Pühl (Hg.): *under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis*, Frankfurt a.M. 2004, S. 210f.

gen zu den aktuellen wissenschaftlichen Debatten zum Bild liegt. Die Berücksichtigung der unterschiedlichen Disziplinen, die an der Angewandten gelehrt werden, ermöglicht dabei einerseits die einzigartige Besonderheit der Diversität der Bild-Gegenstände und Vielfältigkeit der Themen, die mit der Vortrags- und Publikationsreihe gewährleistet werden soll. Andererseits dienen die Vorträge und die Publikationsreihe als Studienmaterial für Studierende, um unterschiedliche theoretische Zugänge zu dem Studiengbiet Gender Studies kennen zu lernen. Denn in der Verbindung zwischen Bildforschung und Gender Studies liegen angesichts der aktuell vorliegenden, diversen Bildtheorien die Herausforderungen, indem es den normativen Effekten, die eine fraglose, scheinbar objektiv gegebene Gegenstandskonstruktion "Bild" nach sich ziehen, zu begegnen gilt.

So knüpfen sich an das Motto der Beiträge für das Studienjahr 2006/07 „Entgrenzungen der Künste“³ zwei Gedanken. Zum einen soll die Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, dass Gattungsunterscheidungen lediglich Makrostrukturen sind, die nur ein grobes Unterscheidungskriterium an die Hand geben, in der Feinanalyse aber weit mehr Fragen provozieren anstatt sich als Versicherungen zu beweisen. Weil dem aber so ist, bindet sich unmittelbar der zweite Gedanke an das Motto: Wenn eine Wissenschaft ihre Theorien und Methoden an der Sache nach Gegebenem ausrichtet, sich das Gegebene aber verändert, so muss sich auch die Wissenschaft entwickeln und sich selbst als historisch kontingent, als gesellschaftlich-kultureller und damit als politischer Prozess verstehen.⁴ Dieses Verständnis von Wissenschaft wurde historisch von der feministischen Frauenforschung befördert und bildet die Grundlage der Gender Studies. Für die Bildenden Künste produktiv gemacht bedeutet ein solches Selbstverständnis, in Kunst die Ermöglichungsbedingungen für einen Einspruch gegen die Ordnung von Wahrnehmungsnormativen sichtbar zu machen.

Gabriele Werner, Anna Schiller und Maria Pimminger

3 Das Motto wurde in seiner abgewandelten Form dem Sonderforschungsbereich 626 der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Freien Universität Berlin „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ entlehnt.

4 Vgl. Andrea Maihofer: Von der Frauen- zur Geschlechterforschung – Ein bedeutsamer Perspektivwechsel nebst aktuellen Herausforderungen an die Geschlechterforschung. In: Brigitte Aulenbacher u.a. (Hg.): FrauenMännerGeschlechterforschung. State of the Art (Forum Frauen- und Geschlechterforschung. Schriftenreihe der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, Band 19), Münster 2006, S. 74.

ANGELIKA BARTL

Aufteilen der Räume. Perspektiven auf und mit einem Dokumentarvideo in der Kunst

Künstlerische und dokumentarische Darstellungsmodi klar voneinander zu trennen, ist ein wenig Erfolg versprechendes Unterfangen. Dies zeigt nicht nur die neuere Filmtheorie, sondern auch ein Blick auf die Kunstpraxis der letzten Jahrzehnte.¹ Dass dem Dokumentarischen dennoch Objektivität zugeschrieben wird und der Kunst Ästhetik und Fiktion, liegt nicht in ihrem ‚Wesen‘ begründet, sondern ist das überaus hartnäckige Resultat historischer, kulturpolitischer Übereinkünfte.² Selbst jene Praxis, die auf den ersten Blick dieses Vorurteil zu überwinden scheint – der sogenannte *documentary turn* der Gegenwartskunst –, basiert letztlich auf der Vorstellung von zwei gegensätzlichen Bereichen. Dies zeigt sich etwa in der Rhetorik, dass erst das bewusst inszenierte Zusammentreffen der streng getrennten Darstellungsmodi beide „repräsentativen Regime“³ aufzubrechen vermag. Aus dieser Perspektive stellt sich die politische Wirksamkeit dokumentarischer Kunst auf doppelte Weise dar: sowohl im Sinn des Öffnens der elitären Grenzen der Kunst durch die unmittelbare Verbindung zum sozialen ‚Außen‘ als auch im Sinn des Überwindens des dokumentarischen Determinismus und Voyeurismus durch künstlerische Formexperimente. Solche avancierten Ansätze übersehen jedoch häufig, dass sich Dokumentarismus und Kunst auch auf eine affirmative Weise überlagern und bestehende hegemoniale Ordnungen reproduzieren können.⁴ Dies gilt insbesondere für die Präsentation im *white cube*, in dem auch dokumentarische Arbeiten konventionelle werkästhetische Diskurse potenziell aktualisieren.⁵ Von den symbolischen und ökonomischen Werten der künstlerisch-dokumentarischen ‚Werke‘ profitieren dabei erneut nur die traditionellen Machtinstanzen der Kunstinstitution (KünstlerInnen, Kunstpublikum, KuratorInnen etc.), während der sozial-politische Inhalt der Arbeiten, zu dem auch die repräsentierten Personen zählen, als ‚körperliches, echtes Leben‘ festgeschrieben

1 Vgl. Heinz-B. Heller: Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Marburg 2001, 15–26. Im Kunstbereich zeigen dies Arbeiten von Walker Evans, Marta Rosler, Nan Goldin sowie die Vielzahl dokumentarischer Positionen bei der Documenta11 (Kassel 2002).

2 Vgl. Gerhard Plumpe: Der tote Blick, München 1990.

3 Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 2006, S. 37 sowie die Begriffserläuterung in der Einleitung des Buches von Maria Muhle, S. 10.

4 Vgl. etwa die Ausführungen in den Sammelbänden Vit Havránek, Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge (Hg.): The Need to Document, Zürich 2005; Frits Gierstberg u. a. (Hg.): Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts, Rotterdam 2005; sowie Ursula Biemann (Hg.): Stuff it! The video essay in the digital age, Zürich/Wien/New York 2003.

