

Gemäß dem US-amerikanischen Theoretiker Manuel Castells ist die Informationsgesellschaft „ein globales kapitalistisches Netzwerk, dessen Bewegungen und variable Logik in letzter Instanz die Wirtschaft bestimmen und Gesellschaft beeinflussen“¹. Die sprichwörtliche aktuelle Immaterialisierung von Welt und Körpern ist damit nicht nur Effekt digitaler Medien und neuer Technologien, sondern vielmehr dynamischer Faktor des globalen Netzwerkkapitalismus. Die neue Netzwerkstruktur des Informationszeitalters, in der prinzipiell alles miteinander verschaltbar wird – und zwar deswegen, weil Materialitäten in der Logik des Binarismus zu Zeichen und Codes werden –, nennt Donna Haraway „Informatik der Herrschaft“: „Was früher als Organismus betrachtet wurde, ist heute ein Problem genetischer Kodierung und des Zugriffs auf Information“². Die entscheidende Wende, die für Haraway mit der Informationsgesellschaft stattfand, bestehe in der „Übersetzung von Welt in ein Kodierungsproblem“ (Haraway 1995, S. 51). Auch gemäß Castells befinden wir uns in einer Transformation, in der „ein Raum der Ströme anstelle eines Raums der Orte“ entstünde (Castells 2001, S. 429).

Diesen Annahmen, dass heute alles zu fließen scheint – Räume, Menschen, Kapital, Information usw. –, dass sich alles in Codes verwandelt und immaterialisiert und dass sich dadurch fast alles neu zusammenfügen kann, schließe ich mich auf der Ebene der Analyse an. Oder anders gesagt: Dass alles fließt und kaum noch Materialitäten – Orte – hat, sind vielmehr die dominanten Fantasien bzw. die kursierenden Bilder der Informationsgesellschaft.³

Solche Fantasien möchte ich am Beispiel der Arbeiten der japanisch-amerikanischen Künstlerin Mariko Mori nachzeichnen. Denn Mori operiert offensichtlich mit Fließfantasien und Entkörperungsimaginationen. Grob herauskristallisieren lässt sich dabei eine Linie, die von Selbstinszenierungen als weiblicher Cyborg(panzer) aus Science-Fiction-Kontexten über Selbstinszenierungen als immateriell-fließende, schamanistische Cybergöttin hin zur Auflösung des Körpers in Biofeedback-Loops und architektonischen Szenarien reicht. Bis auf die Arbeiten der letzten Jahre wie etwa *Dream Temple* (1999) oder *Wave UFO* (2003) handelt es sich um Selbstinszenierungen der Künstlerin als Cyberhyperfrau in futuristischen Räumen. Diese Inszenierungen lese ich nicht nur als mimetische Reinszenierungen von Frauenbildern, sondern auch als Auseinandersetzungen mit der Bedeutung von Personifikationen und dem Versuch ihrer Re-Aktualisierung. Insofern aber weibliche Personifikationen immer Trägerinnen für etwas anderes waren und dazu dienten, Abstraktes lesbar zu machen, vor allem auch neue Ordnungen anzuzeigen⁴, interpretiere ich Moris Bildstrategie als Versuch, Sinn-Bilder von Subjektverfassungen im Informationszeitalter vorzuführen.

In der Ausschreibung zur Veranstaltungsserie *Im (Be)Griff des Bildes* wurde die Frage aufgeworfen, „ob aber nicht gerade die bewusste Aneignung kursierender Bilder eine transgressive Wirkung entfalten kann, die sich gegen den einfachen

Kurzschluss von Sichtbarkeit und Erkennbarkeit richtet und als widerständige Strategie beschrieben werden kann. Nicht zuletzt aus feministischer Perspektive lässt sich – wie an den Debatten um Haraways Cyborg deutlich wurde – fragen, wie sich aus Bildern, die greifen, solche, die eingreifen, gewinnen lassen“.

