

Sigrid Adorf, Jennifer John **Das Private bleibt politisch.**
Symptomatische Subjektentwürfe der Gegenwart

„In Bezug auf mein eigenes Leben stelle ich fest, dass durch den Aufruhr der Außenwelt beständig und in zunehmendem Maße gegen meine künstlerische Privatsphäre verstoßen wird; mein bloßes Recht auf diese Privatsphäre und Exklusivität wird angefochten. Die Welt ist in so vielfältiger Weise in mein künstlerisches Separée eingedrungen, dass ich, mir selbst zum Trotz, dazu übergegangen bin, mich als grundsätzlich soziales Wesen zu verstehen.“¹

Adrian Pipers 1970 niedergeschriebene Reflexion zur grundsätzlich sozialen Verfasstheit ihrer künstlerischen Identität ist exemplarisch für den Zweifel an der Relevanz einer sich autonom definierenden Kunst in dieser Zeit. Wie die Künstlerin darlegt, ging es ihr nicht um individuelle Läuterung, sondern um einen kollektiven Prozess, der die im modernistischen Kunstdiskurs der 1960er Jahre revitalisierten Kräfte von Singularität, Präsenz, (Medien-)Purismus und Paternalismus kritisierte und nach einem neuen Künstler(selbst-)verständnis verlangte. Für Piper bestand dieses darin, eine katalytische Auffassung von Kunst zu entwickeln, in der das Werk nur in der von ihm ausgelösten Reaktion bei den Betrachtenden als existent wahrgenommen werden kann: „Ich kann separate Formen oder Objekte in der Kunst nicht mehr als brauchbare Reflexionen oder Ausdruck dessen ansehen, was meiner Ansicht nach in dieser Gesellschaft vor sich geht: Sie beziehen sich auf Bedingungen von Separatheit und Ordnung, Exklusivität und eine Stabilität einfach akzeptierter funktionaler Identitäten, die so nicht mehr gegeben sind. [...] Im Idealfall hat das Werk keine Bedeutung oder unabhängige Existenz außerhalb seiner Funktion als Medium der Veränderung. Es existiert nur als katalytischer Agent zwischen meiner Person und dem/der BetrachterIn.“² Geradezu zwangsläufig fühlt sich Piper durch die Ereignisse um 1970 mit dem „Politischen [ihrer] Person“ konfrontiert und folgert: „ich bin selbst-bewusst geworden.“³ Gezielt scheint ihre Formulierung hier an die Praxis der *consciousness raising* Gruppen der 1960er und 1970er Jahre anzuschließen, die vieler Orten gegründet wurden, um einen kollektiven Bewusstwerdungsprozess voranzutreiben, der die Mechanismen freilegen sollte, mit denen sich patriarchale Konstruktionen in das Selbstbewusstsein der Frauen eingeschrieben hatten. So unterschiedlich die darin eingenommenen Perspektiven auch waren, die grundlegende Erkenntnis, dass das Private beziehungsweise

Persönliche politisch sei („The Personal is political“, Carol Hanisch 1969), und dass alltägliche, vertraute und liebgewordene Praktiken als Strukturierungen und Verkörperungen von Machtverhältnissen zu befragen waren, kann als die gemeinsame Stoßrichtung dieser ansonsten so heterogenen Praxis betrachtet werden.⁴