5 Vgl. Boris Groys: Kunst im Zeitalter der Demokratie. In: Bice Curiger (Hg.): Public Affaires. Von Beuys bis Zittel – Das Öffentliche in der Kunst, Ausst.-Kat., Zürich 2002, S. 5–11.

wird. In einem durchaus zynischen Sinn legitimieren folglich genau diejenigen die wertsteigernde, politische Anmutung der Arbeiten, die als ‚authentisches Außen‘ von einer aktiven Teilhabe am Kunstsystem ausgeschlossen sind. Diese Scheinintegration verschleiert nicht nur die tatsächlichen Gewaltstrukturen der Kunstinstitution, sondern verhindert außerdem eine selbst-kritische Reflexion des ethischen Regimes der Kunst.

Will man diesem Dilemma entgehen, ohne erneut einer „reinen Kunst“ das Wort zu reden, dann erscheint es sinnvoll, den Fokus auf die pragmatische Wahrnehmungssituation im Kunstfeld zu richten und die spezifischen Hegemonien anhand konkreter Arbeiten zu untersuchen. Der folgende Text spürt dementsprechend den komplexen Beziehungen zwischen ProduzentInnen, BetrachterInnen und Repräsentierten nach, die in den symbolischen und realen Räumen sowohl der ‚Kunst‘ als auch des ‚Dokumentarischen‘ stattfinden. Das Politische kann aus dieser Perspektive kaum mehr als eine intentionale Entscheidung der KünstlerIn verstanden werden, als eine bewusst inszenierte, avancierte Form, welche durch die BetrachterInnen vollständig erfasst werden kann, sondern es wird selbst zu einer möglichen, relativen Perspektive *innerhalb* der repräsentationalen Gemeinschaft.

Die feministische Wahrheit von *Hot Water* Dieser Ansatz wird im Folgenden anhand einer mehrstufigen Analyse des Dokumentarvideos *Hot Water – de l’eau chaude*⁶ anschaulich gemacht. Dieses Video der Künstlerin Alejandra Riera ist Teil ihres unabgeschlossenen Projekts *Un problème non résolu 1995 – ...* (Abb. 1, siehe Farbtafel Seite 58) und wird als solches ausschließlich in Kombination mit einer Vielzahl an fotografischen und videografischen Materialien sowie diversen Textsorten präsentiert.⁷ In diesem heterogenen Zusammenhang zeigt *Hot Water* eine Protestaktion für bessere

6 Alejandra Riera: „Hot Water – de l’eau chaude“, vidéo d’intervention, 32 min., Video, Schwarzweiß, Frankreich 2001. Fragmentarische Auszüge der 3. maquette-sans-qualité: *Un problème non résolu, vue partielles, 1995 – ...* (diskontinuierliche Gebrauchsarrangements von Fotografien, Bildlegenden, Texten, Videodokumenten und praktischen Erzählungen) initiiert 1995 durch Alejandra Riera. Eine vergleichbare Besprechung des Videos findet sich in Angelika Bartl: Politische Subjektivität. Feministische Perspektiven im Dokumentarischen am Beispiel von „Hot Water – de l’eau chaude“. In: Graduiertenkolleg, Identität und Differenz (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post-)Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*, Köln/Weimar/Wien 2005, 352–370.

7 Die modellhaften Präsentationsdisplays nennt Riera „maquettes-sans-qualité“. Sie waren zuletzt in der Ausstellung „Travail en Grève – Work on Strike“ in der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (2004/05) zu sehen. Alejandra Riera, Fundació Antoni Tàpies (Hg.): *maquetas-sin-cualidad*. Ausst.-Kat., Barcelona 2006.

Wohnbedingungen in einem Kohle-Abbau-Gebiet in Nordfrankreich. Der Ablauf wirkt dabei wie ein wohl überlegter, narrativer Spannungsbogen: Während zahlreiche DemonstrantInnen die Wohnungsvergabestelle des Sozialamts besetzen, verhandeln VertreterInnen einer NGO mit dem Direktor der Behörde. Da sie jedoch keine unmittelbaren Resultate erzielen, beschließt eine der demonstrierenden Frauen, Nathalie, selbst den Direktor mit ihrem Anliegen zu konfrontieren. Sie wird dabei von den restlichen DemonstrantInnen unterstützt, scheitert aber ebenso. Im Epilog erfahren wir schließlich, dass sie – im Gegensatz zu den anderen – doch eine neue Wohnung bekommen hat. Trotz der fiktional anmutenden Dramaturgie, die am Ende sogar eine Heldinnenfigur einführt, besteht während des gesamten Videos niemals Zweifel an seinem dokumentarischen Charakter. Ausschlaggebend dafür ist der Einsatz von Authentisierungsstrategien des *direct*,⁸ wie etwa einer wackeligen Kameraführung, ungewöhnlich langen Einstellungen und einer streng chronologischen Narration.⁹ Darüber hinaus naturalisiert auch Nathalies emotionsgeladenes Aktivwerden den „Übergang vom Besonderen zum Allgemeinen“ und verstärkt auf diesem fiktionalisierenden Umweg ebenfalls die „Wahrheit“ des Films.¹⁰ Doch was ist die „Wahrheit“ von *Hot Water*?

Eine mögliche Antwort bietet die Ähnlichkeit des Videos zu linken Dokumentarfilmen der 1960er und 1970er Jahre.¹¹ Diese Ähnlichkeit entsteht nicht nur durch die



8 Entwickelt wurden diese im „Direct Cinema“ und „Cinéma Vérité“ Anfang der 1960er Jahre. Vgl. Charles Musser: Grenzüberschreitungen. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des Internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998, S. 481.

9 Vgl. Mo Beyerle: Authentisierungsstrategien im Dokumentarfilm: das amerikanische direct cinema der 60er Jahre, Trier 1997.

10 Jean-Louis Comolli: Der Umweg über das direct. [1969] in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen, Berlin 1998, S. 244–246.

11 Ein Beispiel dafür ist die „Newsreel“-Bewegung in den USA. Vgl. Musser (s. Anm. 8), S. 484f; sowie Wilhelm Roth: Der Dokumentarfilm seit 1960, München/Luzern 1982, S. 91–95.