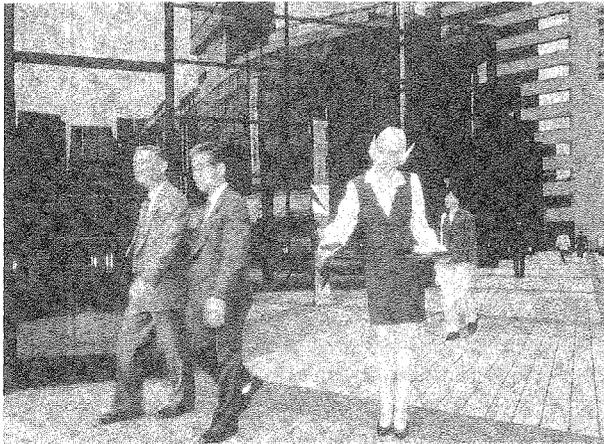
Die Fragestellung impliziert zweierlei: Zum einen behauptet sie, dass die Dekonstruktion dominanter Bilder mittels mimetischer Strategien erfolgen könne, da diese die Kluft zwischen Zeichen und Sinn bloßlegen könnten. Zum anderen fordert sie auf, über Möglichkeiten des Eingreifens qua Bildproduktion nachzudenken.

Mit Bezug auf Theorien von Performativität und den „Debatten um Haraways Cyborg“ gehe ich davon aus, dass jede künstlerische und theoretische Produktion ein Eingriff in die dominante Bildproduktion ist. Nicht jede Bildstrategie ist jedoch eine subversive oder zeitigt subversive Effekte, sondern sie modelliert umgekehrt auch dominante Fantasien und Ideologien. Wenn wir davon ausgehen, dass der Netzwerkkapitalismus oder die „Informatik der Herrschaft“ ein wesentlicher Kontrollfaktor ist, der sich über Ökonomien und neue (Medien-)Technologien, aber auch über antizipatorische Fiktionen und Visualisierungen von Kultur materialisiert, wird die Frage eines engagierten Eingreifens mehr als virulent. Diskutiert werden muss dann, wie Bilder aussehen, die nicht nur die Fantasie des immateriellen Fließens visualisieren, sondern vielmehr auch die Universalität des fließenden Netzwerkkapitalismus thematisieren oder stören.

Meine These lautet, dass Mariko Moris neuere Arbeiten diese immateriell-entorteten Räume der Ströme (des Kapitalismus) in Weiblichkeits- bzw. Mütterlichkeitsbildern verorten und in einen spirituellen Heilsdiskurs überführen. Zu fragen bleibt, ob diese Bilder die fließenden Netzwerkhierarchien ästhetisieren, harmonisieren und damit dazu beitragen, sie unsichtbar zu machen, oder ob sie im Sinne einer mimetischen Strategie „transgressive Wirkungen“ entfalten, die auch die unsichtbaren Zusammenhänge sichtbar machen.

Das Cyborgmädchen als Unruhestifterin und Vermittlerin

1994 entstand eine Serie fotografischer Arbeiten, bei denen sich Mori als posthumanes Cyborgmädchen inszenierte, das als Fremde – einem Manga oder Videospiele entsprungen – in die Realität einbricht. Bilder wie *Tea Ceremony III* (Abb. 1), bei dem sie in einem Tokioer Geschäftsdistrikt als Cyberengel eine traditionelle Teezeremonie zelebriert, oder *Subway*, bei dem sie als eine Art UFO-Astronautin in der U-Bahn mitfährt, *Love Hotel* und *Red Light* zeigen ihre Auseinandersetzung mit Cyborgfantasien aus japanischen Animes⁵ und mit traditionellen Frauenrollen (alle 1994). Parodistisch schließt sie das Neue mit dem Alten kurz und suggeriert damit, dass die Realität von Heute eigentlich schon eine Realität von Morgen geworden ist, und dass diese sich gleichzeitig auch über mythische (Frauen-)Bilder von Gestern herstellt. In diesen Bildern spielt das japanische Mädchen – als das sich Mori inszeniert – eine zentrale Rolle sowohl als sexistische Männerfantasie als auch als Botin von etwas Neuem, Außerirdischem. *Das Mädchen* und