Arbeiten der frühen 1970er Jahre von konzeptuell arbeitenden Künstlerinnen wie Eleanor Antin, Valie Export, Mary Kelly, Linda Montano, Martha Rosler u.a. zeugen von ihrer Suche nach einer ästhetischen Vermittlung von Konzeptkunst, politischem Anliegen und kritischem Alltagsverständnis. Die Durchmischung einer kritischen Befragung der Geschichte der Frau (in der Kunst und im Film), der eigenen Stellung als Künstlerin oder Theoretikerin in Privatleben und Institution und der Methodik und Möglichkeit der ästhetischen Arbeit haben hier besonders nachhaltige Ergebnisse gezeitigt. „Künstlerinnen und Theoretikerinnen, die selbst als Zeitgenossen Teil der aktuellen Kultur sind, sind als Analytikerinnen darauf angewiesen, eine Distanzierung zu erzeugen, die durch historisches Wissen allein nicht herzustellen ist. Zur zeitgenössischen Kultur lässt sich eine Distanz nur markieren, indem die eigene Person distanziert wird, das was man selbst zu sein wünscht oder zu sein glaubt“⁵ – fasst Sigrid Schade die Erkenntnis der feministischen Theoriebildung und künstlerischen Praxis zusammen. Vor dem Hintergrund des kritischen Fokus auf die Konstruiertheit des Privaten, des Eigenen und Subjektiven, möchten wir mit dieser Ausgabe danach fragen, ob und wenn ja wie sich *das Politische des Privaten* heute reformulieren und mit dem Foucaultschen Gouvernementalitätsbegriff verknüpfen lässt. Macht es im Zeitalter der Verschmelzung von Arbeit und Freizeit und der damit verknüpften Prekarisierungs-Debatten überhaupt noch Sinn, auf das moderne Konzept von ‚öffentlich versus privat‘ zurückzukommen? Und wenn ja, unter welchen Prämissen?

In ihrem Beitrag *Das Subjekt, das nicht eins ist* setzt sich Sabeth Buchmann mit den ästhetischen Verfahren der Künstlerin Simone Schardt auseinander, die zwischen Objektivierungs- und Subjektivierungsstrategien angesiedelten Formsprachen des (Post-)Konzeptualismus auf gegenwärtige Anforderungen an künstlerische Existenzweisen hin auslotet. Die von der Künstlerin für die Edition dieses Heftes gewählte Zeichnung *Grammatik der Härte – Grammatik der Weichheit* lässt sich, wie viele andere ihrer Notizen auf liniertem Papier mit Bleistift, Schreibmaschine und Kaffee o. ä., als ein Versuch lesen, tradierte Techniken der Autorschafts- und Werkkritik in die Sprache gouvernementaler Subjektentwürfe zu übersetzen. Wie Buchmann zu der Werkreihe *Ein idiosynkratisches Verhältnis zu Conceptual Art, dem Unbewussten strukturiert als Sprache und Selbst* von 2008/2009 argumentiert, changiert dieser Versuch zwischen elaborierter Selbstreflexion – basierend auf einem theoretisch fundierten Zweifel an (der eigenen) Autorschaft – und idiosynkrati-

schen Gesten, die konzeptuelle Strategien des Zitierens, Referenzierens und Systematisierens als Teil der beschriebenen Problematik kennzeichnen.

Die Orientierung an technischen und wissenschaftlichen Modellbildungen in der konzeptuellen Kunst war und ist in Teilen als eine des-identifikatorische Praxis zu verstehen, die sich dort, wo sie sich anti-modernistisch und kritisch zu positionieren versucht(e), gegen die ideelle Überhöhung des Subjektiven richtete. Gestützt auf Modelle und Begriffe der Psychoanalyse ging es darum, die Verankerung der Macht im beziehungsweise als Subjekt, d. h. das Subjekt oder das Ich als jenen im Diskurs bereitgestellten Ort zu reflektieren, der durch Identifikationen eingenommen werden kann und muss (wenn auch nie vollständig).