Schwarz-Weiß-Ästhetik und das „Protest“-Thema, sondern sie basiert wesentlich auch auf der spezifischen Inszenierung von Kollektivität im Sinn der 68er-Bewegung im ersten Teil von *Hot Water*. So sind nach einem kurzen Blick in die aufgebrachte Menge während der gesamten ersten 17 Minuten Nahaufnahmen der DemonstrantInnen zu sehen, wobei vor allem zwei Frauen, Aïcha und Fatima, selbstbewusst und frontal in die Kamera sprechen, das aktuelle Wohnungsproblem erläutern und bessere Unterkünfte einfordern (Abb. 2–5). Immer wieder ergreifen sie das Wort für Abwesende oder bestärken sich gegenseitig. Die Kamera folgt dabei stets den jeweils Sprechenden, wodurch der Eindruck von Zusammengehörigkeit und Einheit auch auf die filmende Künstlerin übergeht. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch mehrere emphatische Zwischenrufe von Riera unterstützt. Durch die Rhetorik des ‚unmittelbaren Realitätserlebens‘ überträgt *Hot Water* darüber hinaus auch die Kollektivität *im Video* auf die Rezeption *vor* dem Video, wobei die BetrachterInnen insbesondere aufgrund der Nahaufnahmen mit dem dokumentierten Kollektiv identifiziert werden.¹² Da bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich Frauen zu sehen sind, erscheint dieses übergreifende Protestkollektiv wesentlich als ein ‚weibliches‘. Damit greift das Video konkret die ‚political aesthetics‘ der feministischen Dokumentarfilme der 1970er Jahre auf, welche die sexistischen Weiblichkeitsstereotype der Medien und des Hollywoodkinos durch ‚wahre‘ Frauenbilder ersetzen und ein kollektives feministisches



Abb. 2–5 Videostills aus dem ersten Teil von *Hot Water*
Foto: Angelika Bartl

¹² Vgl. Elizabeth Cowie: *The Spectacle of Actuality*. In: Jane M. Gaines, Michael Renov (Hg.): *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis/London 1999, S. 31.

Bewusstsein konstituieren wollten. Die Filmtheoretikerin Julia Lesage beschreibt dies prägnant als Widerspiegelung der politischen Gruppenstruktur in den Filmen: „The structure of the consciousness-raising group becomes the deep structure repeated over and over again.“¹³ In diesem Sinn scheint die ‚Wahrheit‘ von *Hot Water* die feministische Gruppenidentität des *Second-Wave-Feminism* zu sein.

Die Vorstellung, dokumentarische Filme könnten die ‚wahre Weiblichkeit‘ wie durch ein Fenster sichtbar machen, wurde allerdings bereits Mitte der 1970er Jahre in Frage gestellt. Vor allem poststrukturalistisch inspirierte, feministische Filmtheoretikerinnen formulierten eine scharfe Kritik an dieser Annahme. So stellt etwa Claire Johnston fest: „It is idealist mystification to believe that ‚truth‘ can be captured by the camera or that the conditions of a film’s production (e.g. a film made collectively by women) can of *itself* reflect the conditions of its production. [...] What the camera in fact grasps is the ‚natural‘ world of the dominant ideology.“¹⁴

Neben dieser medienkritischen Perspektive steht seit den 1980er Jahren auch die geschlechterdichotome Logik des *Second-Wave-Feminism* im Fokus feministischer Kritik. Insbesondere die sogenannten *Feminists of Color* wiesen darauf hin, dass der Idee der ‚global sisterhood‘ eine westliche, heterosexuelle, bürgerliche Norm zugrunde liegt, welche gewaltvolle ethnische, sexuelle und soziale Ausschlüsse reproduziert.¹⁵ Darüber hinaus wurde deutlich, dass eine derart essenzialisierte ‚Weiblichkeit‘ immer einer hegemonialen ‚Männlichkeit‘ untergeordnet bleibt und damit die binäre Geschlechterordnung affirmiert.¹⁶ Die dokumentarische Repräsentation einer ‚feministischen Wahrheit‘, wie sie in *Hot Water* inszeniert wird, ist folglich sowohl aus repräsentationskritischer als auch aus identitätskritischer Sicht problematisch. Während aber die Frauen *im* Video noch zumindest eine momentane und lokale Interessensgruppe formieren, sind die BetrachterInnen selbst weit von dieser ‚Realität‘ entfernt und – genauso wie die Filmemacherin – keineswegs von der gemeinsamen Wohnungsproblematik betroffen. Der übergreifende Kollektivraum von *Hot Water* wird daher selbst auf einer strategischen Ebene nicht eingelöst. Die fragwürdige

13 Julia Lesage: *The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film* [1978]. In: Patricia Erens: *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington/Indianapolis 1990, S. 235.

14 Claire Johnston: *Women’s Cinema as Counter Cinema* [1973]. In: Sue Thornham (Hg.): *Feminist Film Theory*, Edinburgh 1999, S. 36f.

15 Für den filmwissenschaftlichen Bereich vgl. bell hooks: *Black Looks: Race and Representation*, London 1992.

16 Zugespitzt artikuliert dies Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.

identitätspolitische Nützlichkeit einer intendierten Vorführung des Videodokuments in Frauengruppen wird zudem verfehlt, sobald das Video im Kunstkontext gezeigt wird. In diesem Fall (re)produziert es vielmehr die romantische Vorstellung einer organischen Verbindung von Kunst und sozialer Lebenswirklichkeit,¹⁷ welche die tatsächlichen kulturellen und ökonomischen Verhältnisse des Kunstbetriebs verschlei-ert, in welchem die repräsentierten Frauen kaum über Machtpositionen verfügen.