1 Tea Ceremony III,
Cibachromeprint,
1994.

das Japanische haben sowohl in stereotyp-klischierten als auch in emanzipatorisch-kritischen Diskursen eine zentrale allegorisch-utopische Funktion als Mittler des Neuen, Anderen, Zukünftigen inne.⁶ Diese Funktion von Weiblichkeit nun, „Bild zu sein“, „Projektionsfläche“, „Oberfläche“⁷, wird von Mori mimetisch und effektiv in Szene gesetzt und partiell, nicht gänzlich, sabotiert, speist sich doch der besondere Aha-Effekt ihrer Arbeiten gerade aus dem Zusammenprall von konventioneller Realität und der an ihrem eigenen Körper personifizierten Allegorie des Neuen. Dass es Mori um die De- und später praktisch abschließliche Rekonstruktion von Weiblichkeit als Allegorie für diverse Sinnzusammenhänge geht, zeigen nicht nur ihre späteren, spirituell wirkenden Arbeiten nach 1996, sondern etwa die Fotoarbeit *Head in the Clouds* (1996) (Abb. 2) spielt explizit auf den allegorischen Charakter von Weiblichkeitsinszenierungen an: Angezogen wie Hermes der Götterbote oder Wonder Woman mit Stiefelchen, Zauberstab und Flügelbluse wirkt sie vor blauem Hintergrund so heroisch, als ob sie direkt den weißen Wolken entsprungen wäre. Die Aufmachung referiert zum einen auf klassische Allegorienmalerei, zum anderen auf kursierende Fantasien der starken Technofrau wie etwa *Wonder Woman*. Diese fasste Mitte der 50er Jahre in der Populärkultur erstmals breit Fuß und wurde in den 70er Jahren vom Feminismus als positive Identifikationsfigur patriarchaler Provenienz appropriiert und subvertiert.⁸ Donna Haraways Figur der Cyborg, auch wenn sie in ihren eigenen Worten ein *ironischer Mythos*⁹ ist, ist eine Weiterentwicklung feministischer Mythen von der starken Technofrau oder dem widerspenstigen Technogirl – Mythen, die der Dekonstruktion patriarchaler Bilder entspringen, aber dennoch auch Wünsche nach identifikatorischen Frauenbildern transportieren: die eingreifen, die subjektkonstituierend sind.¹⁰ Obwohl Mariko Moris „mimetische Durchquerungen“¹¹ der Figur der Cyborg und der Technofrau diese unterschiedlichen Einschreibungen eher errahnen lässt als dass sie sie explizit zur Diskussion stellte, sind sie unschwer als Kommentar zum Cyborg-Diskurs zu verstehen.

Mit der Fotografie *Empty Dream* (1995), in der sich Mariko Mori in einem künstlichen, überdachten Tropenbad in Japan als vielfach geklonte Seejungfrau räkelt, kommt ein neuer Gedanke hinzu, den Mori in den kommenden Jahren in Abweichungen weiter ausbauen wird: Die Idee der Cyborg als programmiertes, fluides Wasserwesen ohne Fleisch und Blut, das im Prinzip endlos reproduzier- und transformierbar und in seiner Vielheit doch immer nur eines ist: ein Code, ein Klon. Sie spielt mit der Vorstellung eines Ich als Inkarnation einer pygmalionhaften Männerfantasie, die durch die mimetische Strategie den *Empty Dream* gerade nicht mit Ichhaftigkeit füllt, sondern als unendlich besetzbare *Oberfläche* visuell vorführt. Mit *Empty Dream* suggeriert Mariko Mori das erste Mal, dass es möglicherweise eine Homologie gibt zwischen neuen Medien-Technologien (des digitalen Klonens), Wasserwesen, Weiblichkeit und posthumaner Subjektivität.¹²

In *Mirror of Water* (1996–98) wird diese Fantasie noch expliziter und posthumane, geklonte Subjektivität mit romantischer Tropfsteinhöhle, Wasser, fremdartigem UFO und Weiblichkeit verknüpft. Das Bild erinnert ein wenig an ein Traumbild in Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen*: Der Held schwimmt im Wasser einer Höhle und während sich die Wellen in lauter Mädchen verwandeln, erblickt er am Ende eine blaue Blume, die ein Mädchengesicht birgt; es ist das Gesicht seiner zukünftigen Geliebten, die auch die Mittlerin seiner Poesie sein wird. In *Mirror of Water* ist die Frau nicht mehr Spiegelbild des Mannes, sondern



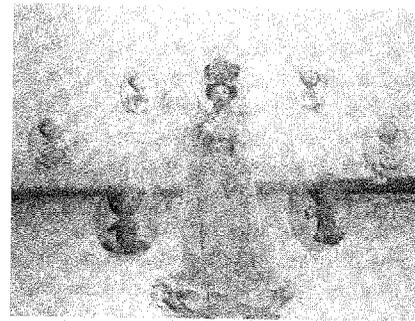
2 Head in the Clouds, 1996.

sie spiegelt sich selbst. Doch ihr Spiegelbild dient auch nicht mehr – wie in vielen feministischen Arbeiten der 70er Jahre – der identifikatorischen Selbstkonstituierung –, vielmehr ist es unendliche Replikation, Auflösung des Ich.