Jene kritische Auseinandersetzung mit dem ‚Politischen der eigenen Person‘ ist für uns ein wichtiger Ausgangspunkt für eine Reflexion aktueller Subjektentwürfe die von einem Drängen zur Sichtbarkeit gekennzeichnet sind. Privat versus öffentlich – die Gegenüberstellung zweier Sphären bürgerlichen Lebens, scheint in den vergangenen Jahrzehnten obsolet geworden zu sein. Während zunächst das Erscheinen der Massenmedien – Presse, Funk, Fernsehen und schließlich Internet – stets von kritischen Stimmen begleitet wurde, die den Politiker als ungebetenen Gast beim Abendessen (Vilém Flusser) oder umgekehrt die mangelnde Ethik der Paparazzi thematisierten, scheint die Diskussion um die mediale Auflösung der Grenze zwischen privat und öffentlich gegenwärtig eine weitere Wendung zu nehmen: Real-Life-TV-Formate treiben ebenso wie die Internetplattformen YouTube, MySpace, Facebook und andere Community-Netzwerke ein öffentliches Spiel um private Einblicke. Internetangebote laden zur (globalen) Selbstdarstellung und die englischen Formen der ersten Person Singular ist zum selbstverständlichen Präfix für zeitgemäße Markenauftritte geworden sind (MySpace, iPhone, MyBenz, mySNF, mycity usw.). Der Anreiz zur Preisgabe von Intimitäten scheint für viele (noch) nicht prominente Nutzerinnen und Nutzer der Netzwerkanbieter darin zu bestehen, eine Form öffentlicher Aufmerksamkeit zu generieren. Einmal im Rampenlicht stehen, *15 minutes of fame* (Andy Warhol), „Deutschland sucht den Superstar“ – die Versprechen der Mediengesellschaft zur Entdeckung unerkannter Talente, die, einem Lotteriegewinn vergleichbar, die Benachteiligung breiter Bevölkerungsschichten im Bildungssystem auf scheinbar demokratische Weise auszugleichen scheinen⁶, knüpfen unmittelbar an die zu märchenhaften Formeln geronnenen Erfolgsgeschichten der Moderne und deren mythische Vorannahmen an. Dass solche Geschichten zwar in der Regel auch in biografischen Spielfilmen im Kino, Fernsehen oder auf You-Tube fortgeschrieben, im Einzelfall aber auch anders erzählt werden können, stellt Doris Berger in ihrem Beitrag *Unterschiede auf der Leinwand: Wie sich Gender in Spielfilmen über Künstlerinnen manifestiert* zu der Verfilmung der Geschichte

der Künstlerin Séraphine de Senlis (1864–1942) dar. Nicht nur handelt es sich bei der Künstlerin, wie Berger argumentiert, um eine eher unbekannte am Rande der Avantgardegeschichte, sondern es sei ebenso auffallend, dass die (Nach-) Erzählung ihrer Lebens- und Erfolgsgeschichte von den Stereotypen des Genres ‚Künstlerinnenbiografie‘ in einigen Punkten signifikant abweicht.

Wenn aber heute zahllose Personen vor die Kameras drängen, um entdeckt zu werden, wenn ebenso viele sich berufen fühlen, in Form von Blogs oder Videonachrichten ihre Sicht auf die Welt selbiger mitzuteilen, wenn Profile zur eigenen Person angelegt werden, um Freunde zu werben, wenn Biografiedarstellungen zu Starlegenden verformt werden – was zeigt sich dann? Das Individuum oder (neue) Regime der Sichtbarkeit? Was bedeutet es, wenn Subjekte in Sphären, die bislang als privat galten, öffentlich in Erscheinung treten – wenn ihr „den Blicken der Anderen Ausgesetztsein“, das Hannah Arendt als politisch erachtete, zu einer narzisstischen Geste zusammenzuschrumpfen scheint?

Nicht nur gegenwärtige Selbstdarstellungen bzw. explizite Subjektdarstellungen verändern die Grenzziehungen zwischen dem einstigen Gegensatzpaar *privat* und *öffentlich*, auch die Weitung impliziter Schlüssellöcher auf Subjektkonstruktionen trägt dazu bei: Gardinenlose Fassaden des Loftstils lassen Innenräume zum Open Air Kino für Stadtflaneure und -flaneusen werden. Auch die Lounge – die heute das Kaffeehaus, Erbe der bürgerlichen Großstadtkultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, weitestgehend ersetzt –, kann als Ausdruck einer privaten Anverwandlung des Öffentlichen gedeutet werden. In den kritischen Gentrifizierungsdebatten wird die neue Form der ‚Wohnzimmerwerdung‘ von Innenstädten als „Latte-Macchiatisierung“⁷ kritisiert – eine Verdrängung großstädtischer Heterogenität durch eine um sich greifende Coffee Bar Kultur, die den Zeitgeist flexibler Arbeitszeiten verkörpert: vom ‚coffee to go‘ bis zum After Work Drink.⁸ Die Angebotspalette spricht für sich: Das Bild der Werkkantine und der die Fabrik verlassenden Arbeiter, feste Bestandteile moderner industrieller Kultur, sind Stadtbildern gewichen, die den ökonomischen Wechsel zur Dienstleistungs- und Kommunikationsgesellschaft sinnfällig illustrieren⁹ – ebenso wie das allerorten sich aufdrängende Handygespräch der anderen die Verwischung der Grenzen von öffentlich und privat anschaulich macht. Dass diese Verwischung aber nicht mit einer vollständigen Ablösung der alten Ordnung durch eine neue gleichzusetzen ist, zeigt der Beitrag von Matilda Felix. Am Beispiel der digitalen Gebrauchsgrafiken der japanischen KünstlerInnengruppe *Delaware* zeichnet sie nach, wie die an Stickmuster erinnernden Applikationen für Handydisplays zum Ausdruck eines paradoxen Rückbezugs auf das Private werden: Einerseits steht das Handy für die Ortsungebundenheit gegenwärtiger Subjekte, einer scheinbar gewonnenen Freiheit und Unabhängig-