Trennen des Kunstraums Diese Feststellung muss jedoch ein Zwischenergebnis bleiben, denn bereits im ersten Teil erzeugen einige formale Elemente auch eine Differenzierung der repräsentatorischen Räume. So erscheinen während der gesamten 17 Minuten immer wieder die gleichen Frauen, die in gleichbleibend offensiver Weise die Behörde anklagen. Der repetitive Charakter dieser Sequenz wird durch mehrere schwarze Blenden verstärkt, welche die Reden der Frauen unterbrechen und damit einen narrativen Fortschritt ankündigen, der jedoch stets enttäuscht wird. Es scheint daher, als reproduziere das Video einen Film-Loop, welcher das illusionistische Vergnügen, zu sehen und zu wissen,¹⁸ weitgehend unterbindet. Darüber hinaus werden die Reden der Frauen im Laufe des Videos zunehmend aggressiv, sodass schließlich der Eindruck entsteht, als richte sich ihre Wut direkt gegen das Publikum. Während die Filmemacherin in dieser Situation noch entschuldigend ihre Solidarität beteuern kann („il faut de l’eau chaude, moi ça ne me fait pas rire“¹⁹), ist eine solche Reaktion für das Kunstpublikum weder möglich noch wahrscheinlich. Da die RezipientInnen allein durch das zunehmend sperrige Medium Film mit dem Geschehen verbunden sind, liegt vielmehr nahe, dass sie die Identifikationsebene verlassen und zum filmischen Geschehen in Distanz treten. Im Sinn der Apparatuskritik der 1970er Jahre sind diese Maßnahmen als Brecht’sche Verfremdungseffekte zu verstehen, welche die ZuschauerInnen auf ihre passive Rezeptionshaltung aufmerksam machen und jenseits des illusionären Verhaftetseins im (filmischen) Realismus ein konkretes politisches Bewusstsein bewirken sollen.²⁰ Für *Hot Water* würde dies gleichsam eine

17 Vgl. Hito Steyerl: Politik der Wahrheit. In: springerin 3 (2003), S. 19.

18 Vgl. dazu exemplarisch: Bill Nichols: Representing Reality, Bloomington 1991, S. 31, 178ff; sowie Cowie (s. Anm. 12).

19 Dieser Einwurf wurde nicht in die englischen Untertitel aufgenommen. Dt. „Man braucht heißes Wasser, ich finde das nicht lächerlich.“ (Übers. A. B.)

20 Vgl. Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hg.): The Cinematic Apparatus, New York 1980.

RUPERT GADERER

Aufgeladen. Elektrisierende Frauen

in der Literatur um 1800*

„Kein einzger Körper ist, der nicht elektrisch sey“,¹ schreibt Georg Matthias Bose, Professor für Physik an der Akademie zu Wittenberg, in seiner Lehrdichtung *Die Electricität nach ihrer Entdeckung und Fortgang mit poetischer Feder entworfen* (1744). Und tatsächlich zeigt sich das 18. Jahrhundert aus Perspektive einer kulturwissenschaftlichen Technikgeschichte als Jahrhundert jener öffentlichen Wissenschaft,² die aus Menschen Funken fahren ließ, innovative elektrotechnische Apparaturen entwickelte, Blitze ableitete und ein unsicheres Wissen über elektrische Phänomene breit zirkulieren ließ. Dabei sind es gerade Literaten, die naturwissenschaftliche Debatten und innovative Technologien aus dem Bereich der Elektrizitätslehre intensiv beobachteten und sie zugleich produktiv in ihre Poesie übersetzten. Mit diesen Übersetzungsprozessen von technischem Wissen betrat an der notorischen Epochenschwelle um 1800³ eine neue literarische Figur die fiktive Experimentalbühne Literatur: der *homo electrificatus*. Die Diskussionen über dieses anthropologische Körperkonzept, das seinen Ursprung in der elektrotechnischen Experimentalkultur des 18. Jahrhunderts hat, wird im Folgenden näher dargestellt, um danach auf seine literarische Übersetzung eingehen zu können.

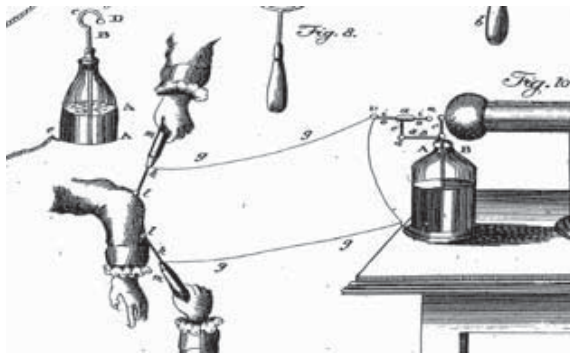


Abb. 1 Elektrisierung eines gelähmten Armes mit Hilfe einer Leidener Flasche. Die Leidener Flasche ist der erste Prototyp eines Kondensators. Die zumeist mit Wasser gefüllte Flasche wurde an eine Elektrisiermaschine (Abb. 3) angeschlossen, um das Wasser elektrostatisch aufzuladen. Die gespeicherte Elektrizität der Leidener Flasche konnte mit dem Verbinden des – und + Pols abgegeben werden. Aus Karl Gottlob Kühn: *Geschichte der medizinischen und physikalischen Elektrizität und der neuesten Versuche, die in dieser Wissenschaft gemacht worden sind, aus den neuesten Schriften zusammengetragen, und mit eigenen Versuchen vermehrt*, Zweyter Theil, Leipzig 1785, Anhang, Fig. 10.

* Die folgenden Ausführungen stehen im Zusammenhang meines Dissertationsprojekts über die Poetisierung von Optik und Elektrizität um 1800, für dessen finanzielle Unterstützung ich der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Doc-Programm) und dem IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (Junior Fellowship 2006/2007) danke.

1 Georg Matthias Bose: *Die Electricität nach ihrer Entdeckung und Fortgang mit poetischer Feder entworfen*, Wittenberg Ahlfelden 1744, S. V.

2 Zur Elektrizitätslehre als öffentliche Wissenschaft im 18. Jahrhundert siehe Oliver Hochadel: *Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, Göttingen 2003. Und zur Elektrizität als Wissenschaft der Peripherie und der Amateure siehe Rudolf Stichweh: *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740–1890*, Frankfurt a. M. 1984, bes. S. 252–317.

3 Zur zeitlichen Zäsur, in der es zu einer Umstrukturierung, Umwälzung und neuen Vernetzung von Wissenschaft, Kunst und Macht kam, siehe Michel Serres: *Paris um 1800*. In: Michel Serres (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1994, S. 597–643.