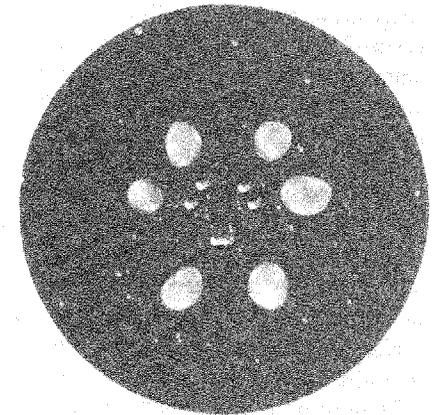
Bilder wie diese markieren den Übergang von Moris früheren, gepanzert wirkenden, quicklebendig gewordenen Cyborggirls aus der Populärkultur hin zu immateriellen, digitalen, vernetzten und fluiden Cyberwesen, die gleichzeitig auf ganz Archaisches referieren: auf die Wasserfrau und den Mutterbauch. In der Zeit um 1996 hat Mori das Thema des ätherischen Uterus ausgiebig thematisiert und mehrere Versionen dieser *Body Capsule* sowohl hergestellt als auch fotografisch inszeniert. In der Serie *Beginning of the End* etwa stellte sie eine solche transparente Kapsel vor die beeindruckenden Fassaden postmoderner Architektur und schloss damit das Archaisch-Mütterlich-Geborgene mit dem Zukünftig-Hochragend-Transparenten kurz. Diese Serie, deren signifikanter Titel Anfang und Ende ineinander fallen lässt, legt nahe, dass das in eine Realität Intervenierende, das scheinbar völlig Fremde gleichzeitig etwas ganz Altes, immer schon *Heimliches*¹³ ist, und sich so die Gegensätze einander annähern, homolog werden – ein Effekt, den sie auch, wie gesagt, mit *Subway*, *Tea Ceremony III* etc. in Szene setzte, wenn eben auch noch mit anderen, weniger vernetzten und fluiden Körperbildern. Der Körper als Reflektor, als dynamischer Teil, als immaterieller Knotenpunkt einer strömenden, fließenden, sich transformierenden Umgebung, wird also erst um 1996 herum das Thema und ist in *Miko no Inuri* (1996) nicht nur paradigmatisch in Szene gesetzt, sondern bezieht sich auch noch auf reale Ströme: Als engelhaftes, strahlendes Cyberwesen mit reflektierenden, blicklosen Augen steht sie inmitten eines gläsern wirkenden Flughafens und dreht in einer ewig scheinenden Bewegung eine Kugel, in der sich das ganze Szenario noch einmal verzerrt spiegelt: In der Spiegelachse der globalen Verkehrsachsen, im Mittelpunkt eines Flughafens, intersektieren die Ströme und Blicke, die Bewegungen und Drehungen, die Körper und Architekturen, die Wesen und Bilder. Die Grenzen sind fließend, ewiger Singsang einer Schamanin im Herzen der Geografie der Informationsgesellschaft. Von nun an wird sich Mori nicht mehr um reale Ströme kümmern, sondern vor allem um die Sichtbarmachung unsichtbarer, spiritueller Energieströme.

An dieser Stelle möchte ich die zu Beginn aufgeworfene Frage aufnehmen, ob die mimetische Strategie eine widerständige ist. Dazu wird die Lektüre von Norman Bryson herangezogen, da er – ähnlich wie ich – Moris Bildentwürfe als allegorische Inszenierungen bzw. vielmehr nur ihre neueren Arbeiten als sogenannte „symptomatische Personifikationen“ liest. Während Moris frühere Bilder „insofern sozialrealistisch (sein), als sie die Kluft zwischen der Phantasiegestalt und der sie erzeugenden gesellschaftlichen und technologischen Umwelt als Ausgangspunkt der Betrachtung und des Verstehens einsetzen“, verfolge sie seit *Empty Dream* ein ganz anderes Ziel, das man „symptomatische Personifikation nennen könnte“¹⁴.