keit, andererseits ist es gerade ihrer Lokalisierung im Alltag dienlich. Wie Felix in ihrem Beitrag *Die Mobilisierung des Privaten* darlegt, stärkt der Handygebrauch sogar das traditionelle japanische Familienmodell, indem er der Mutter den Dauerkontakt ermöglicht, das heißt nichts an der tradierten Rollen- und Raumzuweisung ändert. Die digitalen Stickapplikationen von Delaware verdoppeln und verstärken diese paradoxe Fortschreibung noch, indem ihre Hybridisierung von digitaler und manueller Technik, von avancierter Grafik und traditionellem Motiv dem Ganzen zu einem widerspruchsfreien Bild verhilft.

Dass die Entblößung des scheinbar privaten Selbst Symptom für einen Wandel von Selbst- und Arbeitsverhältnissen ist, macht die Politologin Isabell Lorey in ihrem Beitrag *Virtuosität zwischen Dienstbarkeit und Exodus* deutlich. Sie legt mit Bezug zu den Thesen Paolo Virnos und Hannah Arendts Begriff vom politischen Handeln dar, dass sich die bürgerlichen Unterscheidungen von privat und öffentlich, von Individuum und Kollektiv in den Kommunikations- und Dienstleistungsgesellschaften im Hinblick auf Arbeitsverhältnisse sehr wohl auflösen. Aktuelle Subjektentwürfe der „WissensArbeiterInnen“ (Lorey) sind möglicherweise genau deswegen prekär, weil es ihr Begriff von Freiheit und Selbstbestimmung ist, der sie unterdrückt, indem er sie ‚freiwillig‘ auf soziale Sicherheiten und kollektive Interessensvertretungen verzichten lässt. Lorey kommt jedoch zu dem Schluss, dass die gouvernementale Form der „Selbst-Prekarisierung“ nicht die einzig mögliche Ausgangsform der veränderten Produktionsbedingungen ist, sondern dass sich das Blatt in dem Moment wenden könne, wenn die Potenzialität des (schein-)selbständigen Arbeitens (die Reduktion von Herrschaftsverhältnissen) erkannt und kollektiv für den „servilen Ungehorsam“ genutzt werde.

Auch Renate Wöhrer stellt in *„How (not) to Be Seen“*. *Fragen der Sichtbarkeit von migrantischen Hausangestellten in Moira Zoitls dokumentarischen Kunstprojekt Chat(t)er Gardens*. *Stories by and about Filipina Workers* einen Bezug zwischen dem Prekarisierungsdiskurs zeitgenössischer Dienstleistungsgesellschaften und ihrem Subjektverständnis her. Auf einem öffentlichen Platz in Honkong treffen sich wöchentlich hunderte philippinischer Arbeitsmigrantinnen, die ihren Unterhalt als Hausangestellte in der Metropole unter Bedingungen verdienen, die wir gerne als vormodern betrachten würden (kein eigenes Zimmer, kein Recht auf Privatheit, strenge Kleider- und Verhaltensvorgaben etc.). Die Künstlerin Moira Zoitl (Berlin) richtet damit den Blick auf einen Dienstleistungssektor, der in den hiesigen Debatten zu Prekarität meist wenig berücksichtigt wird. Wie Wöhrer darlegt, nutzt Zoitl ihr Projekt nicht nur für eine repräsentationskritische Arbeit, sondern auch partizipativ, um den Arbeitsmigrantinnen eine eigene Stimme zu geben. Die strengen Regeln, die das Privatleben der Hausangestellten stark einschränken, sind zum Teil zum Schutz des Privatlebens ihrer ArbeitgeberInnen gedacht, die das öffentlich Werden

intimer Informationen aus ihrem familiären Umfeld fürchten. Der hier gefürchtete ‚Verrat‘ lässt sich mit der von Andrea Sick untersuchten Praxis vergleichen. Wie Sick in ihrem Beitrag *Freunde zählen. Das Private im Format eines aufgespeicherten Verrats* argumentiert, ist das Ausplaudern von Privatheiten und die ‚Sammelwut‘ in den verschiedenen Online Foren auch als Teil einer umfassenderen Überwachungskultur zu reflektieren, „die die Ununterscheidbarkeit von öffentlichen und privaten Feldern vorauszusetzen scheint“ (Sick). Wenn also die moderne Kategorie des Privaten vor allem als feste Stütze einer bürgerlichen Herrschaftsform zu problematisieren war, die die Sphäre des politischen Lebens dem Öffentlichen und dem Mann vorbehielt, so bleibt indes heute zu fragen, welche Regierungsformen sich mit der Auflösung der Kategorien öffentlich und privat verbinden und welche subtilen Reformulierungen tradierte Muster unter anderen Vorzeichen fortzuschreiben – kurz, ob ‚das Private‘ politisch bleibt.

1 Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik, Köln: König 2002, S. 135.

2 Ebd., S. 139.

3 Ebd., S. 126.

4 Als ungewöhnliches, aber wichtiges Beispiel für eine consciousness raising Praxis, die sich schwerlich einen Verdacht auf lamentierenden Opferdiskurs einhandeln kann, mag die sog. History Group in London gelten, der unter anderen Mary Kelly, Juliett Mitchell und Laura Mulvey angehörten und die wesentlich dazu beitrug, psychoanalytische sowie sprachtheoretische Begriffe und Fragestellungen in den feministischen Film- und Kunstdiskurs einzubringen.

5 Sigrid Schade, Körper zwischen den Spiegeln: Selbstinszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen, in: Sabine Barz ua. (Hg.): kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 11, 1998, S. 37–54, hier: S. 37.

6 Ein Beispiel ist die Geschichte von Paul Pott, einem britischen Handyverkäufer, der 2007 die Castingshow Britain's Got Talent mit der Arie Nessun dorma aus der Oper Turandot (Puccini) gewann (<http://www.youtube.com/watch?v=1k08yxu57NA>, zuletzt gesehen: 24.05.2010). In Der Sand des Kolosseums, der grelle Schein des Fernsehers und die Hoffnung auf Emanzipation weist Nancy Adajania auf die politische Funktion solcher Fernsehformate hin (in: Documenta

Magazine No 1–3, 2007 Reader, Köln: Taschen 2007, S. 386–401).

7 Zu diesem Begriff lassen sich zahlreiche Referenzen im journalistischen Bereich finden, die sich mit dem Thema der Gentrifizierung beschäftigen – von der Zeitschrift Freitag bis zur Welt Online, http://www.welt.de/wams_print/article1716964/Auf_die_Junkies_folgen_die_Yuppies.html (zuletzt gesehen 24.05.2010).

8 Die Geschichte einer solchen Strategie der Verdrängung durch Aufwertung ließe sich, ohne dass hier der Rahmen dafür wäre, ohne weiteres bis zur Erfindung des Pariser Cafés zurückverfolgen, dessen Öffnung zum neu angelegten Boulevard (durch Baron Haussmann) der bürgerlichen Klasse zu einer neuen, sichtbaren Form verhalf, wie Walter Benjamin im Passagenwerk erklärt.

9 Dass dabei besonders gerne auf ungenutzte Industriebauten zurückgegriffen wird scheint die ironische Pointe eines Verdrängungsprozesses, der geografisch und mental funktioniert. Denn dass unsere Konsumkultur – und das beschränkt sich selbstverständlich nicht mehr auf den Westen – nach wie vor auf Produktionsverhältnisse angewiesen ist, die denen der Industrialisierung des 18. und 19. Jahrhunderts entsprechen, wird in der Rede vom generellen Wandel der Gesellschaften zum tertiären Sektor oft übersehen.