Elektrifizierte Frauen Elektrisch aufgeladene Frauen, die im Feld der Literatur kontinuierlich ihre Elektrizität abgeben, haben ihren anthropologischen Ausgangspunkt in der Elektrizitätslehre des 18. Jahrhunderts, genauer: in der *medicina electrica*. Der einflussreiche Diskurs über Elektrizität beginnt ab Mitte des 18. Jahrhunderts zu sagen, was der Körper sei, wie er funktioniere, was ihn am Leben erhalte und umbringe. Elektrizität wurde zum epistemologischen Modell für die Erkenntnis des Körpers. Und so waren es die medizinischen Electrifierer oder Electricer (so ihre Selbstbezeichnungen), die ihre Patienten, und diese waren zumeist Patientinnen, an Leidener Flaschen (Abb. 1) sowie Elektrisiermaschinen anschlossen (Abb. 2 und Abb. 3), um ihre Krankheiten mit Elektrizität zu behandeln.

„Man hänget eine grosse hohle gläserne Kugel mit einer Spindel in einem bequemen Gestelle auf, welches man durch ein grosses Rad vermittelst einer Schnurr schnell um seine Axe drehen kann. Durch diese Maschine ist man im Stande hundert und mehr Personen, welcher aneinander angefaßt haben, zu feuerspeyenden Bergen und electricisch zu machen. Man darf sie nur auf kleine hölzerne Fußschemel, welche starck mit Pech übergossen sind, stellen. Hierauf drehet man die Kugel schnell



Abb. 2 Das elektrische Bad, bei dem mittels einer Elektrisiermaschine (Abb. 3) Elektrizität durch den isolierten Körper geleitet wurde, war eine der Hauptbehandlungsmethoden der *medicina electrica*. Aus: Karl Gottlob Kühn: Geschichte der medizinischen und physikalischen Elektrizität und der neuesten Versuche, die in dieser Wissenschaft gemacht worden sind, aus den neuesten Schriften zusammengetragen, und mit eigenen Versuchen vermehrt, Zweyter Theil, Leipzig 1785, Anhang, Fig. 16.

um ihre Axe und hält die Hand darauf, damit sie durch das Reiben warm werde, als denn läßt man die nächste Person, welche auf dem verpichteten Fußschemel steht, ihre Faust nahe an die Kugel halten, so werden beständig Flammen aus der Kugel gegen die Hand fahren. [...] Weil auch das Blut durch die geschwindere Circulation flüßiger und dünner gemacht wird, so muß auch die Electrification wieder die Dickblütigkeit und das jetzt so gemeine Malum hypochondriacum, bey dem Frauenzimmer aber wieder die hysterischen Beschwerden, ein fürtreffliches Mittel abgeben.“⁴

⁴ Christian Gottlieb Katzenstein: Abhandlung vom Nutzen der Electricität in der Arzneywissenschaft. In einem Schreiben an D. G. F. F., Sulle 2. Auflage 1745, S. 4 ff.

Hintergrund dieser Behandlungsmethode war die Vermutung der humoralpathologisch ausgebildeten Ärzte (und Laien) des 18. Jahrhunderts, dass Elektrizität aufgrund ihrer feinen Materie bis in die kleinsten Gefäße des menschlichen Körpers vordringen könne, an Stellen, die zuvor für jedes andere Heilmittel verschlossen gewesen waren. Die Vollblütigkeit – als Mutter aller Krankheiten – wird nicht mehr ausschließlich durch Aderlass oder Schwitzen vermindert, sondern der durch *Electrificationen* erhöhte Pulsschlag und der dadurch gesteigerte Körperkreislauf sollten Körpersäftestauungen aus Blut, Phlegma, gelbe und schwarze Galle beheben. Rund fünfzig Jahre später sind es die Vertreter der *romantischen Medizin*, die immer noch Elektrizität in ihre Patienten einspeisen, aber den homo electricatus bedeutend neu figurieren. So setzen beispielsweise Carl Alexander Ferdinand Kluge in seinem Kompendium *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* (1811) und Ernst Daniel August Bartels in seiner Abhandlung *Grundzüge einer Physiologie und Physik des animalischen Magnetismus* (1812) eine elektrische Materie im menschlichen Körper voraus, die sich im Idealfall in Harmonie befindet.⁵ Die pathologische Ursache von Krankheiten sei auf das Ungleichgewicht jener elektrischen Materie zurückzuführen. Dieses Körperkonzept geht bis auf Luigi Galvanis Studie *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* (1791) zurück, in der der Professor für Medizin und praktische Anatomie in Bologna seine Versuche

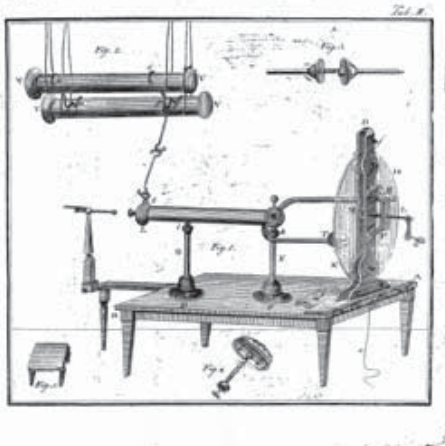


Abb. 3 Die Elektriermaschine war eine technische Apparatur zu Erzeugung größerer Elektrizitätsmengen durch Reibung. Eine auf einer Achse befestigte Glascheibe wurde angetrieben und gegen ein Lederkissen gerieben. Die mechanisch erzeugte Elektrizität wurde mittels einer Kette oder einem Metallstab in die PatientInnen eingespeist. Aus: Karl Gottlob Kühn: Die neuesten Entdeckungen in der physikalischen und medicinischen Elektrizität. Aus den wichtigsten Schriften zusammengetragen. Als eine Folge der Geschichte der physik. und mediz. Elektrizität, Erster Theil, Leipzig 1796, Tab II, Fig. 1.

⁵ Zum Einfluss der medina electrica auf den animalischen Magnetismus, angefangen bei Franz Anton Mesmer über Armand-Marie Jacques de Chastenot, Marquis de Puységur bis zur romantischen Medizin, siehe meine Ausführungen: Elektrizität. Poetisierte Naturwissenschaft am Beispiel E.T.A. Hoffmanns. In: Blätter für Technikgeschichte, 2006, Heft 68, S. 33–54.