„Mori schafft einen Körper und eine szenische Umgebung für diesen Körper, die nicht mehr wie früher (in ihren sozialrealistischen Arbeiten) an ein bestimmtes gesellschaftliches Milieu gebunden sind. NIRVANA (Abb. 3), BURNING DE-



3 Nirvana, 3-D-Videoinstallation, 1997.



4 Wave UFO, Computerstill, Echtzeitdarstellung der Gehirnströme, Kunsthaus Bregenz 2003.

SIRE und KUMANO sind Arbeiten, die sich mit den Strukturen und Zwängen des Imaginären als einem eigenen Kraftfeld auseinandersetzen. [...] Seit 1996 erforscht Mori in ihrer Kunst die Formen und Zwänge der heutigen Bilderflut weniger mit der klassisch-modernen Methode von Distanz und Analyse als durch Inkarnation: Sie verwendet ihren Körper wie eine Linse, um das Licht der zeitgenössischen Bilderflut einzufangen, und sie macht durch gewisse Verstärkungen und Übertreibungen deutlich, was diese Flut wirklich von uns will.“ (Bryson 1998/99, S. 85/86)

Diese „Bilderflut“, die er als den wesentlichen Faktor der kapitalistischen Ökonomie begreift, wolle letztlich Enthistorisierung und Maschinisierung des Menschen. Und genau diese Tendenzen würde Mori aufgreifen und verstärken.

Brysons Argumentation ist bei aller Brillanz seines Vokabulars logisch nicht leicht nachzuvollziehen. Denn auch Moris frühere Arbeiten sind kaum analytisch zu nennen, sondern ließen sich mit der Begrifflichkeit der „symptomatischen Personifikation“ ebenso treffend fassen wie die späteren. Auch in den früheren Projekten bündelt sie Fantasien und Ideologien der Populärkultur „wie eine Linse“ am eigenen Körper und inkarniert sie. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass sie die Referenzsysteme nicht mehr an Reales anbindet; die Strategie der symptomatischen, personifizierenden Verdoppelung scheint mir aber sowohl in den früheren als auch den späteren Arbeiten vollzogen. Was meint also Bryson genau mit der „symptomatischen Personifikation“?

Er führt seine Argumentation mit der Aussage fort, dass Moris neue Arbeiten den „Körper als Bündel von Energiestrahlen“ (S. 88) darstellten, und dass sie sich einerseits, wie die vielen religiösen Anspielungen zeigen, auf die asiatische Chakra-Lehre bezöge, andererseits auf die Ideologien des Taylorismus, bei dem der

Mensch „unablässig auf Bewegungen und Energieflüsse hin untersucht“ (S. 88) werde. Er fügt hinzu – und damit liegt er im Tenor der Deskriptionen der Informationsgesellschaft, wie wir sie am Beispiel von Castells und Haraway zitierten – dass prinzipiell die gesamte Weltwirtschaft auf diesem System der Flüsse – Kapitalflüsse, Infoflüsse, Menschenströme, Verkehrsströme, etc. – aufbaue. Auf diese „realen Bedingungen der Sozialökonomie“ (S. 89) würde nun, sagt Bryson, Mori mit ihrer „Bilderflut“ reagieren und zeigen, dass der Körper nurmehr aus Energien und Strahlen bestünde. Moris Strategie der symptomatischen Personifikation bestünde darin, „den Prozess des kapitalistischen Produzierens-Konsumierens zu mimen; die Energien des aktuellen Zustands der Gesellschaft zu personifizieren (...) und den gegenwärtigen psychosozialen Moment nicht aus der Position der kritischen Analyse darzustellen, sondern aus jener des kritischen Symptoms“ (Bryson 1988/89, S. 89)

Symptomatische Personifikation heißt also, dass Mori sich selbst als bereits fluide und immateriell gewordenen Phänomen („Symptom“) der „Bilderflut“ bzw. vielmehr des dahinter stehenden globalen Kapitalstroms darstellt. Gegenüber dem ist einzuwenden, dass Bryson Moris Referenzsystem überbewertet. Es gibt keinen Hinweis in ihrem späteren Werk, dass sie die energetisch-spirituellen Strahlen mit dem Strömen des Kapitalismus gleichsetzt; Orte wie Flughafen, postmoderne Business-Architektur, Red-Light-Distrikt usw. sind Wäldern, Tempeln, Höhlen und Seen gewichen.