CLAUDIA REICHE/HELENE VON OLDENBURG

MARS PATENT + Geschlechterpolitik

MARS PATENT – die erste interplanetarische Ausstellungsfläche auf dem Mars Haben Sie sich jemals vorgestellt, wie es wäre auf dem Mars Kunst und Theorie anzutreffen? Sie sind nicht allein! Das MARS PATENT (Abb. 1, siehe Farbtafel Seite 60) ist die erste interplanetarische Ausstellungsfläche auf dem Mars, gegründet von Claudia Reiche und Helene von Oldenburg. Der rote Planet liegt dank MARS PATENT auf ganz neue Art in Ihrer Reichweite – und dies bei einer mittleren Entfernung von durchschnittlich 228 Millionen Kilometern zur Erde! Das MARS PATENT hat nach langer Suche einen Ort für Ihre Wünsche gefunden, der eine neue Sicht auf die Erde erlaubt:

www.mars-patent.org



Last Name

First Name

Attention please: Do not forget to fill in your first name. Female names only!
As a future orientated device the HRM_1.0n only reads female names as valid identities.

e-mail

Abb.2 Detailansicht des online Formulars für Einreichungen an das MARS PATENT.
<http://www.mars-patent.org/form/form.php> © MARS PATENT

Dort bietet Ihnen das MARS PATENT seine Mars Exhibition Site (MES) an. Die MES (Abb. 3, siehe Farbtafel Seite 60) ist dem Ding gewidmet, und das heißt: Sie können dort jedes Ding ausstellen, das nicht völlig auf die Erde passt. Dinge wie Ihre Ideen, Objekte, Fragen, Hoffnungen, Arbeiten, Projekte, Wut, Sehnsucht, Kritik ...

Der Mars – von Menschenhand noch unberührt – ist ein trockener, kalter und giftiger Ort, der oft als überwältigend schön erfahren wird. Die Mars Exhibition Site befindet sich in der Nähe des Äquators, nördlich der Tiefebene Elysium Planitia. Die MES ist ein minimal driftendes Gebiet. Ihre Gestalt ist die eines langgestreckten Rechtecks von circa 3148 Quadratkilometern. Mit einer Fülle verschiedener Höhenzüge bietet sich Ihnen eine Landschaft bizarr geformter Lava- und Gesteinsmassen mit enormen Mengen Sand und rotem Staub. Kaum je ist es windstill bei rapiden Temperatursprüngen zwischen -127°C und $+15^{\circ}\text{C}$.

Das MARS PATENT ist ein Ort für Kunst und Theorie und offen für deren verschiedenen Konzepte. Wir bieten mit HRM1.0_n, der High Reality Machine des MARS PATENTS, technologisch unübertroffene Bedingungen für Skulpturen, Internet Relay Chats, alle Arten kinetischer Objekte, Kunst- und Medientheorien, Science-Fiction Literatur, Telepräsenzsysteme, Videos, Klang-Installationen, Manifeste, Netzkunst etc.

Senden Sie Ihre Dinge zum MARS PATENT! Achten Sie dabei auf Ihren Vornamen: nur weiblich gekennzeichnete Einsendungen können teilnehmen!

Senden Sie an: office@mars-patent.org

Dinge auf der Mars Exhibition Site (MES)

Bound between a rock and a hard place

by Melanie Claire Purcell

awaiting transmission

Tumbler

by Michaela

transmission completed 04-19-2007, 11:55 a.m.

EXTRA

by Apfel

transmission completed 03-27-2007, 08:32 p.m.

genderisitors on mars

by Beate Zurwehme

transmission completed 10-02-2006, 10:02 a.m.

Was für eine Geschlechterpolitik betreibt das MARS PATENT mit der Regel: „female

names only!“? „female names only!“ ist eine klare Regel, die das MARS PATENT für Repräsentation und Interaktion im Netz aufgestellt hat. Denn es werden nur solche Einsendungen an das MARS PATENT zur Ausstellung auf der Mars Exhibition Site zugelassen, die eine Buchstabenfolge als Vornamen angeben, die vom MARS PATENT als weiblich verifiziert werden kann. Dass nur weibliche Namen zugelassen sind, ist eine Setzung des MARS PATENTS, die ebensowenig externe Rechtfertigungen anführt wie jede Wahl künstlerischer Mittel. Erst die Durchführung dieser Regel und die durch sie bewirkten, nicht sicher voraussagbaren Prozesse machen das MARS PATENT aus.

Wenn das Aufstellen und Ausführen einer Regel innerhalb eines partizipatorischen Kunstprojektes eine Politik ist, dann hat das MARS PATENT auf diese Weise eine Geschlechterpolitik.

Welche wechselseitigen Reaktionen sind auf unsere Einschränkung einer Einladung in Privilegierung weiblicher Namen aufgetreten?

Die manchmal ausführlich gestalteten sachlichen Klärungen, inklusive philosophischer und politischer Debatten, Flirts oder Drohungen, die sich in diesem Zusammenhang zwischen den BewerberInnen und dem MARS PATENT ergeben, sind auf der Website nicht dokumentiert, stellen aber wie die Prozesse, die auf der Website zu verfolgen sind, eine ebenso wichtige, verborgene Seite des MARS PATENTS dar. Die Korrespondenzen finden als private, elektronische Kommunikation statt, oftmals mit TeilnehmerInnen, deren Einreichung beim MARS PATENT dann nicht veröffentlicht wird. Einen Eindruck dieser ‚Rückseite‘ des MARS PATENTS kann eine provisorische Klassifikation einiger exemplarischer Reaktionen auf die Bedingung: „Female names only!“ geben.

1. Reaktionen von TeilnehmerInnen

1.1 Zurückziehen der Bewerbung

1.1.1 Von männlich identifizierten Personen

1.1.1.1 ‚Flüchtigkeitsfehler‘

Als Reaktion auf die Frage, ob Volker ein weiblicher Vorname sei, erklärte der Künstler, er habe die Bedingung übersehen. Er hätte irrtümlich bei uns eine Arbeit eingereicht. Und er müsse hinzufügen, seiner Meinung nach gebe es zu viele Künstlerinnen.

1.1.1.2 Umdeuten der Regel (verkappter Rückzieher)

Ein prominenter Netzkritiker erklärte auf Nachfrage, ob sein angegebener Vorname als weiblich zu verstehen sei: Nein das sei er nicht, und er würde auch keinen anderen Namen annehmen. Er war davon ausgegangen, dass sein Text für das MARS PATENT, der ja die Regel der weiblichen Vornamen problematisiere, ‚ausnahmsweise‘ veröffentlicht würde. Seine Einreichung beim MARS PATENT hatte ein Verführungsspiel zum Inhalt: „Ist mein ‚Ding‘ so überwältigend, dass es die Grundregel außer Kraft setzen kann?“ Seine riskante Wette auf die Anerkennung der symbolischen (Über)macht des männlichen Namens deutet auf einen Wunsch nach Ablehnung seiner Einreichung, ist also als Rückzieher zu interpretieren.

1.1.1.3 Mitteilungsbedürfnis: Vergewaltigungsfantasien

Eine Einreichung von ein paar Verszeilen mit Gewalt verherrlichendem Inhalt unter dem Namen eines gestürzten serbischen Kriegsverbrechers wurde vom MARS PATENT mit der Frage nach der Weiblichkeit des Vornamens pariert.

Die Antwort teilte mit: „Ich bin ein vergewaltigender, mordender, osteuropäischer Macho.“ Auch dies kann als Rückziehen der Einreichung gelten. Jedoch bleibt bei

offensichtlichen Pseudonymen noch mehr im Zweifel, ob die schreibende Person tatsächlich männlich identifiziert ist oder eine offensichtliche, möglicherweise ironische Maskerade mitgeteilt werden soll.

1.1.2 Von weiblich identifizierten Personen

1.1.2.1 male to female, Missverstehen

Eine Sammlung von Collagen einer male-to-female Transsexuellen über ihre Umwandlung wurde beim MARS PATENT eingereicht. In Verhandlungen über die mediengerechte Übertragung auf die Website des MARS PATENTS kam die Sprache auf die „female names only“-Regel. Die Einreichung wurde zurückgezogen, weil das MARS PATENT so die „seelische und körperliche Komponente“ der Weiblichkeit angeblich nicht berücksichtigen würde. Die Regel war missverstanden worden.

1.1.2.2 Diskriminierung

Eine Teilnehmerin bemerkte nach Einsendung einer weiblichen Aktstudie, dass sie die Forderung nach weiblichen Vornamen der EinsenderInnen „diskriminierend“ finde, und zwar für Frauen, Männer und alle anderen. Es ginge um das Thema und um die Qualität der Einreichung. Wir hätten bloß „ekelhaftes Mitleid mit den Frauen“. Das Gemälde wurde an die Malerin zurückgeschickt.

1.1.2.3 Inkonsequenz

Eine Einsenderin bemerkte nachträglich, dass unter den bereits angenommenen Arbeiten eine von einem Künstlerpaar stamme, das ihr bekannt war und aus einer Frau und einem Mann bestehe. Dies Künstlerpaar sei unter einem Kürzel bekannt, die aus der Zusammenstellung ihrer beiden Nachnamen bestehe. Der Vorwurf an das MARS PATENT lautete daraufhin, dessen eigene Regel werde nicht konsequent angewandt und korrumpiere so das ganze Vorhaben.

Die Erklärung, dass der Absendername dem MARS PATENT von dem Künstlerpaar als ein weiblicher Vorname und dessen Nachname erklärt wurde, akzeptierte diese Einsenderin nicht und zog ihre Arbeit zurück.

1.2 Veränderung von Absendernamen oder Arbeit

Die folgenden Veränderungen eines ursprünglich eingesandten Absendernamens geschahen auf Nachfrage des MARS PATENTS und wurden mit Tippfehlern, Vergesslichkeit oder zeitweiliger Verwirrung bei der ersten Kontaktaufnahme mit dem MARS PATENT begründet.

1.2.1 Weiblicher Vorname wird hinzugefügt

1.2.2 Ein männlicher Name bekommt eine weibliche Endung

1.2.3 Vorname fällt weg

2. Reaktionen des MARS PATENTS

Die Reaktionen des MARS PATENTS sind aus den Erläuterungen unter Punkt 1. Reaktionen von TeilnehmerInnen bereits indirekt zu erschließen.

Die erste Reaktion besteht in einer subjektiven Beurteilung der geschlechtlichen Markierung des Vornamens. Bei Unsicherheit, etwa ausländischen Vornamen, unbekanntem Ziffernfolgen oder Fällern, die als männliche Vornamen erscheinen, fragt das MARS PATENT stets nach.

Lautet die Antwort der EinsenderIn, dass es sich eindeutig um einen weiblichen Vornamen handelt, wie zum Beispiel Delbrügge, i-love-u.ch, The First, Mar-tha-B, Valéry, Louis, Pio oder Apfel, dann ist die Bedingung des MARS PATENTS erfüllt. Die Frage, ob eine Ausstellung auf der Mars Exhibition Site möglich ist, wird daraufhin wie bei allen Einsendungen behandelt und auf andere Merkmale überprüft, zum Beispiel, ob die Einsendung „nicht ganz auf die Erde passt“ und Ähnliches.

Denn es geht bei der Geschlechterpolitik des MARS PATENTS um die symbolische Einschreibung in einen als ‚weiblich‘ bezeichneten Raum: einen stets verschwindenden Punkt in der Differenz zwischen noch nicht und gerade noch, zwischen Simulation und Fiktion, zwischen Realtime und Übertragungsfehlern, zwischen der Mars Exhibition Site im WorldWideWeb und auf dem Mars, zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein, zwischen Körper und Signifikanten, zwischen ‚einer‘ Frau ...



Abb. 1 Installationsansicht der Ausstellung Work on Strike (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2004/05), Archiv Fundació Antoni Tàpies, Foto: Marc Coromina



Abb. 6 Installationsansicht der Ausstellung Work on Strike (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 2004/05), Archiv Fundació Antoni Tàpies, Foto: Lluís Bover

ANGELIKA BARTL S. 8

**Aufteilen der Räume. Perspektiven auf und mit einem
Dokumentarvideo in der Kunst**



Abb. 1-3



Abb. 4-6



HERMANN KAPPELHOFF S. 20

**Das „innere Leben der Gesellschaft“. Einige Überlegungen
zur Anschaulichkeit des Sozialen bei Kracauer und Fassbinder**