Ich stimme mit Bryson völlig darüber überein, dass Mori die Position des Symptoms besetzt, bloß weist die Ästhetik des Fließens, Strömens und Vernetzens, die Mori sinnbildlich personifiziert, kaum auf einen dahinter liegenden Kapitalismus. Vielmehr ist die Ästhetik des Fließens und Vernetzens sowohl eine allgemeine Metaphorik des Informationszeitalters, die vom linken bis zum rechten Lager reicht und natürlich auch die Bedeutung der Kapitalflüsse als auch von Weiblichkeit miteinschließen kann. Die symptomatische Visualisierung von Fließfantasien – insbesondere in ihrer Reduktion auf spirituell-körperlich-weibliche Energieströme – ist noch lange kein impliziter, „symptomhaft“ statt „analytisch“ inszenierter Diskurs über den globalen Kapitalismus. Um einen solchen in Bewegung zu setzen, müssten andere Referenzen durchschimmern.

Bryson kommt meiner Meinung nach deshalb zu diesen Überschätzungen, weil er die genderspezifischen Aspekte vernachlässigt. Warum, so fragt man sich, fließen alle diese anscheinend so flüchtigen und mobilen Bilderströme immer wieder hartnäckig im Bild der Frau zusammen? Wohl kaum deshalb, weil Mori selbst die zufällig authentifizierte Protagonistin ist, sondern weil (fließende) Weiblichkeit im Diskurs von Menschen, Maschinen, Medientechnologien und Utopien historische Bedeutung als U-Topie¹⁵ hat und Mori offensichtlich mit der Bedeutung von japanischem Mädchen/asiatischer Frau für die Vorstellung des Neuen spielt.

Hier könnte man, aus einer etwas anderen Perspektive allerdings, auch das Wort „Symptom“ ins Spiel bringen: Weiblichkeit in ihrer Funktion, Zeichen zu sein, von Subjektivität entblößte Leerstelle, die andere Sinnbilder, andere Ordnungen verkörpert. Das ist Weiblichkeit in ihrer allegorischen oder symptoma-

tischen Funktion.¹⁶ Mori könnte demzufolge, um Bryson nun gegen sich selbst zu kehren, die symptomatische „Bilderflut“ der Frau als Fließende, die im Informationszeitalter für die kritischen Interpreten sogar das Fließen des Kapitals darzustellen hat, symptomatisch personifizieren. Um mit Kunsttheoretikerinnen wie Schade, Eiblmayr, Wenk etc. gegen Bryson zu argumentieren, könnte man sich also fragen, ob Mori weniger das Symptom der fließenden kapitalistischen Bilderflut als vielmehr den Status der weiblichen Figur als Symptom mimetisiert. Das sind zumindest die Horizonte, die Feministinnen wie Luce Irigaray mit ihrem Begriff des „Mimesis spielens“ und im Anschluss an diese Rosi Braidotti mit der „Politik der Parodie“ und des „Als-ob“¹⁷ im Visier haben.

„Es existiert, zunächst vielleicht, nur ein einziger ‚Weg‘, derjenige, der historisch dem Weiblichen zugeschrieben wird: die Mimetik. Es geht darum, diese Rolle freiwillig zu übernehmen. Was schon heißt, eine Subordination umzukehren in Affirmation, und von dieser Tatsache aus zu beginnen, jene zu vereiteln. [...] Mimesis zu spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen.“ (Irigaray 1977, S. 78)

Es ist klar geworden, dass Bryson nicht diese Art der Mimesis im Visier hat, wenn er das Wort gebraucht; mit Blick auf Moris Strategien könnte man aber sagen, dass sie zumindest teilweise tut, was Irigaray hier beschreibt, nämlich die frauenspezifischen Rollen zu mimetisieren. Irigaray folgert weiter, dass es wichtig sei, dass Frauen die Wahrheitsmaschinerie, die Frau-Sein festschreiben will, zum Einhalt bringen: dadurch dass sie „– die Weise interpretierend-wiederholend, in welcher im Inneren des Diskurses das Weibliche sich determiniert findet: als Mangel, als Fehlen, oder als Mime und verkehrte Wiedergabe des Subjekts – kundtun, dass dieser Logik gegenüber von Seiten des Weiblichen ein ver-rückender Exzess möglich ist.“ (Irigaray 1977, S. 80)

Hier nun tut sich eine Kluft auf zwischen Irigarays Forderung und Moris mimetischer Inszenierung. Irigaray fordert, dass die mimetische Durchquerung die Mangelfunktion, in der die Frau sich in der Fettschfunktion wieder findet, zersetzend enthüllt. Das findet man aber bei Mori nicht. Im Gegenteil wertet sie die Fettschfunktion als Position der Stärke um: Die Position der Frau als prophetische Mittlerin bleibt relativ unangetastet, erfährt allein dadurch einen Einbruch, als die Message vage bleibt. Allerdings ist die Schwammigkeit allegorischer Heilsbotschaften kein Indiz für die Absage an diese Funktion, vielmehr ist Schwammigkeit bei solchen letzten, *brennenden* Fragen immer der Schlüssel zur Naturalisierung „sozioökonomischer“ Zusammenhänge.

Die simple Aufwertung hierarchischer Bild-Verhältnisse (die Frau als Fetsch, als Allegorie, Symptom usw.) führt ohne deren Dekonstruktion nur vordergründig zu einer Umwertung. Donna Haraways Ausspruch am Ende ihres Cyborg-Manifestos „Lieber Cyborg als Göttin“ (S. 72) referiert nicht zuletzt auf diese Erkenntnis. Während Mori in den früheren Arbeiten die Symptomatik von Weiblichkeitsbildern mimetisch parodierte und dadurch die Kluft von *Sichtbarkeit* und *Erkennbarkeit* aufriss, greift sie in den neueren Arbeiten konventionelle

Fliess- und Weiblichkeitsfantasien auf, um sie zu unkonventionellen und eingängigen Sinnbildern neuer Subjektivitäten zu schließen: Konventionell bleibt daran, dass Cyberweiblichkeit, so wie Weiblichkeit überhaupt, zum Sinnbild einer mythisch-universalisierenden Neuordnung im Anderswo gefriert, die man im Moment noch nicht benennen möchte.

Daraus lässt sich ableiten, dass die alleinige Verdoppelung nicht ausreicht, um Widerständiges in Bewegung zu setzen. Im Gegenteil führt es sogar zur Re-Produktion hegemonialer Bildentwürfe, die in diesem Fall das *Zukunftsträchtige* mit dem Bild des Mütterlich-Weiblichen kurzschließen und als medien-technologische Vision propagieren.¹⁸ Möglicherweise können Moris Sinnbilder einer Informationsgesellschaft voller techno-ozeanischer Mütterlichkeit die bedrohlichen Effekte der „Informatik der Herrschaft“ erklären helfen. Vielleicht kann aber die ästhetisch-überhöhende Implosion hierarchischer Differenzen auch ein Sinnvakuum erzeugen, das Unbehagen statt des lauthals verkündeten Friedens stiftet. Die Vagheit der *Botschaft* lässt keine genauen Schlüsse zu.

Sicher ist jedoch, dass das Symptomspielen jenseits des Konventionellen die Schaffung eines Cyborgkörpers oder -netzes beinhalten würde, der und das die Gesetze und Effekte der alles durchdringenden Ströme des Kapitalismus und der neuen Technologien nicht immer schon verwandelt, sondern symptomhaft registriert und auffängt. Ein Netz, das die (wundenlosen?) Wunden sichtbar macht und zu erkennen gibt. Es beinhaltet, dass Weiblichkeit nicht zum sinnstiftenden Telos in einer Welt ohne Botschaften verklärt wird, sondern dass die Kontrollfunktion von Gender in einer Welt voller Kontrolle überhaupt in Frage gestellt würde.

- 1 Manuel Castells: Das Informationszeitalter Bd. I. Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur. Die Netzwerkgesellschaft. Opladen 2001, S. 532.
- 2 Donna Haraway: *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*. In: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/M. 1995, S. 51: „Die konkrete Situation von Frauen ist ihre Integration/Ausbeutung in ein weltweites System der Produktion/Reproduktion und Kommunikation, das als Informatik der Herrschaft bezeichnet wird. Haushalt, Arbeitsplatz, Markt, öffentliche Sphäre, sogar der

Körper – alles kann in nahezu unbegrenzter, vielgestaltiger Weise aufgelöst und verschaltet werden.“

- 3 Vgl. dazu auch den wegweisenden Text von Gilles Deleuze: *Postscript on the Societies of Control*. In: October, Nr. 59, Winter 1992, S. 3-7; [Deutsche Übersetzung: www.nadir.org/nadir/archiv/netzkritik/postskriptum.html].
- 4 Vgl. dazu Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Köln, Weimar, Wien 1996.
- 5 *Animes sind verfilmte Mangas*, z.B. *Ghost in the Shell*.
- 6 Zur Bedeutung des Japanischen als Sinnbild des Zukünftigen siehe Toshiya Ue-

no: *Japanimation and Techno-Orientalism*. <http://www.desk.nl/~nettime/>.

- 7 Sigrid Schade schreibt mit Bezug auf Cindy Sherman: „Es geht nicht um die Frage, welche Weiblichkeitsbilder als Identifikationsangebote in einer Gesellschaft produziert werden. Es geht darum, dass die Repräsentation der Geschlechter medial festgeschrieben ist, d.h. zum Beispiel, das Weiblichkeit nicht in *bestimmten* Ideal-Bildern definiert wird, sondern dass ihr Status das Bild-Sein ist, Bild aber des abwesenden Blicks: Projektionsfläche, Oberfläche.“ (Sigrid Schade: *Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung*. In: *Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik*. Hrsg. v. Judith Conrad und Ursula Konnertz. Tübingen 1986, S. 231). So sehr ich mit Schade darin übereinstimme, dass Weiblichkeit der „Status des Bild-Seins ist“, so sehr denke ich, dass es die zentrale Rolle, die „bestimmte Ideal-Bilder“ spielen, nicht auszuschließen braucht. Gerade die Debatte um Cyborgs, *Wonder Woman* usw. zeigt den breiten Wunsch nach 'starken' weiblichen Identifikationsbildern an.
- 8 Vgl. dazu Ausstellungskatalog *Dara Birnbaum*, Kunsthalle Wien, Klagenfurt 1995.
- 9 Haraway 1995, S. 33.
- 10 Vgl. dazu Donna Haraway: *Cyborgs at Large. Interview mit Constance Penley und Andrew Ross*. In: *Technoculture*. Hrsg. v. C. Penley/A. Ross, University of Minnesota Pr. Minneapolis 1991.
- 11 Begriff von Luce Irigaray: *Macht des Diskurses. Unterordnung des Weiblichen. Ein Gespräch*. In: Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1977, S. 70-89.
- 12 Zur Analogie von Frauen, neuen Medien und Fluidität siehe mein Vortrag an der Kunsthistorikerinnentagung 2002: *Entwürfe fluider Subjekte*.

- 13 Ich verwende diesen Begriff in Anspielung auf *Das Unheimliche* bei Sigmund Freud.
- 14 Norman Bryson: *Unwiderstehliche Zukunft. Mariko Moris Techno-Aufklärung*. In: Parkett No. 54, 1998/99, S. 85.
- 15 Vgl. dazu Wenk 1996 und Sigrid Weigel: *Das Weibliche als Metapher des Metonymischen*. In: Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1990.
- 16 Vgl. dazu Wenk 1996 und Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993.
- 17 Rosi Braidotti: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York 1994, S. 3-7.
- 18 Interessanterweise verschwindet in *Wave Ufo* (2003) Moris weiblicher Körper. Die Installation besteht aus einem UFO-Modell, in das sich drei Personen hineinlegen und mit Gehirnstrom-Messern ausstatten können. Die Gehirnwellen werden an der Decke des runden Raums visualisiert und erinnern an kosmisch-orgasmische Ströme und „primitives“ Leben in Form von Einzellern, Viren usw. Das Gehirn des Menschen ist in dieser Arbeit nicht mehr Sitz der Intelligenz, sondern eine kybernetische Entität, die körperliche Kommunikation garantiert. Es wird eine Art Auflösung des Menschen in ein kosmisches Strömen inszeniert, wobei das weiche runde UFO-Modell, in das man sich hineinlegt, ziemlich eindeutige Konnotationen zu Weiblichkeit herstellt – auch wenn jetzt der weibliche Körper verschwunden ist. Dieses Projekt wurde gezeigt im Kunsthaus Bregenz, 8.2.-23.3.2003. <http://www.kunsthhaus-bregenz.de>