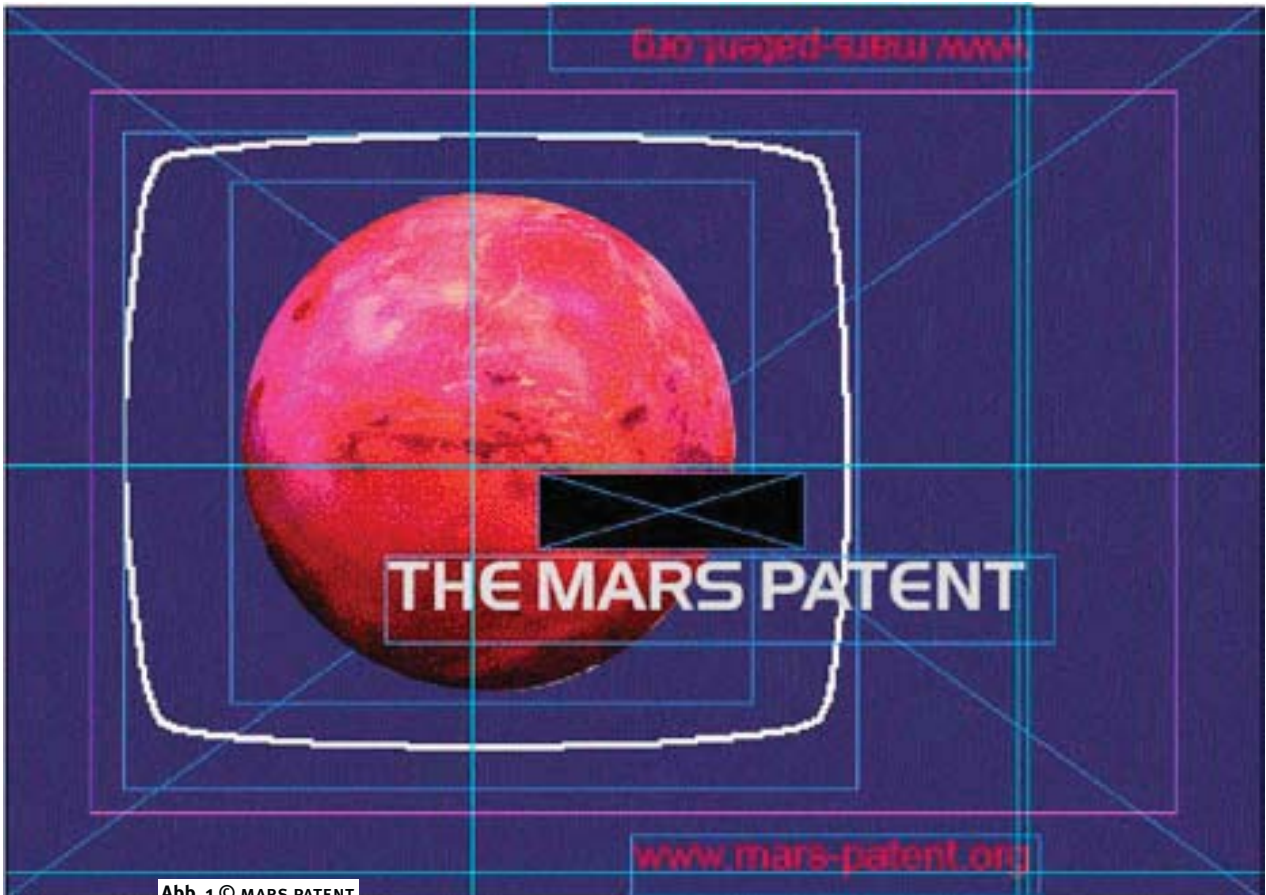


Abb. 1 © MARS PATENT

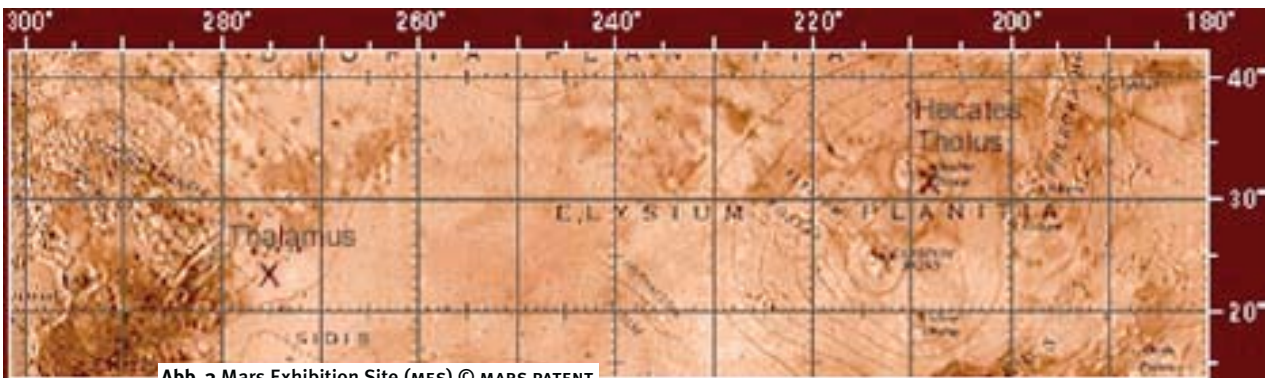


Abb. 3 Mars Exhibition Site (MES) © MARS PATENT

CLAUDIA REICHE/HELENE VON OLDENBURG S.46

MARS PATENT + Geschlechterpolitik

AutorInnenverzeichnis

MAG.^A ANGELIKA BARTL

Doktorandin an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fachbereich Kunst und Medien

MAG. RUPERT GADERER

Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Doc-Stipendium), ifk_visiting_fellow an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Bauhaus-Universität Weimar

PROF. DR. HERMANN KAPPELHOFF

Professor an der Freien Universität Berlin, Seminar für Filmwissenschaft

KIRSTEN MAAR, M.A.

Doktorandin an der freien Universität Berlin, Sonderforschungsbereich Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste

MARS PATENT

lebt und arbeitet seit 1999 zwischen Erde und Mars, der erste interplanetarische Ausstellungsort auf dem Mars, gegründet von Claudia Reiche (Medienwissenschaftlerin, Künstlerin, Kuratorin) und Helene von Oldenburg (Dr.ⁱⁿagr., Künstlerin, Kuratorin)

DR.^{IN} CAROLIN MEISTER

wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin, Sonderforschungsbereich Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste