Universität Bremen

Zum politischen Potential der radiokünstlerischen Arbeit *Three Weeks in May* (1977) von Suzanne Lacy - Eine Dispositivanalyse künstlerisch-medialer Aussageproduktion zu sexualisierter Gewalt

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
durch den Promotionsausschuss Dr. phil.
der Universität Bremen

vorgelegt von Franziska Rauh

Bremen, den 31.03.2021

Korrekturzettel

zur Dissertationsschrift von Franziska Rauh:
Zum politischen Potential der radiokünstlerischen Arbeit *Three Weeks in May* (1977) von Suzanne Lacy. Eine Dispositivanalyse künstlerisch-medialer Aussageproduktion zu sexualisierter Gewalt. Eingereicht am 31.03.2021.

1. Gutachterin: Irene Nierhaus
2. Gutachterin: Christiane Keim

Promotionskolloquium am 16.07.2021.

1. Einleitung ... 4
1.1 Gegenstand und Darstellung der Ziele ... 8
1.2 Theoretischer und methodologischer Rahmen: Das Dispositiv ... 10
1.3 Forschungsstand und Relevanz ... 12
1.4 Fragen und konkretes Vorgehen ... 16

2. Die Radiokunstarbeit *Three Weeks in May* (1977) von Suzanne Lacy ... 18
2.1 Auditiver Sachverhalt und Höreindruck ... 18
2.2 Einbettung in das Gesamtprojekt *Three Weeks in May* ... 24
2.2.1 Die Installation *Rape Maps* von Suzanne Lacy ... 27
2.2.2 Performances ... 28
2.2.3 Künstlerinnen-Austausch ... 36
2.2.4 Workshops ... 36
2.2.5 Medienarbeit ... 38
2.2.6 Beteiligte Personen(-gruppen) und Institutionen ... 39
2.2.7 Die Radiokunstarbeit TWIM als Teil des Gesamtprojekts ... 40

3. Das Dispositiv als grundlegende Denkstruktur ... 42
3.1 Das Dispositiv-Konzept Michel Foucaults ... 43
3.1.1 Zur Form und Funktion des Dispositivs ... 45
3.1.2 Widerstand im/zum Dispositiv ... 48
3.2 Besondere Dispositive I: Das Sexualitätsdispositiv ... 53
3.2.1 Sexualität als Differenzierungselement ... 55
3.2.2 Allianz, Sexualität, Familie und Ökonomie ... 57
3.2.3 Befreiung der Sexualität als Macht- und Kontrollwerkzeug ... 58
3.2.4 Das Geständnis und das Zuhören als Techniken der Wahrheitsproduktion ... 60
3.3 Besondere Dispositive II: Das Radiodispositiv ... 61
3.3.1 Das Radiodispositiv: Grundfigur und Funktion ... 65
3.3.2 Programmbegriff als Zwischeninstanz ... 67
3.3.3 Realitätseindruck und Teilhabe-Effekt ... 68
3.3.4 Gesellschaftliche Macht und Mobilisierungseffekt des Radios ... 69

4. Analyse dispositiver (An-)Ordnungen um und in *Three Weeks in May* ... 73
4.1 Dimensionen der dispositiven (An-)Ordnung ... 75
4.1.1 Diskurse/Diskursive Praktiken – Diskursformation(en) ... 76
4.1.2 Nicht-diskursive Praktiken ... 78
4.1.3 Subjektivationen/Subjektivierungen ... 79
4.1.4 Symbolische und materiale Objektivationen ... 81
4.1.5 Sozialer Wandel, Umbruchsituation/en und (nicht) intendierte (Nebenfolgen) ... 82
4.2 Verhältnisse und Leitfragen der Analyse von *Three Weeks in May* ... 82
4.2.1 Leitfrage Praktiken ... 83
4.2.2 Leitfrage Subjektkivationen/Subjektivierungen ... 85
4.2.3 Leitfrage symbolischer und materialer Objektivationen ... 87
4.2.4 Meta-Verhältnis: Gesellschaftstheoretische Kontextualisierung ... 88
4.3 Abschließendes zur Übertragung des methodologischen Vorgehens auf die Analyse von *Three Weeks in May* ... 89

5. Diskurswissen: Öffentliche Verhandlung von sexualisierter Gewalt vor *Three Weeks in May* ... 93
5.1 Feministinnen problematisieren sexualisierte Gewalt in der Öffentlichkeit ... 94
5.1.1 Entstehung und Ziele des Anti-Rape Movement ... 94
5.1.2 Feministische Analyse und Theorieproduktion ... 97
5.1.3 Kritik an Vergewaltigungsmythen ... 100

5.2 Sexualisierte Gewalt in Informations- und Unterhaltungsmedien 103
5.2.1 Mediale Berichterstattung 104
5.2.2 Unterhaltungs-Film und Fernsehen 107
5.3 Sexualisierte Gewalt als Motiv in der Kunst 117
5.3.1 Künstlerische Verhandlung sexualisierter Gewalt in den 1960/70er Jahren in den USA .. 118
5.3.2 Lacys künstlerische Arbeiten zu sexualisierter Gewalt 1972 bis 1975 121
Das Künstlerinnenbuch Rape Is (1972) 121
Die Performance Ablutions (1972) 123
Die Performance One Woman Shows (1975) 124

6. (Gegen-)Erzählungen: Verräumlichungsszenarien sexualisierter Gewalt in *Three Weeks in May* 129
6.1 Außen- und Innenräume und das Auto als (mobile) Tatorte in TWIM 133
6.1.1 Städtischer Außenraum 135
6.1.2 Wohnraum 136
6.1.3 Auto 138
6.1.4 Zwischenfazit: Verortung sexualisierter Gewalt 139
6.2 Öffentliche No-Go-Areas, verunsicherte Wohnräume und Gefahrenzone Auto im Film 141
6.2.1 Außenräume als öffentliche No-Go-Areas 142
6.2.2 Verunsicherte Innenräume: die (Single-)Wohnung 142
6.2.3 Gefahrenzone Auto: Trampen, Entführung und Übergriffe im Innenraum 144
6.2.4 Zur Wirkung der filmischen Verräumlichung von sexualisierter Gewalt 156
6.3. Die Frauenbewegung als Krise für das Sexualitätsdispositiv: Weibliche Berufstätigkeit und Automobilität als Bedrohung für das Familienmodell 159
6.3.1 Weibliche Berufstätigkeit 159
6.3.2 Weibliche Automobilität 161
6.3.3 Dispositivische Deutung der Abschreckungsfunktion der Filme 165
6.4 Erweiterung und Verweigerung von Vergewaltigungswissen in TWIM 167
6.4.1 Verräumlichung 167
6.4.2 Stranger-Danger – Aquaintance-Date-Rape – Domestic Violence 168
6.4.3 Wehrhafte Opfer 170
6.4.5 Violence Not Sex 171
6.4.6 (Kein) Victim Blaming: Uneindeutigkeit als Chance und Problem 172
6.5 Fazit: TWIM als Eingriff in die Aussageproduktion des Sexualitätsdispositivs 173

7. Diskurswissen: Kunst-Radio/Radio-Kunst 178
7.1 Kunst im Radio vor *Close Radio* 181
7.2 Das US-amerikanische Rundfunksystem als Kontext für TWIM 186
7.3 Die Radiokunstsendereihe *Close Radio* (1976–1979) 197
7.4 *Feminist Sound*: Beiträge feministischer Künstlerinnen in *Close Radio* 204

8. Widerstandspotential von *Three Weeks in May* im Radioraum 213
8.1 Analyse einzelner Elemente der künstlerisch-medialen Ebene 214
8.1.1 Polizeiberichte als Basis von TWIM 214
8.1.2 (Serielle) Wiederholung als ästhetisches Strukturmittel und Aufführungspraxis 223
8.1.3 TWIM hörbar machen: Verlesen und Aufrufen 231
8.1.4 Zwischenfazit: Der Einsatz von Polizeibericht, (serieller) Wiederholung und Verlesen/Aufrufen als künstlerisch-mediale Strategie 235
8.3 Artist Radio als Krise für den alternativen Rundfunk: *Close Radio* als Bruch im Bruch 237
8.4 Fazit: Das Verhältnis von TWIM zur radiodispositiven (An-)Ordnung 243

9. Schluss 249

Anhang **261**
Anhang I: Transkript: Suzanne Lacy *Three Weeks in May* (1977) 261
Anhang II: Transkript: Suzanne Lacy *Rape Is* (1972) 264
Anhang III: Dimensionen der Dispositivanalyse nach Bührmann/Schneider 267

Film- und Serienliste **268**

Literatur- und Quellenverzeichnis **270**
Bücher und Artikel 270
Internetquellen 287
Archivalien 287
Interviews/Gesprächsnotizen 288

Erklärung **290**

1. Einleitung

Von Seiten der Kunstgeschichtsschreibung und der Kunsttheorie wird immer wieder das Verhältnis von Kunst und Politik aus unterschiedlichen Perspektiven und mit unterschiedlichem Interesse ausgeleuchtet. Dabei tritt eine weit verzweigte Gemengelage von Koexistenz, aufeinander bezogenen Verweisen und Ausschlüssen zu Tage. Beide Sphären beanspruchen mitunter gar erst die Grundlage für die jeweils andere zu bieten. Mit dem französischen Theoretiker Jacques Rancière gedacht, bestimmt nicht die Politik, „was der sinnlichen Erfahrung überhaupt gegeben ist" und gibt nicht die „Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms [...] [der Kunst] zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung vor"?[1] Oder sind im Gegenteil nicht Hören und Sehen in hohem Maße sozial konstruiert und beruhen nicht die politischen Nachrichten, die das einzelne Individuum hört und sieht, auf Modellen, Szenarien, Narrativen und Bildern, denen eine wie auch immer geartete Kunst zugrunde liegt?[2]

Die Übergriffe in die jeweils andere Sphäre gestalten sich vielseitig. Dies liegt u.a. darin begründet, dass beide Felder auf ihre Weise Strategien haben, die das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft beschreiben – und sich mindestens von der Begrifflichkeit her gleichen. Einige dieser Strategien sind für die vorliegende Arbeit von Bedeutung: Subversion, Affirmation, Aneignung, Anerkennung, Emanzipation und Widerstand. Dabei ist mitunter nicht klar abgrenzbar, wo die Kunst anfängt und die Politik aufhört, welcher Pol in diesem Verhältnis eine Strategie verfolgt und welchem sie nur unterstellt wird: „Beispielsweise verwendete die Stasi in der DDR subversive Methoden der Zersetzung gegen nonkonforme Künstler, die von der Stasi wiederum als subversive Elemente eingestuft wurden, obwohl diese Künstler sich selber keineswegs als subversiv bezeichnet hätten."[3]

Die Frage nach einer politischen Wirksamkeit von Kunst steuert den Übergriff zwischen den beiden Sphären bewusst an. Dabei kann und muss jede Kunst insofern beanspruchen, politisch zu sein, als sie mit dem in Verbindung steht, was auf den ersten Blick als ‚die (jeweilige) politische Lage' benannt werden kann. Diese banale Einsicht bindet Kunst und Künstler*innen mitunter so weit, dass sie sich instrumentalisieren lassen und die politische

[1] Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hgg. von Maria Muhle. Berlin, 2006, S. 26.
[2] Siehe dazu Edelman, Murray: From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions. Chicago/London, 1995.
[3] Daniels, Dieter: Subversion als Strategie heute. In: Wachter, Christoph/Jud, Mathias (Hg.): Political Interventions. Basel 2014, S. 51-62, S. 51.

Lage affirmativ begleiten. Vor allem im deutschsprachigen Kontext war dieser Teil der Debatte um das Verhältnis von Kunst und Politik geprägt von dem Einschnitt, den der Nationalsozialismus darstellte.[4] Entsprechend ging es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts um Fragen der ‚Vereinnahmung' von Kunst durch diktatorische Systeme, aber auch um die Möglichkeit von Kunst als Widerstand. Eine emanzipatorische Wirkung wurde der Kunst vor allem im Kontext der sozialen Bewegungen der 1960er/70er Jahre zugeschrieben.[5] Als Gegenbewegung zu Strömungen wie der Minimal Art nahm gerade in der (feministischen) Performance-Kunst der gesellschaftspolitische Bezug eine zentrale Rolle ein, bevor sich von der Prämisse des Politischen in der Kunst wieder distanziert wurde. Politische Umbrüche in Deutschland und Europa um 1990, aber auch Kunstfeld interne Veränderungen befeuerten erneut die Debatte und prägten die Kunstproduktion der 1990er Jahre.[6] Ganz aktuell befinden wir uns in einer Phase, in der das Interesse am Verhältnis von Kunst und Politik erneut zugenommen hat. Von politischer Kunst wird sich einiges erhofft. Es scheint so, als ob angesichts ungelöster gesellschaftlicher Probleme – systemischer Rassismus und Sexismus, Populismus, Verhärtung gesellschaftlicher Fronten, um nur einige zu nennen – der Blick wieder suchend bis hoffnungsvoll auf die Kunst gerichtet wird. Die (real-)politische Alternativlosigkeit führt dazu, dass in der Kunst nach Lösungswegen gesucht wird. Zugleich fehlt es nicht an Warnungen und der Einsicht, sich nicht zu viel von der Kunst zu versprechen bzw. diese sich nicht verheben soll, indem sie lediglich ein kleinräumiges Wohlfühlmoment schafft, welches „den durch die bestehenden Machtverhältnisse abgesteckten Rahmen nicht zu verlassen vermag".[7]

Zu beobachten ist ein gegenseitiges Interesse von Akteur*innen in den Bereichen von Kunst und Politik: (Partizipative) Kunst wird vermehrt als Tool politischer und kultureller Bildung eingesetzt und im Kunstbetrieb scheint dem Label *politisch* nichts Anrüchiges mehr anzuhaften, sondern vielmehr hohe Besucher*innenzahlen und Aufmerksamkeit in der

[4] An dieser Stelle möchte ich auf die Guernica-Gesellschaft Gesellschaft verweisen. Sie wurde ursprünglich zur Erforschung antifaschistischer Kunst und Antikriegskunst gegründet. Der anfängliche Fokus auf oppositioneller Kunst der 1930er und 1940er Jahre wurde mittlerweile auf um die Erforschung der politischen Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts erweitert. Seit 1999 gibt es das Jahrbuch *Kunst und Politik*. Für die vorliegende Untersuchung sind vor allem die Beiträge in der Ausgabe von 2007 wichtig: Held, Jutta (Hg.): Kunst und Politik. Schwerpunkt: Politische Kunst heute, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Bd 9, 2007. Göttingen, 2008.
[5] Zu den Entwicklungen bis in die 2000er Jahre siehe: Frohne, Ursula/Katti, Christian: Einführung. Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik. In: Held, 2008, S. 15-26.
[6] Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien, 2002, S. 7.
[7] Bandi, Nina/Kraft, Michael/Lasinger, Sebastian: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld, 2012, S. 19-34, S. 23.

Scientific Community zu versprechen.[8] Bei der aktuellen Verhandlung fällt auf, dass gerade die Konzept- und Performance-Kunst der 1960/70er Jahre einen wichtigen Bezugspunkt für die Frage nach dem politischen Potential von Kunst darstellt. Vor allem die feministische Kunstproduktion dieser Zeit erlebt derzeit eine Renaissance.[9]

Die Meinungen darüber, was das *Politische* der Kunst sei, variieren erheblich und hängen davon ab, wie ‚Politik' und ‚Kunst' im Allgemeinen gefasst werden. Um mich hier nicht in dem Feld der Möglichkeiten zu verlieren, nehme ich an dieser Stelle nur eine grobe Unterscheidung vor: Als politische Kunst kann so zum Beispiel die künstlerische Positionierung zu einem realpolitischen Ereignis verstanden werden. Aber auch im Fall von künstlerischen Arbeiten, die darauf abzielen, etablierte Alltagspraxen und -wissen und deren Selbstverständlichkeit in Frage zu stellen, wird von einer politischen Wirksamkeit der Kunst gesprochen.[10] Dies schließt an die anfangs angeführten Überlegungen Rancières an, denen seit einiger Zeit eine zentrale Rolle innerhalb der Debatte zukommt. Eine der Grundannahmen Rancières besteht darin, dass die Ästhetik im Sinne der Kunstproduktion und -rezeption mit einer Ästhetik im weiteren Sinn verknüpft ist: allgemeinen Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten.[11] In *Der emanzipierte Zuschauer* (2008) beschreibt er die Emanzipation als „momenthaften Ausbruch aus den sozial vorgegebenen Zu- und Einteilungen, der zugleich zu einem Abbau der alten Aufteilung des Sichtbaren, des Denkbaren und des Machbaren wird."[12] Das politische – emanzipatorische – Potential von Kunst besteht dementsprechend in der Eröffnung von Möglichkeitsräumen jenseits bisheriger Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsräume.[13] Politische Kunst in diesem Sinn operiert

[8] Siehe dazu Besand, Anja (Hg.): Politik trifft Kunst. Zum Verhältnis politischer und kultureller Bildung. Bundeszentrale für politische Bildung, 2012, https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/Leseprobe.pdf, letzter Zugriff 19.03.21.

[9] Siehe dazu beispielhaft die Wanderausstellung *Feministische Avantgarde der 1970er Jahre* (2015-2017), die zwischen Hamburg, Karlsruhe und Wien tourte; die Ausstellung *Power to the People* (2018) in der Schirn Kunsthalle Frankfurt und Veröffentlichungen im online Schirn Mag wie z.B.: Beißwanger, Lisa: Neue Strategien für Politische Kunst Teil 1 + 2, 23.05.2018/30.05.2018; https://www.schirn.de/magazin/kontext/politische_kunst_jetzt/neue_strategien_fuer_politische_kunst_50_jahre_68er_teil_1/, letzter Zugriff 19.03.21; *Documenta. Politics and Art* (2021-2022) Deutsches Historisches Museum, Berlin; die Podiumsdiskussion *Kunst und/oder Politik, oder: wie politisch darf/muss Kunst (heute) sein?* (2017) ausgerichtet von der Hochschule für Bildenden Künste, Hamburg: https://www.podcampus.de/nodes/RAOPJ, letzter Zugriff 19.03.21.

[10] So verhandelt bspw. im Rahmen des vom Goethe Institut ausgerichteten Symposiums *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische zu denken*, welches vom 11-13.06.2015 in der Akademie der Künste in Berlin stattfand: https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20559574.html, letzter Zugriff 19.03.2021.

[11] Siehe dazu Kastner, Jens: Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Wien, 2012.

[12] Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Wien, 2009, S. 59.

[13] Vgl. Celikates, Robin: Besprechung: Rancière, Jacques. Die Aufteilung des Sinnlichen, Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin, 2006. In: Held, 2008, S. 183-186.

nicht (mehr) mit eindeutigen Aussagen, sondern gerade mit der Unbestimmtheit und Ambiguität.[14]

Mein grundsätzliches Forschungsinteresse liegt in der Erkundung dessen, was das politische Potential von Kunst innerhalb des oben beschriebenen Spannungsfeldes darstellen kann – geleitet von einer Vorliebe für offenkundig aktivistisch-künstlerische Ansätze, dabei jedoch stets sensibel für weniger direktes, eher subversives Vorgehen, das auf Unbestimmtheit abzielt. Mit dieser Perspektive habe ich mich der künstlerischen Form der Radiokunst im Rahmen des Forschungsprojekts *Radiokunst: Zur Entwicklung eines Mediums zwischen Ästhetik und sozio-kultureller Wirkungsgeschichte* (2012-2015) angenähert. Dieses Projekt verstand sich als Grundlagenforschung zur Radiokunst – im Sinne von Radiosendungen, die von Künstler*innen um und für das Radio produziert werden.[15] In diesem Rahmen beschäftigte ich mich vor allem mit der Beforschung des institutionellen Kontexts der Radiokunst und seinen Machtstrukturen.[16] Im Zusammenspiel mit dem grundsätzlichen Interesse an einem politischen Potential von Kunst entwickelte sich daraus schließlich die vorliegende Untersuchung. Im Laufe des forschenden Voranschreitens verschärfte sich dabei mein Fokus zunehmend. Zunächst bildeten vier unterschiedliche Radiokunstarbeiten bzw. -projekte meinen Gegenstand. Sie alle waren angesiedelt in verschiedenen institutionellen Kontexten, Zeit- und geographischen Räumen sowie politischen Konflikten: öffentlich-rechtlicher Rundfunk, freies Radio und Piratensender; 1970er bis Mitte 2000er Jahre; USA, Türkei, ehemaliges Jugoslawien, Österreich und Deutschland; Feminismus, Bürgerkrieg, Privatisierung öffentlicher Räume und Gentrifizierung. Innerhalb dieser Auswahl schälte sich jedoch immer deutlicher eine Präferenz für die Arbeiten von Künstlerinnen und deren auf Kommunikation und Gemeinschaft abzielende Praxis heraus; letztlich habe ich – historisch betrachtet – das früheste Projekt ausgewählt: eine Radiokunstarbeit mit starkem feministisch-aktivistischem Ansatz, einer auf den ersten ‚Blick' scheinbar simplen, weil kompakten

[14] Siehe dazu Krieger, Verena: Strategische Uneindeutigkeit. Ambiguierungstendenzen ‚engagierter' Kunst im 20. Und 21. Jahrhundert. In: Mader, Rachel (Hg.): Radikal Ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute. Zürich/Berlin, 2014, S. 29-56.

[15] Das Forschungsprojekt fand in Kooperation zwischen dem Zentrum für Künstlerpublikationen in Bremen, des Instituts für Kunstwissenschaft, Filmwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen und des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln von 2012 bis 2015 statt und wurde von der Volkswagenstiftung gefördert. Weitere Informationen zum Projekt und eine Arbeitsdefinition von Radiokunst siehe: http://forschung-kuenstlerpublikationen.de/Forschungsprojekt.html, letzter Zugriff 22.03.2021.

[16] Insgesamt wurden von den drei Partnern drei Schwerpunktbereiche untersucht: zum Einfluss der Technologien auf die Radiokunst (Ursula Frohne/Jee-Hae Kim, Universität zu Köln), zum institutionellen Kontext der Radiokunst und seinen Machstrukturen (Anne Thurmann-Jajes/Franziska Rauh, Zentrum für Künstlerpublikationen) und zur Vermittlung von Radiokunst (Maria Peters/Sarah Schönewald, Universität Bremen). Ergebnisse der Forschungen wurden bisher u.a. veröffentlicht im Tagungsband: Thurmann-Jajes, Anne/Frohne, Ursula et al (Hg.): Radio as Art. Concepts, Spaces, Practices. Bielefeld, 2019 und der Dissertationsschrift: Schönewald, Sarah: Kunst auf Sendung. Zur Analyse und Vermittlung von Radiokunst. Bielefeld, 2021.

ästhetischen Struktur und entstanden innerhalb eines Zusammenhangs, der bisher von der Radiokunstforschung nicht berücksichtigt wurde.[17]

1.1 Gegenstand und Darstellung der Ziele

Bei der radiokünstlerischen Arbeit, deren politischem Potential ich in der vorliegenden Untersuchung nun nachspüren werde, handelt es sich um *Three Weeks in May* (TWIM) der kalifornischen Künstlerin Suzanne Lacy (*1945, Wasco) aus dem Jahr 1977.[18] In einer zehnminütigen live-Radiosendung verliest Lacy Berichte von sexualisierten Übergriffen, die auf Polizeiangaben beruhen. Die Radioarbeit ist Teil des gleichnamigen dreiwöchigen und vielschichtigen Projektes, welches Lacy – in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Leslie Labowitz – an mehreren Orten im Stadtraum von Los Angeles realisierte, um ein öffentliches Bewusstsein für die Alltäglichkeit sexualisierter Gewalt gegenüber Frauen zu schaffen. Das Gesamtprojekt zählt heute zu den kanonischen Werken feministischer Kunst der 1970er Jahre. TWIM selbst wurde am 16. Mai 1977 im Rahmen von *Close Radio* gesendet. *Close Radio* war eine wöchentliche Sendung, die von 1976-1979 vom Sender *KPFK* in Los Angeles ausgestrahlt wurde. Sie war die erste institutionalisierte Sendereihe in den USA, die bildenden Künstler*innen regelmäßig Raum für Experimente mit bzw. im Medium Radio einräumte. Der Sender *KFPK* versteht sich bis heute als progressive Alternative zum kommerziellen Mainstream Hörfunk in den USA.[19]

TWIM als Gegenstand der Untersuchung ist demnach eingebettet in eine komplexe Struktur von (medien-)politischen Positionierungen und Ebenen, die den Bedeutungskontext dieser radiokünstlerischen Arbeit ausmachen. Lacy bezog mit TWIM Stellung zur damals intensiv geführten öffentlichen Verhandlung sexualisierter Gewalt und nutzte dafür das Medium Radio. TWIM wurde weder für ein Museum noch eine Galerie produziert, sondern fand außerhalb etablierter Kunsträume in der radiofonen Öffentlichkeit von Los Angeles statt. Die Radiokunstarbeit war damit an der Schnittstelle von künstlerischer Produktion und (Medien-)Aktivismus angesiedelt und zielte auf nicht weniger als eine nachhaltige

[17] Bei den anderen Radiokunstarbeiten/-projekten handelt es sich um die Zusammenarbeit des ORF-Kunstradio mit Radiokünstler*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien während der postjugoslawischen Kriege in den 1990er Jahren, das *Radioballett* (ab 2002) des Hamburger Medien- und Performance-Kunst-Kollektivs Ligna und das Nachbarschaftsradio *101.7 Efem* (2005) des Istanbuler Künstlerinnenkollektivs Oda Projesi. Bisher dazu veröffentlicht: Rauh, Franziska: Radio Art in the ‚...Everyday Hand-to-Hand Struggle with Apparatuses?'. In: Thurmann-Jajes, Anne/Frohne, Ursula (Hg.), 2019, S. 118-126. Erste Forschungsergebnisse zum Engagement des ORF-Kunstradios wurden in der Ausstellung *Über das Radio hinaus – 25 Jahre Kunstradio-Radiokunst* (November 2012 – Mai 2013) im Museum Weserburg, Bremen, präsentiert.

[18] Suzanne Lacy: Three Weeks in May, live gesendet und mitgeschnitten am 16.05.1977, KPFK Radio, Los Angeles, Dauer: 10:59 Min., https://www.getty.edu/art/exhibitions/evidence_movement/audio/index.html, letzter Zugriff 4.10.2019. Die Aufnahme Liegt als Audio-CD bei. Transkript siehe Anhang I.

[19] Siehe dazu Lasar, Matthew: Pacifica Radio. The Rise of an Alternative Network. Philadelphia, 2000.

gesellschaftliche Veränderung ab. Meine Analyse beleuchtet sowohl die offensichtlich politische Dimension – TWIM greift in eine aktuelle gesellschaftspolitische Auseinandersetzung ein – als auch das Politische, das in der Art und Weise der Hervorbringung von Lacys Anliegen begründet liegt.

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wird im ersten Teil der Analyse zunächst herausgearbeitet, welche Aussagen zu sexualisierter Gewalt in TWIM produziert werden und wie sich diese zu bereits etabliertem medial vermittelten Wissen in diesem Bereich verhalten. Insbesondere geraten in diesem Zusammenhang die sogenannten Vergewaltigungsmythen in den Blick. Als Kontrastfolie ziehe ich dafür vor allem US-amerikanische Spielfilme der 1970er heran. Diese populären Filme sind „nur im Ansatz der Realität" und „einzig und allein der Fantasie" verpflichtet, können jedoch insofern als kritisch zu lesender Spiegel damaliger medialer Verhandlung des Themas verstanden werden, als dass diese Fantasie „das Konkret-Politische/Soziale eines Landes zu einer bestimmten Zeit in existenzielle Befindlichkeiten generalisiert. Das heißt, die Filme sind stets sozial verankert, gleichzeitig aber schicksalhaft verdichtet."[20] Im zweiten Teil der Analyse verlasse ich die Aussageproduktion der inhaltlichen Ebene und fokussiere die künstlerisch-mediale Verfasstheit von TWIM. Es wird dargestellt, wie sich TWIM als radiokünstlerische Arbeit im Rundfunksystem verhält, also in welchem Maß durch ihre bloße Existenz sowie ihre ästhetische Struktur Produktions- und Hörkonventionen des Radios herausgefordert werden.

TWIM wird in der vorliegenden Arbeit daraufhin untersucht, inwiefern es über das Potential verfügt, Veränderungen in den beiden Bereichen – sexualisierte Gewalt und Radio – zu zeitigen bzw. die Radiokunstarbeit bereits als Teil von stattfindenden Veränderungsprozessen zu begreifen ist. Zu diesem Zweck werden das Gesamtprojekt TWIM und die Sendereihe *Close Radio* miteinbezogen. Die Untersuchung von TWIM innerhalb seines Entstehungs- und Distributionskontexts eröffnet zeit- und landesspezifische Einblicke in die öffentliche Verhandlung von sexualisierter Gewalt sowie in die Ein- und Ausschlussmechanismen des Rundfunksystems gegenüber künstlerischen Ansätzen. Mein Forschungsinteresse liegt darin begründet, die (alternativen) Denk- und Handlungsräume, die durch TWIM entstehen bzw. in denen TWIM angesiedelt ist, herauszuarbeiten. Durch das Formieren solcher Räume und entsprechender Praktiken, so meine These, mischt sich die radiokünstlerische Arbeit in die Kräfte- und Machtverhältnisse ein, die unsere Gesellschaft durchziehen und deren vernetzte

[20] Grob, Norbert: Kino der Verdammnis. In: Ders. (Hg.): Filmgenres – Film Noir. Stuttgart, 2008, S. 9-53, S. 9.

Struktur der französische Philosoph Michel Foucault als Dispositiv theoretisiert.[21] Das Dispositiv bezeichnet ein „rationelles und abgestimmtes Eingreifen in […] Kräfteverhältnisse, […] um sie in diese oder jene Richtung auszubauen […], um sie zu blockieren oder zu stabilisieren oder auch nutzbar zu machen […].“[22] Mein Anspruch ist es demnach, mit der vorliegenden Untersuchung aufzuzeigen, wie sich TWIM in diesem Sinn zu Dispositiven als machtstrategische (An-)Ordnungen verhält bzw. inwiefern sich TWIM, indem es neue Vorstellungen von sexualisierter Gewalt und Radiopraxis hervorbringt, widerständig zu den dispositiven Strukturen positioniert, die diese Bereiche durchziehen und bestimmen. In diesem Verhältnis sehe ich das politische Potential von TWIM begründet.

Die Ziele dieser Dissertation lassen sich dementsprechend folgendermaßen formulieren:

- Die historische Rekonstruktion der radiokünstlerischen Arbeit TWIM sowie ihres Produktions- und Distributionskontexts (Gesamtprojekt TWIM und *Close Radio*).
- Die Überprüfung der Anwendbarkeit des Ansatzes der Dispositivanalyse als methodologisch-methodisches Verfahren.
- Die Analyse und Bewertung des politischen Potentials der radiokünstlerischen Arbeit im Bereich sexualisierter Gewalt und Radio.

1.2 Theoretischer und methodologischer Rahmen: Das Dispositiv

Das Dispositiv-Konzept stellt sowohl das grundlegende theoretische Konzept als auch den methodologischen Rahmen der vorliegenden Untersuchung dar. Eine intensive Auseinandersetzung dazu erfolgt in den Kapiteln 3 und 4. In der Foucault-Rezeption trat das Dispositiv lange deutlich hinter den Diskursbegriff zurück. Der Wandel, den das Dispositiv hinter sich gebracht hat, lässt sich treffend mit zwei Zitaten illustrieren, die jeweils auf denselben Autor zurückgehen: So bezeichnen Dreyfus und Rabinow das Dispositivkonzept im Jahr 1982 noch als „extremely vague“;[23] zwei Jahrzehnte später hingegen spricht Rabinow vom Dispositiv als „one of the most powerful conceptual tools introduced by Foucault“.[24]

[21] Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin, 1978.
[22] Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Ein Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes, In: Ders. (Hg.): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin, 1978, S. 118-175, S. 123 (1978b).
[23] Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics. 2.Auflage, Chicago, 1983, S.120.
[24] Rabinow, Paul/Rose, Nikolas: Foucault Today. Introduction. In: Dies. (Hg.) The Essential Foucault. Selections from the Essential Works of Foucault, 1954-1984. New York, 2003, S. XV.

Während ich mich für die theoretische Rahmung vor allem auf die Überlegungen von Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben und Knut Hickethier beziehe, greife ich für das methodologische Vorgehen auf den Vorschlag einer Dispositivanalyse der Soziolog*innen Bührmann und Schneider zurück und mache das Konzept für mein Anliegen fruchtbar. Grundsätzlich ermöglicht die Dispositivanalyse als Forschungsstil die dispositive (An-)Ordnung, in die TWIM eingebunden ist, offenzulegen und die für die Fragestellung relevanten Verhältnisse hinsichtlich ihrer macht- und herrschaftstheoretischen Bedeutung zu befragen.[25] Das übergeordnete Ziel der Dispositivforschung ist es, „Macht-/Wissen-Relationen in ihren sozialen Auswirkungen, aber auch ihren Anlässen zu erforschen.“[26] Dabei ist nie das komplette Dispositiv zu erfassen und zu erforschen, sondern die „Wechselwirkungen zwischen vorherrschenden Wissensordnungen, diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken (im Alltag), ihren symbolischen wie materialen Objektivationen sowie die damit verbundenen Subjektivationen/ Subjektivierungen.“[27] Dafür schlagen Bührmann und Schneider vier Leitfragen vor, denen jedoch eine Bestimmung der für die Forschungsfrage relevanten Verhältnisse vorangeschaltet werden soll.

In der Umsetzung der Dispositivanalyse werden auf der Basis einer genauen Werkbeschreibung von TWIM, die den Produktions- und Distributionskontext berücksichtigt, relevante diskursive und nicht-diskursive Elemente der Radioarbeit herausgearbeitet und festlegt, zu welchem diskursiv verhandelten Wissen sie ins Verhältnis zu setzen sind. An der von Bührmann und Schneider formulierten Leitfrage nach den Vergegenständlichungen bzw. Objektivationen orientiert nehme ich für die Analyse der inhaltlichen Ebene von TWIM den Zustieg über die Frage nach der räumlichen Verortung sexualisierter Gewalt vor. Für die Untersuchung der künstlerisch-medialen Ebene beleuchte ich entsprechend die Bedeutung des Einsatzes von Polizeiberichten, serieller Wiederholung und dem Verlesen bzw. Aufrufen als diskursive und nicht-diskursive Praktiken im Radio(kunst)raum.

Die Dispositivanalyse sieht kein starres Methodikkonzept, sondern vielmehr thematisch ausgerichtete und theoretisch-konzeptionell begründete Verknüpfungen verschiedener methodischer Zugriffe, vor. Auf der Grundlage der konzeptionellen Überlegungen zur dispositiven (An-)Ordnung und entsprechenden Leitfragen können geeignete methodisch-

[25] Bührmann, Andrea D./Schneider, Werner: Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld, 2008, S. 11. Nach Bührmann/Schneider sind vier Leitfragen für die Verhältnisbestimmungen grundlegend, die allerdings nur analytisch trennbar, nicht alle gleichermaßen zu bearbeiten sind. Vgl. ebd., S. 152ff.
[26] Ebd., S. 154.
[27] Ebd., S. 111.

forschungspraktischen Operationen für das empirische Vorgehen ausgewählt werden. Die Dispositivanalyse setzt nicht zwangsläufig eine Diskursanalyse voraus, sondern lässt auch eine empirisch-analytische Annährung an das Diskursive über das Nicht-Diskursive zu. Bei dem hier zu befragenden Material handelt es sich vor allem um die künstlerische Arbeit an sich, heute vorliegend in Form einer digitalen Audio-Datei.[28] Als naheliegender unmittelbarer Kontext werden das Gesamtprojekt TWIM sowie die Radiokunstsendereihe *Close Radio* berücksichtigt. Zudem gibt es dokumentarisches und archivarisches Material, hauptsächlich in Form von Beschreibungen, Fotografien, Video- und Audioaufzeichnungen.

1.3 Forschungsstand und Relevanz

Die radiokünstlerische Arbeit *Three Weeks in May* von Suzanne Lacy wurde bisher weder von der Kunst- noch von der Mediengeschichte bzw. -wissenschaft berücksichtigt.[29] Grundsätzlich ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Oeuvre von Suzanne Lacy nicht sehr umfangreich, trotz der zentralen Rolle für die feministische (Performance-)Kunst der 1970er Jahre, die der Künstlerin zugeschrieben wird. Die Kunsthistorikerin Sharon Irish veröffentlichte die Monographie *Suzanne Lacy – Spaces Between* (2010), ansonsten sind die Ausstellungskataloge *Gender Agendas* (2015) und *We Are Here* (2019) die einzigen Publikationen, die sich ausschließlich den Arbeiten von Suzanne Lacy widmen.[30] Ihre Werke wurden seit den 1970er Jahren vor allem in vereinzelten Artikeln, überwiegend in Überblickspublikationen zu feministischer (Performance-)Kunst, von bekannten Kunsthistorikerinnen/-kritikerinnen wie Vivien Fryd Green, Lucy Lippard, Peggy Phelan und Moira Roth beleuchtet. In zwei aktuellen Untersuchungen zum Motiv der sexualisierten Gewalt in der Kunst werden erneut Projekte von Lacy beleuchtet.[31] In diesen Beiträgen wird von Lacys Arbeiten das Gesamtprojekt TWIM mit am häufigsten angeführt. Das zunehmende Interesse an sozial engagierter Kunst bringt die künstlerischen Arbeiten von Lacy zudem in den Fokus von Forschungen im Bereich der partizipativen Kunst.[32] Umfangreichere Beschreibungen des Gesamtprojekts TWIM fehlen jedoch auch in diesem Feld. Grundsätzlich

[28] Liegt als Audio-CD bei; Transkript siehe Anhang I.
[29] Im Gespräch mit der Autorin gibt Lacy selbst an, dass es sie ärgert, dass das Gesamtprojekt TWIM zwar immer wieder im Kontext feministischer Kunst – Performance - aufgegriffen und inhaltlich beleuchtet wird, die mediale Dimension und damit auch ihre mediale Praxis aber weitgehend außen vor gelassen wird. Gesprächsnotiz, Los Angeles, 9. September 2014.
[30] Irish, Sharon: Suzanne Lacy. Spaces Between. Minneapolis, 2010; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (Hg.): Suzanne Lacy. Gender Agendas. Ausst.-Kat., Museo Pecci Milano. Mailand, 2015; Frieling, Rudolf/Sanromán, Lucía/Willsdon, Dominic (Hg.): Suzanne Lacy. We are here. Ausst.-Kat., San Francisco Museum of Modern Art. München/London/New York, 2019.
[31] Fryd, Vivien Green: Against Our Will. Sexual Trauma in American Art since 1970. University Park, 2019; Princenthal, Nancy: Unspeakable Acts. Women, Art, and Sexual Violence in the 1970s. New York, 2019.
[32] Siehe dazu Bishop, Claire: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London/New York, 2012; Thompson, Nato (Hg.): Living as Form. Socially Engaged Art from 1991-2011. New York, 2012.

sind es die Publikationen und Webseiten (Projektbeschreibungen und -reflexionen, Dokumentationsmaterial) der Künstlerin selbst, welche die meisten Informationen zu ihren Werken zur Verfügung stellen. Doch auch Lacy benennt TWIM hier lediglich und geht nicht näher auf die Radioarbeit ein.

Die Forschung zu Radiokunstsendereihen wie *Close Radio* steht – noch mehr als die zur Radiokunst allgemein – am absoluten Anfang. Bisher wurden vornehmlich nur einzelne radiokünstlerische Arbeiten und vernetzte Projekte untersucht.[33] Mit der Ausnahme von jüngst erschienenen Publikationen zu Hörspielproduktionen im deutschsprachigen Raum findet bis heute keine Auseinandersetzung mit Rundfunksendern (oder auch Museen) als regelmäßigen Produktions- und Distributionskontexten für künstlerische Experimente statt.[34] *Close Radio* war Teil der Ausstellung *Evidence of Movement* des Getty Center in Los Angeles (2007). In diesem Zusammenhang entstand ein kurzer Katalogbeitrag über die Sendereihe, darüber hinaus existiert keine wissenschaftliche – oder sonstige – Aufarbeitung.[35] Der Essayband *Listen Up! Radio Art in the USA*, der im Rahmen des oben genannten Forschungsprojekts zur Radiokunst entstanden ist und voraussichtlich noch in diesem Jahr erscheinen wird, zeichnet erstmals die Geschichte der Radiokunst in den USA nach. Dort werden auch Sendereihen vorgestellt. In diesem Kontext wird zum ersten Mal die Rolle von *Close Radio* als Teil der (institutionellen) Entwicklung dieser Kunstform berücksichtigt.[36]

Im Bezug auf das Dispositiv stützt sich die vorliegende Untersuchung direkt auf die grundlegenden Arbeiten von Foucault, Agamben, Deleuze und Hickethier. Die jeweilige umfassende Diskussion der Autoren bleibt unberücksichtigt zugunsten eines frischen Zugriffs auf die Primärtexte. Ähnliches gilt für die filmischen Produktionen. Hier ist die Ausgangssituation, dass lediglich Blockbuster wie *A Clockwork Orange* (1971) nennenswert diskutiert wurden – jedoch auch nicht im Hinblick auf die Darstellung sexualisierter Gewalt. Daher ist meine Entscheidung, die Untersuchung der Spielfilme unmittelbar entlang dieser

[33] Siehe Augiatis, Daina/Lander, Dan (Hg.): Radio Rethink. Art, Sound and Transmission. Banff, 1994; Thurmann-Jajes, Anne/Breitsameter, Sabine/Pauleit, Winfried (Hg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Bremen, 2006; Grundmann, Heidi/Zimmermann, Elisabeth/Braun, Reinhard et al. (Hg.): Re-Inventing Radio. Aspects of Radio as Art. Frankfurt am Main, 2008.
[34] Siehe dazu Zeising, Andreas: Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Künstlervermittlung im frühen Rundfunk der 1920er und 1940er Jahre. Köln, 2018; hier aber eher der Fokus auf Sendungen über bildende Kunst, keine Radiokunst.
[35] McFadden, Jane: Close Radio. In: Peabody, Rebecca/Perchuk, Andrew/Phillips, Glenn et al. (Hg.): Pacific Standard Time. Los Angeles Art, 1945-1980. Los Angeles, 2011, S. 298.
[36] Thurmann-Jajes, Anne/Beyer, Regine (Hg.): Listen Up! Radio Art in the USA. Bielefeld, erscheint voraussichtl. Dezember 2021.

Primärquellen zu führen, u.a. dem Umstand geschuldet, dass die Forschungslandschaft an dieser Stelle Lücken aufweist.

Relevanz

Die Relevanz der vorliegenden Untersuchung besteht zunächst darin, dazu beizutragen, die oben beschriebene Forschungslücke zur Radiokunst und Radiokunstsendereihen allgemein ein Stück weit zu schließen. Neben dem damit verbundenen Anliegen, radiokünstlerische Arbeiten als relevantes und lohnendes Feld für die kunstwissenschaftliche Forschung auszuweisen, spielt jedoch ein weiterer Aspekt eine entscheidende Rolle: Die Relevanz einer Aufbereitung des Phänomens Radiokunst zu diesem Zeitpunkt besteht in dem Umstand, dass die Situation der Datenerhebung auf mehreren Ebenen sich zunehmend prekär darstellt. Mit dem Ausscheiden ehemaliger Redakteur*innen und Techniker*innen aus den Rundfunkanstalten verschwindet Wissen über die künstlerischen Experimente aus der Rundfunkperspektive und damit einhergehend leider oft entsprechendes Archivmaterial. Es ist anzunehmen, dass bereits ein Teil des Materials aufgrund von fachlicher Geringschätzung und herrschendem Platzmangel aus den Rundfunkarchiven verschwunden ist.[37]

Vor allem aber stellt die inhaltliche Aktualität von TWIM einen relevanten Grund für die Beschäftigung mit der Radiokunstarbeit dar: Der öffentliche Diskurs zur sexualisierten Gewalt hat parallel zur Entwicklung der vorliegenden Untersuchung eine Intensivierung erfahren, die es so seit den 1970er Jahren nicht mehr gegeben hat. Der Kampf gegen sexualisierte Übergriffe entwickelte sich in der zweiten Hälfte der 2010er Jahre zu einem der zentralen Themen feministischen Aktivismus weltweit. Die #MeToo-Bewegung spielte dabei in den USA – und darüber hinaus – eine zentrale Rolle. Insbesondere die Offenlegung der Normalität sexualisierter Übergriffe innerhalb der Filmbranche Hollywoods und sexistische Äußerungen des Präsidenten Donald J. Trump (2017-2021) befeuerten die öffentliche Auseinandersetzung. Im Zuge dessen wird seitdem das Thema vermehrt medial kritisch aufgegriffen. TV-Serien wie *13 Reasons Why* (2017-2020), *Unbelievable* (2019), *I May Destroy You* (2020) oder Kinofilme wie *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (2017) und *Promising Young Women* (2020) erfahren große öffentliche Aufmerksamkeit und kommerziellen Erfolg. Parallel wird zunehmend die verharmlosende Darstellung sexualisierter Gewalt in früheren und aktuellen medialen Produktionen kritisiert: übergriffiges

[37] Die Aufnahmen von *Close Radio* konnten nur durch Zufall gerettet werden, nachdem KPFK sie entsorgte. Heute befinden sie sich im Archiv des Getty Research Institute, Los Angeles. Aufnahmen eines Vorläufers des ORF-Kunstradios, *Kunst im Kasten*, sind bereits nicht mehr aufzufinden.

Verhalten in Disney Filmen ebenso wie die fast inflationär eingesetzten Vergewaltigungsszenen der erfolgreichen Serie *Game of Thrones* (2011-2019).[38] In der aktuellen Auseinandersetzung wird darum gerungen, reale Übergriffe nicht als Einzelfälle, sondern als Folge misogyner Strukturen und Geschlechterrollen kenntlich zu machen. Besonders in Bezug auf die mediale Darstellung sexualisierter Gewalt wird deutlich, wie weit verbreitet und wirkmächtig bestimmte Vorannahmen über sexualisierte Gewalt sind, die bspw. den Betroffenen eine (Mit-)Schuld zuweisen. Kurz vor Beendigung der Dissertation wurde in London am 3. März 2021 Sarah Everard auf öffentlicher Straße entführt, sexuell missbraucht und ermordet. Dieser Fall führte zu zahlreichen Protestaktionen – in *real life* sowie in den sozialen Medien – und bestimmt seitdem die Schlagzeiten der Informationsmedien weit über London hinaus.[39] Auch wenn der Grundton pro-Betroffene ist, schwingen in vielen der Berichte doch Schuldzuweisungen und weitere mythenbehaftete Annahmen mit. Auch sagt es viel über die gesellschaftliche Haltung zu sexualisierter Gewalt aus, wenn als Reaktion auf eine solche Tat die Polizei Frauen aufruft, zu ihrer eigenen Sicherheit nachts das Haus nicht zu verlassen.[40] Die von Protestierenden in diesem Zusammenhang vehement vorgebrachte Gegenforderung „Reclaim these Streets" erinnert dabei stark an die Losung „Take Back the Night" aus den 1970er Jahren.[41] An dieser Stelle wird die Aktualität von TWIM bzw. dessen Relevanz als Bezugsgröße deutlich. Auch wenn ich keinen direkten Abgleich vornehme, ermöglicht die Auseinandersetzung mit TWIM doch das aktuelle Geschehen hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Relevanz vor dem historischen Hintergrund differenzierter einzuordnen bzw. zu bewerten.

---

[38] Siehe dazu beispielhaft Dockterman, Eliana: Sexual Assault Awareness Camapaign Uses Disney Princesses to Make a Point. In: Time, 27.06.2014: https://time.com/2933473/sexual-assault-awareness-disney-princess/, letzter Zugriff 23.03.2021; David, Sara: Counting Every Instance of Rape, Death, and Nudity on ‚Game of Thrones'. In: Vice, 7.09.2017: https://www.vice.com/en/article/qvvx83/game-of-thrones-by-the-numbers, letzter Zugriff 23.03.2021. Die Kritik wird derzeit noch überwiegend in sozialen Medien und (digitalen) Informationsmedien geäußert; dass sie sich auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung niederschlägt, wäre wünschenswert.

[39] Bereits eine kurze Google-Suche liefert Treffer für deutsche, schweizer, österreichische und italienische Tageszeitungen und Magazine. Auch In den USA berichten u.a. die New York Times und auch Hosts wie Trevor Noah des populären Formats The Daily Show thematisieren den Übergriff und dessen Folgen. In einigen der Artikel wird bereits von einer globalen Bewegung gesprochen. Auch existiert bereits ein Wikipedia-Eintrag zum Mord an Sarah Everard.

[40] Taub, Amanda: In Rage Over Sarah Everard Killing, ‚Women's Bargain' Is Put on Notice. In: The New York Times, 14.03.2021: https://www.nytimes.com/2021/03/14/world/europe/sarah-everard-women-protest.html?, letzter Zugriff 23.03.2021.

[41] Siehe Blackall, Molly/Brooks, Libby: Reclaim These Streets. Sarah Everard vigil evolves into virtual and doorstep protests. In: The Guardian, 13.03.2012: https://www.theguardian.com/uk-news/2021/mar/13/reclaim-these-streets-sarah-everard-vigil-evolves-into-virtual-and-doorstep-protests, letzter Zugriff 23.03.2021. Ebenso wie *Reclaim these Streets* steht auch der Slogan *Take Back the Nigh*t (TBTN) für eine Organisation. TBTN gründete sich in den 1970er Jahre und organisierte zahlreiche Demonstrationen und Veranstaltungen. Eine der ersten Aktionen bestand in einer Demonstration in San Francisco im Jahr 1978, an der sich auch Suzanne Lacy beteiligte. Siehe dazu: Lacy, Suzanne (Hg.): Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007. Durham/London, 2010, S. 88, 100, 104f.

1.4 Fragen und konkretes Vorgehen

Meine These besteht darin, dass TWIM einen Eingriff in etablierte Wissens- und Machtverhältnisse in den Bereichen sexualisierter Gewalt und Rundfunk darstellt – bzw. die dortigen dispositiven (An-)Ordnungen herausfordert. Darin sehe ich das politische Potential der Radiokunstarbeit begründet. Der Fragenkomplex, um den es im Folgenden gehen wird, zielt darauf ab, dieses Potential genauer auszuloten: Wie verhält sich die Aussageproduktion von TWIM zu etabliertem ‚Vergewaltigungswissen' und radiofonen Konventionen? Welche künstlerische(n) Strategie(n) kommt/kommen in TWIM zum Tragen, um ein öffentliches Bewusstsein für sexualisierte Gewalt gegen Frauen herzustellen? Welche Rolle spielt dabei die mediale Verfasstheit von TWIM? Welche besonderen Möglichkeiten bietet der Rundfunk als Produktions- und Distributionskontext für das Anliegen?

Zusammengefasst lautet die zentrale Fragestellung: Wie gestaltet sich das politische Potential von TWIM auf inhaltlicher sowie künstlerisch-medialer Ebene hinsichtlich von Brüchen/Alternativen/Widerständen zur öffentlichen Verhandlung von sexualisierter Gewalt und Rundfunkkonventionen?

Die vorliegende Arbeit ist folgendermaßen aufgebaut:

Nach den einleitenden Informationen in diesem **Kapitel 1** widmet sich **Kapitel 2** einer genaueren Vorstellung von TWIM. Auf der Basis der Beschreibung des auditiven Sachverhalts und des Höreindrucks folgen erste Beobachtungen hinsichtlich der formalen Verfasstheit und Wirkung. Ergänzt werden diese Überlegungen durch eine ausführliche Rekonstruktion des Gesamtprojekts TWIM als Entstehungskontext.

In **Kapitel 3** und **Kapitel 4** wird das Dispositiv als theoretischer Rahmen und methodologisches Vorgehen erläutert. Als Erweiterung bzw. Spezifizierung des Foucault'schen Grund-Konzepts werden in **Kapitel 3** das Sexualitäts- und das Radiodispositiv vorgestellt und deren Nutzen für die Untersuchung von TWIM dargelegt. **Kapitel 4** beschäftigt sich mit dem dispositivanalytischen Vorgehen von Bührmann und Schneider und dessen Umsetzung für mein Anliegen.

Kapitel 5 gibt einen Überblick über die relevanten Diskursformationen bzw. das Bezugswissen für die Analyse der inhaltlichen Ebene von TWIM, die darauf aufbauend in

Kapitel 6 erfolgt. Ausgehend von der Verräumlichung sexualisierter Gewalt in TWIM wird die Wissensproduktion der Radiokunstarbeit zu der von medialen Erzeugnissen der Zeit ins Verhältnis gesetzt, um entsprechende Unterschiede und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Bei **Kapitel 7** handelt es sich erneut um ein Überblickskapitel, in dem diesmal relevante Diskursformationen und das Bezugswissen zum Verhältnis Kunst-Radio/Radio-Kunst skizziert werden. Analog zu Kapitel 6 findet in **Kapitel 8** die entsprechende Analyse der medial-künstlerischen Ebene statt. Dargelegt wird, welche künstlerisch-medialen Strategien zum Einsatz kommen und wie diese innerhalb der Radioumgebung zu bewerten sind.

In **Kapitel 9** werden schließlich die Ergebnisse aus den **Analysekapiteln 6** und **8** zusammengeführt und noch einmal zum Gesamtprojekt TWIM ins Verhältnis gesetzt. Desweiteren erfolgt eine Beurteilung des dispositivanalytischen Vorgehens. Zum Abschluss verweist ein Ausblick auf weitere mögliche Forschungsansätze, die sich aus der vorliegenden Untersuchung heraus ergeben haben.

2. Die Radiokunstarbeit *Three Weeks in May* (1977) von Suzanne Lacy

In diesem Kapitel stelle ich den Gegenstand der Untersuchung, die Radiokunstarbeit *Three Weeks in May* (TWIM) von Suzanne Lacy aus dem Jahr 1977, und – als unmittelbaren Entstehungskontext – das gleichnamige künstlerische Gesamtprojekt näher vor. Letzteres ermöglicht es die Radioarbeit in einem größeren Wirkungszusammenhang zu begreifen. TWIM wird im Folgenden zwar als abgeschlossenes Kunstwerk betrachtet, für ein tiefergehendes Verständnis der politischen Relevanz der Radioarbeit ist ihre Betrachtung innerhalb des Gesamtprojekts TWIM jedoch notwendig. Zum einen gibt es Auskunft über den sozio-kulturellen Rahmen von TWIM, zum anderen zeichnen sich vor dieser Folie inhaltliche sowie künstlerisch-mediale Besonderheiten von TWIM als radiofones Werk besonders deutlich ab.

2.1 Auditiver Sachverhalt und Höreindruck

Es folgt nun eine kurze Beschreibung des auditiven Sachverhalts von TWIM, so wie er sich ohne zusätzliches Wissen aus dem Hörerlebnis formulieren lässt. Als auditive Quelle dient der digitalisierte Mitschnitt von TWIM, so wie die Arbeit am 16. Mai 1977 von Suzanne Lacy im Rahmen der Radiokunstsendereihe *Close Radio* vom Sender KPFK in Los Angeles live performt und gesendet wurde. Die Dauer beträgt 10 Minuten 59 Sekunden. Auf der Basis des reinen Höreindrucks stelle ich anschließend erste inhaltliche wie formale Auffälligkeiten von TWIM und Fragen für die weitere Analyse heraus.[42]

Auditiver Sachverhalt

Die Aufnahme beginnt abrupt. Ohne weitere Ankündigung ist eine vermeintlich weibliche, Englisch sprechende Stimme zu hören, die gerade dabei ist einen Satz zu beenden: „...Alley where victim was raped. Suspect took victims coat. She is 18 years old.“[43] Im weiteren Verlauf macht die Sprecherin in kurzen Sequenzen, die immer dem gleichen Aufbau folgen, spezifische Angaben: Monat, Tag, Jahr, Uhrzeit, zwei Straßennamen, die kurze Schilderung einer (versuchten) Vergewaltigung, gefolgt von der Formulierung „She is“ und einer

[42] Suzanne Lacy: Three Weeks in May, 1977. Der Mittschnitt der Arbeit ist zu hören auf der Website Getty Museum, als Teil der Ausstellung *Evidence of Movement* (2007) Track 21, https://www.getty.edu/art/exhibitions/evidence_movement/audio/index.html, letzter Zugriff 4.10.2019.
[43] Das vollständige Transkript aller Sequenzen befindet sich im Anhang (Anhang I). Alle folgenden direkten Zitate aus TWIM beziehen sich auf diese Verschriftlichung.

entsprechenden Altersangabe: „May 9th, 1977, 12:30 pm, Saticoy and Topanga Canyon Boulevards. Suspect forced his way into victim's apartment as she entered and attempted rape. Victim resisted. Suspect left. She is 36 years old."[44] Nur einmal unterbricht sie die Aufzählung, um die Hörerinnen[45] dazu aufzurufen, eigene Erfahrungen sexualisierter Gewalt während der Sendung telefonisch zu melden: „Any woman who would like to call in with her actual sexual experience of rape, can call 985-5735 during the reading."[46] Danach folgen weitere Sequenzen entsprechend dem oben beschriebenen Muster. Die Aufnahme endet, indem die Stimme der Sprecherin zu Beginn der Schilderung eines weiteren Übergriffs immer leiser wird, bis sie nicht mehr zu hören ist.

Aufgrund der Satzstruktur der Sequenzen wird der Eindruck vermittelt, dass sich die zeit-, orts-, geschlechts- und altersspezifischen Angaben jeweils auf den im Mittelteil der jeweiligen Sequenz geschilderten Übergriff beziehen. Dementsprechend besteht die Radioarbeit offenbar aus einer Aufzählung von Schilderungen sexualisierter Übergriffe auf Frauen, die an unterschiedlichen Tagen zu unterschiedlichen Uhrzeiten an unterschiedlichen Orten stattfanden. Die Tathergänge variieren von Fall zu Fall ebenso wie das Alter der Betroffenen. Durch wiederholtes Hören lässt sich der Aufbau der Arbeit konkreter fassen. TWIM besteht aus 32 strukturell gleichen Sequenzen. Komplett hörbar sind 30 Berichte, die Anfangs- und die Schlusssequenz jeweils nur teilweise. Der Aufruf an Betroffene, sich telefonisch zu melden, ist im Verlauf fast mittig – zwischen der 14. und 15. Bericht-Sequenz – angesiedelt.

Aus dem beschriebenen ersten Höreindruck lassen sich drei Auffälligkeiten erkennen, die analytisch getrennt voneinander im Folgenden betrachtet werden sollen: die Wiederholung und der Berichtstil als strukturierendes Gestaltungsmittel; Raum, Zeit und Geschlecht als dominante Kategorien auf der inhaltlichen Ebene; die Stimme und damit verbundene Vorstellungen von der Sprecherin und ihrer Glaubwürdigkeit.

Struktur: Wiederholung und Berichtstil

Die strenge formale Verfasstheit von TWIM stellt die erste Auffälligkeit beim Hören dar. Die immer gleiche Abfolge von Informationen führt zu einer dominanten und Aufmerksamkeit einfordernden Struktur, die mantraartig wirkt. Diese serielle Wiederholung – eindringlich und

[44] Transkript im Anhang (Anhang I).
[45] Auf den Gender-Stern verzichte ich bewusst in den Fällen, in denen deutlich gemacht werden soll, dass historisch damit eine kollektive Personengruppe als ‚Frauen' bzw. ‚Männer' adressiert wird.
[46] Transkript im Anhang (Anhang I).

monoton – tritt als das maßgebliche ästhetische Prinzip der Radiokunstarbeit in den Vordergrund. In Bezug auf den Inhalt entsteht dadurch der Eindruck, dass es sich bei den geschilderten Übergriffen nicht um Einzelfälle handelt. Durch die permanente Wiederholung bleibt die bedrückende Menge der Übergriffe im Gedächtnis. Die einzelnen Tatverläufe mit ihren Besonderheiten werden dagegen aufgrund der Dominanz des Strukturellen schnell überhört. Zudem ist es schwieriger den Schilderungen der Tatverläufe zu folgen als den knappen Angaben zu Tatzeit, Tatort und dem Alter der Betroffenen.

Neben der Wiederholung der einzelnen Sequenzen ist es deren Binnenstruktur selbst, die konsequent durchgehalten wird und die Wahrnehmung maßgeblich beeinflusst. Das sachliche Aneinanderreihen von Informationen erinnert an (Tatsachen-)Berichte, deren Funktion die Dokumentation von Fakten ist. Die serielle Zusammenstellung wirkt abgelesen – und deutet so ein schriftlich vorliegendes Protokoll an, das verlesen wird. Insbesondere die präzisen Zeit-, Orts- und Altersangaben erwecken den Eindruck, dass es sich um real existierende Zeiten, Orte, Menschen und tatsächlich stattgefundene Übergriffe handelt. Dabei könnten die geschilderten Vorfällen sogar erfunden sein – allein die Art und Weise, wie sie wiedergeben werden, verleiht ihnen ‚Echtheit' und der Sprecherin als ‚Wahrsprechende' Autorität.

Der Aufbau der Sequenzen legt nahe, dass es sich um Polizeiberichte handelt, da diese in der Regel solche Straftaten auf diese Weise dokumentieren bzw. m.E. jedenfalls bei den Hörenden die Vorstellung hervorrufen, dass es die Polizei ist, die ihre Berichte auf solche Weise verfasst. Zu klären wäre in diesem Sinn, welche (Hör-)Erfahrungen genau diese Assoziationen hervorrufen. Woher sind wir mit solchen Formaten tatsächlich vertraut – besonders in Fällen von sexualisierter Gewalt? Übernimmt Lacy diese lediglich oder transformiert sie diese für ihr Anliegen?

Inhalt: Zeit, Raum, Geschlecht

Die Kategorien Zeit, Ort und Geschlecht nehmen auf der inhaltlichen Ebene von TWIM eine hörbar prägnante Rolle ein. Jede Sequenz – mit Ausnahme der angeschnittenen Anfangssequenz und dem Aufruf – beginnt mit einer zeitlichen und räumlichen Verortung des Geschehens. Alle angeführten (versuchten) Übergriffe sind chronologisch geordnet. Das erste genannte Datum ist der 3. Mai 1977, das letzte der 15. Mai 1977. Dem jeweiligen Datum folgt die Angabe der Uhrzeit. Es handelt sich dabei um „a.m." und „p.m."-Zeiten. Die Altersangaben am Ende jeder Sequenz sind ebenfalls als eine Form der Kategorie Zeit zu

verstehen. Den tatzeitbezogenen Angaben folgen ortsbezogene, die jeweils aus zwei Straßennamen bestehen. Manche Ortsangaben kommen häufiger vor; die Stadt, in der sich diese Straßen befinden, wird nicht mit angeführt. Aufgrund der englischen Straßennamen ist zu vermuten, dass es sich um eine Stadt in einem englischsprachigen Land handelt. Ihre Funktion ist anscheinend, den Tatort zu markieren bzw. zu lokalisieren.

Beim Hören vermitteln diese Angaben zum einen den Eindruck, dass es sich es sich bei den geschilderten Übergriffe um reale Ereignisse handelt, da sie einer genauen Uhrzeit und einem genauen Ort zugeordnet werden. Zum anderen spielen sie mit Annahmen der Hörenden, wann grundsätzlich solche Übergriffe stattfinden. Die Zeitangaben fordern dazu auf, die Übergriffe in solche bei Tag und solche bei Nacht einzuteilen. Während die nächtlichen Uhrzeiten nicht überraschen, tun es die tagsüber schon. Ähnlich verhält es sich mit den Altersangaben. Die Fälle, bei denen extrem junge Frauen oder auch solche in bereits fortgeschrittenem Alter angegriffen werden, führen zu zusätzlicher Bestürzung oder Verwunderung. Hier räsoniert die Arbeit anscheinend mit Annahmen darüber, wie alt ‚in der Regel' die Betroffenen von sexualisierten Übergriffen sind.

Die Nennung der Straßennamen regt dazu an, diese Orte tatsächlich zu imaginieren bzw. sie in einem imaginären Stadtplan zu verorten. Einige Straßennamen hören sich dabei vertrauter an als andere. *Sunset Boulevard* wird bspw. häufig in Fernseh- und Kinoproduktionen als eine Straße in Los Angeles vorgestellt. Diese Zuordnungen sind jedoch abhängig, ob und wieweit jemand mit der Stadt vertraut ist; ist dies der Fall, bieten sie die Möglichkeit der Wiedererkennung. Hörer*innen können ihre Stadt, ihre Nachbarschaft oder Orte, an denen sie sich gerade aufhalten oder aufgehalten haben, wiedererkennen. Eigene Erfahrungen oder Vorstellungen, die sich mit diesen Orten verbinden, können aufgerufen werden. Vielleicht sind ihnen die Straßennamen bereits als Tatorte bekannt oder markieren Gegenden, die zumindest für unsicher gehalten werden. Es ist denkbar, dass diese Form der Wiedererkennung bei Hörenden zur Identifikation mit den Betroffenen oder einer Betroffenheit im Sinne von ‚Ich habe mich gestern genau dort aufgehalten, es hätte auch mich treffen können' führen kann.

Einmal für die Bedeutung von Zeit und Raum sensibilisiert, fallen noch weitere Zeit- und Raumebenen auf, die für die Untersuchung relevant sein könnten: der Zeitpunkt, an dem der Bericht verfasst wurde, die ursprüngliche Sendezeit sowie der jeweilige Rezeptionszeitpunkt.

Beim Radio als zeitbasiertem Medium kann auch die Untersuchung der zeitlichen Struktur der Radiokunstarbeit oder des Programms, in dem sie gesendet wurde, aufschlussreich sein. Neben den Straßennamen, die aufgrund ihrer exponierten Stellung unmittelbar auffallen, gibt es zudem noch weitere Orte bzw. Räume, die erst beim mehrmaligen Hören deutlicher hervortreten und die genauer untersucht werden können. Es werden verschiedene Innen- und Außenräume beschrieben, in denen die Übergriffe stattfinden. Darüber hinaus ist der Studioraum an sich sowie der Radioraum als Rezeptionsraum, in dem sich die Zuhörer*innen befinden, zu der Raumebene zu zählen, die für die Analyse relevant ist.

Nach Ort und Zeit nimmt als dritte beim Hören auffallende Kategorie das Geschlecht eine zentrale Rolle auf der inhaltlichen Ebene von TWIM ein. Die Formulierung „She is“ am Ende jeder Sequenz macht unmissverständlich deutlich, dass es sich bei den Betroffenen ausnahmslos um weibliche Personen handelt. Diese eindeutige Zuordnung sticht hervor, ohne zunächst jedoch weiter zu irritieren. TWIM korrespondiert hier mit der gesellschaftlichen Annahme, dass Betroffene sexualisierter Übergriffe überwiegend Frauen seien. Doch wie sieht es mit weiteren geschlechtlichen Zuordnungen durch TWIM aus? Reproduziert bzw. suggeriert TWIM eine geschlechtsspezifische Opfer-Täter-Dichotomie oder denken die Hörer*innen diese automatisch dazu?

Stimme: Wie wirkt das Gesprochene?

Bei den Lauten der Stimme, die wir hören, handelt es sich um die gesprochene Sprache einer einzelnen Person. Die kurzen Sätze bzw. Satzstücke werden ruhig und deutlich geäußert. Die nüchterne Sprechweise wirkt formal und nicht wie eine persönliche Erzählung. Wie oben bereits erwähnt, klingt es so, als ob die Sprecherin einen vorgegebenen Text wiedergibt. Dieser Eindruck verstärkt sich durch Geräusche, die an das Umdrehen eines Blatts Papier und das Verrücken eines Stuhls erinnern. Hin und wieder kommt es beim Vortrag zu kurzen Aussetzern und kleinen Versprechern.

Durch das Fehlen von Hall oder jeglichen anderen Geräuschen entsteht der Eindruck, dass es sich um einen kleinen, intimen Raum handelt, in dem sich die Berichterstatterin alleine befindet. Es entsteht das Bild einer Studiosituation mit einer Frau, die an einem Tisch sitzt, nacheinander die einzelnen Seiten des vor ihr liegenden Skripts vorliest und diese dann nach hinten schiebt. Die gut zu vernehmende Stimme suggeriert, dass die Sprecherin nah am Mikrophon sitzt. In der Aufruf-Sequenz wird die Stimme etwas lauter und noch klarer. Dies

könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Frau für den Aufruf ihren Kopf hebt und damit noch näher am Mikrophon ist. Diese Annahme korrespondiert damit, dass es m.E. gut vorstellbar erscheint, dass die Aufruf-Sequenz freigesprochen ist, die Sprecherin also nicht mehr den Kopf gesenkt halten muss, um von den Blättern abzulesen. Die Sprechweise verändert sich an dieser Stelle, wirkt lebendiger als in den vorherigen Sequenzen. Nach diesem kurzen ‚Ausbruch' folgen wieder Bericht-Sequenzen im bekannten Modus. Die Stimme wird wieder etwas dumpfer und geht auf die vorherige Lautstärke zurück. Nach der Aufruf-Sequenz häufen sich die Versprecher und Stockungen der Sprecherin. Sie scheint etwas aus dem Konzept gekommen zu sein, so als ob ihre Konzentration nachlässt oder ihr der Inhalt des Gesprochenen allmählich nahegeht.

Über die genaue Dauer des Vorlese-Akts werden wir als Hörer*innen im Ungewissen gelassen. Die Aufnahme beginnt und endet jeweils mitten in einer Sequenz: am Anfang abrupt, am Ende wird das Gesprochene langsam ausgeblendet. Die immer leiser werdende und schließlich verstummende Stimme erzeugt den Eindruck, dass ich mich als Hörende von der Sprecherin entferne. Ich werde aus dem Hörraum, in den ich am Anfang ‚hineingeworfen' wurde, scheinbar wieder ‚herausgezogen'. Es wirkt demnach so, als ob die Sprecherin bereits redet, wenn die Übertragungstaste gedrückt wird – und sie nach dem Fade-Out noch weiter spricht. Es entsteht der Eindruck, dass es keinen wirklichen Anfang und kein Ende gibt und die Auflistung der Übergriffe noch weitergeht.

Diese Beschreibung macht deutlich, dass sich über die Stimme und die Geräusche – auch wenn diese nur sehr reduziert vorhanden sind – Vorstellungen über den Raum sowie die darin anwesenden Körper und deren Bewegungen vermitteln lassen. Das Auditive provoziert Visuelles, ähnlich einem in uns ablaufenden Film. Es formt sich das Bild einer leibhaftigen Person, die zu uns spricht und uns zwischendurch sogar direkt anspricht. Dabei legen die ‚Fehlleistungen' dieser Person – die Aussetzer, Versprecher und lautes Atmen – nahe, dass es sich eben nicht um eine professionelle (Nachrichten-)Sprecherin handelt. Dieser Umstand lässt daran zweifeln, dass es sich um eine Nachrichtensendung handelt und ob das Gesagte tatsächlich echt ist. Wenn das Ziel einer (Nachrichten-)Sprecher*in ist, ein möglichst hohes Maß an Neutralität und Objektivität zu vermitteln und damit das Gesagte als wahr erscheinen zu lassen, bedeutet dies, dass die Berichterstatterin in TWIM diesem Anspruch nicht gerecht wird. Die Versprecher verweisen auf ein gewisses Maß an Unprofessionalität im Vergleich zu sonstigen (Nachrichten-)Sprecher*innen, aber eben auch auf eine persönliche Involviertheit

bzw. Empathie mit dem Inhalt ihrer Worte. Ihr Sprechen erscheint dadurch allerdings aufs Neue besonders authentisch.

Auch ein Blick auf das Nicht-Hörbare ist angebracht. Der Radiobeitrag scheint an einem Stück gesprochen zu sein. Es sind keine Schnitte oder Montagen zu erkennen, die auf eine nachträgliche Bearbeitung der Aufnahme hinweisen. Nur der durch das Einsetzen der Aufnahme zu Beginn entstandene Schnitt und das Fade-Out am Ende machen tonmeisterliche Eingriffe deutlich. Welchen Effekt hat diese vermeintliche Rohversion auf die Wahrnehmung des Gehörten? Trägt der Umstand, dass wir anscheinend das Gesprochene ‚genau so' hören, wie es gesagt wurde, zur Glaubwürdigkeit des Gesprochenen bei? Und ist die Aufnahme tatsächlich so unbearbeitet, wie sie scheint?

Im Zusammenspiel bewirken die oben beschriebenen Auffälligkeiten von TWIM – insbesondere die Wiederholung, das Berichthafte, die raumbezogene Identifikations- und Identifizierungsmöglichkeit sowie die Involviertheit der Sprecherin – vor allem den Eindruck der Glaubwürdigkeit und das Gefühl von Betroffenheit. Sie führen dazu, dass die vermittelten Übergriffe sexualisierter Gewalt als reales Geschehen wahrgenommen werden und betroffen machen. Es handelt sich um verschiedene ästhetische Mittel, die auf unterschiedliche Weise diese Wirkung erzeugen. Für die Analyse ergeben sich aus diesen Beobachtungen folgende Fragen: Mit welchen Informationen werden die Zuhörer*innen konfrontiert und welche ästhetischen Strategien setzt Lacy (bewusst) für deren Vermittlung ein, so dass sie glaubwürdig wirken?

2.2 Einbettung in das Gesamtprojekt *Three Weeks in May*

TWIM ist nicht nur eine auditive Arbeit für die Sendereihe *Close Radio*, sondern auch Teil des mehrschichtigen, dreiwöchigen Projekts *Three Weeks in May*, welches Suzanne Lacy in Kollaboration mit Leslie Labowitz und mit der Unterstützung von weiteren Künstlerinnen in der Zeit vom 8. bis zum 28. Mai im Jahr 1977 im Stadtraum von Los Angeles durchgeführt hat. Als Entstehungskontext für die Radioarbeit TWIM stellt es einen Teil dessen Referenzrahmens für die vorliegende Untersuchung dar. Zur besseren Unterscheidung wird immer der Zusatz ‚Gesamtprojekt' oder ‚Projekt' angeführt, wenn das dreiwöchige Projekt TWIM gemeint ist. Für die Radioarbeit verwende ich weiterhin die Abkürzung ‚TWIM' alleinstehend oder die Ergänzung ‚Radiokunstarbeit'.

Ziel des Gesamtprojekts TWIM war es, zum einen ein öffentliches Bewusstsein für die Alltäglichkeit sexualisierter Gewalt gegen Frauen in der US-amerikanischen Gesellschaft zu schaffen: „By exposing the facts of our rapes, the numbers of them, the events surrounding them, and the men who commit them, we begin to break down the myths that support the rape culture.“[47] Zum anderen ging es darum aufzuzeigen, welches Engagement in den Bereichen der Präventionsarbeit und der Unterstützung von Betroffenen bereits existierte. Mit diesem doppelten Ansatz wollte Lacy verhindern, den Opfer-Status von Frauen festzuschreiben.[48] Situationen des Austauschs für betroffene Frauen zu schaffen, so dass diese ihre Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt teilen konnten, bildete den Kern des Projekts. Insgesamt galt es, temporäre Räume für solche Begegnungen zu schaffen und diese wiederum in Formen der nachhaltigen Vernetzung und Öffentlichkeit zu überführen. Um in der (städtischen) Öffentlichkeit sichtbar zu werden und möglichst viele Menschen auch über die Kunstszene hinaus mit diesem Thema zu erreichen, verließ Lacy bewusst den Galerieraum und band neben Künstlerinnen auch Aktivist*innen und Vertreter*innen aus Politik und Medien ein. Laut Fryd gilt das Gesamtprojekt TWIM in diesem Sinn als Lacys erste Kreation einer öffentlich aktivistischen Kunst, für die sie heute bekannt ist. Lacy selbst bezeichnete das spezielle Format noch genauer als „public informational campaign“.[49]

Letztlich umfasste das auf diesen Überlegungen entstandene Gesamtprojekt TWIM über 30 künstlerische und nicht-künstlerische Aktivitäten: Reden von Politiker*innen, Interviews mit Krisen-Hotline-Aktivist*innen und beteiligten Künstlerinnen, Selbstverteidigungskurse und -demonstrationen, Protestaktionen, Speak-Outs, Medienartikel und -programme, Performancekunst und Installationen sowie sogenannte Consciousness Raising-Sitzungen.[50] Nicht jedes Event wurde von Lacy oder deren Team organisiert, teilweise wurden Veranstaltungen eingebunden, die bereits unabhängig von dem Projekt TWIM geplant waren.[51] Die Aktivitäten fanden über den gesamten Stadtraum von Los Angeles verteilt statt: in Kunsträumen sowie im öffentlichen Stadtraum und in Privaträumen wie den Ateliers von Künstler*innen oder Bildungseinrichtungen. Sie waren entweder für alle zugänglich oder nur

[47] Vgl. Lacy, Suzanne: ‚Three Weeks in May‘. Speaking Out on Rape, a Political Art Piece. In: Frontiers: A Journal of Women Studies, Jg. 2, H. 1, 1977, S. 64-70, S. 67.
[48] Vgl. ebd., S. 64.
[49] Lacy, Suzanne nach Fryd, Vivien Green: Suzanne Lacy’s Three Weeks in May. Feminist Activist Performance Art as ‚Expanded Public Pedagogy‘. In: NWSA Journal, Jg. 19, H. 1, 2007, S. 23-38, S. 31. Fryd zit. n. Lacy und Labowitz. Der Beitrag, auf den sich Fryd bezieht, wurde in ähnlicher Form in *Leaving Art* veröffentlicht, vgl. Lacy, Suzanne/Labowitz, Leslie: Feminist Artists. Developing a Media Strategy for the Movement [1981]. In: Lacy, Suzanne (Hg.), 2010, S. 83-91, S. 86.
[50] Vgl. Fryd, 2007, S. 28 und Krause, Emily Louise: Suzanne Lacy: Three Weeks in May. Master Thesis, California State University. Fresno, 2010, S. 47. Siehe Übersicht der Aktivitäten Lacy, 1977, S. 64.
[51] Vgl. Krause, 2010, S. 48.

für ein spezifisches Publikum bzw. einen geladenen Teilnehmer*innen-Kreis bestimmt. Der zentrale Ort war eine Installation an der Außenwand einer Galerie in der *City Mall Plaza*, einem unterirdischen Einkaufszentrum unterhalb des Rathauses, im Stadtzentrum von Los Angeles.

Durch die gezielte Einbindung der Massenmedien erweiterte Lacy den Aktionsradius des Projekts auf eine breite Öffentlichkeit. Es war darauf angelegt, eine größtmögliche mediale Aufmerksamkeit zu erreichen und dadurch ein Bewusstsein für und eine Diskussion über das Thema der sexualisierten Gewalt in der amerikanischen Kultur zu generieren.[52] Die gezielte Einbindung von Medien(-Vertreter*innen) kann als integrale Strategie des Gesamtprojektes TWIM bezeichnet werden. Lacy beschrieb die Bedeutung der Medien folgendermaßen: „It was used as both organizing device, to bring people from different anti-violence organizations and different political perspectives together on the same programs – and as a way to create public dialogue on rape and women's solutions for it."[53]

Der Projektbeginn wurde auf Muttertag, Sonntag den 8. Mai, gelegt. Die Auftaktveranstaltung fand einen Tag später, am 9. Mai, um 12 Uhr in der *City Mall* statt, mit der Eröffnung der Installation *Rape Maps*. Auf diese werde ich im nächsten Kapitel noch näher eingehen. Für die Zeremonie waren neben den beteiligten Künstlerinnen auch Aktivist*innen sowie Vertreter*innen der Stadt und den Organisationen anwesend, die das Projekt sponserten. Während der Abschlussveranstaltung am 28. Mai sprachen Pat Russel als Vertreterin des *City Council* und Sue Embry von der *Commission on Status of Women*. Auch Lacy hielt eine Rede und präsentierte die Installation *Rape Maps*. Die Veranstaltung wurde der Frau gewidmet, die zwei Tage zuvor in der Nähe der Installation vergewaltigt wurde. Zu diesem Anlass führte die Künstlerin Leslie Labowitz ihre Performance *Women Fight Back* auf. Des Weiteren fand eine finale Selbstverteidigungsvorführung von Betty Brooks und Cathy Barbar mit ca. 100 Frauen statt. [54]

Im Folgenden werde ich die einzelnen künstlerischen Arbeiten und aktivistischen Events, die während der drei Wochen stattfanden, beschreiben sowie das Netzwerk der Beteiligten und Unterstützer*innen vorstellen.

---

[52] Vgl. Fryd, 2007, S. 28.
[53] Lacy, Suzanne: Made for TV. California Performance in Mass Media. In: Performing Arts Journal, Jg. 6, H. 2, 1982, S. 52-61, S. 55f.
[54] Vgl. Lacy, 1977.

2.2.1 Die Installation *Rape Maps* von Suzanne Lacy

Die nun bereits mehrmals erwähnte Installation *Rape Maps* bildete das künstlerische Zentrum des Gesamtprojekts TWIM. Es handelte sich dabei um zwei 7,62 m × 1,83 m große Landkarten von Los Angeles, die über den gesamten Projektzeitraum hinweg an der Außenwand einer Galerie in der unterirdischen *City Mall* angebracht waren.[55] Die Karten waren hellgelb gehalten und mit einem gelb-schwarz gestreiften Absperrband umrandet.

Auf der ersten Karte markierte Lacy auf der Basis von Berichten und Statistiken des Los Angeles Police Department (LAPD) die Orte, an denen (versuchte) Vergewaltigungen am Tag vorher gemeldet wurden. Mithilfe einer Schablone, eines Farbrollers und roter Farbe brachte Lacy an der entsprechenden Stelle das Wort ‚Rape' in 10,16 cm großen Buchstaben an. Sie aktualisierte täglich die Karte anhand der Daten, die sie sich in der nahegelegenen Hauptstelle des LAPD abholte. Um jede ‚Rape'-Markierung stempelte sie in einem helleren Rot noch neun weitere. Diese sollten auf die geschätzte Dunkelziffer der nicht gemeldeten Übergriffe hinweisen.[56] In einer Rede am 25. Mai gab Lacy an, dass dem LAPD seit Beginn des Gesamtprojekts TWIM bis zu diesem Tag 86 Vergewaltigungen und versuchte Vergewaltigungen gemeldet und dementsprechend von ihr auf der Karte markiert wurden. Diese Zahl entspräche mehr als fünf Übergriffen pro Tag, wobei nach Schätzungen von Kriminalstatistiker*innen eher von bis zu 50 Vorfällen täglich auszugehen sei.[57] Am Ende des dreiwöchigen Projektzeitraums waren 90 gemeldete Übergriffe auf der Karte verzeichnet.[58]
Auf der zweiten Karte markierte Lacy Orte, an denen sich Widerstand gegen sexualisierte Gewalt organisierte und/oder Betroffene Unterstützung erfahren konnten: Präventionszentren, Vergewaltigungshotlines, Krankenhäuser, Notaufnahmen, Krisen- und Beratungszentren.[59] Auch Orte, an denen Events des Gesamtprojekts TWIM stattfanden, wurden verzeichnet. Während die erste Karte zeigen sollte, dass Übergriffe überall passieren konnten, sollte die zweite Karte Hoffnung und Unterstützung signalisieren.[60]

Die Karten an der Außenwand der Galerie zu realisieren, war der Entscheidung geschuldet, ein größeres Publikum erreichen zu wollen. Dort wurden sie von den Anwohner*innen, aber

---

[55] Vgl. ebd., S. 66. Manchmal wird in Quellen auch nur von „Maps" gesprochen. *Maps* war allerdings auch ein Happening, das Lacy 1973 in der Klasse von Allan Kaprow entwickelt hat. Siehe Suzanne Lacy, Webseite, Maps (1973): http://www.suzannelacy.com/early-works#/maps/, letzter Zugriff 27.10.2019.
[56] Vgl. Fryd, 2007, S. 29.
[57] Vgl. Lacy, 1977, S. 67.
[58] Vgl. Irish, Sharon: Suzanne Lacy. Spaces Between. Minneapolis, 2010, S. 62. Siehe auch Lacy, Suzanne: Time, Bones, and Art. Anatomy of a Decade [1995]. In: Dies. (Hg.), 2010, S. 92-107, S. 102.
[59] Vgl. Fryd, 2007, S. 29.
[60] Vgl. Krause, 2010, S. 51f.

vor allem von den zahlreichen Einkaufenden, Angestellten (vor allem des Rathauses) und Tourist*innen gesehen. Der unterirdische Ort symbolisierte die Gleichzeitigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Vergewaltigung in der US-amerikanischen Kultur.[61] Die Graphikdesignerin Sheila de Brettville, Lehrerin und Kollegin von Lacy, hatte diese nicht nur dazu ermutigt, den Innenraum der Galerie zu verlassen, um ein breiteres Publikum zu erreichen, sondern beriet sie auch bei der Gestaltung der visuellen Umsetzung: „Make it look like a road. Make it look like something that people travel through that's very much part of their experience."[62]

2.2.2 Performances

Mit Ausnahme der zentralen Installation *Rape Maps* handelt es sich bei den weiteren künstlerischen Bestandteilen des Gesamtprojekts TWIM vorwiegend um Performances. Zum Teil trat Lacy selbst auf, noch häufiger jedoch lud sie (ehemalige) Studentinnen oder Kolleginnen dazu ein, eigene Arbeiten beizusteuern. Im Folgenden werde ich die so entstandenen Performances kurz beschreiben.

Suzanne Lacy: She Who Would Fly

Bei *She Who Would Fly* handelte es sich um eine dreiteilige Performance-Installation von Lacy, die am Wochenende des 20. und 21. Mai 1977 in der *Garage Gallery* stattfand, der Galerie des *Studio Watts Workshop*. Der erste Teil *Talking to Women* wurde als „Art Performance und Testimonial Event" angekündigt und war nur für Frauen geöffnet.[63] Von 13 bis 17 Uhr trafen sich diese in der Galerie für ein sogenanntes „private sharing".[64] Die Anwesenden tauschten sich über ihre Erfahrungen von sexuellem Missbrauch aus, notierten ihre Erinnerungen auf Papierseiten und befestigten diese im Anschluss an den Wänden der Galerie. Dort waren bereits Landkarten der USA angebracht, auf denen sie die Orte der Übergriffe markieren konnten. Die Struktur des Treffens war an der Methode der ‚*circle-based pedagogy*' ausgerichtet, die Lacy während ihrer Zeit als Studentin im *Feminist Studio Workshop* der Künstlerin Judy Chicago kennengelernt hatte.[65]

Der zweite Teil *Ceremonies and Constructions* wurde als ein privates Ritual durchgeführt. Lacy lud dafür vier ihrer Studentinnen ein, die alle (sexualisierte) Gewalt erfahren hatten und

[61] Vgl. Fryd, 2007, S. 30.
[62] Irish, 2010, S. 62f.
[63] Lacy, 1977, S. 68.
[64] Ebd.
[65] Fryd, 2007, S. 30.

bereit waren, sich damit auseinanderzusetzen: Nancy Angelo, Melissa Hoffman, Laurel Klick und Cheryl Williams. Sie aßen zusammen, erzählten sich gegenseitig von den erlebten Übergriffen und rieben ihre Körper mit roter Fettschminke ein. Auch sie platzierten ihre niedergeschriebenen Erfahrungen an den Galeriewänden. Ziel dieses Vorgehens war, die gewalttätigen Erlebnisse durch die Verschriftlichung und Fixierung zu bestätigen, sich aber auch ihrer zu entledigen. Diese bisher häufig nur privat besprochen oder sogar als Geheimnis gehaltenen Erfahrungen wurden auf diese Weise nun öffentlich gemacht.[66]

Der dritte Teil der Performance-Installation bestand aus der Öffnung der Galerie für ein breiteres Publikum am 21. Mai von 20 bis 22 Uhr.[67] Dabei wurden nur drei bis vier Besucher*innen jeweils zur gleichen Zeit in den Galerieraum gelassen. Zwischen Boden und Decke war ein Lamm-Kadaver mit Flügeln aus weißen Federn befestigt, so als ob er fliegen würde. An den Wänden befanden sich weiterhin die Landkarten mit den Niederschriften der Frauen von den vorherigen Nachmittagen. Zusätzlich war an einer Wand ein vergrößerter Text der Schriftstellerin und Kollegin von Lacy Deena Metzger angebracht, in dem sie ihre eigene Vergewaltigung beschrieb.[68] Auf einem Balken über der Tür saßen vier Frauen in geduckter Haltung, die von dort aus die Besucher*innen beobachteten. Bei diesen Frauen handelte es sich um die Künstlerinnen Angelo, Hoffman, Klick und Williams, die den Galerieraum zuvor mitgestaltet hatten. Sie waren nackt und immer noch von der roten Farbe bedeckt. Laut Lacy sollte der Lammkadaver als eine Art Pegasus metaphorisch für die Abspaltung des Bewusstseins vom Körper stehen, die von einigen Betroffenen als Erfahrung infolge des jeweiligen Übergriffs beschrieben wurde. Die Frauen auf dem Balken sollten als Racheengel die Besucher*innen daran erinnern, dass diese in dem Moment Voyeure von schmerzvollen, realen Erfahrungen waren. Anders aber als bspw. bei einem voyeuristischen Blick auf Betroffene in den Medien blickten diese hier zurück. Lacy zielte auf den Moment des Schocks ab, in dem die Besucher*innen bemerkten, dass sie beobachtet wurden.[69]

Leslie Labowitz: Myths of Rape

Leslie Labowitz war nicht nur die zentrale kollaborierende Künstlerin auf konzeptueller und organisatorischer Ebene des Projekts, sie trug auch vier aufeinander aufbauende

[66] Vgl. ebd., S. 30f.
[67] Vgl. Lacy, 1977, S. 68. Vgl. hierzu auch die Statements von Lacy auf der ARIADNE Webseite, Suzanne Lacy, She Who Would Fly (1977): https://www.againstviolence.art/twim-she-who-would-fly, letzter Zugriff 01.11.2019.
[68] Vgl. Irish, 2010, S. 66.
[69] Vgl. Fryd, 2007, S. 31. Fryd nimmt hier Bezug auf das Konzept des ‚social viewer' und den aktiven Blick der Objekte. Siehe dazu Pollock, Griselda: Screening the Seventies. Sexuality and the Spaces of Femininity. In: Dies.: Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art. London, 1985, S. 50-90.

Straßenperformances bei. Diese fanden an vier Tagen jeweils zur Mittagszeit in der Nähe der *Rape Maps* in der *City Mall* statt.[70] *Myths of Rape* war der erste Teil der öffentlichen Performances. Dieser zielte darauf ab, sogenannte Vergewaltigungsmythen offen zu legen und diesen als Fakten ausgewiesenes Wissen entgegenzusetzen. Bei den Performerinnen handelte es sich um Labowitz und sechs Teilnehmerinnen des *Feminist Art Program*[71], von denen sechs in weiß und eine in schwarz gekleidet waren.[72] Ihre Augen waren mit weißem durchsichtigen Mull verbunden. Auf der Arm- und Augenbinde der Frau, die ihnen die Augen verband, stand mit schwarzer Farbe ‚Society' geschrieben. Die Binden sollten für die gesellschaftliche Blindheit gegenüber sexualisierter Gewalt stehen, den Performerinnen aber auch ein gewisses Maß an Anonymität bieten.[73] Jede der sechs Frauen war einem Schild zugeordnet, das jeweils eine gesellschaftliche Annahme zur sexualisierten Gewalt in Form eines Vergewaltigungsmythos sowie eine entsprechende Gegeninformation enthielt. So war bspw. auf einem der Schilder zu lesen: „Myth: It could never happen to me. Reality: Any Woman any age, race, status is potential rape victim. Occurs [sic!] to women from 6 Mos to 93 years in LA. 1 out of 3 women will be raped in her lifetime."[74] Diese Schilder trugen die Frauen durch die *Los Angeles Mall*, während Labowitz Flyer mit Informationen der *Rape Crisis Hotline* verteilte. Am Ende der Performance stellten die Frauen die Schilder an den Säulen des Innenhofs der Mall ab und führten davor aufeinander abgestimmte Bewegungen aus, die Wehrhaftigkeit bzw. Wehrlosigkeit ausdrücken sollten.[75]

---

[70] Vgl. Lacy, 1977, S. 68f. und Lacy, Webseite, Three Weeks in May (1977). Laut Plan war es der 23. Mai, laut Krause der 19. Mai, vgl. Krause, 2010, S. 61.

[71] Das Feminist Art Program wurde 1970 von der Künstlerin Judy Chicago am Fresno State College gegründet, als Ausbildungsprogramm für Künstlerinnen mit dem Fokus auf weibliche Erfahrungen als Ausgangspunkt und Material künstlerischer Praxis. 1971 übersiedelte Chicago das Programm an das California Institute of the Arts (CalArts) in Los Angeles. Einige der Studentinnen aus Fresno folgten ihr. Am CalArts unterstützte die Künstlerin Miriam Shapiro das Programm. Unzufrieden mit der Situation am CalArts gründete Chicago zusammen mit der Kunsthistorikerin Arlene Raven und der Grafikerin Sheila de Brettville den Feminist Art Workshop im seit 1973 bestehenden *Woman' s Building* in Los Angeles und verließ CalArts. Lacy nahm bereits als Studentin im Fresno Feminist Art Program und dessen Fortsetzung am CalArts teil, bevor sie im Feminist Art Workshop lehrte. Viele Künstlerinnen, die sich an dem Gesamtprojekt TWIM beteiligten, waren (ehemalige) Kommilitoninnen oder Kolleginnen aus diesen Phasen. Literatur zum *Feminist Art Program*: Fields, Jill (Hg.): Entering the Picture. Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists. New York, 2012; zum Woman's Building: Maberry, Sue/Linton, Meg (Hg.): Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building. A Guide to the Exhibition. Los Angeles, 2012.

[72] Vgl. Krause, 2010, S. 61f. und die Beschreibung der Performance auf der ARIADNE Webseite, Leslie Labowitz, Public Art Performance: https://www.againstviolence.art/twim-public-art-performances, letzter Zugriff 01.11.2019.

[73] Vgl. ARIADNE, Webseite, Leslie Labowitz, Public Art Performance (1977).

[74] Dokumentation zu *Three Weeks in May (Dauer: 8 Minuten 41 Sekunde)*, gezeigt in der Ausstellung Suzanne Lacy: Gender Agendas (2014-2015), Museo Pecci Milano, Mailand. Schild mit Aufschrift sichtbar bei 4:33. Video mittlerweile online verfügbar: ARIADNE, Suzanne Lacy, Three Weeks in May (1977): https://www.againstviolence.art/three-weeks-in-may, letzter Zugriff 20.03.2021.

[75] Der Ablauf wird auf der ARIADNE Webseite anders beschrieben als von Krause. Ich habe mich hier an ersterer orientiert; zum Vergleich: Krause, 2010, S. 61f.

Leslie Labowitz: The Rape

Die zweite Performance von Labowitz fand zusammen mit Mitgliedern der Organisation *Women against Rape, Men against Rape* statt. Sie thematisierte neben dem Übergriff an sich auch Formen der sogenannten sekundären Viktimisierung, welche die Betroffenen durch die Reaktionen gesellschaftlicher Institutionen infolge der Tat erfahren. Labowitz' Ziel war es zu zeigen, wie Betroffene somit im doppelten Sinn zum Schweigen gebracht werden: zunächst durch die Täter und im Weiteren zusätzlich durch Fehlreaktionen der Gesellschaft.[76]

Auf einer Bühne umstellten Performer*innen in schwarzen Roben und Hüten aus Papier eine Frau. Auf jeder Robe stand in weißer Farbe ein Begriff, der auf jene Institutionen verwies, die zur sekundären Viktimisierung beitrug/beitragen konnten, in Kombination mit dem Wort ‚Rape': „Social Rape", „Medical Rape", „Legal Rape", „Media Rape" und andere.[77] Die Kleidung erinnerte an Roben und Hüte des Ku-Klux-Klans oder auch der katholischen Kirche.[78] Die Frau wurde von zwei Robenträgern – in der Rolle der Vergewaltiger – zwischen ihnen fixiert und von weiteren Performern von den Füßen aufwärts mit weißem Mullverband umwickelt. Sie schrie immer wieder „Help! Why doesn't anybody hear me?", bis ihr der Mull schließlich auch über den Mund gewickelt wurde. Anschließend wurde sie auf einer Bahre durch das Einkaufszentrum und die angrenzenden Straßen getragen, während die Performer*innen das Wort „Seduction" flüsterten. Labowitz verteilte gleichzeitig Flugblätter, um die Abstraktion zu erklären: „What I try to do is backup my performances if they seem obscure or symbolic by using graphic material to support the message I want to communicate. Either the graphic element is integrated into the performance itself or I give out a statement after the performance."[79]

Leslie Labowitz: All Men Are Potential Rapists

Für die dritte Performance arbeitete Labowitz mit zwei Mitgliedern des *Los Angeles Men's Collective* zusammen und realisierte eine Straßenperformance mit anschließender Diskussion.[80] Der provokante Titel sollte zur Diskussion darüber anregen, dass Vergewaltigungen überwiegend von Männern ausgehen. Die Performance thematisierte, wie sich bereits in der frühen Kindheit bei Jungen bestimmte Haltungen gegenüber Mädchen und Frauen entwickeln können. Besonders im Fokus standen die Massenmedien und die Werbung,

[76] Vgl. ARIADNE Webseite, Leslie Labowitz, Public Art Performance (1977) und Krause, 2010, S. 63f.
[77] Vgl. Krause, 2010, S. 63 und Fryd, Vivien Green: Against Our Will. Sexual Trauma in American Art since 1970. University Park, 2019, S. 53.
[78] Vgl. ARIADNE,Webseite, Leslie Labowitz, Public Art Performance (1977).
[79] Krause, 2010, S. 63f.
[80] Vgl. Lacy, 1977, S. 69 und Krause, 2010, S. 64f.

die Gewalt gegen Frauen oft in legitimierender Weise darstellten. Verwiesen wurde bspw. auf Spielzeug, das als Beleg dafür dienen sollte, dass männliche Aggression gesellschaftlich mehr geschätzt würde als vermeintlich ‚weibliche' Eigenschaften.[81]

Die zwei männlichen Performer – einer in Uniform gekleidet, der andere mit Anzug und Superman-Umhang – ordneten auf dem Boden Gegenstände, die im Leben eines Mannes vermeintlich gebräuchlich waren: Comicbuch, Spielzeuggewehr, Sportausrüstung, Playboy-Magazin etc. Auf einem großen Plakat an der Wand, vor der die Performance stattfand, war zu lesen: „Rape is an act of violence fostered by the ‚masculine aggression' men cultivate and value in this society". Abwechselnd platzierten die beiden Männer weitere kleinere Plakate auf der Wand mit Aussagen wie z. B. „I learn to be ‚tough'" oder „I am a ‚normal' man". Entsprechend der Aufschrift der Schilder wählten die Performer Gegenstände und führten für diese charakteristische Bewegungen aus. Beispielsweise nahm einer der Männer vor dem Schild mit der Aufschrift „I learn to be ‚tough'" einen Boxhandschuh aus dem Haufen und vollführte Schattenboxbewegungen. Zum Schluss lasen die Darsteller aus einem Playboy-Magazin vor und machten anzügliche Witze. Dazu wurde ein Plakat mit der Aufschrift „I learn to see women as ‚objects'" aufgehängt.[82] Im Anschluss an die Performance fand eine Diskussion statt, die allerdings nicht weiter überliefert ist.

Leslie Labowitz: Fight Back (auch: Women Fight Back)

Für die Abschlussveranstaltung des Gesamtprojekts performte Labowitz *Women Fight Back*.[83] Beteiligt waren erneut Mitlieder des *Woman's Building*, an dem Lacy zu der Zeit lehrte. Im Gegensatz zu den vorherigen Performances zielte diese darauf ab, positive und hoffnungsvolle Bilder zu vermitteln von Frauen, die sich erfolgreich wehren,.[84]

Auf großen Kegeln aus schwarzem Papier waren Ausdrücke aus der Selbstverteidigungspraxis geschrieben, bspw. „Gouge eyes" oder „Turn fear into anger". In den Kegeln, zunächst nicht sichtbar für das Publikum, hockten Frauen.[85] Wieder waren Performer*innen in schwarzen Roben und Hüten als personifizierte gesellschaftliche Institutionen beteiligt. Eine dieser Personen umwickelte erneut langsam eine Frau mit weißem Mullverband, während diese ihre Hände vor der Brust gekreuzt hatte und schrie. Nun

[81] Vgl. ARIADNE Webseite, Leslie Labowitz, Public Art Performance (1977).
[82] Vgl. zu den Plakataufschriften Krause, 2010, S. 64f. und ARIADNE Webseite, Leslie Labowitz, Public Art Performance (1977).
[83] Vgl. Lacy, 1977 S. 69 und Krause, 2010, S.66.
[84] Vgl. Krause, 2010, S. 66.
[85] Ebd.

durchbrachen jedoch die unter den Kegeln verborgenen Frauen ihre Umhüllung und befreiten die halbgefesselte Frau, bevor diese auf die bereitstehende Bahre gelegt werden konnte.[86]

Cheri Gaulke und Barbara T. Smith: Liebestod - Performance & Banquet

Die Künstlerinnen Cheri Gaulke und Barbara T. Smith beteiligten sich am Gesamtprojekt TWIM mit der künstlerischen Arbeit *Liebestod: Performance & Banquet* (Dt. i. O.) für ein privates Publikum.[87] Sie wurde nach der Oper *Tristan und Isolde* des deutschen Komponisten Richard Wagner benannt und bestand aus einem Abendessen, welches von kurzen Performances begleitet wurde. Bei den Frauen, die Gaulke und Smith als Teilnehmerinnen in ihr Studio in Passadena eingeladen hatten, handelte es sich um staatliche Bedienstete und Aktivistinnen, die im Bereich der Gewaltprävention, Aufklärung und Verfolgung tätig waren. Die Performance zielte darauf ab, ein Setting zu schaffen, in dem diese Frauen sich kennenlernen konnten, um durch Kollaborationen ihre Arbeit effektiver zu gestalten.[88] Durch den Titel machten die Künstlerinnen auf gesellschaftliche Vorstellungen von Liebe aufmerksam, die zu schmerzhaften Erfahrungen von Frauen führen.[89]

Smith und Gaulke, ganz in weiß gekleidet, servierten ihren Gästen Speisen mit symbolischer Bedeutung und präsentierten zwischen den Gängen schweigend ihre niedergeschriebenen eigenen Erfahrungen, künstlerische Arbeiten sowie kurze Performances. Darin thematisierten sie historische und kulturelle Beispiele von Beschränkungen für Frauen sowie die Beteiligung von Frauen an diesen Praktiken. So schnürte Smith Gaulkes Füße mit Stoffstreifen ein, bis sich die rote Farbe, in die ihre Socken getränkt waren, durch den Stoff hindurchdrückte. Gaulke und Smith nahmen damit Bezug auf die Tradition des Füßebindens in China: „We created short vignettes in which we enacted historic examples of violence against women and also explored how women might participate in this complex web. For example, a mother binding her daughter's feet in ancient China was perpetuating this socially dictated but tortuous tradition."[90]

In einer weiteren Sequenz half Smith Gaulke, die eingeschnürten Füße in ein Paar rote High Heels zu zwängen. Damit verwiesen die beiden Künstlerinnen auf ein zeitgenössisches westlich geprägtes Schönheitsideal. Mit sichtlichen Beschwerden humpelte Gaulke

[86] Vgl. ebd. und ARIADNE Webseite, Suzanne Lacy, Three Weeks in May (1977).
[87] Vgl. Lacy, 1977, S. 69 und Krause, 2010, S. 55.
[88] Für eine genaue Auflistung der vertretenen Organisationen siehe Fryd, 2019, S. 51f.
[89] Vgl. Fryd, 2019, S. 52.
[90] Lacy, Suzanne: Recreate a Performance, 2012: https://de.scribd.com/doc/77996050/Recreate-a-Performance, letzter Zugriff 31.08.2017.

schließlich von Smith gestützt aus dem Raum.[91] Die Lippen von Smith waren während der Performance mit Lippenstift beschmiert, um zu signalisieren, dass es ihr nicht möglich war zu sprechen. Ihre Sprachlosigkeit verschriftlichte sie auf einer schwarzen Tafel, vor der sie auf allen Vieren kroch, in unzusammenhängenden Sätzen.[92] Auf dem mit weißem Papier ausgelegtem Fußboden blieben rote und schwarze Fußabdrücke zurück.[93] Des Weiteren verteilten die beiden Künstlerinnen an ihre Gäste Fragen auf kleinen Papierrollen, die zur Diskussion anregen sollten, sowie kleine, ovale goldene Spiegel, die mit Figuren von fliegenden Vögeln verziert waren. Am Ende des Dinners brachten Gaulke und Smith als Desert eine Pfanne mit flambierten Kirschen an den Tisch, während ein Film Flammen auf ihre weiße Kleidung projizierte. Als musikalische Begleitung wurde das Finale der Wagner Oper *Liebestot* abgespielt. Die Kirschen dienten dabei als Referenz auf weibliche Sexualität, die Flammen auf die Tradition der Witwenverbrennung.[94] Wie der Phoenix aus der Asche entstiegen Gaulke und Smith allerdings den Flammen. Dieses Bild sollte einen Moment der Wiedergeburt symbolisieren, um den Frauen neue Betrachtungsweisen ihrer Körper und ihrer Sexualität sowie ein empowertes Verhältnis zu ihren Tätern und Verbündeten ermöglichen.[95]

Anne Gauldin und Melissa Hoffman: Breaking Silence

Die beiden Künstlerinnen Anne Gauldin und Melissa Hoffman entwickelten zusammen die rituelle Performance *Breaking Silence*, die in ihrem Studio in Passadena stattfand. Die Performance war nur für eine kleine Gruppe von befreundeten Frauen konzipiert. Innerhalb der von ihnen geschaffenen Struktur wollten sich die Künstlerinnen von ihren eigenen Vergewaltigungserfahrungen heilen, ihren Schmerz, ihre Wut, Hilflosigkeit und ihr Schweigen überwinden, um sich wieder kraft- und machtvoll zu fühlen. Zusätzlich versprachen sie sich bei einem kleineren Publikum eine größere Wirkung.[96]

Im ersten Teil der Performance warf Hoffman in der Rolle des Angreifers Gauldin auf den Boden und vergewaltigte sie symbolisch, indem sie den Körperumriss des Opfers mit roter Farbe nachzeichnete. Gauldin rollte sich daraufhin aus der Umrandung und zog sich in die Embrionalstellung zusammen. Simultan wurde eine Audio-Aufnahme abgespielt, auf der Gauldin ihre Wahrnehmungen während ihrer eigenen Vergewaltigung beschrieb. Danach

[91] Vgl. Krause, 2010, S. 56.
[92] Vgl. Lacy, Recreate a Performance, 2012.
[93] Vgl. ARIADNE, Suzanne Lacy *Three Weeks in May* (1977)und Cheri Gaulke/Barbara T. Smith: Liebestod: https://www.againstviolence.art/liebestod, letzter Zugriff 01.11.2019.
[94] Vgl. Krause, 2010, S. 57.
[95] Vgl. Lacy, Recreate a Performance, 2012.
[96] Vgl. Krause, 2010, S. 57.

wechselten Gauldin und Hoffman die Rollen. Sie setzten verschiedene Gegenstände ein, wie Waffen und weiße Bandagen. Im zweiten Teil sprachen die Künstlerinnen über ihre persönlichen Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt. Sie beschrieben den genauen Ablauf der Übergriffe, ihre Gefühle danach und wie sie schließlich dazu kamen, diese Erfahrungen in eine Performance zu transformieren. Den gewalttätigen Bildern aus dem ersten und zweiten Teil wurde als Abschluss ein heilendes Ritual entgegengestellt, an dem das Publikum teilnehmen konnte. Die bisher verwendeten Gegenstände wurden dafür durch einen Kreis von zwölf brennenden Kerzen ausgetauscht. Die Künstlerinnen luden die anwesenden Frauen ein, an einer geführten Visualisierung teilzunehmen, die Gefühle von Stärke und Macht bei ihnen hervorrufen sollte. Die Frauen wurden in Gruppen unterteilt und dazu aufgefordert, sich aller negativen Gefühle zu entledigen und diese durch liebevolle Gefühle bzw. heilendes Licht zu ersetzen. Sobald alle Teilnehmerinnen meinten, dass ihre Heilung abgeschlossen war, setzten sie sich in den Kreis und verkündeten: „I now claim my own power.“ [97] Danach aßen und tranken sie gemeinsam.

Laurel Klick: Exorcism

Bei Laurel Klicks privatem Ritual *Exorcism* stand ebenfalls die eigene Erfahrung der Künstlerin im Zentrum der künstlerischen Arbeit. Wenige Monate vor dem Gesamtprojekt TWIM wurde sie von einem Einbrecher in ihrer Wohnung vergewaltigt. Um sich in ihrem neuen Apartment sicherer zu fühlen, führte sie einen mehrtägigen Exorzismus durch. Dabei handelte es sich zum Teil um Sicherheitsmaßnahmen, wie bspw. das Licht nachts anzulassen oder von außen zu überprüfen, ob die Fenster fest geschlossen waren. Außerdem absolvierte sie ein Lauftraining, für den Fall, dass sie einem Angreifer entkommen musste. Überwiegend waren es jedoch symbolische Handlungen. So vergrub Klick Objekte um ihr Haus, die ihr wichtig waren, z. B. eine Haarlocke und ihr Lieblingsbuch. Des Weiteren rasierte sie ihre Körperbehaarung mit Ausnahme des Kopfes und versuchte, damit eine sogenannte Jungfrauen-Pflanze zu züchten. Sie vollzog eine Reihe von Handlungen, die ihren Körper und Geist von dem traumatischen Erlebnis heilen sollten. Sie rieb ihren Bauch und ihre Genitalien mit Öl ein, trank Kräutertee, ließ sich von einem Arzt untersuchen und kaufte Vitamine und Nahrungsergänzungsmittel. Sie ging zu ihrem vorherigen Apartment, umkreiste es und erinnerte sich an den Übergriff. Dabei nahm sie sich vor, nicht noch länger an den Erinnerungen festzuhalten, sondern die Tat zu verarbeiten. Um sich nicht alleine zu fühlen, sprach sie jeden Tag mit jemandem über ihre Erfahrung der sexualisierten Gewalt. Diese

[97] Vgl. ebd., S. 59.

Tätigkeiten – als Ritual der Selbstheilung – performte Klick nicht vor Publikum, sondern überreichte Lacy lediglich eine schriftliche Beschreibung.[98]

Suzanne Lacy, Melissa Hoffman, Phranc und Judith Loischild: Guerilla Action

Eine für die damalige Frauenbewegung übliche Guerilla-Aktion, die nicht im offiziellen Programm angekündigt wurde, war ebenfalls Teil des Gesamtprojekts TWIM. Zusammen mit Melissa Hoffman, Phranc und Judith Loischild markierte Lacy Orte im Stadtraum Los Angeles, an denen Vergewaltigungen stattgefunden hatten. Dabei beriefen sich die Künstlerinnen auf die Polizeistatistiken, die für die *Rape Maps* verwendet wurden. Sie malten mit roter Kreide den Umriss eines menschlichen Körpers auf Gehwege und legten Blumen nieder. Dazu hinterließen sie einen Schriftzug, der darauf hinwies, dass in der Nähe der Markierung ein bzw. mehrere Übergriff(e) stattgefunden hatten. Die Künstlerinnen fügten zudem das jeweilige Datum des Übergriffs bzw. der Übergriffe hinzu.[99]

2.2.3 Künstlerinnen-Austausch

Künstlerinnen nahmen nicht nur mit eigenen Performances am Gesamtprojekt TWIM teil. Die Struktur war darauf ausgelegt, auch den Austausch zwischen den Beteiligten zu fördern. Zu diesem Zweck organisierten Studentinnen des *Feminist Studio Workshop* ein informelles Treffen für alle am Projekt beteiligten Künstlerinnen in der *City Mall* bei den *Rape Maps*. Dort diskutierten sie das Projekt aus künstlerischer Perspektive. An einem anderen Tag trafen sie sich, um eine Sammlung von Dias, Fotografien und Notizen zusammenzustellen, die zeigen, wie das Projekt organisiert wurde. Diese Materialien waren für drei Wochen öffentlich zugänglich. Zudem moderierte Lacy eine Diskussionsrunde im Bonaventure Hotel zum Thema der sozial responsiven Kunst mit den Künstlerinnen Martha Rosler, Helen Harrison, Bonnie Sherk und der feministischen Kunstkritikerin Arlene Raven.[100]

2.2.4 Workshops

Neben den künstlerischen Performances und den kunstbezogenen Gesprächen wurde eine Vielzahl aktivistisch-informativer Veranstaltungen innerhalb des dreiwöchigen Projektzeitraums realisiert. Die zahlreichen Diskussionsrunden, Vorträge, Selbstverteidigungskurse und Speak-Outs sind allerdings nicht oder nur schlecht dokumentiert. Rekonstruierbar ist dennoch, dass verschiedene Workshops stattfanden, die

[98] Vgl. ebd., S. 59ff.
[99] Vgl. ebd., S. 69f. und ARIADNE Webseite, Leslie Labowitz, Public Art Performance (1977).
[100] Vgl. Krause, 2010, S. 48 und Lacy, Suzanne (Hg.): Mapping the Terrain. New Genre Public Art. Seattle, 1995.

Frauen ermöglichen sollten, sich über ihre Erfahrungen mit sexualisierter Gewalt auszutauschen. In der Regel dauerten diese etwa eine Stunde und wurden von ehrenamtlichen Helfer*innen geleitet. Betroffenen wurde u.a. gezeigt, wie sie ihre Erfahrungen als Video oder auf Audio-Kassette aufnehmen konnten, um sie so einer Öffentlichkeit, insbesondere dem Gesetzgeber, zugänglich zu machen. Zwei Workshops wurden explizit für Women of Color angeboten; einer davon richtete sich an Latinas. Dort wurde insbesondere darüber gesprochen, wie mit dem familiären Druck zur Jungfräulichkeit sowie dem sozialen Stigma von Vergewaltigung umgegangen werden konnte. Der andere Workshop adressierte afroamerikanische Frauen und fokussierte die Verschränkung von Vergewaltigung und Rassismus und wie diese überwunden werden könnte. Mitglieder von *Women Against Violence Against Women* (WAVAW), einer bekannten Organisation der Anti-Vergewaltigungsbewegung, organisierten einen Workshop, in dem sie sich mit den gesellschaftlichen Auswirkungen von gewalttätigen Bildern in der Werbung und den Medien auseinandersetzten. Der *Alternative Actions Workshop* richtete sich an Betroffene, die bereits einen Übergriff gemeldet hatten und an weiteren Handlungsoptionen interessiert waren. Sie wurden über entsprechende Möglichkeiten und Strategien informiert, wie sie z. B. die Öffentlichkeit unterrichten und andere mit dem Thema der sexualisierten Gewalt konfrontieren konnten.[101]

Neben dem Austausch und der Aufklärung über Aspekte sexualisierter Gewalt nahm auch die Selbstverteidigung eine zentrale Rolle im Gesamtprojekt TWIM ein. Selbstverteidigungsstrategien wurden in die künstlerischen Performances integriert, aber auch Selbstverteidigungskurse und -demonstrationen durchgeführt. Zwei solcher Vorführungen wurden jeweils zur Mittagszeit von Mary Conroy in der City Mall am ARCO PLAZA durchgeführt.[102] Conroy war zu dieser Zeit Assistenz-Professorin an der California State University und bereits für ihre Selbstverteidigungstrainings, -filme und -literatur bekannt. Aufgrund der positiven Resonanz wurde nach Beendigung des Projekts noch eine weitere Veranstaltung von ihr angeboten. Über die Projektlaufzeit verteilt fanden zwei weitere Selbstverteidigungsworkshops mit Betty Brooks und Cathy Barber an der Los Angeles Trade Technical School sowie einer mit Yvonne Beatty statt. Im Anschluss an die Performance *Myths of Rape* wurde von Tommy Lennard ein Selbstverteidigungskurs angeboten, der sich

[101] Vgl. Krause, 2010, S. 54.
[102] Vgl. Lacy, 1977, S. 68.

speziell an Senior*innen richtete. Cathy Barber veranstaltete eine Demonstration in Folge der Aufführung der Performance *Women Fight Back*.[103]

2.2.5 Medienarbeit

Aufgrund der großen Bedeutung, die Lacy den Medien in dem Projekt TWIM einräumte – sowohl als organisierendes Element als auch als Rezipient*innen und Multiplikator*innen für die Inhalte – waren die künstlerischen und aktivistischen Beiträge überwiegend an deren formellen Anforderungen ausgerichtete Events. In diesem Sinn achtete Lacy darauf, dass Bilder produziert wurden, die von den Medien leicht aufgegriffen werden konnten und die gewünschten Inhalte für eine breite Öffentlichkeit transportierten. Darüber hinaus gab es für das gesamte Projekt Ansprechpersonen, die sich um die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit kümmerten und entsprechende Informationen und Material für die Medienvertreter*innen bereithielten. Lacy erstellte für diesen Zweck ein eigenes „Press Kit".[104] Die vielfältige Medienarbeit zählte damit ebenso zur Grundstruktur des Projekts wie die künstlerischen Arbeiten per se; die mediale Öffentlichkeit machte einen Großteil des Publikums aus.

Es sei an dieser Stelle nur auf einige der vielfältigen Medienauftritten von Lacy und anderen Projektteilnehmer*innen verwiesen: Noch vor der offiziellen Eröffnungsfeier berief der City Attorney von Los Angeles eine Pressekonferenz ein; ein Angestellter der Abteilung *Rape Detail* des LAPD trat mit einem Mitglied der *Rape Hotline Alliance* in einer Morning-Talkshow im Fernsehen auf; Lacy und Labowitz sprachen im Radio über Kunst und Politik.[105]

Presse, Radio, und Fernsehen berichteten vom Gesamtprojekt TWIM. War die Medienpräsenz an der Eröffnungszeremonie noch eher spärlich – ein Fernsehsender, zwei Radiostationen und eine lokale Zeitung waren vor Ort – zeigten die Medienvertreter*innen über die folgenden drei Wochen hinweg steigendes Interesse. Über die Abschlusszeremonie berichteten drei Fernsehsender und diverse Zeitungen. Der *LA Examiner* platzierte die Veranstaltung auf seiner Titelseite.[106] Und selbst im deutschen Frauen-Magazin EMMA erschien 1978 ein Artikel von Gislind Nabakowski über die *Drei Wochen im Mai*.[107]

---

[103] Vgl. Krause, 2010, S. 70f. und Lacy, 1977, S. 69.
[104] ARIADNE Webseite, Suzanne Lacy, Press Kit (1977): https://www.againstviolence.art/articles, letzter Zugriff 01.11.2019.
[105] Vgl. Fryd, 2007, S. 29.
[106] Krause, 2010, S. 71-74.
[107] Nabakowski, Gislind: Drei Wochen im Mai. In: Emma. Zeitschrift für Frauen von Frauen, H 1, 1978, S. 36-37.

Im Nachklang des Projekts veröffentlichte Lacy im Jahr 1981 ein in gelben Stoff eingebundenes Buch in einer Auflage von zehn Kopien, in dem das Gesamtprojekt TWIM dokumentiert wurde.[108] Dies zeigt, dass sich Lacy mit Blick auf eine nachhaltige Rezeption des Projekts nicht nur auf die Medien verließ.

2.2.6 Beteiligte Personen(-gruppen) und Institutionen

Wie die beschriebenen vielfältigen künstlerischen und nicht-künstlerischen Veranstaltungen bereits vermuten lassen, waren zahlreiche Einzelpersonen und Gruppen an der Planung und Realisierung des Gesamtprojekts TWIM beteiligt. Lacy setzte die Form des Netzwerkens ganz bewusst als Mittel ein, um im Rahmen des Projekts eine Gemeinschaft zu erzeugen und zugleich ein breites Publikum zu organisieren. Sie wählte gezielt Vertreter*innen der Stadt- und Bezirksregierung, der Polizei, feministische Aktivist*innen, Medienvertreter*innen und Künstlerinnen aus, um sie an den Events zu beteiligen, als Publikum zu gewinnen und deren politisches Bewusstsein füreinander zu steigern.[109] Es ging Lacy darum, die verschiedenen Gruppen in Prozesse kollektiver Erholung und politischen Empowerments zu bringen.[110]

Eine der zentralen Gruppen, die sich an dem Projekt TWIM beteiligten, machten die Künstlerinnen aus. Sie realisierten die oben beschriebenen Performances und wurden auf diese Weise von Lacy eingesetzt, um die Inhalte breit zu kommunizieren.[111] Neben ihrer künstlerischen Beteiligung übernahmen einige von ihnen weitere Aufgaben und Funktionen im Projekt: Barbara Cohen als PR-Direktorin, Melissa Hoffman als Eventkoordinatorin, Leslie Labowitz als Co-Koordinatorin, Jill Soderholm als Referentin für die Kartenerstellung, Meridee Mandio war für den Posterentwurf und -druck verantwortlich, Sara La River und Signe Dowse für die Erstellung und Verteilung von Pressemitteilungen. Cheri Gaulke, Barbara Smith, Laurel Klick, Ann Gauldin, Phranc und Judith Loischild partizipierten punktuell.[112] Die Künstlerinnen zählten zum damaligen Kreis der feministischen Künstlerinnen in Los Angeles, die sich um das *Woman's Buildung* organisierten, an dem auch Lacy lehrte.[113]

---

[108] Vgl. Irish, 2010, S. 66.
[109] Vgl. Fryd, 2007, S. 29f.
[110] Vgl. ebd., S. 27f. Fryd bezieht sich auf Fisher, Jennifer: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic. In: Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, Art Journal, Jg. 56, H. 4, 1997, S. 28-33.
[111] Vgl. Irish, 2010, S. 65.
[112] Vgl. Fryd, 2007, S. 28.
[113] Auf einige der genannten Künstlerinnen gehe ich in Kapitel 7 noch genauer ein.

Neben den Künstlerinnen waren vor allem Personen und Institutionen aus den Bereichen des feministischen Aktivismus, der Politik und den Medien eingebunden – z.B. Selbstverteidigungs-Lehrerinnen, Aktivist*innen, die sich gegen sexualisierte und häusliche Gewalt engagierten, die *Rape Hotline Alliance*, ein Frauenhaus in Los Angeles, das *Ocean Park Community Center,* das Büro des City Attorney und dessen Vorsitzender Burt Pines, der Bürgermeister Tom Bradley,[114] die Stadträtin Pat Russel, der Ausschuss für öffentliche Bauten und Anlagen, die Los Angeles Bezirkskommission zur Lage von Frauen und vor allem die Polizeibehörde von Los Angeles (LAPD).[115]

Wäre das Gesamtprojekt TWIM ohne die Arbeit der zahlreichen einzelnen Freiwilligen nicht möglich gewesen, gab es durchaus auch von einigen Institutionen ideelle, räumliche und finanzielle Unterstützung. Wichtige Sponsoren waren etwa der *Studio Watts Workshop*, das *Woman's Building* und die *City of Los Angeles*.[116] Der *Studio Watts Workshop*, eine nachbarschaftliche Kunstorganisation, stellte finanzielle Unterstützung sowie ihre Räumlichkeiten als Arbeitsplatz für die Künstlerinnen und für Ausstellungen zur Verfügung. Das *Woman's Building* half das anfallende Porto zu bezahlen und unterstützte das Projekt mit zahlreichen Freiwilligen. Die Stadt finanzierte die Installation *Rape Maps*.[117]

Das kollaborative Arbeiten von Lacy bewies sich auch nach Projektende als potente und anpassungsfähige Strategie für politische Aktionen, um Künstler*innen mit der Gesellschaft zu verbinden. Das Gesamtprojekt TWIM markiert den Anfang der Zusammenarbeit von Lacy und Labowitz als *ARIADNE, A Social Art Network*, einem Zusammenschluss von Frauen aus Kunst, Medien, Regierung und feministischen Gruppen. In diesem Rahmen realisierten und unterstützten Lacy und Labowitz bis 1982 zahlreiche große kollaborative Arbeiten zu verschiedenen sozialen Themen, allen voran dem der sexualisierten Gewalt.[118]

2.2.7 Die Radiokunstarbeit TWIM als Teil des Gesamtprojekts

Die vorangehende Beschreibung des Gesamtprojekts TWIM soll deutlich machen, wie vielschichtig und komplex der Entstehungskontext der Radioarbeit TWIM war, die etwa zur Halbzeit des Gesamtprojekts realisiert wurde. Neben der Ankündigung im offiziellen

[114] Tom Bradley war 1973-1993 der erste und bis heute einzige schwarze Bürgermeister von Los Angeles, Pat Russel die vierte Frau, die im City Council diente (1969-1987) und die erste Frau, die Präsidentin des City Councils war (1983-1987).
[115] Vgl. Lacy, 1977, S. 69 und Fryd, 2007, S. 28.
[116] Vgl. Fryd, 2007, S. 28.
[117] Vgl. Krause, 2010 S. 44.
[118] Siehe ARIADNE Webseite, https://www.againstviolence.art/.

Programm, das der Sender KPFK am 16. Mai um 11:45 Uhr als „Readings from the Map, Suzanne Lacy on Close Radio“ ausstrahlte, wird die Radioarbeit allerdings nicht weiter erwähnt. Bis heute stellt sie eine Leerstelle in der Rezeption des Gesamtprojekts dar.[119] Weder Lacy selbst noch die spätere Forschung gehen näher auf die Radioarbeit ein. Lediglich im Rahmen ihrer Master Thesis subsumierte Emily Louise Krause den Beitrag in der Auflistung unter „Media Coverage“.[120] Im Gegensatz zu Krause unterscheide ich allerdings zwischen der Medienberichterstattung über das Gesamtprojekt und TWIM als einer künstlerischen Arbeit, die im Medium Radio stattfindet. Insbesondere bei den einzelnen Performances des Gesamtprojekts hatten Lacy und ihre Mitstreiterinnen großen Wert darauf gelegt, dass sie Bilder und Aussagen erzeugten, die möglichst medienkompatibel waren und über die mediale Berichterstattung direkt weiterverbreitet werden konnten. Durch dieses Vorgehen versuchten die Künstlerinnen, ihre politische Botschaft möglichst unverändert in den Medien zu platzieren. Im Falle der Radioarbeit für *Close Radio* umging Lacy die Journalist*innen als Zwischeninstanz und verschaffte sich unmittelbaren Zugang zum Medium selbst. Auf diese Weise nutzte sie das Radio nicht nur dazu, um über das Gesamtprojekt zu berichten, sondern als künstlerisches Material und Medium selbst.

[119] Vgl. Lacy 1977, S. 68.
[120] Krause, 2010, S. 53, S. 72.

3. Das Dispositiv als grundlegende Denkstruktur

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich erste inhaltliche und ästhetische Eindrücke von TWIM beschrieben sowie das gleichnamige Gesamtprojekt als künstlerischen Entstehungskontext der Radioarbeit skizziert. Da mein Grundinteresse dem politischen Potential von TWIM gilt, stellt sich nun die Frage, worin dieses genau besteht und wie es sich innerhalb der beschriebenen Gemengelage fassen lässt.

Zunächst: Was ist mit der Zuordnung politisch gemeint? Politik kann ganz allgemein umrissen werden als „die Gesamtheit der Aktivitäten zur Vorbereitung und zur Herstellung gesamtgesellschaftlich verbindlicher und/oder am Gemeinwohl orientierter und der ganzen Gesellschaft zugute kommender Entscheidungen“.[121] Mit diesem Zitat ist noch nicht beschrieben, dass es dem traditionellen Politik-Begriff nicht gleichgültig ist, von wem die politischen Aktivitäten ausgehen. Dort orientiert man sich an staatlichem Handeln, am institutionellen Wirken der Regierung und des Gesetzgebers. Dies bringt auch mit sich, dass es bei dieser Blickrichtung eher um geronnene Entscheidungen geht – nicht um die Prozesse der Veränderung, nicht um die vielen Akteur*innen, die um diese Veränderungen ringen.

In der Konsequenz hat sich eine Differenz zwischen der Politik und dem Politischen entwickelt. Letzteres beschreibt dann tatsächlich Abläufe in „der ganzen Gesellschaft“ und passt – im Vorgriff auf das im Folgenden noch zu entwickelnde – besser zu einer auf Foucault beruhenden Analyse, da ein so „erweiterter Begriff des Politischen geeignet“ ist, das Politische „von Entscheidungs- und Machtverhältnissen oder von Subjektivierungsweisen hervorzuheben, die sich einem verengten politikwissenschaftlichen Blick entziehen würden“.[122]

Ausgehend davon, dass das Politische die ganze Gesellschaft in den Blick nimmt und dabei den Fokus auf Wandel und Veränderung richtet, hat sich ein Gegenüber entwickelt, das gleichermaßen im Zusammenhang von Kunst Bedeutung hat. So wird hier politisch meist als Attribut verstanden im Sinne von kritisch, subversiv oder widerständig. Politisches Handeln wird als Eingriff in eine vorherrschende Ordnung verstanden. Oder aber die Gegenseite wird betont: politisches Handeln als Stütze bestehender (Macht-)Verhältnisse.

---

[121] Meyer, Thomas: Was ist Politik?. Opladen, 2000, S. 15.
[122] Marchart, Oliver/Martinsen, Renate: Einleitung. Foucault und die politische Theorie. In: Dies.: Foucault und das Politische. Transdisziplinäre Impulse für die politische Theorie der Gegenwart. Wiesbaden, 2019, S. 1-5, S. 2.

TWIM verspricht als feministisch motiviertes Kunstwerk der sogenannten zweiten Frauenbewegung zunächst politische Relevanz im widerständigen Sinn. Worin diese Relevanz genau begründet ist – und ob sie bei näherer Begutachtung dem mit ihr verknüpften kritischen Versprechen gerecht wird, gilt es herauszufinden. Es geht mir darum zu untersuchen, wie sich TWIM zu bestehenden Machtverhältnissen positioniert und ob bzw. wie die Radiokunstarbeit Veränderungen darin hervorzurufen vermag. Wenn es um die Untersuchung von Macht in komplexen Gefügen geht, bietet sich Foucaults Konzept des Dispositivs (frz. Dispositif: Vorrichtung, Apparat, Anlage, Mechanismus, Anordnung, Aufstellung oder Vorkehrung; dt. Neologismus: Dispositiv) als theoretische Denkfigur an.[123] Mit der Übernahme des dispositivischen Denkansatzes als zentrales theoretisches Konzept für die vorliegende Analyse mache ich deutlich, dass ich den Fokus nicht auf TWIM als einzelne künstlerische Praxis oder inhaltliche Aussage lege, sondern darauf, wie die Radioarbeit in Machtverhältnisse eingebunden ist, sich zu ihnen verhält und welches Potential zur Transformation sie darin entfaltet.

Ich lege anhand der Ausführungen des französischen Philosophen Michel Foucault zunächst die grundsätzliche Struktur des Dispositivs sowie dessen Funktion dar und übertrage diese auf TWIM. Da mich interessiert, inwiefern sich TWIM in bestehende Machtgefüge einmischt bzw. diese verändern kann, ziehe ich hinsichtlich der Frage nach Widerstandsmöglichkeiten im/zum Dispositiv zusätzlich die Überlegungen von Giorgio Agamben und Gilles Deleuze heran. Zudem stelle ich zwei spezifische Dispositive vor und arbeite Anschlussstellen für die vorliegende Untersuchung heraus: das Sexualitätsdispositiv von Foucault selbst und das Radiodispositiv von Knut Hickethier.

3.1 Das Dispositiv-Konzept Michel Foucaults

Michel Foucault führt das Dispositiv-Konzept im Rahmen seiner Arbeiten zur Geschichte der Sexualität sowie zur Psychiatrie- und Kriminalgeschichte ein.[124] Ausgehend von seinem grundlegenden Interesse an dem Verhältnis von Macht und Wissen schlägt er in *Der Wille*

[123] Zur Genese des Dispositiv-Begriffs siehe Dammann, Günter: ‚Le dispositif' als ‚das Dispositiv'. Bemerkungen zum Fall einer Nicht-Übersetzung. In: Tiefenschärfe. Medien-Dispositive. Zentrum für Medien und Medienkultur/Medienzentrum FB 07 Universität Hamburg, WS 2002/03, S. 4-6.

[124] Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen [frz. 1976]. 21. Auflage, Frankfurt am Main, 2017. Konzeptuell arbeitet Foucault bereits in *Überwachen und Strafen* mit dem Dispositiv, begrifflich führt er es jedoch erst in *Der Wille zum Wissen* ein, weshalb ich mich im Folgenden hauptsächlich auf diese Quelle beziehe. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [frz. 1975]. 9. Auflage. Frankfurt am Main 2008.

zum Wissen (1976) die Denkfigur des Dispositivs vor[125], um zu ergründen, „wie in abendländischen Gesellschaften die Produktion von Diskursen, die (zumindest für eine bestimmte Zeit) mit einem Wahrheitswert geladen sind, an die unterschiedlichen Machtmechanismen und -institutionen gebunden sind.“[126]

Um deutlich zu machen, warum Foucault das Dispositiv als theoretisches und methodologisches Konzept für seine Machtanalysen entwickelt hat, werde ich zunächst in aller Kürze relevante Punkte seines Machtverständnisses darlegen.
Foucault begreift Macht als

> die Vielfältigkeit von Kräfteverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kräfteverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionellen Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern.[127]

Grundsätzlich geht es Foucault in seinen Untersuchungen darum, die Formen der Macht und ihre Wirkweisen offenzulegen. Sein Ziel ist es, Machtbeziehungen vor allem dort nachzuspüren, wo sie „am verborgensten“ sind.[128] Er will Macht also nicht in der offensichtlichen Form wie die der Regierungsmacht untersuchen, vielmehr gilt sein Interesse den „Mikro-Beziehungen der Macht“, die bis hin in die vermeintlich private Sphäre hinein wirken.[129] In diesem Sinne stellt die Sexualität in *Der Wille zum Wissen* ein entsprechendes Untersuchungsfeld dar. Dabei gibt es nach Foucault keinen schon immer existenten, ursprünglichen Mittelpunkt, von dem aus Macht entsteht. Sie ist vielmehr den Kräfteverhältnissen immanent und wird gerade durch deren Ungleichheit permanent in Form lokaler und instabiler Machtzustände hervorgebracht. Foucault begründet den Ursprung der Macht in „dem bebenden Sockel der Kraftverhältnisse, die durch ihre Ungleichheit unablässig Machtzustände erzeugen, die immer lokal und instabil sind.“[130] Die Macht liegt also in der Differenz von Kraftverhältnissen begründet und ist in diesem Sinn überall: „Nicht weil sie

[125] Vgl. Foucault, 2017, S. 93ff.
[126] Ebd., S. 8.
[127] Ebd., S. 93.
[128] Foucault, Michel: Nein zum König Sex. Gespräch mit Bernard-Henry Levy, in: Ders., 1978, S. 176-198, S. 190 (1978a).
[129] Foucault, 1978b, S. 128.
[130] Foucault, 2017, S. 93f.

alles umfasst, sondern weil sie von überall kommt."[131] In Abgrenzung zur Vorstellung einer zentral verorteten, souveränen Macht, die von einer Position ausstrahlt, fasst Foucault Macht als „eine[r] komplexe[n] strategische[n] Situation in einer Gesellschaft", die sich in den Beziehungen zwischen unzähligen Punkten vollzieht.[132] Diese Machtbeziehungen sind allen Formen von Verhältnissen immanent, sind Auswirkung und gleichzeitig innere Bedingung für deren Differenzierungen. Damit wirkt die Macht nach Foucault nicht von oben nach unten, sondern über die Kräfteverhältnisse, die sich in alle Bereiche des Gesellschaftskörpers hin ausbilden und auswirken. Dort führen sie zu Spaltungen, bündeln sich erneut zu großen Kräftelinien und können wiederum lokale Kräfteverhältnisse durchkreuzen und verbinden, aber auch neu verteilen, angleichen, homogenisieren und konvergieren. Machtbeziehungen sind im Sinne Foucaults gleichzeitig intentional und nicht-subjektiv – das bedeutet, dass sich Macht zwar immer absichtsvoll und zielgerichtet formiert, jedoch nicht vom individuellen Subjekt in Gang gesetzt werden kann. Entsprechend vermag auch keine gesellschaftliche Instanz oder Gruppe die vollständige Kontrolle über sämtliche Machtbeziehungen zu haben.[133]

Mit diesem dynamischen, relationalen Machtverständnis – ohne Zentrum und nicht von oben nach unten durchgedrückt – grenzt sich Foucault von der Vorstellung einer souveränen, rein repressiv und auf Verdrängung wirkenden Macht ab. Stattdessen geht es ihm darum, die Produktivität von Macht herauszuarbeiten. Von dieser Vorstellung der Macht als produktives „Bündel von Beziehungen" ausgehend, stellt sich ihm allerdings das Problem, wie ein entsprechendes methodologisches Vorgehen für eine Analytik der Machtbeziehungen aussehen könnte.[134] Wie also sind die Kräfteverhältnisse sichtbar zu machen, aus denen heraus sich Macht ergibt und entlang derer Machtverhältnisse sich verändern? Zu diesem Zweck führt Foucault die Denkfigur des Dispositivs ein. Anhand dessen will er herausfinden, wie „die großen Strategien der Macht sich einnisten, wie sie die Bedingungen ihrer Ausübung in den Mikro-Beziehungen der Macht vorfinden."[135]

3.1.1 Zur Form und Funktion des Dispositivs

Mit der Hinwendung zum Dispositiv erweitert Foucault seinen bisher diskursfokussierten Ansatz und geht davon aus, dass sich Macht neben Diskursen auch in nicht-diskursiven

[131] Ebd., S. 93.
[132] Ebd., S. 94.
[133] Vgl. ebd., S. 94f.
[134] Foucault, 1978b, S. 126f., Zitat S. 126.
[135] Ebd., S. 128.

Elementen (zum Beispiel Handlungen, Institutionen, Gegenständen und Subjektivierungsprozessen) niederschlägt.[136] Grundsätzlich begreift Foucault das Dispositiv als ein „heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturale Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst.“[137] Das eigentliche Dispositiv ist das Netz, welches zwischen diesen diskursiven und nicht-diskursiven Elementen hergestellt werden kann. Diese Verbindungen sind – entsprechend Foucaults Verständnis einer dynamischen und produktiven Macht – allerdings nicht stabil, sondern unterliegen permanenten „Positionswechseln und Funktionsänderungen“.[138]

Als „Gesamtdispositive“ beschreibt Foucault in diesem Sinn die Gesamtheit von Taktiken, „die sich miteinander verketten, einander gegenseitig hervorrufen und ausbreiten, anderswo ihre Stütze und Bedingung finden [...]“ und deren Absichten zwar noch entschlüsselt werden können, jedoch nicht auf denen eines bestimmten Subjektes beruhen.[139] Die Aufgabe und Wirkung der Dispositive entspricht den großen anonymen Strategien, die versuchen, diese Taktiken zu koordinieren und zu integrieren.[140] Ihr übergeordnetes Ziel ist der

> Machterhalt bzw. die Machtergreifung, ein Übergewicht der Kräfte also, die die [sic!] notwendigen Status verleihen, um im Diskurs wahre Aussagen zu formulieren, die es ermöglichen, Machttechniken einzusetzen, um stärker zu unterwerfen, als sich selbst unterwerfen zu müssen[...].[141]

Eine Analyse von Dispositiven kann sich so zum einen dem Nachvollzug der Netze zwischen den oben genannten Diskursen, Institutionen, architekturalen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen etc. zuwenden und wäre in dieser Hinsicht eher statisch bzw. als Querschnitt zu einem bestimmten Zeitpunkt anzusehen. Foucaults Augenmerk liegt allerdings vor allem auf der dynamischen Perspektive, auf der Veränderung der Netze. Das Dispositiv hat hier die „Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt […] auf einen Notstand (urgence) zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische

[136] Vgl. ebd., S. 123f.
[137] Ebd., S. 119f.
[138] Ebd., S. 120.
[139] Foucault, 2017, S. 95.
[140] Ebd.
[141] Gnosa, Tanja: Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien. Bielefeld, 2018, S. 132.

Funktion."[142] Es antwortet auf einen (gesellschaftlichen) Notstand (Anforderung) und ordnet die innerhalb des Netzes verlaufenden Kräfteverhältnisse in der Form, dass der Notstand behoben wird.[143] Der Notstand kann dabei als eine gesellschaftliche Situation verstanden werden, die mit Dringlichkeit eine Reaktion erfordert, um bestehende Machtverhältnisse zu stabilisieren.[144] Foucault gibt als Beispiel für eine solche Dringlichkeit die „Resorption einer freigesetzten Volksmasse" an, da diese eine Bedrohung für das herrschende Gesellschaftssystem darstellen. [145]

Durch entsprechende Manöver kann ein Kräfteverhältnis sich nicht bloß erhalten, „sondern vielmehr sich akzentuieren, sich stabilisieren, an Boden gewinnen [...]".[146] Diese Eingriffe des Dispositivs auf Kräfteverhältnisse können aber auch blockierend sein, um sie der jeweiligen Zielsetzung entsprechend nutzbar zu machen. Das Dispositiv ist damit immer in ein „Spiel der Macht eingeschrieben, immer aber auch an eine Begrenzung" gebunden.[147] Diese Begrenzung wird durch das Wissen dargestellt, welches das Dispositiv – als Strategie von Kräfteverhältnissen – stützt, aber auch hervorbringt.[148] Somit geht das Dispositiv aus einer „Verschränkung von Macht- und Wissensverhältnissen hervor" und schafft (produktiv und gestaltend) Bedingungen für die Akzeptanz von Praktiken und Diskursen. [149] Gerade nicht im Sinne einer rein repressiv wirkenden Macht zeigt das Dispositiv dem Individuum, wie es sich verhalten kann, um Sinn in den Handlungen zu finden. Es ermöglicht Orientierung in der Gesellschaft.[150]

Das Dispositiv ist ständig darum bemüht, größere und kleinere Notstände zu beheben und befindet sich daher in permanenter Bewegung. Foucault spricht dabei von einem doppelten Prozess, der permanent im Dispositiv stattfindet: zum einen die „funktionelle Überdeterminierung", welche die Elemente in Folge von gewollten oder ungewollten Wirkungen immer wieder neu ausrichtet, zum anderen die „strategische Wiederauffüllung",

---

[142] Foucault, 1978b, S. 120.
[143] Vgl. ebd., S. 123.
[144] Martina Nowicka nennt dies „die real auftretenden und spürbar plötzlichen Zustände sozialen Ungleichgewichts"; Nowicka, Martina: Ist ‚Dispositiv' nur ein Modebegriff? Zur Poetik des ‚*dispositif* turns'? In: Wengler, Joannah Caborn/Hoffarth, Britta/Kumięga , Łukasz (Hg.): Verortungen des Dispositiv-Begriffs. Analytische Einsätze zu Raum, Bildung, Politik. Wiesbaden, 2013, S. 37-54, S. 45.
[145] Foucault, 1978b, S. 120.
[146] Ebd., S. 138.
[147] Ebd., S. 123.
[148] Vgl. ebd., S. 123.
[149] Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? [ital. 2006]. Zürich/Berlin, 2008, S. 9.
[150] Vgl. Leistert, Oliver: ‚Das ist ein Dispositiv, das geht, es läuft'. In: Tiefenschärfe, WS 2002/03, S. 7-9.

die unfreiwillige Effekte unmittelbar wieder für neue Strategien nutzbar macht.[151] Das Dispositiv wird gewissermaßen von der Differenz permanent zur Veränderung gedrängt.[152]

3.1.2 Widerstand im/zum Dispositiv

Genau dieser Moment der Veränderung, der Notwendigkeit bzw. der Möglichkeit zur Transformation der Anordnung von Kräfteverhältnissen ist von Interesse für die Analyse der Radioarbeit TWIM – geht es mir doch darum auszuloten, inwiefern TWIM einen solchen Moment der Veränderung auslösen kann bzw. bereits Teil einer solchen Veränderungsbewegung ist.

Doch zurück zu Foucault: Wie kommt es zur Transformation von Dispositiven? Wodurch wird sie ausgelöst? Foucaults Vorstellung einer produktiven Macht denkt den Moment des Widerstands von Anfang an mit: „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand.“[153] Dabei begreift Foucault Widerstand nicht als eine der Macht vorgelagerte oder sich außerhalb von ihr befindliche Substanz, vielmehr existiert Widerstand „koextensiv und absolut gleichzeitig“ zur Macht. [154] Er verhält sich genauso produktiv, flexibel und dezentral wie die Macht selbst und jedes Machtverhältnis birgt auch eine Widerstandsmöglichkeit.[155] Aufgrund des relationalen Machtverständnissen von Foucault ist Widerstand immer konstitutiver Bestandteil jeder Machtbeziehung.[156]

Die Machtbeziehungen können gar nur aufgrund der vielfältigen Widerstandspunkte existieren, die das Machtnetz durchziehen. Als Widerstandspunkte, -knoten, und -herde sind sie räumlich wie zeitlich unregelmäßig im Feld der Machtbeziehungen verteilt. Deswegen spricht Foucault auch nicht von DEM einen „Ort der Großen Weigerung“, sondern von vielen einzelnen Widerständen. [157] Diese können sich in Gruppen, Individuen, deren Körpern oder in bestimmten Verhaltensformen kristallisieren. Durch deren Wirken kann es zu großen radikalen Brüchen kommen – häufiger führen allerdings die mobilen und transitorischen Widerstandspunkte zu Spaltungen, Brüchen und Umgruppierungen, welche die Individuen

---

[151] Foucault, 1978b, S. 121.
[152] Das Dispositiv erfüllt hier also seine strategische Funktion, diese aber produzieren Nebeneffekte, denen wiederum strategisch begegnet werden muss. Fuhrmann, unterscheidet diese beiden Abläufe als „zwei verschiedene, aufeinander folgende Stufen: „Dispositiv als Vorhaben und Dispositiv als Ergebnis“; Fuhrmann, Uwe: Die Entstehung der ‚Sozialen Marktwirtschaft‘ 1948/49. Eine historische Dispositivanalyse. Konstanz/München, 2017, S. 21.
[153] Foucault, 2017, S. 96.
[154] Foucault, 1978a, S. 195.
[155] Vgl. ebd., S. 195f.
[156] Vgl. Gnosa, 2018, S. 124.
[157] Foucault, 2017, S. 96.

selbst wieder durchkreuzen, zerschneiden und umgestalten.[158] Damit konstatiert Foucault die Möglichkeit der Menschen, sich unter bestimmten Bedingungen und durch eine präzise Strategie dem Zugriff der Macht zu entziehen.[159] Er spricht sogar davon, dass eine strategische Codierung der Widerstandspunkte durch Gruppen oder Individuen zur Revolution führen kann. [160]

Der Widerstand ist allerdings zugleich nicht ungefährlich für die Identität des Subjekts. Übt das Subjekt Widerstand in der Form aus, dass es gesellschaftliche Normen in Frage stellt, läuft es Gefahr, seine eigene Existenz in Frage zu stellen, ist diese doch abhängig von der Anerkennung eben dieser Normen. Durch so genannte Selbsttechniken ist es zur Mitarbeit an der eigenen Unterwerfung gezwungen. Sich diesen zu entziehen stellt die Gefahr des Verlusts der gesellschaftlichen sowie der eigenen Anerkennung dar. In der tätigen Mitarbeit liegt also gleichzeitig die Möglichkeit und Unmöglichkeit eines Widerstands begründet.[161]

Weiterdenken am Widerständigen (Subjekt) mit Gilles Deleuze

Der französische Philosoph Gilles Deleuze hat besonders an der Frage der möglichen Einflussnahme, des Widerstands und damit der Transformation von dispositiven Formationen durch Subjekte (weiter-)gedacht. In Anlehnung an Foucault bestimmt er in seinem Aufsatz *Was ist ein Dispositiv?*[162] dieses als ein multilineares Durcheinander ohne Zentrum. Die Linien sind dynamisch, unterschiedlicher Natur und strukturieren im Zusammenspiel die Dimensionen Wissen, Macht und Subjektivität.[163]

Deleuze benennt unterschiedliche Gruppen von Linien und deren Funktionen: Sichtbarkeitslinien und Linien der Aussage, die über bestimmte Ordnungen Sichtbares bzw. Aussagen hervorbringen; Kräftelinien, die sich in jeder Verbindung innerhalb der Dispositive wiederfinden und die Sichtbarkeits- respektive Aussagelinien verbinden und ausrichten; und schließlich die Subjektivierungslinien, die als potentielle Bruchlinien und Linien der Aktualisierung neue subjektive und dispositive Formen hervorbringen (können).[164] Diese

[158] Vgl. ebd.
[159] Foucault, 1978a, S. 195.
[160] Vgl. Foucault, 2017, S. 97.
[161] Vgl. Gnosa, 2018, S. 129f.
[162] Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? [frz. 1989]. In: Ewald, François/Waldenfels, Bernhard (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt am Main, 1991, S. 153-162.
[163] Vgl. ebd., S. 153ff.
[164] Vgl. ebd.

letztere, zentrale Bewegung innerhalb der Dispositive bezeichnet er als Deterritorialisierung und Reterritorialisierung.[165]

Deleuze sieht bei Foucault das *Selbst* als letzte Dimension des Dispositivs entwickelt – nach Wissen und Macht, so dass Dispositive sich nicht über unüberwindbare Kraftlinien verschließen und festschreiben. Die Subjektivierungslinie – als Prozess der Produktion von Subjektivität oder als Individuierungsprozess von Gruppen und Personen verstanden – stellt eine Fluchtlinie in Dispositiven dar, die sich den dort etablierten Kräfteverhältnissen und konstituierenden Wissensarten entzieht bzw. entziehen kann. Sie markiert jedoch nicht nur den Rand des jeweiligen Dispositivs, sondern bildet den Übergang zu oder auch den Anfang von einem neuen Dispositiv. Deleuze bezweifelt allerdings, dass jedes Dispositiv die Produktion eines ‚Selbst' als einen solchen ‚Mehrwert' zulässt.[166]

Die Transformation der Dispositive kann also durch die Produktion von Subjektivität stattfinden, die sich – getrieben durch den Widerstand als Motor und Machteffekt – bestehenden Ordnungen entzieht und neue entstehen lässt bzw. lassen kann. Dispositive zeichnen sich durch ihren Gehalt an Neuartigkeit und Kreativität aus, das heißt durch ihre Fähigkeit, sich selbst zu transformieren. Neuartigkeit meint dabei die Aussageordnung und nicht die Originalität einzelner Aussagen. [167] Erfolgreicher Widerstand würde in diesem Sinn bedeuten: Ein Subjektivierungsprozess bringt ein neues ‚Selbst' respektive neue Subjektformen hervor, die etablierte Ordnungen hinterfragen und wiederum neue Ordnungen für die Hervorbringung von Aussagen, Sichtbarkeiten, Handlungen, Subjektivierungsprozesse etc. etablieren.[168]

Profanierung als Gegendispositiv bei Giorgio Agamben

Auch der italienische Philosoph Giorgio Agamben greift in einem Essay das Konzept von Foucault auf – wie bei Deleuze trägt dieser den Titel *Was ist ein Dispositiv?*[169]. Agamben erfasst dieses als „eine heterogene Gesamtheit, die potentiell alles Erdenkliche, sei es sprachlich oder nichtsprachtlich, einschließt".[170] Wie Foucault begreift er das Dispositiv selbst als „das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann", das einer

[165] Vgl. Leistert, 2003, S. 8.
[166] Vgl. Deleuze, 1991, S. 155ff.
[167] Vgl. ebd., S. 158ff.
[168] Vgl. ebd., S. 150.
[169] Agamben, 2008.
[170] Ebd., S. 9.

konkreten strategischen Funktion folgt, „in ein Machtverhältnis eingeschrieben“ ist und aus „einer Verschränkung von Macht- und Wissensverhältnissen“ hervorgeht.[171]

Agamben beschäftigt sich zunächst mit der genealogischen Entwicklung des Dispositiv-Begriffs bei Foucault sowie dessen Kontext im allgemeinen modernen Sprachgebrauch. Er knüpft dabei an verschiedenen philosophischen Positionen an. Zentral sind die Positivität bei Hyppolite respektive Hegel, das Gestell bei Heidegger und die Oikonomia in der christlichen Theologie. Nach Agamben ist diesen unterschiedlichen Begriffen gemein, dass sie alle auf eine *oikonomia* (gr. Management oder Führung des Hauses) verweisen: „[...] auf eine Gesamtheit von Praxen, Kenntnissen, Maßnahmen und Institutionen, deren Ziel es ist das Verhalten, die Gesten und die Gedanken der Menschen zu verwalten, zu regieren, zu kontrollieren und in eine vorgeblich nützliche Richtung zu lenken.“[172]

Auf dieser Basis strengt Agamben die Übertragung der so hergeleiteten Dispositiv-Figur auf die heutige Zeit und den aktuellen gesellschaftlichen Zustand an. Dafür teilt er grundsätzlich die Welt in zwei Gruppen ein: die der Substanzen, zu denen auch die Lebewesen zählen, und die der Dispositive. Im Sinne der *oikonomia* sind es die Dispositive, welche die Substanzen und damit auch die Lebewesen regieren und in ihrem Sinne „zum Guten führen“.[173] Aus dem „Nahkampf“ zwischen den Dispositiven und den Lebewesen gehen die Subjekte als dritte Gruppe hervor.[174] Agamben selbst geht auf den Begriff des Nahkampfs nicht genauer ein: neutral könnte auch von Einfluss/Auswirkung der Dispositive als Machtstruktur auf die Individuen gesprochen werden, nur dass Agamben es eben nicht – wie Foucault – als ein neutrales Verhältnis begreift. So macht der Begriff des Nahkampfs deutlich, dass Agamben die Dispositive – vor allem die der heutigen Gesellschaft – als Gegner der Menschen begreift. Aus dieser Perspektive stellt er die Frage, welche Strategie die Menschen in der alltäglichen Auseinandersetzung mit den Dispositiven verfolgen sollten, um sich von ihnen zu befreien. Die Notwendigkeit für ein solches Handeln sieht er darin begründet, dass seines Erachtens die Dispositive zunehmend jeden Bereich des menschlichen Lebens bevölkern und bestimmen.[175] An dieser Stelle nimmt er eine Verallgemeinerung der Dispositive Foucaults vor, die ihm die Kritik der Beliebigkeit und begrifflichen Unschärfe einbringt, sein rhetorisches Argument allerdings stützt, dass der Mensch von Dispositiven umstellt ist: „Als Dispositiv bezeichne ich

[171] Alle Zitate in diesem Absatz ebd., S. 9.
[172] Ebd., S. 24.
[173] Ebd., S. 26.
[174] Ebd., S. 27.
[175] Vgl. ebd., S. 29.

alles, was irgendwie dazu im Stande ist, die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu bestimmen, zu hemmen, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern.“[176]

Dass Menschen überhaupt die Macht besitzen in Dispositive einzugreifen, führt Agamben auf den Umstand zurück, dass die Dispositive letztlich menschengemacht sind. Im Prozess des menschlich-Werdens der Tiere erkennt Agamben eine Spaltung der Lebewesen von sich selbst aus, aus der das sogenannte Offene hervorgegangen ist. Darin ist die Möglichkeit der Menschen angelegt, ihre Umwelt selbst zu gestalten und zu genießen. In diesem menschlichen „Glücksverlangen“ sieht er den Ursprung und die Macht der Dispositive begründet, indem sie dieses Verlangen absondern und subjektivieren.[177] Diese Absonderungsprozesse rückgängig zu machen sei das Ziel einer erfolgreichen widerständigen Strategie im Umgang mit den Dispositiven. Als eine solche führt Agamben den Prozess der Profanierung ins Feld.[178] Agamben versteht die Profanierung als Verfahren, welches als „Gegendispositiv“ operiert: Mit dessen Hilfe könnten Wissen, Gegenstände und Handlungen, die durch die Dispositive „eingefangen und abgesondert wurde[n], dem allgemeinen Gebrauch zurückgegeben“ werden.[179] Agamben veranschaulicht das Verfahren der Profanierung am Beispiel der Religion. Diese entzieht durch das Opferdispositiv Dinge, Orte, Tiere und Personen dem allgemeinen Gebrauch der Menschen, indem es sie den Göttern oder Geistlichen vorbehält. Dieser Prozess kann allerdings – wie erwähnt – auch wieder rückgängig gemacht werden: Was durch ein Ritual abgesondert wird, kann durch ein Ritual auch wieder zurückgeführt werden.[180] Allerdings tätigt Agamben keine Aussagen dazu, wie dieses Rückführungs-Ritual konkret aussehen könnte.

Entstammt die Profanierung begrifflich ursprünglich aus dem römischen Recht und der Religion, bringt Agamben die Profanierung nun gegen den Kapitalismus und die „modernen Figurationen der Macht“ in Anschlag. Die Notwendigkeit dazu sieht er in der „Verallgemeinerung und Radikalisierung jener Absonderungsprozesse“, die sich ursprünglich auf die Religion beschränkten, durch den Kapitalismus mittlerweile aber alle Bereiche des Lebens durchdringen.[181]

---

[176] Ebd., S. 26. Zur Kritik siehe Gnosa, 2018, S. 185f.
[177] Agamben, 2008, S. 31.
[178] Vgl. ebd., S. 33f.
[179] Ebd., S. 34, S. 41.
[180] Ebd., S. 34.
[181] Ebd., S. 35.

Um durch Prozesse der Profanierung in die Dispositive eingreifen zu können, braucht es Agamben zu Folge politische Subjekte.[182] Allerdings sieht er die Möglichkeit der Erzeugung politischer Subjekte gerade in der heutigen Zeit als nicht gegeben, da die Dispositive des Spätkapitalismus lediglich desubjektivieren. Dispositive bringen durch Subjektivierungsprozesse normalerweise Subjekte hervor. Zu jedem Subjektivierungsprozess gehören nach Agamben auch immer Momente der Desubjektivierung. Er begreift Subjektivierung und Desubjektivierung als wechselseitigen Prozess. Durch die Vermehrung von Dispositiven im Spätkapitalismus finden auch immer mehr Subjektivierungsprozesse statt, die allerdings nur noch auf eine Desubjektivierung hinauslaufen und nicht mehr auf die Wiederzusammensetzung zu einem neuem Subjekt.[183] Anstelle von ganzen politischen Subjekten gibt es nur maskenhafte Identitäten. [184] Doch ohne politische Subjekte gibt es kein politisches Handeln, sondern nur das reine Regierungshandeln der Dispositive, welches ausschließlich auf deren eigene Reproduktion abzielt.[185]

Soweit zu den grundsätzlichen Überlegungen zur Form und Funktion des Dispositivs sowie der Möglichkeit in dispositivische (An-)Ordnungen einzugreifen bzw. sich widerständig dazu zu verhalten. Aufgrund der inhaltlichen Ausrichtung von TWIM und seiner künstlerisch-medialen Umsetzung gehe ich im Folgenden noch auf zwei besondere Dispositive ein, die wichtige Anschlussstellen für die Untersuchung von TWIM darstellen.

3.2 Besondere Dispositive I: Das Sexualitätsdispositiv

Foucault hat in *Der Wille zum Wissen* das Sexualitätsdispositiv als eines der großen Dispositive eingeführt, um daran sein machtanalytisches Vorgehen zu demonstrieren. Er begreift jenes als die Gesamtheit von Strategien der Macht, die den Sex „zum Sprechen bringen".[186] Damit meint er die Produktion der Sexualität als diskursiven Gegenstand und Wissensobjekt sowie dessen Normierungsfolgen für den (Gesellschafts-)Körper.

In den deutschen Ausgaben von *Der Wille zum Wissen* wird der von Foucault gebrauchte französische Begriff *le Sexe* häufig nur mit Sex übersetzt. Dadurch geht allerdings eine der beiden Bedeutungsebenen des Originals verloren: Dieser umfasst Geschlechtlichkeit sowie

[182] Ebd., S. 41.
[183] Ebd., S. 36f.
[184] Vgl. ebd., S. 27, S. 35ff.
[185] Vgl., ebd., S. 39.
[186] Foucault, Michel: Das Abendland und die Wahrheit des Sexes. In: Ders., 1978, S. 96-103, S. 99 (1978c); vgl. auch Foucault, 2017, S. 24, wo eine ähnliche Wendung lautet: „von ihm sprechen zu hören und ihn zum Sprechen zu bringen".

Sexualverhalten. Adäquater ist es demnach von Sexualität zu sprechen, um beide Ebenen zu berücksichtigen. Die Kategorie Geschlecht nimmt in *Der Wille zum Wissen* eine Schlüsselrolle ein. Dadurch erweitert sich das Feld der Anknüpfungsmöglichkeiten für die Analyse von TWIM. In den Fokus geraten die an sexualisierte Gewalt geknüpften Vorstellungen von Sexualität im Sinne von Sexualverhalten UND Geschlechtlichkeit.[187]

Foucault verfolgt in seinen Untersuchungen zum Sexualitätsdispositiv die historische Hervorbringung der Sexualität im Zeitraum vom 18. bis ins 20. Jahrhundert und macht darin eine jahrhundertlange Verbindung von Sexualität und der Suche nach Wahrheit in westlichen Gesellschaften aus.[188] Entgegen der verbreiteten Idee der Unterdrückung des Sprechens über den Sex geht er davon aus, dass die Produktion von Wissen über die Sexualität zwar mit Verboten einhergeht, allerdings nicht nur repressiv arbeitet, sondern auch produktiv mit Anreizen lockt. Im Gegensatz zu einem Zwang zur Unterdrückung sieht Foucault einen Zwang zum Sprechen. In diesem Sinn betreibt er seine Genealogie der Herstellungsprozesse von Wahrheit durch Diskurse, Praktiken und Institutionen unter Verweis auf die Produktivität von Verboten und Anreizen. Relevanter als die erzeugten Inhalte sind für ihn vor allem die Mechanismen der Wahrheitsproduktion zur Sexualität.[189] Es geht Foucault darum zu analysieren, warum wer an welchen Orten von der Sexualität spricht und welche institutionellen Anreize es dazu gibt. Entsprechend seinem grundsätzlichen Interesse an dem Verhältnis von Macht und Wissen fragt Foucault danach, mit welcher Machtwirkung über Sexualität gesprochen wird.[190]

Es gilt nun genauer herauszuarbeiten, wie genau das Sprechen über sexualisierte Gewalt in TWIM im Sexualitätsdispositiv zu verorten ist oder vielmehr, welche Überlegungen Foucaults bei der Untersuchung von TWIM im Verhältnis zum Sexualitätsdispositiv zu beachten sind. In diesem Sinn skizziere ich hier kurz einige der Anknüpfungspunkte, auf die ich im Laufe der Analyse wieder zurückkommen werde. Es handelt sich dabei um die Aspekte der Sexualität als Differenzierungselement, der Rolle der ökonomischen Dimension und der Kernfamilie, der Befreiung des Sexes als Macht- und Kontrollwerkzeug sowie der Techniken von Wahrheitsproduktion.

---

[187] Zum Übersetzungsproblem: Bublitz, Hannelore: Sexe/Geschlecht. In: Klammer, Clemens/Parr, Rolf/Schneider Ulrich Johannes (Hg.): Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe, Stuttgart/Weimar, 2014, S. 291-293.
[188] Vgl. Foucault, 1978a, S. 176.
[189] Ebd., S. 179.
[190] Vgl. Foucault, 2017, S. 18.

3.2.1 Sexualität als Differenzierungselement

Foucault geht davon aus, dass durch die menschliche Sexualität besonders viele Machtbeziehungen verlaufen und sie dadurch ein vielseitig einsetzbares Element für unterschiedliche dispositive Strategien darstellt. Ausgehend vom 18. Jahrhundert macht er vier solcher Strategien aus: die Hysterisierung des weiblichen Körpers, die Pädagogisierung des kindlichen Sexes, die Sozialisierung des Fortpflanzungsverhaltens sowie die Psychiatrisierung der perversen Lust.[191] Alle vier strategischen Komplexe zielten darauf ab, Sexualität als Wissensgegenstand herzustellen und darüber nicht nur die Sexualität selbst zu organisieren, sondern ebenso die Struktur des Gesellschaftskörpers und dessen Individuen im Allgemeinen. Somit nahm die Sexualität ab Ende des 18. Jahrhunderts die Rolle einer zentralen, ordnenden Kategorie ein, die bestimmten Machtinteressen folgend hergestellt wurde und sich zur Staatssache entwickelte.[192]

Foucault macht darauf aufmerksam, dass die Umsetzung der Strategien nicht in allen gesellschaftlichen Schichten gleich verlief und es demnach keine einheitliche Sexualitätspolitik gab. Das Sexualitätsdispositiv wurde von der führenden Klasse installiert, um den eigenen Körper zu intensivieren sowie die eigene Gesundheit und deren Funktionsbedingungen zu problematisieren. Die Selbstaffirmation der eigenen Klasse stand im Zentrum der „neue[n] Techniken der Maximalisierung des Lebens."[193] So war die Sorge um den eigenen Körper zunächst dem Bürgertum vorbehalten. Zur Ausbreitung auf die gesamte Gesellschaft kam es erst, als die Sexualität als Mittel der ökonomischen und politischen Kontrolle der anderen eingesetzt wurde. Die Notwendigkeit dazu ergab sich aus der zunehmenden Industrialisierung und Urbanisierung. Vor dem Hintergrund des steigenden Bedarfs an Arbeitskräften in den Städten und Wohnraumkonflikten im beginnenden 19. Jahrhundert dehnte sich das Sexualitätsdispositiv auf die Arbeiter*innen aus. Ihnen wurde nun zwar ebenfalls eine eigene Sexualität zugestanden, diese wurde allerdings vom Bürgertum organisiert und kontrolliert, um dessen Vorherrschaft weiter abzusichern.[194]

Foucault macht deutlich, dass die Sexualität aber auch nach ihrer Verallgemeinerung weiterhin als „Differenzierungselement" zu begreifen ist.[195] Es etablierte sich ein nach Klassen organisiertes Untersagungssystem, in dem „die gesellschaftliche Differenzierung

[191] Ebd., S. 103f.
[192] Ebd., S. 115.
[193] Vgl. ebd., S. 120f., Zitat S. 120.
[194] Ebd., S. 121-124.
[195] Ebd., S. 125.

nicht mehr über die sexuelle Qualität des Körpers, sondern über die Intensität seiner Unterdrückung“ verlief.[196] Die führende Klasse grenzte sich nicht mehr durch den ‚Besitz’ einer kostbaren Sexualität ab, die es zu schützen galt, sondern dadurch, dass diese zu ‚befreien’ sei, da gerade in der Repression die Gefahr liege. Nach Foucault muss also von unterschiedlichen „Klassensexualitäten“ gesprochen werden und dementsprechend auch von „spezifischen Klasseneffekten“.[197] Am Beispiel des Inzest zeichnet er solche klassenspezifische Wirkungen nach: stellt der Inzest zwar für alle gesellschaftlichen Schichten ein Tabu dar, sind es die Wohlhabenderen, die sich durch die Psychoanalyse das Recht erkaufen, ihrem Begehren immerhin diskursiv Ausdruck zu verleihen.[198]

In Foucaults weiteren Ausführungen wird deutlich, dass über die Sexualität aber nicht nur eine klassenspezifische Differenzierung stattfindet. Die Intensivierung der Sexualität als Objekt wissenschaftlicher Erforschung bot außerdem das Feld für die Verankerung der Rassismen des 19. und 20. Jahrhunderts.[199] Die Theorie der Entartung verknüpfte die Pathologisierung ‚abnormalen’ Triebverhaltens und die Analyse der Vererbung zu machtvollen Praktiken: „Die Medizin der Perversionen und die Programme der Eugenik bildeten innerhalb der Technologien des Sexes die beiden großen Neuerungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“[200] Es entwickelte sich eine Biologie rassistischen Typs, die ganz auf Konzeption der Entartung zentriert war.[201] Die folgenreichste Praktik, ‚Entartung‘ zu verhindern bzw. aufzuspüren und zu eleminieren, äußerte sich nach Foucault letztlich im „Staatsrassismus“.[202] Der Staat begriff es als seine Aufgabe, die Sexualität der Bevölkerung zu verwalten und zu entscheiden, wer sich (mit wem) fortpflanzen darf und wer nicht. Foucault stellt damit den Zusammenhang zwischen der Sorge um den (Gesellschafts-)Körper, der Sexualität und einem „dynamischen Rassismus, eine[m] Rassismus der Expansion“ her.[203] In ihm werden wissenschaftliche Erkenntnisse mit der „mythische[n] Sorge um die Reinheit des Blutes und den Triumph der Rasse“ verknüpft.[204]

Vor dem Hintergrund von Foucaults Ausführungen, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit

[196] Ebd., S. 126.
[197] Ebd., S. 125.
[198] Vgl. ebd., S. 127.
[199] Vgl. ebd., S. 32.
[200] Ebd., S. 117.
[201] Foucault, 1978b, S. 165f.
[202] Foucault, 2017, S. 117.
[203] Ebd., S. 123.
[204] Ebd., S. 144.

berücksichtigt, ob bzw. inwiefern an die Verhandlung von Sexualität und sexualisierte Gewalt in TWIM noch weitere Differenzkategorien geknüpft werden. Von Interesse sind daher beispielsweise nicht nur die geschlechtlichen Zuordnungen von Opfer- und Täterrollen, sondern auch in welchen sozialen Schichten und Bevölkerungsgruppen die Übergriffe verortet werden – und in welchen nicht.

3.2.2 Allianz, Sexualität, Familie und Ökonomie

Die Verbindung von Sexualität und sozialem Status thematisiert Foucault an anderer Stelle mit dem Fokus auf den Einfluss ökonomischer Bedingungen, indem er die Ablösung bzw. die Überlagerung des sogenannten Allianzdispositivs durch das Sexualitätsdispositiv ab dem 18. Jahrhundert ausmacht.[205] Foucault begreift das Allianzdispositiv als das „System des Heiratens, der Festlegung und Entwicklung der Verwandtschaften, der Übermittlung der Namen und der Güter."[206]

In beiden Dispositiven wird die Ordnung zwischen den Geschlechtern geregelt. Das Allianzdispositiv fokussiert sich dabei auf die rechtlich-ökonomischen Beziehungen zwischen den Partner*innen und gibt vor, welche Formen erlaubt und welche verboten sind. Es beruft sich dabei auf Regelsysteme des Rechts und zielt auf die Reproduktion der Beziehungen zur Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Gleichgewichts ab. Ausgehend von der Verfeinerung und Ausbreitung der christlichen Bußpraxis, die ursprünglich auf die Allianz ausgerichtet war, entwickelte sich die Sexualität. Im Sexualitätsdispositiv liegt der Fokus nun nicht mehr auf der Problematisierung der Beziehungen, sondern auf der von individuellen Körpern, Lust und Empfindungen. Zum Einsatz kommen verschiedenartige Machttechniken, deren Aufgabe die permanente Ausweitung des Kontrollbereichs und ihrer Formen darstellt. Die immer detailliertere Durchdringung der Körper und die Kontrolle der Bevölkerung sind Funktionen und Ziele des Sexualitätsdispositivs. Im Zuge der Verschiebung von der Allianz zur Sexualität geht Foucault auf deren jeweilige Anschlussstellen an die Ökonomie ein: Das Allianzdispositiv organisiert die Weitergabe der Reichtümer, während sich das Sexualitätsdispositiv über zahlreiche und subtile Relaisstationen an die Ökonomie bindet. Der wichtigste dieser Weitergabepunkte ist der produzierende und konsumierende Körper. Unabhängig davon, ob die Allianz oder die Sexualität im Fokus stehen, stellt die Ökonomie

[205] Vgl. dazu Bührmann/Schneider, 2008, S. 132ff.
[206] Foucault, 2017, S. 105.

stets eine relevante Bezugsgröße dar. Die ökonomischen Bedingungen verändern sich allerdings angesichts des sich ausbreitenden Kapitalismus. [207]

In diesem Zusammenhang hebt Foucault die zentrale Rolle der Familie hervor, die bereits im Allianzdispositiv die Kernzelle darstellt. Im Zuge der Aufwertung der Kernfamilie im 18. Jahrhundert bildete sich auf deren Hauptachsen (Mann-Frau, Eltern-Kind) die bereits erwähnten Grundelemente des Sexualitätsdispositivs (Hysterisierung des weiblichen Körpers, Pädagogisierung der Sexualität von Kindern, Geburtenregelung als Sozialisierungsinstrument des Fortpflanzungsverhaltens und Psychiatrisierung der ‚perversen' Lust) heraus. Die Kernfamilie ist die Institution, in der zunächst die Allianz sowie später auch die Sexualität produziert und verankert wird und die als deren Umschlagplatz fungiert. Das Sexualitätsdispositiv bringt das Allianzdispositiv nie ganz zum Verschwinden, vielmehr wird über die Allianz das Gesetz in das Sexualitätsdispositiv überführt und über die Sexualität die Ökonomie der Lust und Intensivierung der Empfindungen in das Allianzdispositiv.[208]

Für die Analyse von TWIM ist die Verknüpfung von Allianz, Sexualität, Ökonomie und Familie interessant, weil damit die Rolle ökonomischer Bedingungen auf die öffentliche Verhandlung sexualisierter Gewalt in den Fokus gerät. Zu überprüfen sind mögliche Zusammenhänge zwischen der Verschiebung vom Allianzdispositiv hin zum Sexualitätsdispositiv aufgrund von Veränderungen im Gesellschaftssystem, insbesondere des Status der Kernfamilie und des Interesses am Thema der sexualisierten Gewalt.

3.2.3 Befreiung der Sexualität als Macht- und Kontrollwerkzeug

Einen weiteren Anknüpfungspunkt für die Analyse von TWIM stellen Foucaults Ausführungen zur „historisch-politischen Kritik der sexuellen Repression" dar, deren Entwicklung er zwischen den zwei Weltkriegen verortet.[209] Diese Kritik geht von einer Repression von Sexualität aus, die beispielsweise durch die Psychoanalyse und der damit einhergehenden Diskursivierung von Sexualität aufgehoben werden kann. Dadurch würde nicht nur die Sexualität der Individuen, sondern die unterdrückten Subjekte im Ganzen von allgemeinen Herrschafts- und Ausbeutungsmechanismen befreit werden. Die aus dieser Kritik der Repression entspringenden Befreiungsprozesse hätten zwar umfangreiche reale Auswirkungen gezeitigt, für Foucault handelt es sich lediglich um eine „taktische

[207] Vgl. ebd., S. 105ff.
[208] Vgl. ebd., S. 107.
[209] Ebd., S. 128.

Verschiebung und Wendung im großen Sexualitätsdispositiv.“[210] Zwar kommt es im Zuge des befreiten Sprechens über Sex zur Produktion neuer Aussagen, aber nicht zu einer neuen Ordnung der Aussagen. Die hervorgerufenen Veränderungen können gerade deshalb so erfolgreich stattfinden, weil sie sich immer noch innerhalb des Sexualitätsdispositivs bewegen und nicht als kompletter Bruch damit zu werten sind. Nach Foucault besteht die Ironie des Sexualitätsdispositivs gerade darin, dass dieses vorgibt, dass es um Befreiung geht.[211] Dabei würde der intensivierte Diskurs über Sexualität letztlich wieder als Macht- und Kontrollwerkzeug im Sexualitätsdispositiv fungieren. Um dagegen erfolgreich Widerstand zu leisten, sei eine „strategische Umkehrung ‚desselben‘ Willens zur Wahrheit“ nicht ausreichend.[212] Es müssen hingegen Strategien entwickelt werden, die über den Gegenstand der Sexualität selbst hinausgehen. Der Frauenbewegung der 1970er Jahre schreibt Foucault dieses Vermögen zu. Dort seien nicht nur neue Aussagen, sondern auch neue Aussageanordnungen hervorgebracht worden, indem die Aktivist*innen die „Festnagelung auf ihr Geschlecht“ aufgaben.[213] Zwar bildete die Berufung auf eine spezifische Geschlechtlichkeit den politisch-strategischen Ausgangspunkt, doch blieb die Bewegung dabei nicht stehen. Sie problematisierte vielmehr die sexuelle Zentrierung und beanspruchte Formen der Kultur, des Diskurses und der Sprache etc., die darüber hinausgingen. Dieses ‚über die Sexualität hinausgehen’ bewertet Foucault als das Kreative und Interessante der Frauenbewegung. Während die Homosexuellenbewegung zwar ebenfalls neue „Formen der Gemeinschaft, des Zusammenlebens, der Lust“ gesucht, praktiziert und thematisiert habe, sei sie allerdings der „Dimension des Sexologischen“ verhaftet geblieben.[214] Dies leitet Foucault als logische Konsequenz der Tatsache her, dass „Homosexualität eine sexuelle Praxis ist“ und Frau-Sein eben nicht.[215] Daher können Frauen „sehr viel weiter gesteckte ökonomische, politische usw. Ziele haben, als die Homosexuellen.“[216] Im Falle der Frauenbewegung war es nicht die sexuelle Praxis, welche die Frauen dazu brachte, das Bezugssystem zu verlassen, sondern ein konkreter Leidensdruck, der ohnehin ihre soziale, kulturelle, politische und ökonomische Integrität betraf. [217]

Foucault nimmt also, wenn auch nur flüchtig, auf die historische Situation Bezug, in der TWIM zu verorten ist. Es ist zu überprüfen, inwiefern Foucaults Kritik am Diskurs um die

[210] Ebd.
[211] Vgl. ebd., S. 153.
[212] Foucault, 1978a, S. 181ff., Zitat S. 184.
[213] Foucault, 1978b, S. 161.
[214] Ebd.
[215] Ebd.
[216] Ebd., S. 161f.
[217] Vgl. ebd., S. 162.

Befreiung der Sexualität als Macht- und Kontrollwerkzeug eines transformierten Sexualitätsdispositivs gleichermaßen auf TWIM zutrifft, ob TWIM zwar neues Wissen über sexualisierte Gewalt produziert, ohne allerdings grundsätzliche Macht- und Wissensverhältnisse zu verändern – oder diese wenigstens in Frage zu stellen.

3.2.4 Das Geständnis und das Zuhören als Techniken der Wahrheitsproduktion

Foucaults Überlegungen hinsichtlich der Techniken, die im Sexualitätsdispositiv eingesetzt werden, um die Wahrheit über die Sexualität hervorzubringen, stellen einen weiteren Bezugspunkt für die Analyse von TWIM dar. Den Drang zum Wissen knüpft Foucault an die Tradition des Zwangs zum Sprechen an, welche er zunächst auf christliche Bußpraktiken zurückführt. Diese lösten sich im 18./19. Jahrhundert von der Kirche und lassen sich in abgewandelter Form nun auch in säkularen Praktiken der Aussageproduktion im Bereich der Medizin, des Rechts und der Psychologie wiederfinden. Angesichts dieser Entwicklung proklamiert Foucault für die westlichen Gesellschaften den Imperativ zur permanenten, allumfassenden Diskursivierung von Sexualität.[218]

Das Geständnis bzw. die sich verändernden Geständnisformen stellen die Techniken dar, die diesen Imperativ durchsetzen. Foucault begreift sie als Gesamtheit von „Prozeduren, durch die man das Subjekt dazu veranlasst, über seine Sexualität einen Wahrheitsdiskurs zu produzieren, der dazu taugt, auf das Subjekt selbst einzuwirken.“[219] Wie bereits im vorigen Kapitel gezeigt, richtet sich nach Foucault das Sprechen der eigenen Wahrheit also nicht zwangsläufig gegen die bestehenden Machtsysteme im Sinne einer Befreiung, es ist vielmehr als ein Ausdruck von Macht zu begreifen.[220] Den Sprechenden bezeichnet Foucault in diesem Verhältnis als den Gezwungenen, bei dem sich die Wirkung des Gesagten zeitigt, während die Herrschaft über ihn bei der zuhörenden Person liegt. Die Wahrheit im Geständnis entsteht durch „die diskursive Verbindung des Sprechenden mit dem, wovon er spricht“.[221] Das Subjekt wird zum Objekt, es produziert seine eigene Wahrheit und richtet sein Handeln daran aus.

Foucault thematisiert an dieser Stelle nicht nur die Rolle des Sprechens und der Sprechenden, sondern verweist gleichermaßen auf die Relevanz des Zuhörens und der Zuhörenden. An anderer Stelle in der *Wille zum Wissen* merkt er an, dass nicht nur das Gesagte einen

[218] Vgl. Foucault 2017, S. 29.
[219] Foucault, 1978b, S. 154.
[220] Foucault, 2017, S. 64.
[221] Ebd., S. 66.

(ökonomischen) Wert besitzt, sondern auch das Zuhören, was dazu führt, dass Menschen „ihre Ohren vermietet haben".[222] Foucault knüpft die Geschichte des Geständnisses nicht nur an eine Geschichte der Techniken des Sprechens, sondern auch des (Zu-)Hörens – vom Beichtvater im religiösen Kontext bis hin zum Psychoanalytiker und Therapeuten.[223]

Für die vorliegende Arbeit stellt sich die Frage, inwiefern die Techniken des Geständnisses und des Zuhörens auch im Fall von TWIM zum Tragen kommen. Zu untersuchen sind daraufhin aus meiner Sicht die Rolle der (Polizei-)Berichte sowie Aspekte des Sprechens und Hörens. Insbesondere mit Blick auf die Rolle der Zuhörenden lässt sich dabei eine Brücke vom Sexualitätsdispositiv zu den Massenmedien schlagen, die, wie bereits festgestellt, für die Analyse von TWIM als radiofones Kunstwerk relevant sind. Foucault bezieht sich am Beispiel der Beichte und der Psychoanalyse vornehmlich auf Geständnis-Situationen, die ein intimes Setting zwischen zwei Personen darstellen. Lacy platziert dagegen die Geständnisse in verschiedenen Öffentlichkeiten. Im Falle von TWIM mischt sich dadurch bspw. das Massenmedium Radio quasi als Zwischenebene in die Produktion des Wahrheitsdiskurses ein.

Im Laufe der Arbeit ist zu überprüfen, inwieweit die dargestellten Techniken der Wahrheitsproduktion in TWIM zum Tragen kommen. Spezifische Techniken, die dem Medium Radio eigen sind, werde ich im Folgenden anhand der Überlegungen des sogenannten Radiodispositivs als eine Form der Mediendispositive und deren Funktion als Wahrnehmungsmaschinen ergänzen.[224] Auf eine konkrete Untersuchung der Radiosituation werde ich dann ebenso wie auf die Rolle der (Polizei-)Berichte und der Position des Sprechens und Hörens in Kapitel 8 zurückkommen.

3.3 Besondere Dispositive II: Das Radiodispositiv

Auch wenn Medien bei Foucault keine explizite Rolle spielen, beschreibt Deleuze die Dispositive bereits als „[…] optische Maschinen, um zu sehen, ohne gesehen zu werden" und legt damit nahe, das Dispositiv als Formation der Wahrnehmungsregelung für die modernen Massenmedien in Anschlag zu bringen.[225] Agamben nimmt in seinen Ausführungen einen konkreteren Brückenschlag zu den Massenmedien vor, wenn er am Beispiel des Mobiltelefons und des Fernsehers die Auswirkungen dieser Apparaturen auf die Menschen

[222] Ebd., S. 15.
[223] Vgl. Foucault, 1978b, S. 154.
[224] Vgl. Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart, 2003, S. 186-201.
[225] Deleuze, 1991, S. 154.

kritisiert.[226] Die Menschen seien heutzutage vollkommen in „medialen Dispositiven“ gefangen, die die Hervorbringung ganzer Subjekte nicht mehr zulassen.[227] Es verwundert daher nicht, dass das Dispositiv-Konzept bis heute gerade im Feld der Medien- und Kommunikationsforschung weite Verbreitung findet.[228] Im Folgenden zeichne ich, analog zu den Ausführungen zum Sexualitätsdispositiv, entsprechende Ansätze im Bereich der Massenmedien nach und zeige auf, welche Einsichten sich daraus für die Analyse von TWIM als radiofones Kunstwerk ergeben.

Von Frankreich ausgehend vollzog sich die medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dispositiv ab den 1970er Jahren zunächst am Gegenstand des Kinos. Jean-Louis Baudrys Erörterungen hierzu sind zwar nicht die ersten, aber die wohl am häufigsten rezipierten.[229] Baudry bezieht sich nie direkt auf Foucault, die gedankliche Nähe ist jedoch greifbar. Entlang der Kinosituation zeichnet Baudry nach, wie die menschliche Wahrnehmung durch die mediale Anordnung des Kinos strukturiert und gelenkt wird. Neu an diesem Ansatz ist die Annahme, dass die Technik bzw. die technische Anordnung unabhängig von den Inhalten selbst Einfluss auf die Wahrnehmung der Zuschauer*innen nimmt.[230] Baudry spricht vom „ideologische[n] Effekt“ des Kinos.[231] Diesen knüpft er an Darstellungskonventionen wie die der Zentralperspektive als vermeintlich objektiver Darstellung. Der ‚ideale Blick’ setzt allerdings voraus, dass das Subjekt auch an dem idealen Standort positioniert und fixiert ist.[232] Das Zusammentreffen dieser Voraussetzungen sieht Baudry in der Kinosituation als gegeben. In seinen Ausführungen zum Kino vergleicht er die Kinosituation mit Platons Höhlengleichnis. Wie die Gefangenen in der Höhle, die auf die Schattenbilder an der

[226] Vgl. Agamben, 2008, S. 29.
[227] Ebd., S. 38.
[228] Auch Hickethier nimmt für den Dispositiv Begriff Bezug auf die frz. Kultur- und Medientheoretiker Foucault, Deleuze und Baudry, verweist aber auch auf deren unterschiedliche Verwendung. Für eine Übersicht siehe Leistert, 2003 und Hickethier, Einführung, 2003. In der Zeitschrift Tiefenschärfe war die Ausgabe des Wintersemesters 2002/2003 dem Schwerpunkt der Mediendispositive gewidmet. Es handelt sich dabei um den dritten Teil einer anhaltenden Debatte innerhalb der Zeitschrift, s. Hans, Jan: Das Medien-Dispositiv. In: Tiefenschärfe, WS 2002/03, S. 22-28 und Hickethier, Knut: Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts. In: Tiefenschärfe, WS 2002/03, S. 28-30.
[229] Es sind nur zwei kurze Essays von Baudry, Jean-Louis/Thibaudeau, Jean: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [frz. 1970]. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster, 2003, S. 27-40; Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks [frz. 1975]. In: Pias, Claus/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver et al.(Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 2. Auflage, Stuttgart, 2000, S. 381-404. Vgl. außerdem Hickethier, Einführung, 2003, S. 189.
[230] Vgl. Gnosa, 2018, S. 197f.
[231] Vgl. Baudry/Thibaudeau, 2003; Gnosa bezieht sich dabei auf den Titel des ersten Essays von Baudry, vgl. Gnosa, 2018, S. 199.
[232] Gnosa in Bezug auf Baudry/Thibaudeau, 2003, S. 201, vgl. zu Baudry und Zentralperspektive Gnosa, 2018, S. 200ff.

Höhlenwand starren, sitzen die Kinobesucher*innen zur Unbeweglichkeit gezwungen im Dunklen und nehmen dadurch das Geschehen auf der Kinoleinwand als Realität wahr.[233]

Baudry bindet die Wahrheitsproduktion im Kino aber nicht nur an technische Voraussetzungen und soziale Konventionen, sondern auch an die psychische Disposition des Kino-Subjekts. Mit Hilfe von psychoanalytischen Ansätzen etwa von Lacan und Freud sucht er zu erklären, wie die Kinosituation ihre Subjekte prägt. Der Kinoapparat erzeuge, so Baudry, strukturell eine Traumsituation und einen Schlaf-Wunsch, der zurück in eine frühe Phase der Ich-Bildung führt.[234] Die kinematographische Projektion als Traum stelle eine „Wunschkonstellation" dar. Die technischen Entwicklungen machen die Wunscherfüllung erst möglich und werden wiederum von dem Bedürfnis nach ihr weiter vorangetrieben: Das Kinodispositiv strukturiert die Wunscherfüllung.[235]

Mit dem Terminus Dispositiv fasst Baudry allerdings allein die Apparaturen und Operationen, die für die konkrete Projektion notwendig sind.[236] Das Kinodispositiv umfasst demnach nur die Elemente der direkten technisch-apparativen Anordnung. Unter dem sogenannten Basisapparat hingegen versteht Baudry die Erweiterung dieser räumlich-technischen Situation auf sämtliche diskursive und nicht-diskursive Elemente, die für die Produktion und Projektion notwendig sind. Das Subjekt wird dabei erst mit dem Eintritt in die Projektionssituation zum Teil des Kinodispositivs. Die Projektsituation bietet das Setting, in dem die psychischen Effekte des Kino-Schauens ausgelöst werden. Insgesamt geht es Baudry darum zu zeigen, wie auf der Makroebene des Kinos technische, architektonische, ästhetische und soziale Faktoren die Rezeptionssituation prägen[237] und Einfluss auf die Subjektkonstitution nehmen, die über den einzelnen Kinobesuch hinauswirkt.[238] Mit dem Dispositiv-Konzept wird das Technik-Wahrnehmungsverhältnis darstellbar, wie die Medien die Subjekte räumlich anordnen und körperlich zurichten, aber auch in ihrem Bewusstsein und ihren Verhaltensweisen beeinflussen.

---

[233] Vgl. Baudry, 2000 und Baudry/Thibaudeau, 2003.
[234] Vgl. Gnosa, 2018, S. 207-212.
[235] Vgl. Hickethier, Einführung, 2003, S. 188f.
[236] Vgl. bezugnehmend auf Baudry Gnosa, 2018, S. 213.
[237] Vgl. zum Mediendispositive Beck, Klaus/Büser, Till/Schubert, Christiane: Mediengenerationen. Biografische und kollektivbiografische Muster des Medienhandelns. Konstanz/München, 2016, S. 26.
[238] Vgl. Gnosa, 2018, S. 198.

Baudrys Überlegungen wurden über Frankreich hinaus in medienhistorischen und -theoretischen Diskursen aufgegriffen und modifiziert.[239] Im Weiteren fokussiere ich mich auf den Ansatz des deutschen Medienwissenschaftlers Knut Hickethier, den dieser im Zuge der deutschen Debatte um den (Medien-)Dispositiv-Begriff seit den 1990er Jahren entwickelt hat.[240] Mein Fokus auf Hickethier liegt nicht nur darin begründet, dass er allgemein eine zentrale Rolle innerhalb des deutschen Dispositiv-Diskurses einnimmt, sondern weil er Baudrys Ansatz explizit mit Foucaults Interesse an der Analyse von Machtverhältnissen verknüpft. Darüber hinaus sind seine Ansätze für die Analyse von TWIM relevant, weil er als einer der wenigen Theoretiker*innen im Feld das Dispositiv-Konzept auf das Massenmedium Radio überträgt.

Ausgehend vom Kinodispositiv entwickelt Hickethier seinen mediendispositivischen Ansatz zunächst noch am Fernsehen, bevor er ihn für das Radio in Anschlag nimmt. Grundsätzlich geht es Hickethier darum offen zu legen, wie die massenmediale Wahrnehmung in dem jeweiligen Technik-Subjekt-Verhältnis funktioniert. Dabei ist für ihn das Produktive am Dispositiv-Ansatz, dass dort „die Technik nicht als bloßer Transporteur von Bedeutungen gesehen wird, sondern dass die Technik selbst Wahrnehmungseffekte – unabhängig von den Inhalten – produziert.“[241] Im Gegensatz zu produkt- oder institutionsbezogenen Konzepten steht in seinem mediendispositiven Ansatz der Rezipient*innenblick im Mittelpunkt. Das Medium selbst ist die Anordnung, die die Wahrnehmung der rezipierenden Subjekte und damit auch das Wahrgenommene präformiert. So konstatiert Hickethier, dass mithilfe des Dispositivansatzes die umfangreichste Auseinandersetzung zum „Verhältnis Individuum, Gesellschaft und Medium“ möglich ist. [242]

---

[239] Carsten Lenk begreift die Medien als Sonderfall der Dispositive. Lenk, Carsten: Das Dispositiv als theoretisches Paradigma der Medienforschung. Überlegungen zu einer integrativen Nutzungsgeschichte des Rundfunks. In: Rundfunk und Geschichte, Jg. 22., H. 1, 1996, S. 5-17. Steffen Lepa, Friedrich Krotz und Anne-Kathrin Hoklas fassen Mediendispositive enger als Dispositive der Macht. Sie stellen „Formen von *Handlungsspielräumen*“ der an Medienkommunikation beteiligten Akteure dar. Weiter werden Mediendispositive als strukturell stabile Organisations- und Institutionalisierungsweisen von Medienkommunikation bezeichnet, die bestimmte typische Domestizierungs-, Selektions-, Nutzungs- und Rezeptionsweisen vor- bzw. nahelegen. Vgl. Lepa, Steffen/Kortz, Friedrich/Hoklas, Anne-Kathrin: Vom ‚Medium‘ zum ‚Mediendispositiv‘. Metatheoretische Überlegungen zur Integration von Situations- und Diskursperspektive bei der empirischen Analyse mediatisierter sozialer Welten. In: Krotz, Friedrich/Despotović, Cathrin/Kruse, Merle-Marie (Hg.): Die Mediatisierung sozialer Welten. Synergien empirischer Forschung. Wiesbaden, 2014, S. 115-144; das Zitat S.130, Herv. i. Orig. Hickethier verweist darauf, dass der Begriff im angelsächsischen Raum bereits Mitte der 1970er Jahre aufgegriffen worden sei, die deutschen Kolleg*innen hätten diesen erst fast zwei Jahrzehnte später genutzt, vgl. Hickethier, WS 2002/03, S. 5. Vgl. darüber hinaus zur Apparaturdebatte in Frankreich Gnosa, 2018, S. 217ff.
[240] Ansatz und Vertreter*innen der dt. Debatte siehe Hickethier, WS 2002/03, S. 28f.
[241] Hickethier, Einführung, 2003, S. 189.
[242] Hickethier, Knut: Der Politische Blick im Dispositiv Fernsehen. Der Unterhaltungswert der Politik in der medialen Republik. In: Weisbrod, Bernd (Hg.): Die Politik der Öffentlichkeit. Die Öffentlichkeit der Politik. Göttingen, 2003. S. 79-96, S. 79.

Wie Foucault wird Hickethier bei seiner Auseinandersetzung mit den Mediendispositiven vom Interesse an gesellschaftlichen Machtbeziehungen geleitet. Mit deutlichem Bezug auf Foucault begreift er Dispositive als „eine gesellschaftliche Konstruktion, die regelt, wie etwas wahrgenommen wird“ und setzt die dadurch entstandenen „Wahrnehmungsdispositionen“ in eine enge Beziehung zur Macht.[243] Im Folgenden stelle ich spezifische Aspekte der Überlegungen von Hickethier vor und lege dar, welche Bedeutung diese für die Analyse von TWIM darstellen.

3.3.1 Das Radiodispositiv: Grundfigur und Funktion

Hickethier stellt den grundlegenden Netz-Gedanken Foucaults – die Möglichkeit heterogene Elemente, diskursive und nicht-diskursive, miteinander in Beziehung zu setzen – als das Besondere des Dispositiv-Ansatzes heraus. Ihm zufolge bestehen entsprechend Mediendispositive aus „der Vernetzung von Gesetzen, Richtlinien und Medienkonzepten, von Institutionsaspekten, Technik, Ökonomie, Formen und Inhalten der Sendungen […] Wahrnehmungsphänomenen, Rezeption, Nutzungs- und Wirkungserfahrungen.“[244] Für das Kinodispositiv bündelt Hickethier die unterschiedlichen Elemente in Gruppen von „architektonische[n] Raumformen (Kinoarchitektur)“, „zeitliche[n] Strukturen der Präsentation (Veranstaltungsform)“ und „ökonomische, juristische, administrative Strukturen (Kinozensur, Kinosteuer, FSK-Bewertung etc.).“[245] Diese stellen gesellschaftliche Institutionalisierungen dar, in die das jeweilige Dispositiv eingebunden ist.[246] Auch wenn Hickethier die Elemente des Radiodispositivs nie genau festlegt, lassen diese sich doch aus seinen Ausführungen ableiten. Sie umfassen dementsprechend: das Empfangsgerät, die Rezeptionssituation (öffentliche Funkstube, privater Wohnraum), Rundfunkverordnungen, Rundfunkanstalten, Rundfunkgebühren, Architektur der Funkhäuser, medienpolitische Maßnahmen, Radioantennen, Hörer*innenschaft, Töne, Kopfhörer etc.

In den Ausführungen von Hickethier wird deutlich, dass er die strategische Funktion von Mediendispositiven – analog zu der Reaktion auf einen zu behebenden Notstand bei Foucault – darin sieht, dass die vorliegende Störung bzw. Abweichung integriert wird. Der Notstand, den Hickethier als solchen allerdings nicht benennt, besteht in den technischen Voraussetzungen und Möglichkeiten, die es zu kontrollieren gilt. Aufgrund dieser ihnen inhärenten Dynamik des Ausgleichens von Irritationen befinden sich die Mediendispositive in

[243] Hickethier, Einführung, 2003, S. 186.
[244] Hickethier, WS 2002/03, S. 28.
[245] Hickethier, Einführung, 2003, S. 190.
[246] Vgl. ebd.

einem unablässigen Prozess des Wandels. Größere Veränderungen führt Hickethier innerhalb eines Dispositivs hauptsächlich auf „Such- und Erprobungsbewegungen bei der Einführung von neuen Medien“ zurück.[247] Anstelle einer andauernden Instabilität stellt er für das Fernsehdispositiv zu Anfang der 2000er Jahre jedoch eine „Tendenz der Verfestigung“ fest.[248]

Die Konstitution des Radiodispositivs knüpft Hickethier an die Erfindung der Radiotechnologie und die dadurch neu entstandenen Kommunikationsmöglichkeiten, welche es gemäß herrschender Kräfteverhältnisse zu regeln galt: wer, was, wann, wie senden bzw. hören darf (und wer nicht). In seiner weiteren Entwicklungsgeschichte integriert das Radiodispositiv immer wieder neue technologische Veränderungen und passt die etablierten Praktiken diesen Neuerungen an. So zeigt Hickethier auf, wie sich der auditive Rundfunk, dessen Einsatzbereich zunächst nicht klar war, schließlich zu einem Medium des individuellen Empfangs im privaten Bereich entwickelte. Dafür musste sich allerdings zunächst die anfänglich enge körperliche Mensch-Technik-Beziehung auflösen. Waren die Nutzer*innen zu Beginn der Rundfunkgeschichte gezwungen, mit Kopfhörern und Antenne in unmittelbarer Nähe zum Empfangsgerät zu verharren, beendete die Entwicklung von Röhrenverstärker, Lautsprechertechnik etc. diese enge Verbindung. Mobile Techniken wie das Transistorradio oder auch das Autoradio ermöglichten darüber hinaus zunehmend den individuellen Konsum. Die kollektive Nutzung bspw. in Form von öffentlichen Funkstuben verschwand nahezu vollständig. Für die Entwicklung des Radios vom kollektiven zum individuellen und mobilen Medium macht Hickethier aber nicht nur technische Neuerungen verantwortlich, vielmehr sieht er darin auch die Anpassung an die Bedürfnisse individualisierter Subjekte einer kapitalistisch ausgerichteten Gesellschaft.[249]

Durch den Blick auf die Rezipient*innen, Rezeptions- und Nutzungsbedingungen rückt Hickethier die Rolle der Subjekte in den Fokus seiner Überlegungen. Entsprechend des Foucault’schen Ansatzes zum Sexualitätsdispositiv besteht die grundsätzliche Aufgabe von Mediendispositiven darin, Ordnungen herzustellen, die Menschen einbinden und deren Verhalten steuern.[250] Hickethier geht allerdings davon aus, dass Mediendispositive das Subjekt zwar umstellen, modellieren und dessen Wahrnehmung sowie mediale Konstitution prägen, die Individuen den Medien allerdings nicht wehrlos ausgeliefert sind. Im Gegensatz zur Auffassung von Agamben, der in den Auswucherungen moderner Medien als Dispositive

[247] Ebd.. S. 197.
[248] Ebd.
[249] Vgl. ebd., S. 195f.
[250] Vgl. ebd., S. 189.

eine reine Bedrohung für das Individuum ausmacht, determinieren bei Hickethier die Mediendispositive das Subjekt nicht vollständig. Stattdessen verhalten sich Mediennutzer*innen kontingent im und zum Dispositiv, weder beliebig noch gleichförmig. Hickethier geht von einer inter- wie intragenerationellen Varianz in der Mediennutzung aus.[251] Die Dynamisierung der Mediendispositive findet demnach maßgeblich durch die Beeinflussung bzw. Indienstnahme durch bestimmte Subjekte statt. Somit ist auch bei Hickethier das mögliche Widerstandspotential an Formen der Subjektivierung geknüpft.

Die Ausführungen Hickethiers regen zunächst dazu an, die Elemente des Radiodispositivs zu bestimmen, die für die Analyse von TWIM relevant sind. Dafür gilt es zunächst die genaue mediale (An-)Ordnung, in der TWIM 1977 eingebunden war, zu rekonstruieren: die technische Vorrichtung, die Vorschriften und Gesetze, etablierte Nutzungs- und Hörkonventionen, die Radio-Subjekte und den vorliegenden Notstand. Auf dieser Basis ist dann wiederum herausarbeiten, wie TWIM sich zu dieser (An-)Ordnung verhalten hat.

3.3.2 Programmbegriff als Zwischeninstanz

Über die Grundstruktur des Medien- bzw. Radiodispositivs hinaus bieten Hickethiers Überlegungen weitere Aspekte, die für meine Untersuchung fruchtbar gemacht werden können. So zieht Hickethier im Netz der dispositiven Elementen eine Art Zwischenebene ein und lässt dieser in seinen Untersuchungen einen besonderen Stellenwert zukommen: das Programm. Es dient als Schnittstelle der Mensch-Maschine-Anordnung und fungiert dort als eine Zwischeninstanz, die den Inhalt strukturiert und präsentiert:

> Innerhalb der Anordnung von Apparat und Zuschauer bildet damit das Programm die dem Angebot als dem inhaltlich kommunikativen Bereich zugewandte Seite. Es vermittelt die dem Apparat gesetzten technischen Bedingungen auf die Ebenen der Angebote, überführt auch die gesellschaftlichen Bedingungen des Apparats in die Angebotsform.[252]

Im Programm manifestiert sich demnach die soziale Rahmung jenseits der konkreten Rezeptionssituation: „gesellschaftliche Vorstellungen von der Veranstaltungsform, politische

[251] Vgl. Beck/Büser/Schubert 2016, S. 25f. Bührmann und Schneider begreifen in Verbindung mit Karl Mannheims Wissenssoziologie/Generationentheorie (Medien)Dispositive als Teile des Seins (institutionelle und materielle Welt), die Bewusstsein prägen. Die Erfahrungen des Subjektes, durch Dispositive ermöglicht bzw. begrenzt, sind kollektive Erfahrungen. Sie begründen einen „konjunktiven Erfahrungsraum“ (Zitat S. 25) mit generationellen Prägungen. Unter konjunktivem Erfahrungsraum ist der geteilte bzw. verbindende soziale Raum der Lebenswelt, die geteilte Lebens- und Medienpraxis gemeint. Vgl. Bührmann/Schneider, 2008.

[252] Hickethier, Knut: Apparat, Dispositiv, Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: Hickethier, Knut/Hielinski, Siegfried (Hg.): Medien/Kultur, Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin, 1990, S. 421-447, S. 433.

Konzepte [...]".[253] Gnosa bezeichnet Hickethiers Programm-Konzept als „Regulationsinstanz (= eine diskursive Formation) […], das die Sendungen (= Diskursbestandteile) miteinander und mit anderen medialen Formaten relatiert. Es dient als Relais zwischen Zuschauern, Apparat und Ausgestrahltem und stellt den Ort dar, an dem die Macht sich in die Rezeption und Produktion der Medieninhalte einschreibt."[254] Gerade über dessen zeitstrukturierende Funktion übt das Programm zudem Einfluss auf die Verhaltensweisen der Individuen aus.[255]

Mit Hickethiers Programmbegriff rückt für die vorliegende Untersuchung die Radiokunstsendereihe *Close Radio* des Senders KPFK als programmatischer Produktions- bzw. Distributionskontext von TWIM in den Fokus. So gilt es, TWIM innerhalb der Programmstruktur zu verorten und herauszuarbeiten, welchen Einfluss diese auf die Wirkung der Radiokunstarbeit ausübt. Auch wenn Hickethier das Programm-Konzept für die Massenmedien anwendet, regt es dazu an, das TWIM Gesamtprojekt als programmatische Bezugsgröße bei der Analyse von TWIM mit einzubeziehen.

3.3.3 Realitätseindruck und Teilhabe-Effekt

Wie das Sexualitätsdispositiv Wissen über Sexualität hervorbringt und es durch die Art und Weise seiner Hervorbringung als vermeintliche Wahrheit absichert, so besteht die Wirkmächtigkeit der Mediendispositive darin, dass sie ihre Wirkweise gerade nicht offenbaren. Sie erzeugen Sichtbarkeit, ohne selbst sichtbar zu werden. Das Kinodispositiv bewirkt, dass die Zuschauer*innen das Gesehene als Realität bzw. fiktionale Realität wahrnehmen und akzeptieren. Dieser Realitätseindruck, erzeugt durch die Unsichtbarkeit der Wirkweise, funktioniert relativ unabhängig vom Inhalt und ist nach Hickethier allen Medien (Kino, Fernsehen, Radio, Computer) inhärent. Für den Realitätseindruck des Radios macht er vor allem den sogenannten Teilhabe-Effekt verantwortlich. Zwar entwickelte sich das Radio hin zu einem Medium der individuellen Nutzung, der Individualisierung und Zerstreuung, dennoch kann sich bei den Hörer*innen weiterhin der Effekt des Sich-Zugehörig-Fühlen und des Gemeinschaftserlebnisses einstellen. Insbesondere die Möglichkeit der Live-Übertragung kann den Eindruck verstärken, sich am aktuellen gesellschaftlichen Geschehen beteiligen zu können. Dem Radio eigen ist dabei die Ambivalenz, die sich durch die Anwesenheit der Stimme bei gleichzeitiger Abwesenheit der/s Sprechenden zeitigt. Als Teil einer visuell

[253] Ebd., S. 436.
[254] Gnosa, 2018, S. 249.
[255] Vgl. ebd.

geprägten Welt imaginieren sich die Hörer*innen als Ausgleich in der Regel eine visuelle Ebene hinzu.[256]

Wenn Radio demnach über den Teilhabe-Effekt als Wahrheitsmedium *wahr*genommen werden kann, stellt sich für die Untersuchung von TWIM insbesondere als Live-Sendung die Frage, ob und in welchem Maße der Teilhabe-Effekt auch hier wirksam wird.[257] Inwiefern tragen darüber hinaus noch weitere Elemente zum Realitätseindruck bei? Verstärken bspw. die Berichtsstruktur oder die Authentizität der Sprecherinnen-Stimme das radioeigene ‚Wahrheitspotential'? An dieser Stelle wird deutlich, wie relevant es für die Untersuchung ist, die inhaltliche Ebene mit der medial-künstlerischen zusammenzudenken, um herauszuarbeiten, welche Techniken und Mechanismen im Zusammenspiel der beiden Ebenen zur Glaubwürdigkeit von TWIM beitragen.

3.3.4 Gesellschaftliche Macht und Mobilisierungseffekt des Radios

Abschließend werfe ich einen Blick auf die Spiele der Macht, in die Hickethier die Mediendispositive verwickelt sieht. In seinen Ausführungen liefert er Hinweise auf die großen Strategien im Foucault'schen Sinn, welche die Massenmedien antreiben, und darauf, welche Machtverhältnisse darin wirken.

Hickethier versteht Mediendispositive als größere Ordnungen für die mediale Kommunikation. Aufgrund des publizistischen Anspruchs der Massenmedien – nicht als Speicher-, sondern als Kommunikationsmedien – ist die Gesellschaftlichkeit bereits immer in das jeweilige Medium eingeschrieben. Die Dispositiv-Struktur öffnet den Blick auf die kulturellen, sozialen und ökonomischen Faktoren, die auf das jeweilige Medium einwirken. Der Raum, der sich hierbei auftut, ist der öffentliche Raum. Im Allgemeinen ist es der Anspruch an die Mediendispositive, in einer demokratisch verfassten Gesellschaft Meinungspluralismus und differenzierte Meinungen zu sichern. Dem Radio mit seiner Programmvielfalt und unkontrollierten individuellen Nutzung als Hörer*in schreibt Hickethier in diesem Sinn grundsätzlich ein größeres demokratisches Potential zu als dem Kino. Dennoch ist auch eine Vereinnahmung für propagandistische Zwecke möglich. Diese zielt auf das medial vermittelte Gemeinschaftserlebnis ab und stützt sich somit auf den oben

[256] Hickethier, Einführung, 2003, S. 195f.
[257] Hickethier, Knut: Das Erzählen der Welt in den Fernsehnachrichten. Überlegungen zu einer Narrationstheorie der Nachricht. In: Nerverla, Irene/Grittmann, Elke/Pater, Monika (Hg.): Grundlagentexte zur Journalistik. Konstanz, 2002, S. 657-681.

beschriebenen Teilhabe-Effekt.[258] Auf dieser Basis kann trotz individueller Nutzung eine Rezeption als Gemeinschaft stattfinden und das Publikum eine kollektive bzw. kollektivierende Erfahrung machen. Nach Hickethier kann sich an dieser Stelle ein weiterer radiospezifischer Effekt einstellen: der Mobilisierungseffekt. Es bleibt dann nicht bei dem „Sich-eins-Fühlen mit der größeren Gemeinschaft", sondern diese Wahrnehmung führt zur Aktion.[259] Als historisches Beispiel führt er die Nutzung des Rundfunks zu Propaganda-Zwecken durch die Nationalsozialisten an. Diese begreift er allerdings weniger als einen Fall von Missbrauch, sondern vielmehr als eine konsequente Nutzung des Mediums. Dass die Nationalsozialisten das Radio so erfolgreich für ihre Interessen einsetzen konnten, lag daran, dass es ihnen gelang, ihre Ideologie „in eine mediale Struktur und ein mediales Ereignis" zu überführen.[260]

In der Individualisierung, die das Radiodispositiv vorantreibt, lässt sich ebenfalls gesellschaftliche Macht ausmachen: die individuelle Nutzung des Radios kann nach Hickethier als Antwort auf das Bedürfnis einer mobiler werdenden Lohnbevölkerung und damit als Ausdruck (nationaler) ökonomischer Interessen einer kapitalistischen, konsumorientierten Nachkriegsgesellschaft gesehen werden.[261]

Wenn es um die Formen der Machteinschreibung in das Mediendispositiv geht, ist schließlich noch auf Hickethiers kurze Reflexion über die Herstellung von Geschlechtlichkeit durch die Medien hinzuweisen. Im Anschluss an eine feministische Medienkritik führt er aus, dass die Wahrnehmung von Geschlecht in besonderer Weise durch die Medien geprägt wird. Männlichkeit und Weiblichkeit werden als kulturelle Konstruktionen durch Rollenbilder in den Medien vermittelt und relativ unreflektiert angeeignet. Allerdings geht es nicht nur um die kritische Auseinandersetzung mit den Formen der (Re-)Präsentation von Geschlecht auf der inhaltlichen Ebene. Mit Verweis auf die feministische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey begreift Hickethier das Kinodispositiv auch auf struktureller Ebene als männlich determinierte Wahrnehmungskonstruktion. [262]

Ausgehend von Hickethiers Beschreibungen rückt für die vorliegende Untersuchung die demokratische Verfasstheit des Radioraums in und um TWIM in den Fokus. In diesem Sinn

[258] Hickethier, Einführung, 2003, S. 195.
[259] Ebd., S. 196.
[260] Ebd.
[261] Vgl. ebd.
[262] Ebd., S. 198.

ist vor allem zu berücksichtigen, wer Zugriff auf die Rundfunkstrukturen hat und inwiefern politische und ökonomische Interessen Einfluss auf die medialen Strukturen und Inhalte ausüben. Deswegen widme ich mich im zweiten Teil der Untersuchung in den Kapiteln 7 und 8 dem Verhältnis von TWIM zu seinem radiofonen Produktions- und Distributionskontext und stelle heraus, wie TWIM sich zu den dort gegebenen Machtstrukturen stellt und sich den radioeigenen Mobilisierungseffekt zu Nutze macht.

Nicht zuletzt macht Hickethiers sehr kurzer Verweis auf die Gender-Forschung im Bereich von Film und Medien noch einmal die Schnittmenge zwischen Radio- und Sexualitätsdispositiv deutlich. Entsprechend interessieren für mein Anliegen bspw. die im Radio festgeschriebenen Settings und Rollen für Männer und Frauen, die Frage, wie Geschlecht im Rundfunk verhandelt wird und ob es Verweise darauf gibt, inwiefern es sich beim Radio auch um eine männlich determinierte Wahrnehmungskonstruktion handelt – und vor allem, was damit gemeint sein kann.

Übertragung der Dispositiv-Konzepte auf TWIM

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, lässt sich mithilfe des Dispositiv-Ansatzes zum einen das Phänomen TWIM als Element eines komplexen Netzes von Macht- und Wissensverhältnissen theoretisch fassen, zum anderen die Vorstellung davon, was dessen politisches Potential sein kann – der machtvolle Eingriff in dieses Netz – konkretisieren.

Die dargestellten grundlegenden Überlegungen von Foucault, Deleuze und Agamben möchte ich für diese Arbeit nutzen, um im weiteren Verlauf TWIM als Teil einer größeren Struktur aus Wissen-Macht-Beziehungen zu fassen. Indem ich die Netz-Vorstellung auf TWIM übertrage, fasse ich die Radioarbeit konzeptuell einerseits als Knotenpunkt weiter zu bestimmender einzelner heterogener, diskursiver und nicht-diskursiver Elemente, die jeweils im Verhältnis zueinanderstehen: inhaltliche Aussagen, künstlerische Praktiken, beteiligte Personen, eingesetzte Technik etc. Die einzelnen Elemente enthalten bzw. produzieren ein bestimmtes Wissen. Andererseits stellt TWIM selbst wiederum ‚nur' ein Element unter mehreren im Verhältnis zu noch zu bestimmenden größeren Netzen von übergeordneten Kräfteverhältnissen dar.

Mit Blick auf das politische Potential von TWIM, so wie es mich interessiert, geht es darum, wie sich TWIM als Ganzes bzw. dessen einzelne Elemente zu den (Macht-)Strategie(n) der

größeren Ordnungen verhalten – widerständig oder konform. Mit Foucault gesprochen ermöglicht das Dispositiv-Konzept herauszuarbeiten, inwiefern die künstlerische Arbeit TWIM eine strategische Codierung von Widerstandspunkten vornehmen bzw. darstellen und dadurch die gegebenen Ordnungen aktualisieren kann. Dabei ist zu unterscheiden, ob TWIM nur neue Aussagen und Sichtbarkeiten oder gar eine neue Ordnung hervorzubringen vermag – mit Deleuze gedacht: ob TWIM nicht nur als Bruchlinie oder Passage aus bestehenden dispositiven Ordnungen zu begreifen ist, sondern den Beginn einer neuen darstellt. Auf Grundlage von Agambens Ansatz der Profanierung wäre zudem zu überprüfen, ob die Idee der Profanierung – des Zurückführens von Dingen in den Alltag der Menschen – als Form des Gegendispositivs für TWIM fruchtbar gemacht werden kann. Dabei müsste sich zeigen, was die Radioarbeit dem alltäglichen Leben – zumindest einiger Menschen – zurückführt bzw. zurückführen kann.

Interessant ist schließlich der Blick auf das Verhältnis von Dispositiv und der Hervorbringung von Subjekten bzw. Subjektivierungsprozessen, die für alle drei oben genannten Autoren die Bedingung für Eingriffe in jegliche Dispositivstruktur darstellen. Auch in TWIM finden Subjektivierungsprozesse statt, die es herauszuarbeiten gilt. Welche Subjekte werden dort formiert respektive in Position gebracht und wie verhalten diese sich zu gegebenen dispositiven (An-)Ordnungen als Orientierung?

Für die vorliegende Untersuchung war es in einem ersten Schritt wichtig, genauer zu definieren, welche Dispositive relevante Bezugsgrößen für TWIM darstellen. Dazu habe ich mit dem Sexualitätsdispositiv und das Radio- bzw. Mediendispositiv zwei spezifischere Dispositiv-Ansätze vorgestellt, auf die ich im weiteren Verlauf immer wieder zurückkommen werde. Zunächst aber geht es darum, aus den luftigen Höhen der vorgestellten Dispositivtheorien heraus – und vor dem Hintergrund, dass der Begriff des Dispositivs auch Kojunktur hat[263] – im folgenden Kapitel einen Ansatz zu ermitteln, der für die sich in den Kapiteln 5 bis 8 anschließende Untersuchung operationalisieren lässt.

[263] Nowicka, 2013 diskutiert, ob gar von einem ‚dispositif turn' gesprochen werden kann.

4. Analyse dispositiver (An-)Ordnungen um und in *Three Weeks in May*

In Kapitel 3 habe ich den Begriff des Dispositivs als theoretisches Denkkonzept vorgestellt und daraus Überlegungen zur Beschaffenheit des politischen Potentials von TWIM abgeleitet. Auf dieser Basis entwickele ich im Folgenden ein methodologisch-methodisches Vorgehen zur Erforschung desselben. Da Foucault, Deleuze, Agamben und Hickethier in dieser Hinsicht ausgesprochen vage bleiben, greife ich auf den Ansatz der Soziolog*innen Andrea D. Bührmann und Werner Schneider zurück, welchen diese in ihrem Buch *Vom Diskurs zum Dispositiv – Eine Einführung in die Dispositivanalyse* (2008) vorschlagen. Bührmann und Schneider entwickeln ausgehend vom Foucault'schen Dispositivkonzept die Dispositivanalyse als eigenen Forschungsstil. Der Ansatz des Dispositivs als relationale Machtanalyse stellt dabei die entsprechende Forschungsperspektive dar.[264]

Bührmann und Schneider nehmen mit der Dispositivanalyse eine Erweiterung der Diskursanalyse vor. Zunächst einmal verstehen sie das Dispositiv mit Reiner Keller als „die ‚materielle und ideelle Infrastruktur' von Diskursen bzw. diskursiver Formationen".[265] Dadurch, dass diese Infrastrukturen mit in den Blick genommen werden, ergeben sich zusätzliche Elemente – z.B. Objektivationen oder Subjektivierungen –, auf die ich im weiteren Verlauf des Kapitels noch näher eingehen werde. Die Dispositivanalyse eröffnet zudem den Raum für nicht-diskursives Wissen, das nicht – noch nicht oder nicht mehr – Gegenstand diskursiver Verhandlung ist. Es handelt sich also um Wissen, das sich bereits als Selbstverständlichkeit in bestimmten Alltagsroutinen sedimentiert hat und keine diskursive Verhandlung mehr braucht oder solches, das sich bereits in Handlungen ausdrückt, aber auf der Diskursebene noch nicht angekommen ist.[266] Diese Sedimentierungsprozesse finden innerhalb der dispositiven (An-)Ordnung statt – was wiederum bedeutet, dass die Erweiterung auch darin besteht, dass durch die Dispositivanalyse die Dynamik zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Elementen erfasst werden kann:

> Mit Dispositiven […] sind folglich sowohl die – in diesem Sinne als machtvoll zu verstehenden – Effekte der diskursiv erzeugten und vermittelten Wissensordnungen auf die (nicht-diskursiven) Praktiken in den betreffenden

[264] Bührmann/Schneider, 2008, vgl. insbes. S. 68.
[265] Ebd., S. 52; das Zitat im Zitat stammt aus: Keller, Reiner: Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden, 2005, S. 230.
[266] Vgl. ebd., S. 55.

> Praxisfeldern wie auch die (Rück-)Wirkungen dieser Praktiken auf die diskursiven ‚Wahrheitsspiele', auf die Wissenspolitiken selbst gemeint, die als solche immer in eine historisch spezifische gesellschaftliche Situation eingebettet sind.[267]

Gerade auch wegen dieser Dynamik richtet sich die grundsätzliche Forschungsprogrammatik auf den Moment der Veränderung eines Dispositivs bzw. der Beziehungen zwischen dessen Elementen. So kreist die Dispositivanalyse um den Fragenkomplex:

> Wie spielen diskursive und nicht-diskursive Praktiken zusammen, so dass soziale Realität von Akteuren in ihren jeweiligen Subjektivierungen symbolisch wie material ‚machtvoll' hervorgebracht wird? Aus welchen sozialen Anlässen und mit welchen beabsichtigten und nicht beabsichtigten (Neben-)Folgen geschieht dies?[268]

Gerade durch den Fokus auf den Moment der Veränderung bietet sich die Dispositivanalyse für mein Anliegen an, da es mir um das Ausloten des Potentials für Veränderung bzw. den möglichen Einfluss auf stattfindende Veränderungen geht.

Bührmann und Schneider lehnen aufgrund der komplexen Analyseprogrammatik ein standardisiertes Vorgehen und ein vorab festgelegtes Set an Methoden für die Dispositivanalyse ab. Dagegen stellen sie Leitfragen in den Mittelpunkt der Analyse, an denen die Instrumente zur Datenerhebung und -auswertung entsprechend ausgerichtet werden sollen und die ein rekonstruierend-interpretatives Vorgehen ermöglichen. Die „Rekonstruktion der dispositiven Konstruktion von Wirklichkeit" bildet die Basis des dispositivanalytischen Vorgehens, in dem allerdings die Rolle des Forscher*innensubjekts kenntlich zu machen ist. [269] Bührmann und Schneider fordern, dass die Forschenden für sich und andere das eigene Verstehen sowie dessen Bedingungen transparent machen, sich also nicht als außerhalb des Dispositivs stehend zu begreifen, sondern sich selbst ins Verhältnis dazu zu setzen.[270]

In ihren Ausführungen stellen die Autor*innen weiterhin klar, dass das Dispositiv – wie der Diskurs – nie ganz erfassbar ist und dementsprechend auch nicht an sich erforscht werden kann. Mit der Dispositivanalyse wird der Fokus auf die Wechselwirkungen zwischen ausgewählten Elementen der dispositiven (An-)Ordnung gerichtet, die dann entsprechend

[267] Ebd.
[268] Ebd., S. 84.
[269] Ebd., S. 85.
[270] Vgl. ebd., S. 88f.

(macht- und herrschafts)theoretisch gedeutet werden können. Dabei ist es weder erforderlich noch möglich, alle benannten Dimensionen und formulierbaren Fragenperspektiven zu bearbeiten.[271] Stattdessen fordern Bührmann und Schneider „theoretische Phantasie zur begrifflich-konzeptionellen Formulierung fruchtbarer und tragbarer Fragestellungen sowie methodisch-praktische Phantasie und breite methodische Kompetenz für den flexiblen Einsatz unterschiedlicher Techniken der Datenerhebung und -auswertung.“[272]

Trotz dieses methodisch sehr offenen und flexiblen Ansatzes, der im Zweifel den „kontrollierten Missbrauch[s]“ methodischer Instrumente zulässt, formulieren die Autor*innen Gütekriterien: Visibilität, Viabilität und eine interne und externe Plausibilität der Forschung.[273] Um der ersten Forderung nach Transparenz und intersubjektiver Nachvollziehbarkeit gerecht zu werden, beschreibe ich nun auf den folgenden Seiten den Prozess der Übertragung des dispositivanalytischen Ansatzes von Bührmann und Schneider auf TWIM entsprechend detailliert. Zunächst nehme ich auf der Basis des Konzeptes von Bührmann und Schneider eine genauere Bestimmung der dispositiven (An-)Ordnung vor, in die TWIM eingebettet ist. In einem weiteren Schritt formuliere ich, ausgehend von den von den beiden Autor*innen vorgeschlagenen Leitfragen, ebensolche für die vorliegende Untersuchung, bevor ich einige abschließende Überlegungen zur Übertragung der Dispositivanalyse von Bührmann und Schneider auf mein Anliegen anstelle – womit ich der Viabilität sowie der externen Validität nachkomme.

4.1 Dimensionen der dispositiven (An-)Ordnung

Zur Veranschaulichung ihres Vorgehens arbeiten Bührmann und Schneider mit einem Schaubild, in dem die Dimensionen bzw. Elemente dispositiver (An-)Ordnungen bildlich zueinander ins Verhältnis gesetzt werden: die Diskursformationen (Diskurse/diskursive Praktiken), nicht-diskursive Praktiken, Subjektivation/Subjektivierung sowie symbolische und materiale Objektivation als Bestandteile des eigentlichen Dispositivs, gerahmt vom sozialen Wandel und entsprechenden (Neben-)Folgen. (Siehe Anhang III) Die Pfeile zwischen den Dimensionen markieren deren Wechselbeziehungen, an denen Bührmann und Schneider später die Leitfragen der Dispositivanalyse ausrichten.[274] Dieses neutrale Schema übertrage ich auf die Analyse von TWIM – wobei ich sie in diesem Kapitel lediglich umreiße, um dann in den Analysekapiteln – den Kapiteln 5 bis 8 – genauer darauf einzugehen. Dafür greife ich

[271] Vgl. ebd., S. 110.
[272] Ebd., S. 110.
[273] Diaz-Bone zit. n. Bührmann/Schneider, Dispositivanalyse, 2008, S. 91.
[274] Vgl. ebd.: zur Skizze S. 94, zu Leitfragen S. 95.

auch auf die im Zuge der Überlegungen zum Sexualitätsdispositiv und Radiodispositiv angeführten Dispositiv-Elemente zurück, differenziere sie für TWIM aus und ordne sie den Kategorien von Bührmann und Schneider zu.

4.1.1 Diskurse/Diskursive Praktiken – Diskursformation(en)

Auch wenn die Dispositivanalyse über die diskursive Ebene hinausgeht, spielt diese weiterhin eine wichtige Rolle. Foucault gibt zwar die Unterscheidung zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken selbst vor, betont jedoch, dass sie für ihn wenig relevant ist, um eine genaue Einteilung von Praktiken vorzunehmen. Ihm geht es vielmehr um das dahinterliegende Verständnis, das analytisch das Verhältnis zwischen diskursiv vermitteltem Wissen und daraus resultierende normative Handlungsmuster in den Blick nimmt.[275] Ebenso begreifen Bührmann und Schneider die Differenz zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken als eine analytische, die nicht immer genau eingehalten werden kann.[276]

Bei Diskursen handelt es sich nach Foucault um „institutionalisierte Aussagepraktiken". durch die Wahrheit – im Sinne von gesellschaftlich akzeptiertem Wissen – hergestellt, abgesichert und verändert wird.[277] Diskurse stellen ein so genanntes „Wahr-Sprechen" als Resultat machtvoller Wahrheitsspiele und dahinterstehenden Wissenspolitiken dar, an dem Individuen ihr Handeln ausrichten und damit Wirklichkeit schaffen. [278] Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung bzw. Politik der Wahrheit, sowie Instanzen, Mechanismen, Techniken und Verfahren der Wahrheitsfindung. Doch auch ihre Infragestellung ist in jede Ordnung der vorherrschenden Wahrheit von Anfang an eingeschrieben. Jede diskursive Ordnung beinhaltet immer auch die Möglichkeit ihrer Transformation im Sinne einer Um- oder Neuordnung.[279]

Für eine Dispositivanalyse nach Bührmann und Schneider ist zu klären, welche solcher disziplinen- und themenspezifischen Diskurse (‚Was wird als Wahrheit produziert?') und ihren diskursiven Praktiken (‚Wie wird der Wahrheit ihr Status verliehen?'), zusammengefasst unter dem Begriff der Diskursformationen, für das jeweilige Forschungsinteresse relevant sind. Für eine Ausdifferenzierung der Diskursformationen greifen Bührmann und Schneider auf die Einteilung in Spezial-, Inter- und Elementardiskurse

[275] Vgl. Foucault, 1978b, S. 125.
[276] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 48.
[277] Ebd., S. 25, zum Diskursbegriff bei Foucault, vgl. ebd., S. 24ff.
[278] Ebd., S. 26f.
[279] Vgl. ebd., S. 27.

von Jürgen Link zurück.[280] Unter Spezialdiskursen sind nach Link Diskurse der Wissenschaft zu verstehen, die durch entsprechende Modi wie Aufsätze schreiben, Publikationen verfassen oder Vorträge halten hervorgebracht und verbreitet werden.[281] Ihren Niederschlag finden sie wiederum z.B. in ärztlichen Diagnosen, Beratungsgesprächen in entsprechenden Praxisfeldern wie der Medizin, der Bildung etc. Spezialdiskurse differenzieren sich ständig weiter aus und zielen nicht auf die Reintegration des Wissens ab. Demgegenüber fungiert der Interdiskurs als aggregierte Gesamtheit von Redeformen bzw. Darstellungsweisen (z.B. anhand sprachlich oder bildlich vermittelter Kollektivsymboliken). Diese stammen aus Spezialdiskursen, finden aber ihren Niederschlag in Allgemeinwissens-Beständen. Interdiskursives Wissen unterliegt keinen expliziten und systematischen (spezialdiskursiven) Regelungen; seine Struktur verweist aber auf Dominanzverhältnisse zwischen Spezialdiskursen und den jeweiligen Wertepräferenzen. Interdiskursive Aussageformationen treten in den Bereichen Kunst, Medien, Populärwissenschaften, Literatur und Politik auf und enthalten entsprechende subjektive Identifikationsangebote bereit. Darüber diffundieren sie Wissen in die Alltagswelten der Subjekte.[282] Spezialdiskursives Wissen schlägt sich auf diese Weise über die Brücke der Interdiskurse selektiv bis in die Elementardiskurse nieder. Auch als Alltagsdiskurse bezeichnet, sind diese in der Form von Äußerungen des gewussten und gelebten Alltags vorzufinden: Gespräche, Klatsch, Tratsch.[283] Der Wissensfluss ist aber nicht nur abwärts, sondern auch aufwärts möglich. So kann Alltagswissen über die Interdiskursebene zu neuer Wissensproduktion auf der Spezialdiskursebene führen.[284]

Die für die Analyse von TWIM relevanten Diskursfelder umfassen – grob – die diskursive Verhandlung von sexualisierter Gewalt sowie (feministische) Medien- und Kunst(-Kritik) auf der Ebene von Spezial-, Inter- und Elementardiskursen in den USA in der Mitte der 1970er Jahre. Lacy stellt selbst relevante Bezüge her, indem sie bspw. auf Publikationen, Filme und künstlerische Arbeiten verweist, die sie bei ihrer Arbeit am Gesamtprojekt TWIM beeinflusst haben. Weitere relevante Bezüge stellen feministische Re-Lektüren wissenschaftlicher Abhandlungen (aus der Rechtswissenschaft, Verhaltensforschung, Psychologie, Zoologie und Biologie) zu dem Thema der sexualisierten Gewalt dar, ebenso wie Zeitungsartikel und Nachrichtensendungen, Kino- und Fernsehproduktionen sowie künstlerische Arbeiten. Insbesondere auf der Interdiskursebene ist die Reproduktion von Vergewaltigungsmythen als

[280] Vgl. ebd., S. 65ff., S. 95. Dazu auch: Dander, Valentin: Zones Virtopiques. Die Virtualisierung der Heterotopien und eine mediale Dispositivanalyse am Beispiel des Medienkunstprojekts *Zone*Interdite*. Innsbruck, 2014, S. 10.
[281] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 66.
[282] Vgl. ebd.
[283] Vgl. ebd., S. 50, S. 66; vgl. darüber hinaus Keller, 2005.
[284] Vgl. ebd., S. 66.

eine Art Kollektivsymbol interessant. Für die Beforschung der künstlerisch-medialen Ebene sind radiokünstlerische Projekte im Vorfeld von TWIM, vor allem aber die Radiosendereihe *Close Radio* als Interdiskursfragment, relevant. In ihnen schlagen sich Ansätze zur Demokratisierung von Medien nieder, die zu der Zeit noch vornehmlich auf der Praxisebene und noch nicht auf der wissenschaftlichen Ebene verhandelt wurden. Die Gründung von universitären Disziplinen, Fachgebieten und Forschungsbereichen in den Feldern der Medien und Kommunikation fand erst im Anschluss an die praktischen Auseinandersetzungen statt.

Die ausgewählten Diskursformationen sind nicht nur inhaltlich, sondern immer auch dahingehend zu betrachten, wie sie die produzierten Aussagen als Wahrheiten absichern.

4.1.2 Nicht-diskursive Praktiken

Grundsätzlich handelt es sich bei Praktiken – ob nun diskursive oder nicht-diskursive – um sozial konventionalisierte Arten und Weisen des Handelns sowie typisierte Routinemodelle für Handlungsvollzüge, die von unterschiedlichen Akteur*innen mit mehr oder weniger kreativ-taktischen Anteilen aufgegriffen, gelernt, habitualisiert und ausgeführt werden.[285] Bei den nicht-diskursiven Praktiken, die auf der Ebene des Sichtbaren anzusiedeln sind, unterscheiden Bührmann und Schneider nach Keller weiter zwischen Praktiken der direkten Diskurs(re-)produktion, diskursgenerierte Modellpraktiken und diskursexternen Praktiken. Erstere sind direkt an der Diskursproduktion beteiligt, indem sie als symbolisch aufgeladene Handlungsweisen und Gesten einen Diskurs stützen, aktualisieren oder verändern, etwa in Form einer Demonstration einer Bürgerbewegung. Als diskursgenerierte Modellpraktiken verstehen Bührmann und Schneider solche, die sich als Diskurseffekte in Form normativer Handlungsprogramme zeitigen, z.B. Müll sortieren. Die diskursexternen Praktiken schließlich entwickeln sich relativ diskursunabhängig. Sie stellen die alltäglich tradierten und routinisierten Arten und Weisen etwas zu tun dar, also Rituale und Routinen des Alltags, wie bspw. Gehen, Essen oder Körperpflege.[286]

Als methodische Zugriffe der Datenerhebung schlagen Bührmann und Schneider all jene vor, die im weitesten Sinne Handlungsprotokolle liefern. Diese können natürlich gegebene Protokolle sein, aber auch solche, die extra für die Analyse angefertigt werden.[287] Die inhaltliche Ebene von TWIM verstehe ich in dieser Arbeit als ein natürlich gegebenes

[285] Vgl. Keller, 2005, S. 250ff. und Bührmann/Schneider, 2008, S. 49f.

[286] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 50.

[287] Vgl. ebd., S. 112.

Handlungsprotokoll, welches mithilfe eines nachträglich angefertigten Transkripts eine Reihe von (Alltags-)Praktiken liefert, die in den Übergriffen vollzogen werden. Nach Häufigkeit und Auffälligkeit sortiert, lassen sich diese Handlungen zudem in verschiedene Gruppen einteilen: die Ausübung von Gewalt, Zwang oder Gegenwehr; das Begehen von Straftaten; Formen der Fortbewegung; Folgetätigkeiten im Anschluss an die Übergriffe.

Nicht-diskursive Praktiken, die auf der künstlerisch-medialen Ebene von TWIM anzusiedeln sind, ergeben sich aus dem reinen Hörerlebnis bzw. aus dem durch Sekundärliteratur und Interviews generiertem Wissen über den Produktions- und Distributionsprozess von TWIM: im Studio sitzen und performen, Seiten eines Skripts umblättern, Auswahl und Bearbeitung der Polizeiberichte, Absprachen mit den *Close Radio* Produzent*innen, aufnehmen, Aufnahme bearbeiten, senden, zuhören, (sich) organisieren.

4.1.3 Subjektivationen/Subjektivierungen

Grundsätzlich bringt das Dispositiv verschiedene Subjekte hervor. Bei dem von Bührmann und Schneider vorgeschlagenen Subjektkonzept handelt es sich um ein erweitertes Verständnis von Subjekt, welches die Individuen nicht nur als Disponierte, sondern auch als Disponent*innen denkt: Individuelle und kollektive Akteur*innen werden nicht nur als von diskursiven Auswirkungen Betroffene, sondern als Handelnde verstanden.[288] Dementsprechend wird die Subjektkonstitution analytisch noch einmal in die Dimensionen der Subjektivation und der Subjektivierung ausdifferenziert – Dimensionen, in denen „das Subjekt zu einem solchen ‚gemacht' wird und sich selbst zu einem solchen ‚macht'".[289]

Die Subjektivation bezieht sich auf die Art und Weise, wie Individuen von Diskursen als Subjekte adressiert werden. Es geht um die diskursiv produzierten und vermittelten normativen Vorgaben zu Subjektformierungen und Subjektpositionierungen. Diese mehr oder weniger institutionalisierten Vorgaben zeigen den Individuen, in welches Verhältnis sie sich zu sich selbst und zueinander setzen sollen, durch welche Praktiken dies geschehen soll und welche Bewertungen damit einhergehen. Der Blick auf die Subjektivation gibt zudem Aufschluss darüber, wie die Individuen das diskursiv vermittelte Wissen aufnehmen und in Alltagshandeln umsetzen.[290] Unter Subjektivierungsweisen hingegen sind die Praktiken zu begreifen, die das „Selbst-Verständnis" und „Selbst-Verhältnis" von Subjekten formen und

[288] Bührmann/Schneider, 2008, S. 68.
[289] Sattler, Elisabeth: Die riskierte Souveränität. Erziehungswissenschaftliche Studien zur modernen Subjektivität. Bielefeld, 2009, S. 8.
[290] Bührmann/Schneider, 2008, S. 69.

darstellen.[291] Die Begriffe erfassen damit nicht nur, wie Individuen von Diskursen als Subjekte adressiert werden, sondern auch deren Bewusstsein und Darstellung als „Selbst".[292]

Die Subjektkonstitution innerhalb von Dispositiven soll allerdings nicht nur als entmaterialisierte Handlungsanforderungen bzw. -ausübungen gefasst werden, sondern auch als verkörperte, d.h. als materiale Konstitution. Die Individuen sollen „nicht nur als Handelnde, sondern in ihrem leib-körperlichen Denken, Sagen und Tun auch als ‚verkörperte Selbst-Darstellende' in ihrer Gesellschaftlichkeit bzw. Sozialität ernstgenommen werden."[293] Es geht also auch um ein konkretes Doing Body, was von den Individuen gefordert und auch um- bzw. eingesetzt wird. Subjektkonstitution findet also in der Form statt, dass normative Vorgaben über Körperlichkeit als Körperpolitik vermittelt werden und die Individuen ihre Körper einsetzen, um eine bestimmte Vorstellung des Selbst auszudrücken.[294]

Entlang dieser Überlegungen lassen sich zunächst auf der inhaltlichen sowie auf der künstlerisch medialen Ebene von TWIM bestimmte Akteur*innen ausmachen. Auf der inhaltlichen Ebene wird ein Großteil davon direkt benannt oder adressiert: Opfer und Verdächtigter, fremde und bekannte Person, Freund*in oder Kolleg*in. In der Aufrufsequenz werden Menschen mit Erfahrung sexualisierter Gewalt angesprochen und können demnach auch als relevant für die Subjektkonstitution in/durch TWIM betrachtet werden. Über Praktiken bzw. Gegenstände oder Räume aus den Sequenzen lassen sich einige Akteur*innen noch genauer charakterisieren: Einbrecher*in, Räuber*in, Angreifer*in, Vergewaltiger*in, Widerstand leistendes Opfer, Waffenbesitzer*in, Autofahrer*in, Anhalter*in, Busfahrer*in, Busfahrende, Wohnungs-/Hausbesitzer*in bzw. Mieter*in, Bewohner*in, schlafende Person, Polizist*innen. TWIM verhandelt aber nicht nur ‚ganze' Subjekte: es wird auch auf einzelne Körperteile verwiesen – z.B. Beine.

Auf der künstlerisch-medialen Ebene umfassen die Subjekte Akteur*innen, die an der Produktion, Distribution und Rezeption von TWIM beteiligt sind. Dabei ist Suzanne Lacy die einzige, die als Sprecherin direkt ‚hörbar' wird. Implizit sind relevante Subjekte vor allem das Team von *Close Radio*, die Zuhörer*innen und die Mitwirkenden des Gesamtprojektes. Bei der Auflistung dieser Akteur*innen fällt auf, dass sie häufig mehrere Funktionen gleichzeitig ausführen. Auch kommt es zu Überschneidungen der Subjektkonstitutionen zwischen den

[291] Ebd., S. 69.
[292] Ebd.
[293] Vgl. ebd., S. 114f.
[294] Vgl. ebd.

Ebenen: Menschen mit Erfahrung sexualisierter Gewalt werden auf der inhaltlichen Ebene adressiert, können aber auch als Zuhörer*innen auf der künstlerisch-medialen Ebene verortet werden.

4.1.4 Symbolische und materiale Objektivationen

Die Gruppe symbolischer und materialer Objektivationen bezieht sich auf einen weiteren Bereich des Sichtbaren, indem sich diskursiv vermitteltes Wissen manifestiert. Unter materiale Objektivationen lassen sich nach Bührmann und Schneider Gebäude und architekturale Einrichtungen, öffentlich gestaltete Räume sowie Gebrauchsgegenstände aus dem Alltag fassen, in ihren dinglichen Merkmalen bis zu den Spuren ihres Gebrauchs im Sinne von Abnutzungserscheinungen oder Materialveränderungen.[295] Zu den symbolischen Vergegenständlichungen zählen z.B. Gesetze oder (Ver-)Ordnungen. Foucault selbst spricht allgemein von Objektivationen diskursiver Prozesse, die sich als festgefügte und objektivierte Regelwerke, Rituale, Artefakte, Gebäude usw. manifestieren.[296] Hier sind wieder Überschneidungen möglich etwa zu den nicht-diskursiven Praktiken, bspw. im Fall von Ritualen, was insofern nicht ins Gewicht fällt, da es sich hier um analytische Begriffe handelt.

Mit Blick auf die inhaltliche Ebene von TWIM werden dort m. E. entsprechende Objektivationen explizit benannt bzw. können aus der jeweiligen Beschreibung des Tatvorgangs abgeleitet werden. Sie lassen sich grob in Gruppen von Raumkonfigurationen und Einzelgegenständen einteilen: Innenräume und deren Einrichtungsgegenstände bzw. Außenräume und dortiger Pflanzenwuchs oder Bebauung; Fahrzeuge, Waffen bzw. Dinge, die als Waffe eingesetzt werden.

Auf der künstlerisch-medialen Ebene liegen ebenfalls mehrere Objektivationen vor, die interessant für die Untersuchung sind. Es handelt sich dabei um die Polizeiberichte als symbolische Objektivationen, welche die Grundlage für die künstlerische Arbeit darstellen, sowie den tatsächlichen Mitschnitt der Sendung als greifbare Vergegenständlichung. Dazu kommt der Radioraum als Studioraum (inklusive seiner technischen Ausstattung und Einrichtung), aber auch als Raum, der sich zwischen Studio und Publikum auftut. Schließlich

[295] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 55, S. 104.
[296] Vgl. ebd., S. 54.

kann auch *Close Radio* als Programm im Rahmen des Senders KPFK als institutionelle Vergegenständlichung dazugezählt werden.[297]

4.1.5 Sozialer Wandel, Umbruchsituation/en und (nicht) intendierte (Nebenfolgen)

Außerhalb des eigentlichen Dispositivs befindet sich in der Graphik von Bührmann und Schneider die Dimension des Sozialen Wandels. Die beiden Autor*innen drücken damit aus, dass es für jede Dispositivanalyse unabdingbar ist, den gesellschaftlichen Kontext für die dispositive (An-)Ordnung zu bestimmen, die es zu untersuchen gilt. Zum einen stellt er die Ausgangssituation im Sinne des Foucault'schen Notstands dar, der das Dispositiv zu seiner Konstituierung und zum Handeln zwingt. Er gibt Aufschluss über die außer Kontrolle geratene Situation, die das Dispositiv wieder in den Griff bekommen soll. Zum anderen enthält diese Dimension die intendierten und nicht-intendierten Nebenfolgen des durch das Dispositiv erfolgten Wandels. Die Dispositivanalyse zielt genau auf diesen Moment ab bzw. auf die Prozesse, die in dem Moment stattfinden.

Für die vorliegende Untersuchung gilt es, die historische Ausgangssituation bzw. Umbruchsituation zu rekonstruieren, innerhalb deren TWIM zu verorten ist und davon die potentielle Einflussnahme abzuleiten, die TWIM darstellt. Davon ausgehend, dass die Radiokunstarbeit alleine keinen sozialen Wandel herbeiführen kann.

4.2 Verhältnisse und Leitfragen der Analyse von *Three Weeks in May*

Auf der Basis des dispositivanalytischen Ansatzes von Bührmann und Schneider habe ich in einem ersten Schritt die dispositive Umgebung von TWIM, bestehend aus diskursiven und nicht-diskursiven Dimensionen und Elementen, umrissen. Im Folgenden entwickle ich anhand der von den Autor*innen formulierten Leitfragen für eine Dispositivanalyse entsprechende Fragen. Bührmann und Schneider fordern, den Leitfragen eine sogenannte Verhältnisbestimmung vorzuschalten und machen damit deutlich, dass nicht einzelne Elemente der dispositiven Struktur im Zentrum der Dispositivanalyse stehen, sondern die Effekte, die diskursiv vermitteltes Wissen im Zusammenspiel mit den anderen Elementen zeitigen.[298]Ausgehend von der Annahme, dass das politische Potential von TWIM darin auszumachen ist, dass sich die Aussageproduktion von TWIM bestehenden

[297] Hier lässt sich Hickethier mit seiner Programmtheorie bzw. dem allgemein Radiodispositiv anknüpfen. Siehe dazu Hickethier, 1990.
[298] Bührmann/Schneider, 2008, S. 93.

Wissens(an)ordnungen gegenüber widerständig verhält, in sie eingreift und so zu deren Veränderung beitragen kann, gilt es diejenigen Verhältnisse auszuwählen, in denen solche Abweichungen vermutet werden. Mit Hilfe entsprechend formulierter Leitfragen sollen Momente bzw. Formen des Widerstands, Eingriffs oder der Veränderung genauer erforscht werden. Auf Basis des in Kapitel 3 dargelegten Verständnisses von Dispositiven gehe ich davon aus, dass im Sexualitäts- wie im Radiodispositiv eine Mainstream-Wissensproduktion bestehen, die das Denken, Handeln und Sein der Menschen ausrichtet. Zu dieser gilt es die Wissensproduktion, die TWIM darstellt, ins Verhältnis zu setzen, um Abweichungen oder auch Gemeinsamkeiten festzustellen. Um das Wissen herauszuarbeiten, das TWIM vermittelt, werde ich untersuchen, welches Wissen in den einzelnen Elementen eingelassen ist und dieses im Weiteren zueinander und in Bezug zu den dominanten Diskursformationen setzen.
Für die Auswahl dafür relevanter Verhältnisse und die Entwicklung entsprechender Fragen greife ich auf die Erkenntnisse und theoretischen Überlegungen aus den Kapiteln 2 und 3 zurück.

4.2.1 Leitfrage Praktiken

Bührmann und Schneider formulieren die erste Leitfrage, mit der sie die nicht-diskursiven Praktiken in den Fokus nehmen, folgendermaßen: „In welchem Verhältnis stehen diskursive Praktiken in Gestalt z.B. von Spezialdiskurs(en), Interdiskurs(en) und/oder Elementar- bzw. Alltagsdiskurs(en) und (alltagsweltlichen) nicht-diskursiven Praktiken?“[299] Es geht demnach um das Verhältnis von Gesagtem und Ungesagtem in Form von diskursiv vermittelten (vorherrschenden) Wissensordnungen zu seinem entsprechenden Praxisfeld im Sinne (alltagsweltlicher) Handlungen.[300]

Bei der Untersuchung, wie sich diskursiv vermitteltes Wissen in nicht-diskursiver Praxis niederschlägt, ist es nach Bührmann und Schneider wichtig, auch das Ungesagte zu berücksichtigen, denn Diskurse

> operieren entlang des Zusammenspiels folgender Unterscheidungen: der Differenz zwischen dem Gesagten im Sinne einer ‚Positivität der Aussage‘ und dem Ungesagten als dem Nicht-Auftreten einer Aussage; der Differenz zwischen dem Sagbaren, aus dessen Möglichkeitsraum einer Diskursformation als diskursives Innen sich das Gesagte speist, und dem Unsagbaren, das die Grenze zum diskursiven ‚Außen‘ markiert als das, was nicht in der einen, sondern nur in einer anderen Diskursformation als sagbar erscheint bzw. gesagt werden könnte;

[299] Ebd., S. 95; vgl. auch Dander, 2014, S. 89.
[300] Bührmann/Schneider, 2008, S. 96.

> der Differenz zwischen dem zu Sagenden und dem nicht zu Sagenden – hier verstanden als normative Aussageforderungen bzw. Aussageverbote.[301]

Entsprechendes gilt für die nicht-diskursiven Praktiken, hier also die Differenz von Getanem zu Ungetanem, vom Machbaren zum Unmöglichen. Den gemeinsamen Hintergrund stellt das Verhältnis des Denkbaren zum Undenkbaren dar.[302] Jedes Gesagte bzw. Getane verweist auf etwas Ungesagtes bzw. Ungetanes. Gerade auch in diesen Leerstellen drücken sich Verschränkungen von Macht und Wissen aus, die bei der Analyse nicht ausgeblendet werden sollen.

Übertragen auf die vorliegende Arbeit führt dies zu folgenden Leitfragen: Wie verhalten sich nicht-diskursive Praktiken, also (alltagsweltliche) Handlungen von/um TWIM zur diskursiven Verhandlung von sexualisierter Gewalt und Radio-Kunst? Wie verhalten sie die TWIM-Handlungen zu etablierten diskursiv vermittelten Handlungsnormen in diesen Feldern? Mit Blick auf die Leerstellen stellt sich die Frage: Welche Handlungen kommen in TWIM nicht vor – oder kommen vor, aber es fehlt die diskursive Verhandlung im Mainstream? Noch konkreter kann ich bspw. fragen, wie sich die Ausübung von Gewalt, Zwang und Gegenwehr in TWIM zur Rolle von Gewalt in sogenannten Vergewaltigungsmythen verhält. Welche Handlungsnormen vermitteln diese, und welches Verhalten legen diesbezüglich die betroffenen Personen in TWIM an den Tag? In TWIM können zahlreiche der Übergriffe durch die Gegenwehr der Betroffenen verhindert werden – gibt es dazu auch eine entsprechende Verhandlung z.B. in den Medien? Werden solche erfolgreich wehrhaften Handlungen dargestellt oder sind sie nicht darstellbar, weil gesellschaftlich nicht denkbar?

Die künstlerisch-medial angesiedelten Handlungen können dahingehend befragt werden, inwiefern sie sich mit den im Radiobereich üblichen nicht-diskursiven Praktiken deckungsgleich verhalten. Entspricht bspw. die Art und Weise, wie Lacy und das *Close Radio* Team den Rundfunk nutzen, den allgemeinen Vorstellungen des richtigen Gebrauchs dieses Mediums? Welche Handlungsnormen sind an das Medium Radio, genauer an den Sender KPFK, geknüpft? Entspricht Lacys künstlerische Praxis diesen Normen? Machen Lacy und die Organisator*innen von *Close Radio* etwas, wozu es (noch) keine diskursive Verhandlung gibt, indem sie den Rundfunk künstlerisch nutzen?

[301] Ebd., S. 97f.
[302] Vgl. ebd., S. 111.

4.2.2 Leitfrage Subjektkivationen/Subjektivierungen

Die zweite Leitfrage, die Bührmann und Schneider formulieren, fokussiert die Subjektivationen/Subjektivierungen: „In welchem Verhältnis stehen diskursive Praktiken, nicht-diskursive Praktiken, symbolisch wie materiale Objektivationen und Subjektivation/Subjektivierung?“[303] Im Grunde befragen sie damit die Wechselwirkungen zwischen der Subjektivation/Subjektivierung als Subjektkonstitution und allen anderen Dimensionen des Dispositivs. Entsprechend dem bereits erläuterten erweiterten Subjektverständnis stehen die Subjekte dabei weniger als individuelle oder kollektive Diskursakteur*innen im Fokus der Befragung, sondern deren „Praktiken des Selbst“ als disponierte bzw. disponierende Akteur*innen.[304] Wie gehen die Individuen mit den an sie gerichteten Anforderungen um und wie stellen sie sich als Subjekte selbst dar?

Wenn bestimmte Handlungen zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt nicht mehr diskursiv vermittelt werden (müssen), erscheinen solche Praktiken als unhinterfragbare Selbstverständlichkeiten, als habitualisiertes Wissen im Sinne eines *Know how to do*. Dann haben sich die vorangehenden Diskurse im Tun der Subjekte sedimentiert und sind nicht mehr ohne Weiteres herauszulesen. Darin liegt der Subjektivations-/Subjektivierungseffekt von Dispositiven: es sind Subjekte hervorgebracht worden, die in ihrem Tun aufgehen und es nicht hinterfragen.[305] Im Umkehrschluss sind so gerade auch jene Handlungen von Interesse, die wahrnehmbar sind, aber noch nicht diskursiv verhandelt werden (können): die Selbstverständlichkeiten von morgen, die heute noch nicht besprochen werden (können). Eine Dispositivanalyse ermöglicht den Blick auf die Subjekte, die durch das Dispositiv hervorgebracht werden, also solche, die gerade im Entstehen begriffen sind. Deren Handlungen sind zwar wahrnehmbar, werden aber noch nicht oder nicht mehr diskursiv verhandelt.

In Kapitel 4.1.3 habe ich die Subjektformen/-typen aufgelistet, die im Zusammenspiel von diskursiver Vermittlung, Handlungen und Vergegenständlichungen in TWIM hervorgebracht werden. Damit konnte im ersten Schritt bereits geklärt werden, welche Subjekte in TWIM adressiert werden. Mit der oben genannten Leitfrage lässt sich nun erörtern, wie sich diese Akteur*innen verhalten und wie sie zueinander angeordnet werden. Untersucht werden kann

[303] Ebd., S. 95; vgl. auch Dander, 2014, S. 89.
[304] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 113.
[305] Ebd., S.100.

auch, wie sich die beteiligten Akteur*innen selbst wahrnehmen und ihr Selbst-Verständnis bzw. Selbst-Verhältnis ausdrücken.

Diese TWIM-Subjektkonstitution ist im Weiteren wiederum zu den Teilen der (nicht mehr stattfindenden/noch nicht stattfindenden) etablierten Diskursformationen in den Bereichen der sexualisierten Gewalt und Radio ins Verhältnis zu setzen. Wie werden die Individuen im Vergleich dort adressiert? Welche Verhaltensvorgaben werden an sie gerichtet und welche Formen von selbstverständlichem Handeln sind in den Praxisfeldern zu beobachten: was gehört zu einem allgemein beobachtbaren ‚how to do...: Frau-Sein, Opfer-Sein, Künstler*in-Sein oder Radiomacher*in-Sein'? Als nicht (mehr) hinterfragtes Verhalten kann bspw. gelten, dass sich Frauen seltener oder mit mehr Befürchtungen als Männer nachts alleine im Außenraum bewegen, und Künstler*innen ihre Kunst in Galerien und Museen ausstellen, aber eben nicht den Rundfunk dafür nutzen. In diesen Verhaltensweisen haben sich bestimmte, diskursiv vermittelte Vorstellungen sedimentiert: dass Frauen nachts und draußen besonders gefährdet sind und dass Kunstwerke in eigens dafür geschaffenen Räumen ihren Platz haben. Die dazugehörigen Subjekte halten sich an diese nicht mehr verhandelten Vorgaben und richten ihren Bewegungsradius bzw. ihr Betätigungsfeld daran aus.

Da der Fokus bei der Analyse von TWIM auf der Möglichkeit widerständiger Subjektkonstitution liegt, frage ich danach, inwiefern TWIM solche (sedimentierten) Vorgaben, daraus hervorgegangene Subjekte sowie deren habitualisiertes Verhalten unterläuft, herausfordert oder durch andere ersetzt. Gehen bspw. aus TWIM (neue) Opfer-Täter-Typen hervor? Lassen sich Selbst-Verständnisse herausarbeiten, die den bisher üblichen nicht entsprechen? Eröffnet sich dadurch der Raum für neue Verhaltensformen und die Erweiterung von Annahmen zur Beschaffenheit von Opfern oder Tätern sowie deren Verhältnis zueinander? Auch auf der künstlerisch-medialen Ebene gilt es, Prozesse von (widerständiger) Subjektkonstitution herauszuarbeiten: Welche (neuen) Radio-Kunst-Subjekte entwickeln sich über die wahrnehmbaren künstlerischen Praktiken und den Umgang mit dem radiofonen Raum? Lässt sich an TWIM etwa auch ein verändertes Künstler*innen-Publikums-Verhältnis ablesen, das gerade im Begriff ist zu entstehen und bisherige Annahmen über Autorschaft, Werkbeschaffenheit und Rezeption ablöst?

4.2.3 Leitfrage symbolischer und materialer Objektivationen

Zur Beforschung der Objektivationen schlagen Bührmann und Schneider folgende Leitfrage vor: „In welchem Verhältnis stehen diskursive Praktiken mit den vorherrschenden Wissensordnungen, die sich in der ‚Ordnung der Dinge' manifestieren (im Sinne von symbolischen wie materialen Objektivationen insbesondere in Alltags-/Elementarkulturen?)"[306] Bei dieser Frage geht es um die empirische Rekonstruktion des in einen Gegenstand einfließenden und sich darin materialisierten Wissens[307] – insbesondere hinsichtlich der (Macht-)Wirkungen auf Subjekte, nicht-diskursive Praktiken und Diskurse.
Bührmann und Schneider zielen an dieser Stelle darauf ab, Sichtbares – diesmal im Sinne der gegenständlichen Welt – zum Unsichtbaren ins Verhältnis zu bringen. Es soll das Bedeutungsfeld der Vergegenständlichungen, also die in den Dingen eingelassenen Handlungsskripte des rechten Gebrauchs, erfasst und zu dem beobachtbaren Gebrauchs- bzw. Verwendungsfeld in Bezug gesetzt werden.[308] Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei möglichen Gebrauchsgrenzen, wenn Objektivationen nicht alles mit sich tun lassen.[309] Auf diese Weise kann festgestellt werden, wie und in welchen Funktionen die Vergegenständlichungen im Dispositiv wirken können und was damit gleichsam zwangsläufig ausgeblendet bzw. unsichtbar bleibt.[310]

Ausgehend von dieser Leitfrage können die Objektivationen von/um TWIM entsprechend beleuchtet werden: Welches Wissen über sexualisierte Gewalt materialisiert sich bspw. an/in einem Auto als materialer Objektivation in TWIM? Welche Handlungsskripte des rechten Gebrauchs sind dagegen in der öffentlichen Verhandlung zur sexualisierten Gewalt in Fahrzeugen eingelassen? Welche Funktion wird dem Auto im Kontext sexualisierter Gewalt in der Regel zugeschrieben? Die Polizeiberichte, welche die Grundlage der künstlerischen Arbeit darstellen, sind als symbolische Vergegenständlichungen zu begreifen. Auch hier lässt sich deren eigentliches Bedeutungsfeld herausarbeiten: Wie verändert sich das darin eingelassene Wissen über ihren richtigen Gebrauch, wenn sie in den Bereich der Kunst überführt werden? Weiterhin begreife ich Räume, Räumlichkeiten und Orte als eine Form von Objektivationen, die sowohl materiale als auch symbolische Anteile beinhalten. Als solche habe ich in Kapitel 4.1.4 bereits vor allem die Tatorte, aber auch den Radioraum angeführt. Es

[306] Ebd., S. 95, vgl. auch Dander, 2014, S. 89.
[307] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 116.
[308] Vgl. ebd.
[309] Ebd., S. 103.
[310] Vgl. ebd., S. 116.

gilt herauszuarbeiten, wie diese in TWIM genutzt werden und wie sich diese Nutzung zu der Üblichen verhält.

4.2.4 Meta-Verhältnis: Gesellschaftstheoretische Kontextualisierung

Die letzte der Leitfragen von Bührmann und Schneider bezieht sich auf den sozialen Wandel sowie entsprechende Dis-Kontinuitäten und stellt ein Meta-Verhältnis dar, welches quer zu allen anderen Fragen und Verhältnissen liegt: „In welchem Verhältnis stehen diskursive Praktiken, nicht-diskursive Praktiken und Objektivationen – kurzum: Dispositive – mit sozialem Wandel (z.B. gesellschaftlichen Umbruchsituationen) und dispositiven (nicht-)intendierten (Neben-)folgen?“[311]

Wie bereits in Kapitel 4.1.5 als Rahmen des Dispositivs vorgestellt, bildet die Basis für diese Frage die Rekonstruktion der historisch spezifischen Voraussetzungen für die Entstehung der Dispositive sowie die daraus hervorgehenden Folgen. Gefragt werden soll mit der Dispositivanalyse danach, wie sich die Problemlage der zu untersuchenden historisch spezifischen Situation in den entsprechenden Wissensordnungen und Praxisformen ausdrückt: Wann, warum und wie problematisiert sich ein gesellschaftliches Sein in seinem gegebenen So-Sein? Dabei gilt es, die Polyvalenz der Dispositive zu beachten: Dieselben Diskursformationen können in unterschiedlichen dispositiven Strategien auftauchen und dort verschiedene Wirkungen zeitigen. Deswegen fordern Bührmann und Schneider, die dispositive Struktur immer im Kontext historisch konkreter Herrschafts-/Machtformationen und Wissens(an)ordnungen zu analysieren. Zentral für die Fragen nach dem sozialen Wandel ist die Rolle widerständiger Subjektkonstitution: Wie und durch wen, mit welchen Voraussetzungen und mit welchen Folgen wird Widerstand gegen Wissens(an)ordnungen, gegen konkrete Herrschafts- bzw. Machtformationen, gegen Disponierende und das Disponiert-Sein geleistet?[312]

Entsprechend dieser Leitfrage besteht mein Forschungsinteresse darin, TWIM als Teil einer historisch spezifischen Umbruchsituation zu verorten und mit dem Wandel ins Verhältnis zu setzen, der dort im Großen stattfindet. Es ist das Anliegen der vorliegenden Untersuchung, die Position und Funktion(en) von TWIM hinsichtlich dispositiver Strategien sowie deren Ursachen und Folgen näher zu bestimmen und machttheoretisch zu deuten.

[311] Vgl. zu Diskontinuitäten: ebd., 2008, S. 118, Zitat Leitfrage: ebd., S. 95.
[312] Vgl. ebd., S 105ff.

Vom Foucault'schen Sexualitätsdispositivs her gedacht ist zu untersuchen, inwiefern TWIM Teil des öffentlichen Sprechens über sexualisierte Gewalt ist und ob dieses grundlegende gesellschaftliche Veränderungen hervorbringen vermag oder lediglich neue Aussagen produziert werden, die sich in der Aktualisierung dispositiver Strategien verlaufen bzw. von diesen wieder ausgeglichen werden. Im Hinblick auf die ungewollten Folgen ist zu fragen, inwiefern der von der Frauenbewegung vorgenommene vermeintliche Tabubruch Wirkungen auch für Interessen zeitigt, die denen von Feministinnen gegenläufig sind. In Bezug auf die vorgestellten Überlegungen zum Radiodispositiv wäre zu untersuchen, inwiefern die künstlerische Eroberung des Rundfunks durch TWIM und andere Projekte einen nachhaltigen Bruch mit der herrschenden Radio-Ordnung markiert. Verweist TWIM auf neue Nutzungsformen des Rundfunks und ein sich wandelndes Verständnis von Radio-Machen, das gerade auch die Wahrheitswirkung des Mediums offenlegt? Entsteht hier im Sinne von Deleuze eine neue Ordnung? Oder stellen künstlerische Projekte wie TWIM Widerstandsmomente bzw. -linien dar, die von der alten Ordnung wieder befriedet werden? Auch an Agamben lässt sich hier anknüpfen: Stellen die feministisch, künstlerisch-medialen Bestrebungen, wie sie in TWIM vereinigt sind, Prozesse der Profanierung dar? Steht TWIM beispielhaft für den Versuch, der Allgemeinheit den Zugang zum Rundfunk und den damit verbundenen Kommunikationsmöglichkeiten wieder zurückzugeben? Sind die persönlichen Testimonials betroffener Frauen im Gesamtprojekt TWIM dementsprechend auch als eine Form der Wideraneignung des Sprechens über sexualisierte Gewalt zu begreifen, die bis zu diesem Zeitpunkt nur einer Gruppe von ausgewählten Personen zugestanden wurde?

4.3 Abschließendes zur Übertragung des methodologischen Vorgehens auf die Analyse von *Three Weeks in May*

Grundsätzlich zeigt sich, dass das dispositivanalytische Vorgehen viele Ansatzpunkte für die Analyse von TWIM als Teil des Sexualitäts- und des Radiodispositivs bietet.

Sich an dem Schaubild von Bührmann und Schneider orientierend, ergibt sich für TWIM eine Doppelrolle, die mitunter verwirrend ist, aber eine erhöhte Präzision der Betrachtung ermöglicht: Zum einen lässt sich nach dem Schema TWIM als interdiskursive Äußerung den Diskursformationen zuordnen. Zum anderen lässt sich TWIM wiederum in seine einzelnen diskursiven und nicht-diskursiven Elemente zerlegen. Indem ich beides beachte, habe ich sowohl einen geschärften Blick auf die Einzelteile als auch auf TWIM als Gefüge solcher Elemente.

In dem sehr schematischen und kleinteiligen Vorgehen von Bührmann und Schneider begründet sich der große Gewinn für die Analyse von TWIM. So habe ich vor allem angestrebt, eine analytische Trennschärfe bei der Betrachtung der Dimensionen einzuhalten. Ebenso habe ich zunächst alle Leitfragen auf die Analyse von TWIM übertragen – obwohl es nicht vorgesehen ist, alle vollständig zu bearbeiten.[313] Dieses sehr dezidierte und umfassende Vorgehen und der Versuch einer strengen Differenzierung haben zu einer erhöhten Aufmerksamkeit für einzelne Elemente (Praktiken, Objektivationen und Subjektkonstitutionen) und deren Rolle für die jeweilige Bedeutungsproduktion geführt.

TWIM nach Gruppen von Elementen bzw. Dimensionen zu zerlegen ist in diesem Sinn fruchtbar gewesen, auch wenn im Weiteren nicht auf alle Prozesse näher eingegangen werden kann. Durch diese angeleitete Sezierung wurde die Bedeutung des Zusammenspiels jener Einzelteile bzw. deren Verhältnisse deutlich. Ins Bewusstsein gerückt ist, wie stark bspw. die Bedeutung einer Handlung von dem räumlichen Kontext abhängig ist, in dem sie stattfindet, oder von der Person, von der sie ausgeführt wird. Aufgrund herrschender Annahmen – sedimentiertem Wissen – macht es einen eklatanten Unterschied in der Bewertung der Situation, ob es sich bspw. bei einer Person, die per Anhalter fährt, um eine weibliche oder männliche handelt. Wie im Laufe der Untersuchung dargelegt wird, ist an das per Anhalter Fahren geschlechtsspezifisch unterschiedliches Wissen geknüpft.

Das zunächst getrennte Betrachten von Handlungen, Akteur*innen und Dingen hat vor allem zu einer Sensibilisierung der damit verknüpften eigenen Annahmen und Selbstverständlichkeiten geführt, die bei der Betrachtung des Ganzen fast automatisch Bedeutungszusammenhänge produzieren. Auf diese Bewusstmachung von Prozessen der Wahrnehmung zielt die Analysehaltung von Bührmann und Schneider. Mit Blick auf Foucaults „kritische Ontologie“ geht es den Autor*innen darum, die Wahrnehmung des vermeintlich Gegebenen/Vernünftigen/Realen zu verändern.[314] Das ‚einfach so Vorgefundene‘ soll als etwas grundsätzlich Kontingentes erkennbar werden, dessen Realisierung von seinen historisch spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten abhängt. Damit werden auch der eigene Blick, Gewissheiten und Evidenzen als historisch bedingt sichtbar: eine zentrale Rolle spielt die Selbstreflexion der eigenen Wahrnehmung des

[313] Vgl. ebd., S. 95.
[314] Ebd,, 2008, S. 35.

Forscher*innen-Subjekts.[315] Darin bestehe, so Bührmann und Schneider, der von Foucault für die Dispositivanalyse geforderte epistemologische Bruch, das reflexive Bewusstsein der eigenen Erkenntnisproduktion, den „systematischen Einbau des Zweifelns“.[316]

Durch die Auseinandersetzung mit dem Ansatz von Bührmann und Schneider ist deutlich geworden, dass die Dispositivanalyse die Möglichkeit bietet, die Produktions- und Distributionskontexte von TWIM adäquat einzubinden. Als weitere Interdiskurse stellen die Autor*innen einen Teil der Diskursformationen dar, zu denen einzelne Elemente von TWIM ins Verhältnis zu setzen sind. So kann das besondere Potential von TWIM als radiofone Arbeit durch den Abgleich mit den visuellen Strategien des Gesamtprojektes herausgearbeitet werden. Die politische Sprengkraft von TWIM ist wiederum im Verhältnis zu *Close Radio* zu betrachten. In diesem Rahmen verändern sich noch einmal die Bedeutungen von Äußerungen, Handlungen und Subjektpositionen von/um TWIN hinsichtlich ihres widerständigen Potentials. Auch lassen sich mit der Dispositivanalyse problemlos vorherige Arbeiten Lacys als relevante Interdiskurse und Vergleichsfolie für TWIM einbinden.

Das dispositivanalytische Vorgehen von Bührmann und Schneider ist hinsichtlich des methodischen Zugriffs gleichermaßen flexibel und eignet sich deshalb für das heterogene Material, das für diese Untersuchung vorliegt. Bührmann und Schneider gehen – aus dem sozialwissenschaftlichen Feld kommend – allerdings davon aus, Daten überwiegend durch Beobachtung und Befragungen zu generieren. Im vorliegenden Fall liegt das Material für die Analyse von TWIM in anderer Weise vor. Die Analyse stützt sich zwar teilweise auch auf Expert*innen-Interviews, doch überwiegend sind es die künstlerischen Arbeiten selbst bzw. deren Dokumentationen sowie Filme und Radioprojekte, die betrachtet werden. Im Sinne des mitgedachten „kontrollierten Missbrauchs“ passe ich die vorgeschlagenen Methodenzugriffe und Auswertungen an mein Material an.[317]

Bei aller Flexibilität und Heterogenität hat sich aus der Darstellung von Dispositiv und insbesondere der Dispositivanalyse eine Grundfrage ergeben, die mich durch die weiteren Kapitel 5 bis 8 leiten wird: Wie verhält sich TWIM zum Sexualitäts- und Radiodispositiv?
Oder – wenn ich dieselbe Frage zu verallgemeinern suche: Wie verhalten sich das ‚Netzchen’ (‚als dass ich TWIM verstehe,) und seine Strategien zu den Großnetzen?

[315] Vgl. ebd., S. 35-39, S. 85-89.
[316] Ebd., S. 86.
[317] Diaz-Bone, zit. n. Bührmann/Schneider, 2008, S. 91.

Mit dieser Frage starte ich die weitere Untersuchung: Konkret untersuche ich zunächst die Wissensproduktion auf der inhaltlichen Ebene und dann auf der medial-künstlerischen Ebene. Das führt auf der Kapitelebene zu einer parallelen Doppelstruktur: In den Kapiteln 5 und 7 führe ich jeweils in das relevante Diskurswissen ein, welches ich in den jeweiligen Analysekapiteln 6 und 8 vertiefend heranziehen werde. Der jeweilige Zustieg, auf den ich an Ort und Stelle eingehen werde, hat sich dabei deduktiv aus dem Material – TWIM – heraus ergeben. Da ich in der Differenz zwischen Netzchen und Großnetzen das Potential der Veränderung ausmache, stelle ich in den Analysekapiteln für beide Ebenen die relevantesten Brüche/Abweichungen heraus und deute sie hinsichtlich ihrer Relevanz für den sozialen Wandel/Verortung innerhalb des jeweiligen Notstandes. Abschließend setze ich in Kapitel 9 die aus der inhaltlichen und künstlerisch-medialen Analyse gewonnenen Erkenntnisse zueinander ins Verhältnis, um Entsprechungen zwischen Inhalt und künstlerisch-medialen Strategien herauszuarbeiten, die TWIM als Ganzes ausmachen.

5. Diskurswissen: Öffentliche Verhandlung von sexualisierter Gewalt vor *Three Weeks in May*

Grundsätzlich markierte die feministische Einmischung in der Zeit ab Ende der 1960er bzw. der frühen 1970er Jahre einen Wendepunkt in der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Thema der sexualisierten Gewalt. Bisherige Selbstverständlichkeiten darüber, von wem, wo und auf welche Art und Weise das Thema verhandelt wurde, wurden infrage gestellt und teilweise ausgehebelt. Feministinnen konfrontierten eine breite Öffentlichkeit mit ihrer Kritik und neuen Positionen zum Verständnis von und dem Umgang mit sexualisierter Gewalt. Die dadurch befeuerte Debatte bewirkte zahlreiche Wechselwirkungen zwischen den Bereichen Politik, Recht, Medien, Kunst und Wissenschaft.

Der Frage, inwiefern diese Aussageproduktion als Angriff auf die dispositiven Machtverhältnisse zu begreifen ist, als einen Notstand für das Sexualitätsdispositiv bewirkte, wird in den nachfolgenden Analysekapiteln am Beispiel von TWIM genauer untersucht. In diesem Kapitel umreiße ich als Grundlage dafür die diskursive Gemengelage, in der TWIM zu verorten ist, bevor ich zur Detailanalyse übergehe. Ich skizziere kurz die für mein Anliegen relevanten Diskursformationen bzw. Diskursfragmente: wie feministische Aktivistinnen in den 1970er Jahren das Thema der sexualisierten Gewalt in die US-amerikanische Öffentlichkeit gebracht haben. Dadurch soll deutlich werden, wie die Wissensproduktion in diesem Gebiet aus feministischer Perspektive ins Visier genommen und von Aktivistinnen selbst betrieben wurde. Aufgeteilt in die Schwerpunkte Aktivismus, Medien und Kunst werden zunächst die Entwicklung und die Ziele des Anti-Rape Movements (ARM) unter besonderer Berücksichtigung der Kritik an den sogenannten Vergewaltigungsmythen nachgezeichnet. Darauf folgt eine kursorische Übersicht, über die Verhandlung von sexualisierter Gewalt durch Informations- und Unterhaltungsmedien, gegen die sich die feministische Kritik besonders richtete. Abschließend wird dargestellt, wie Künstlerinnen in der Zeit das Thema aufgegriffen haben und versuchten künstlerische Gegenbilder zu bisherigen Darstellungstraditionen zu produzieren. Hier liegt der Fokus auf der Genese des Themas der sexualisierten Gewalt in den Arbeiten von Lacy.

5.1 Feministinnen problematisieren sexualisierte Gewalt in der Öffentlichkeit

Selbstredend ist die US-amerikanische Frauenbewegung nicht als homogene Gruppe zu begreifen. Der Kampf gegen sexualisierte Gewalt war jedoch für eine Mehrheit der Aktivistinnen, ob radikal oder eher liberal, von zentraler Bedeutung und bestimmte ihre Agenda für einige Jahre.

5.1.1 Entstehung und Ziele des Anti-Rape Movement

Ihren Anfang nahm diese Entwicklung in den sogenannten *Consciousness-Raising*-Gruppen (CR-Gruppen), die sich seit den späten 1960er Jahren als Kommunikations- und Organisationsmittel der Frauenbewegung in den USA verbreiteten. Sie ermöglichten einen geschützten Raum, in dem sich Frauen über ihre Erfahrungen insbesondere mit ihrem ‚Frau-Sein' austauschen und diese gesellschaftlich verorten konnten. Viele Teilnehmerinnen sprachen dort zum ersten Mal über erlebte Übergriffe, wodurch das Ausmaß der Betroffenheit von sexualisierter Gewalt zunehmend deutlich wurde. Die CR-Gruppen waren aber darauf angelegt, Probleme nicht nur innerhalb der Gruppen zu erörtern, sondern einen Rahmen zu schaffen, um auf der Basis der geteilten Berichte politische Handlungsmöglichkeiten entwickeln konnten. Juliet Mitchell beschreibt den Prozess folgendermaßen:

> The process of transforming the hidden, individual fears of women into a shared awareness of the meaning of them as social problems, the release of anger, anxiety, the struggle of provlaiming the painful and transforming it into the politicial – this *process is concsciousness-raising*.[318]

Im Fall der sexualisierten Gewalt führte dies dazu, dass die Frauen begannen Strategien zu entwickeln ihre persönlichen Erfahrungen als Folgen eines systemischen Problems der Gesellschaft aktiv in die Öffentlichkeit zu bringen. Aus diesen Bestrebungen formierte sich zu Beginn der 1970er Jahre das Anti-Rape Movement (ARM) als ein gesonderter Arm der Frauenbewegung. Dessen Unterstützerinnen traten mit keinem geringeren Ziel an, als sexualisierte Gewalt zu bekämpfen und schließlich zu beenden.[319]

---

[318] Mitchell, Juliet: Woman's Estate. Middlesex/Baltimore/Victoria, 1971, S. 61. Zur Praxis der *Consciousness-Raising*-Gruppen und dokumentierten Erfahrungsberichten siehe Connell, Noreen/Wilson Cassandra (Hg.): Rape. The first sourcebook for women. New York, 1974, S. 4–24.

[319] Für eine umfassende Darstellung der Entwicklung, Ziele und Ansätze des ARM in den USA in den 1970er und 1980er Jahren siehe Bevacqua, Maria: Rape on the Public Agenda. Feminism and the Politics of Sexual Assault. Boston, 2000. Siehe auch: Freedman, Estelle B.: Redefining Rape. Sexual Violence in the Era of Suffrage and Segregation. Cambridge, 2012; Rodriguez Martinez, Pilar: Feminism and Violence. The Hegemonic Second Wave's Encounter with Rape and Domestic Abuse in USA (1970–1985). In: Cultural Dynamics, Jg 23, H 3, Sage Journals, 2011, S. 147–172; McMahon, Sheila M.: History of the Anti-Rape Movement. In: O'Donohue, William/Schewe, Paul A. (Hg.): Handbook of Sexual Assault and Sexual Assault Prevention. Wiesbaden, 2019, S.

Darüber, wie dieser Kampf zu gewinnen sei, teilten sich die Meinungen der Aktivistinnen, die sich aus dem gesamten Spektrum von radikalen bis liberalen Feministinnen zusammensetzten. Zielten letztere auf Reformen innerhalb etablierter Systeme ab, sahen erstere nur in der Abschaffung des Patriarchats und seiner Institutionen die Lösung.[320] Entsprechend differenzierten sich die eingesetzten Mittel und Strategien im Kampf gegen sexualisierte Gewalt immer weiter aus. Der erste Schritt bestand jedoch übereinstimmend darin, sexualisierte Gewalt als weit verbreitete soziale Tatsache und alltägliche Erfahrung von Frauen in das gesellschaftliche Bewusstsein zu bringen. Damit verbanden die Aktivistinnen auch das Anliegen, darauf aufmerksam zu machen, inwiefern vorherrschende Annahmen zur sexualisierten Gewalt und geschlechtsspezifischem (Sexual-)Verhalten zur Akzeptanz von übergriffigem Verhalten beitrugen. Derartige Annahmen sollten offengelegt und hinterfragt werden mit dem Ziel, so gesellschaftliche Einstellungen und schließlich auch entsprechendes Handeln zu verändern. Die Bewegung forderte aber auch konkrete Veränderungen im Umgang mit Betroffenen – z.B. von Seiten der Gesetzgebung, der Polizei und Krankenhäusern. Die grundlegende Kritik bestand darin, dass betroffene Frauen, die sich bisher an solche Institutionen für medizinische Hilfe und rechtliche Unterstützung wendeten, häufig Diskriminierung, Schuldzuweisungen und Stigmatisierungen erfuhren. Aus Furcht vor solchen negativen Erfahrungen wurden viele der Übergriffe aus Angst und Scham gar nicht erst zur Anzeige gebracht.[321]

Das ARM verließ sich jedoch nicht darauf, dass sich das Verhalten der Menschen und Institutionen durch Appelle veränderte. Es entwickelte selbst entsprechende Maßnahmen, die sowohl auf die Unterstützung betroffener Frauen nach einem erfolgten Übergriff abzielten als auch auf deren Prävention. So gründeten die Aktivistinnen *Rape-Crisis*-Zentren sowie Krisen-Hotlines und initiierten zahlreiche Angebote zur Selbstverteidigung. Darin spiegelte sich auch das Anliegen wider, mit der Festschreibung des Opfer-Status zu brechen. Es sollte gezeigt

---

47–53.; Fryd, Vivien Green: Against Our Will. Sexual Trauma in American Art since 1970. University Park, 2019, S. 1–27; Sanyal, 2017, S. 35–44.

[320] Vgl Bevacqua, 2000, S. 29.

[321] Vgl. ebd., S. 61, S. 77. Siehe auch Griffin, Susan: Rape. The all-american Crime. In: Ramparts, H. 10, 1971, S. 26–35, S. 32: Eine Betroffene berichtet davon, dass der Kontakt mit der Polizei traumatischer war als der Übergriff selbst. Man spricht bei diesem Phänomen auch von sekundärer Viktimisierung. Feministinnen machten auf den Zusammenhang zwischen der Angst vor sekundärer Viktimisierung und der niedrigen Zahl der zur Anzeige gebrachten Fälle bzw. der hohen Dunkelziffer aufmerksam; vgl. Brownmiller, Susan: Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft [engl. 1975]. Frankfurt am Main, 1980, S. 138f.: Vergewaltigung galt als eine der Straftaten mit der niedrigsten Anzeigenquote bzw. höchsten Dunkelziffer laut FBI Uniform Crime Reports, 1973, da viele Betroffene aus Scham und Angst die Übergriff nicht anzeigten.

werden, dass Frauen Angriffe durchaus abwehren können, und sie selbst noch nach einem erfolgten Übergriff über Handlungsoptionen verfügen.[322]

Während private CR-Gruppen, aber auch öffentliche *Speak-Outs* und *Take Back the Night*-Demonstrationen vor allem auf die Verbreitung von öffentlicher Aufmerksamkeit und einem kritischen Bewusstsein abzielten, zeugten sie ebenso von einer starken lokalen, regionalen und nationalen Organisierung und Vernetzung. Die überall in den USA basisdemokratisch organisierten neuen Gruppen und Projekte gründeten im Jahr 1974 die *Feminist Alliance Against Rape* (FAAR) als ein nationales Netzwerk. Aber auch innerhalb bereits bestehender Strukturen bildeten sich Untergruppen zum Thema der sexualisierten Gewalt, wie im Jahr 1973 in der liberal geprägten *National Organization for Women* (NOW) und die *NOW Rape-Task Force* (NOWRTF).[323] Zentral für den Austausch und die Vernetzung in dieser pre-digitalen Zeit waren zahlreiche und weit zirkulierende Publikationen: Artikel in Periodika der allgemeinen Frauenbewegung, aber auch neu gegründete Veröffentlichungsorgane explizit zum Thema der sexualisierten Gewalt, sowie Newsletter und Handbücher von einzelnen Gruppen, Projekten und Netzwerken.[324] Weiterhin stellten Gruppentreffen, Aktionen und Konferenzen die zentralen Momente der Vernetzung dar. Das erste Speak-Out im Januar 1971 und eine Konferenz im April desselben Jahres in New York, organisiert von radikalen Feministinnen, galten als Beginn des ARM in den USA.[325] Zudem fand eine internationale Vernetzung mit Aktivistinnen aus anderen Ländern weltweit statt. So wurde in Brüssel im Jahr 1976 das *Internationale Tribunal Gewalt gegen Frauen* ausgerichtet. Rund 1.500 Teilnehmerinnen aus 33 Ländern klagten konkrete und strukturelle Gewalt als eine fortdauernde Form der Ausbeutung und Unterdrückung von Frauen an.[326]

Zwei Bereiche, die insbesondere auf institutionelle Nachhaltigkeit ausgerichtet waren, bildeten das Rückgrat der Bewegung: die *Rape Law Reform*-Gruppen und die bereits

---

[322] Das erste *Rape-Crisis*-Zentrum entstand 1972 in Washington D.C. Zur Geschichte der *Rape-Crisis*-Zentren siehe Bevacqua, 2000, S. 73-88. Zur Entstehung, Funktion und Struktur siehe Connell/Wilson (Hg.), 1974, S. 177–197.

[323] NOW – National Organization for Women – wurde 1966 als Dachorganisation der liberalen Gruppen der Frauenbewegung gegründet. Gewalt gegen Frauen ist nach wie vor eines der zentralen Themen. Zu den relevanten (Unter-)Gruppierungen siehe Bevacqua, 2000, S. 80–88.

[324] Periodika: Off Our Backs, Washington D.C., 1970–2008; Feminist Alliance Against Rape Newsletter, Washington D.C., 1974–77, später umbenannt in Aegis: A Magazine on Ending Violence Against Women, Washington D.C., 1978–87; Connell/Wilson (Hg.), 1974.

[325] Vgl. Bevacqua S. 32, 46; Connell/Wilson (Hg.), 1974, o.S.: New York Radical Feminists Manifesto (Juli 1971).

[326] Vgl. Hertrampf, Susanne: Ein Tomatenwurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotestes in der BRD. (8.9.2008), http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35287/neue-welle-im-westen?p=all, zuletzt abgerufen am 21.03.2018; vgl. außerdem die Chronik unter https://frauenmediaturm.de/neue-frauenbewegung/chronik-1976/, zuletzt abgerufen am 17.03.2021. Simone de Beauvoir hatte ein Grußwort an das Tribunal geschickt.

erwähnten landesweit verbreiteten *Rape-Crisis*-Zentren. Während die eher aus dem liberalen Spektrum kommenden *Rape Law Reform*-Feministinnen Veränderungen im legislativen Bereich anstrebten und dafür auch mit politischen und judikativen Vertreter*innen zusammenarbeiteten, wurden die *Crisis*-Zentren eher aus den Reihen der radikalen Feministinnen heraus gegründet, die eine Zusammenarbeit mit offiziellen Institutionen kritisch sahen oder ablehnten. Da gerade die Finanzierung für die Zentren im Lauf der Zeit immer schwieriger wurde, waren sie teilweise auf die finanzielle Unterstützung von öffentlicher Seite angewiesen. Dies führte sowohl zu einer zunehmenden Institutionalisierung und Professionalisierung der Präventions- und Supportarbeit als auch zu einer zunehmenden finanziellen und strukturellen Abhängigkeit. Zahlreiche Feministinnen kritisierten, dass zugunsten der öffentlichen Förderung zunehmend radikale Ansätze und Positionen der Anfangszeit geopfert wurden. Diese Auseinandersetzung spiegelt vor allem die unterschiedlichen Überzeugungen zwischen den radikalen und den liberalen Lagern wider, trug dazu bei, dass sich das ARM weiter auseinanderdifferenzierte und markierte das Ende der aktivistischer Hochphase der 1970er Jahre. In den 1980er Jahren war sexualisierte Gewalt nicht mehr das signifikante Thema der Frauenbewegung.[327]

5.1.2 Feministische Analyse und Theorieproduktion

Grundlegend für das ARM war die Entwicklung des Verständnisses von sexualisierter Gewalt als Mittel zur Aufrechterhaltung männlicher Macht und Kontrolle über das soziale Verhalten von Frauen. Dafür gingen praktisch-orientierte Ansätze mit der theoretischen Erforschung des Phänomens Hand in Hand. Zwar wurden die persönlichen Erfahrungen vieler Betroffenen nun langsam öffentlich geteilt und politisiert, im Bereich der kritischen Analysen stellten Feministinnen allerdings ein grundsätzliches Desiderat fest. Die feministische Re-Lektüre bisheriger wissenschaftlicher Forschungs- und Erklärungsansätze sowie historischer und literarischer Texte zeigte, dass die darin enthaltenen Aussagen es im Grunde erst ermöglichten, sexualisierte Gewalt nicht als gesellschaftliches Problem wahrnehmen zu

[327] Zu den zwei Armen des ARM, deren Aktivitäten und der Auseinandersetzung siehe Bevacqua, 2000, S. 28–37. Das ARM hat im Grunde nie aufgehört zu existieren, die *Rape-Crisis* Zentren als Unterstützungsorte gibt es heute noch und auch Gruppen, die sich für weitere Rechtsreformen einsetzen; allerdings nicht mehr in der Menge und mit dem Ausmaß an basisdemokratischer Organisierung. Die liberalen Feministinnen haben sich durchgesetzt; dies zeigt sich auch an den existierenden Publikationen: Im Verhältnis ist die Literatur zur Law Reform um einiges umfangreicher als die zu den *Rape-Crisis*-Zentren und anderen basisdemokratischen Initiativen – wobei die schlechte Quellenlage die Aufarbeitung der Geschichte der radikaleren Gruppierungen zunehmend erschwert.

müssen. Vielmehr wurde diese darin als ‚natürliches' Verhalten konstruiert, legitimiert und/oder verharmlost.[328]

Um die Aussagen einer solchen Wissensproduktion zu widerlegen, setzten Feministinnen eigene Analysen und Deutungen zu den Ursachen, dem Verlauf sowie den individuellen und gesellschaftlichen Folgen von sexualisierter Gewalt entgegen. Zu den frühen Ausnahmen, auf die sie dabei bereits zurückgreifen konnten, stellt die im Jahr 1948 von Ruth Herschberger veröffentlichte Essay-Sammlung *Adam's Rib* dar. Im Rahmen dieser feministischen Analyse von Geschlechterrollen hatte die Autorin bereits viele Aspekte hinsichtlich des Verständnisses von sexualisierter Gewalt der 1970er Jahre vorweg genommen.[329] Im Zuge der allgemeinen Frauenbewegung kamen in den 1970er Jahren zahlreiche für den Diskurs um sexualisierte Gewalt relevante Veröffentlichungen hinzu, beispielsweise *Sexual Politics* (1970) der Literaturwissenschaftlerin Kate Millet oder *Woman's Estate* (1971) der britischen Soziologin und Psychoanalytikerin Juliet Mitchell. Auch wenn sexualisierte Gewalt nicht im Zentrum dieser eher allgemein ausgerichteten Untersuchungen stand, lieferten diese jedoch (kultur-)historische Erklärungsansätze für den Zusammenhang patriarchaler Strukturen und Gewalt gegen Frauen.[330] Historisch betrachtet, so Millet, sei Vergewaltigung als ein Vergehen unter Männern angesehen worden, wenn einer die Frau des anderen missbrauchte. Mit Blick auf den US-amerikanischen Kontext führt sie weiter aus: „Vendetta, wie sie sich im amerikanischen Süden abspielt, dient nur der Befriedigung des Mannes, als Ansporn zum Rassenhaß und den Interessen des Besitzerrechts und der Eitelkeit (Ehre)."[331]

Aus dem Feld der Publikationen, die sich explizit mit sexualisierter Gewalt auseinandersetzen, möchte ich im Folgenden auf zwei der wohl einflussreichsten kurz eingehen. Als einer der in diesem Kontext wohl am häufigsten rezipierte Artikel zählt der im Jahr 1971 im Politik- und Literaturmagazin *Ramparts* erschienene Beitrag *Rape: the All-American Crime* der Literaturwissenschaftlerin und Journalistin Susan Griffin. Griffin prägte darin die Vorstellung von der US-amerikanischen Gesellschaft als einer *rape culture* und grenzt sich damit von den bisherigen Erklärungsversuchen ab, die sexualisierte Gewalt in vermeintlich naturgegebenen Eigenschaften begründen. Stattdessen macht sie anerzogenes geschlechtsspezifisches Rollenverhalten und entsprechende Erwartungen verantwortlich.

---

[328] Siehe Brownmiller, Susan: Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft [engl. 1975]. Frankfurt am Main, 1980.
[329] Siehe Herschberger, Ruth: Adam's Rib [1948]. New York, 1970, insbesondere das Kapitel: Is Rape a Myth?, S. 15–27.
[330] Siehe Millett, Kate: Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft. Köln, 1982, insbesondere S. 63-68; Mitchell, 1971, insbesondere S. 64f.
[331] Millet, 1982, S. 65.

Binär angelegte Geschlechterrollen wie die männliche Ritterlichkeit im Gegensatz zur weiblichen (Schutz- und Hilfs-)Bedürftigkeit bilden demzufolge die Grundlage für gewalttätiges Verhalten von Männern gegen Frauen. Griffin fordert explizit die heterosexuellen, männlichen Linken auf zu untersuchen, inwiefern sich in der sexualisierten Gewalt die Verbindung von männlicher Erotik und Macht zeitigt. Die Autorin richtet sich aber nicht nur an Männer, sondern wirft anderen Frauen und Feministinnen vor, sexualisierte Gewalt durch ihr bisheriges Schweigen erst zu ermöglichen.[332]

Eine der bekanntesten und bis heute kontrovers diskutierten Publikationen, welche die öffentliche Debatte und das damalige ARM maßgeblich beeinflusst hat, ist das im Jahr 1975 erschienene Buch *Against our Will*. Die Journalistin und Schriftstellerin Susan Brownmiller gibt darin einen umfassenden Überblick über die bisherige kulturhistorische Bedeutung von sexualisierter Gewalt. Sie konstatiert, dass sich weder Sexualforscher oder Vertreter*innen der Psychoanalyse noch grundlegende Theoretiker wie etwa Marx und Engels angemessen mit dem Thema der sexualisierten Gewalt auseinandergesetzt hätten, obwohl sie sich eigentlich mit Geschlechterfragen bzw. verschiedenen (geschlechtsspezifischen) Unterdrückungsmechanismen beschäftigten. Eine wirklich kritische Auseinandersetzung auf wissenschaftlicher Ebene setzte Brownmiller zufolge erst mit den feministisch motivierten Untersuchungen der 1970er Jahre ein.[333] Dass eine solche Auseinandersetzung notwendig sei, macht sie anhand von zahlreichen historischen und damals aktuellen Beispielen deutlich, in denen sich die zentrale Rolle von sexualisierter Gewalt in und für alle gesellschaftlichen Bereiche widerspiegelt. In historischer und geographischer Breite legt die Autorin den weitreichenden Einsatz von Vergewaltigung als Kriegsmittel sowie dessen Verhandlung in der Theologie oder als Rechtsfall in juristischen Abhandlungen dar. Brownmiller verweist aber auch auf die Bereiche der Kunst und Popkultur, in denen sexualisierte Gewalt ein häufig gewähltes Motiv darstellt. Bei allen zeit- und ortsspezifischen Unterschieden gehe es doch immer um die Durchsetzung und Erhaltung männlicher Macht über die Frau. Damit hebt die Autorin den strukturellen Aspekt von Vergewaltigung hervor: es handelt sich nicht um Einzelschicksale, sondern um ein jahrhundertealtes Phänomen patriarchal geprägter Gesellschaften.

[332] Siehe Griffin, 1971. Später veröffentlichte sie zum Thema auch noch: Griffin, Susan: Rape. The Politics of Consciousness. San Francisco, 1986.
[333] Brownmiller, 1980, S. 19f.

Brownmiller legt in ihren Ausführungen einen Schwerpunkt darauf, die gewalttätige Natur von Übergriffen hervorzuheben, um zu zeigen, dass es sich dabei um ein ‚echtes' Verbrechen handelt, welches ernst genommen werden muss. Auch damit stellt sie sich gegen die allgemeine Annahme, dass Vergewaltigung lediglich ein Ausdruck von männlicher, sexueller Begierde sei. Übergriffe seien stattdessen als Manifestationen der Begierde nach Macht und Kontrolle über das Opfer zu begreifen.[334] Beispielhaft zeichnet sie gesellschaftliche Prozesse nach, wie es zu solchen Fehleinschätzungen und zur Akzeptanz von sexualisierter Gewalt kam und betont dabei die Rolle der ‚wissenschaftlichen' Absicherung solcher Überzeugungen.[335]

Für die Analyse von TWIM stellen diese Publikationen aufgrund ihrer weit verbreiteten Rezeption und deren Einfluss auf Formen feministischer (Kunst-)Praxis relevante Diskursformationen dar. Da ihre Anzahl überschaubar war, gehe ich davon aus, dass Lacy mit ihnen vertraut war und ihre künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema davon beeinflusst wurde.[336] Im Fall von Millett und Griffin gibt Lacy selbst an, dass ein persönlicher Kontakt bestanden hat und gerade Griffins Arbeit sie inspirierte.[337]

5.1.3 Kritik an Vergewaltigungsmythen

Wie bereits erwähnt, schrieben Feministinnen sogenannten Vergewaltigungsmythen eine zentrale Rolle in der von ihnen proklamierten US-amerikanischen *Rape Culture* zu. Auch wenn Ruth Herschberger den Begriff bereits in *Adam's Rib* im Jahr 1948 einführte, erreichte er erst zwanzig Jahre später im Zuge des ARM der 1970er Jahre Popularität.[338] Griffin bezog

[334] Gruber, Aya: Rape, Feminism, and the War on Crime. In: Washington Law Review, Jg. 84, H. 4, 2009, S. 581–658, S. 591f.

[335] Brownmillers Aussagen werden aber auch von Feminist*innen kritisiert. So wurde und wird ihr vorgeworfen, bei ihren Erklärungsversuchen keinen Unterschied zwischen Anatomie und Verhalten gemacht zu haben, sondern nur von der Annahme auszugehen, dass Männer aufgrund ihrer physisch bedingten größeren Kraft gewalttätiger seien. Die Kritiker*innen sehen darin eine heteronormative Verallgemeinerung, die auf traditionelle Geschlechterstereotype und Sexualitätsvorstellungen des späten 19. Jahrhunderts zurückgehen. Siehe dazu: Rodriguez Martinez, 2011, S. 147–172; Sanyal stimmt zwar der Kritik am dichotomen Geschlechterkonzept, der 'Alle-Männer-gegen-alle-Frauen'-Haltung sowie der unreflektierten Reproduktion rassistischer Stereotype zu, gibt aber zu bedenken, dass Brownmiller immerhin einen Unterschied zwischen *„nature"* und *„nurture"* machte und dadurch Vergewaltigung nicht rein biologistisch begründete, sondern auch als Folge kultureller Prägung, Sanyal, 2017, S. 36ff.

[336] Vgl. Roth, Moira: Oral History Interview with Suzanne Lacy. 16.03.-27.09.1990, https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_215585, zuletzt abgerufen am 17.03.2021; vgl. Irish, Sharon: Suzanne Lacy. Spaces Between. Minneapolis, 2010, S. 24: Lacy organisierte zusammen mit Faith Wilding am Fresno College im Jahr 1969 einen feministischen Lektürekurs: ‚The Second Sex in the Experimental College'.

[337] Vgl. Lacy, Suzanne: Time, Bones, and Art. Anatomy of a Decade [1995]. In: Dies.: Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974-2007, Durham, NC, 2010, S. 92-107, S. 95f.

[338] Vgl. Bevacqua, 2000, S. 26. Als zentraler Text, der zur wissenschaftlichen Verbreitung des Begriffs der Vergewaltigungsmythen führte und dessen Definition von *Rape Myths* sich bis heute bezogen wird, gilt die Untersuchung von Martha R. Burt zum Zusammenhang von Vergewaltigungsmythen und der Akzeptanz sexualisierter Gewalt: Burt, Martha R.: Cultural Myths and Supports for Rape. In: Journal of Personality and

sich in ihrem Artikel auf solche Mythen und verwies auf deren Einfluss auf den gesellschaftlichen Umgang mit sexualisierter Gewalt.[339] Auch Brownmiller griff sie in *Against Our Will* auf und untersuchte den Ursprung sowie die Funktion von Aussagen wie: „Alle Frauen wollen vergewaltigt werden. Keine Frau kann gegen ihren Willen vergewaltigt werden. Sie wollte es ja. Wenn du vergewaltigt wirst, entspann dich doch und hab deinen Spaß!"[340] In der Publikation *Rape. A Workshop Guide*, den die *National Commission On The Observance Of International Womens' Year* im Januar 1977 veröffentlichte, sind dem Fact Sheet die gängigsten Vergewaltigungsmythen zu entnehmen: (1) „Rape is an impusive act of passion." (2) „Women cry 'rape' as a form of revenge against former male friends." (3) „Only women who dress provocatively and are in places where they shouldn't be are raped." (4) „If you are going to be raped you might as well relax and enjoy it." (5) „No woman can be raped against her will." (6) „Women have rape fantasies which reflect their desire to be raped."[341]

Grundsätzlich handelt es sich bei den sogenannten Vergewaltigungsmythen um „deskriptive oder präskriptive Überzeugungen über Vergewaltigung (d.h. über Ursachen, Kontext, Folgen, Täter, Opfer und deren Indikation), die dazu dienen, sexuelle Gewalt von Männern gegen Frauen zu leugnen, zu verharmlosen oder zu rechtfertigen."[342] Die Wirkmächtigkeit von Mythen ist aber nicht nur an bestimmte Annahmen hinsichtlich konkreter Übergriffe geknüpft, sondern ebenso an gesellschaftlich etablierte geschlechtsspezifische Rollenzuschreibungen und Normvorstellungen, die solche Annahmen erst ermöglichen. Das jeweilige Frauenbild einer Gesellschaft hat beispielsweise Einfluss darauf, welche Betroffenen als ‚echte Opfer' wahrgenommen werden oder nicht. Wenn von Frauen grundsätzlich eine bestimmte Art sich zu kleiden oder (sich Männern gegenüber) zu verhalten erwartet wird, können entsprechende Verstöße gegen diese Erwartungen dazu führen, dass ihnen unterstellt wird, den Übergriff provoziert zu haben. Vergewaltigungsmythen führen dazu, dass den Betroffenen aufgrund vermeintlich von der Norm abweichenden Verhaltens die Schuld oder zumindest eine Mitschuld an den Übergriffen zugewiesen wird. So lenken sie

---

Social Psychology, Jg. 38, H. 2, 1980, S. 217–230; eine weitere Auseinandersetzung liefern Clark, Lorenne/Lewis, Debra: Rape. The Price of Coercive Sexuality. Toronto, 1977.

[339] Vgl. Griffin, 1971.

[340] Brownmiller, 1980, S. 226.

[341] National Commission on the Observance of International Women's Year: Rape. A Workshop Guide. 1977, o.P.: Fact Sheet.

[342] Bohner, Gerd: Vergewaltigungsmythen – Sozialpsychologische Untersuchungen über täterentlastende und opferfeindliche Überzeugungen im Bereich sexueller Gewalt. Landau 1998, S. 14; siehe auch Burt, 1980. Bohner kommt zu seiner Definition in Auseinandersetzung mit Lonsway, Kimberley A./Fitzgerald, Louise F.: Rape Myths. In Review. In: Psychology of Women Quarterly, 18 (1994), S. 133–164. Lonsway/Fitzgerald zufolge zeichnet sich ein Mythos vor allem durch drei Charakteristika aus:
„They are false or apocryphal beliefs that are widely held; they explain some important cultural phenomenon; and they serve to justify existing cultural arrangements" (S.134).

den Fokus weg vom Täter als Aggressor hin zur betroffenen Person. Die Feministinnen der 1970er Jahre problematisierten insbesondere die in den Mythen eingelassene Vorstellung von sexualisierter Gewalt als eine Form von ‚natürlichem', unvermeidbarem Sexualverhalten zwischen den Geschlechtern, das im Grunde von beiden Seiten (zumindest insgeheim) gewollt ist.[343]

Wissenschaftliche Absicherung erfuhren die Vergewaltigungsmythen beispielsweise dadurch, dass Frauen und Männern unterschiedliche Eigenschaften in ihrem (Sexual-)Verhalten als naturgegeben zugeschrieben wurden. So wurde in der Verhaltensforschung lange argumentiert, dass es sich bei männlicher Gewalttätigkeit und weiblicher Passivität – jenem geschlechterdichotomen Rollenverhalten, das Feministinnen wie Griffin als Grundlage für Übergriffe betrachteten – um vermeintlich naturgegebene Zustände handele. ‚Männlichkeit' und ‚Weiblichkeit' wurden als feststehende biologische Basiseinheiten gesehen. Diese bestimmten angeblich das soziale Geschlecht – das, was durch den heutigen Begriff ‚Gender' umfasst ist. Die ‚männlichen' und ‚weiblichen' Eigenschaften schienen dadurch unveränderbar und der Drang nach Überwältigung beziehungsweise Überwältigt-Werden in den Menschen angelegt. Auch wenn offiziell sexualisierte Gewalt gesellschaftlich nicht geduldet und rechtlich belangt wurde, wurde es als ‚natürliches' Verhalten angesehen. Vertreter*innen der Psychoanalyse führten sexualisierte Gewalt auf sexuelle Repression beim Mann und bei den Frauen auf den ihnen zugeschriebenen Hang zum Masochismus zurück. Während sich Männer lediglich ihrer Natur bzw. ihres gesteigerten Sexualtriebes gemäß verhielten, wurde sexualisierte Gewalt zu einem Frauenproblem und damit vernachlässigbar.[344]

Die feministische Kritik machte darauf aufmerksam, dass Mythen zur Akzeptanz von Übergriffen und einer nachträglichen Viktimisierung und Stigmatisierung der Betroffenen beitragen. Die grundsätzliche Funktion von Vergewaltigungsmythen sahen sie jedoch darin, dass diese auch unabhängig von konkreten Übergriffen Verhaltensweisen von Frauen steuerten. Über die Verbreitung von Vergewaltigungsmythen würden Frauen in permanenter Angst gehalten, vergewaltigt zu werden. Aufgrund dieser omnipräsenten Bedrohung, die jeder Frau von klein auf vermittelt wird, würden diese ihre Kleidung, ihr Auftreten, ihre

[343] Vgl. Griffin, 1971; zum ‚primal biological sex drive' siehe: Anderson, Irina/Doherty, Kathy: Accounting for Rape. Psychology, Feminism and Discourse Analysis in the Study of Sexual Violence. London, 2008, S. 8.
[344] Vgl. Brownmiller, 1980, S. 226–236: Zu V-Mythen und Psychoanalyse, Freud und Helene Deutsch und weiblichem Masochismus; Biologische Begründung von Vergewaltigung: S. 21f; Lacy gibt im Interview mit Phelan an, dass sich die Frauen aus ihrem Umfeld bspw. mit den Texten der Psychoanalytikerin Helene Deutsch auseinandersetzten, vgl. Interview Phelan/2011/LAGL, S. 11f.

Freizeitaktivitäten und Sexualität entsprechend anpassen, um einen möglichen Übergriff zu vermeiden. So würden sie sich selbst in ihrer (Bewegungs-)Freiheit beschneiden. Die grundsätzliche Funktion einer *Rape-Supportive Culture* bestünde demnach darin, patriarchale und rassistische Machtverhältnisse aufrechtzuerhalten. Griffin macht besonders am Ende ihres Aufsatzes dieses intersektionale Verständnis deutlich:

> But rape is not an isolated act that can be rooted out from patriarchy without ending patriarchy itself. The same men and power structure who victimize women are engaged in the act of raping Vietnam, raping Black people and the very earth we live upon. [...] As the symbolic expression of the white male hierarchy, rape is the quintessential act of aour civilization [...].[345]

Für Lacy und andere Feministinnen spielte die Erforschung und Dekonstruktion der Mythen – *Myth Debunking* – eine zentrale Rolle in ihrer (künstlerischen) aktivistischen Praxis. Sie zielten darauf ab, durch das Entlarven der Mythen die Meinung der Gesellschaft über sexualisierte Gewalt zu verändern. Davon erhofften sie sich wiederum Veränderungen im Umgang mit Betroffenen, aber auch im Verhalten von Frauen allgemein.[346]

5.2 Sexualisierte Gewalt in Informations- und Unterhaltungsmedien

Nachdem Feministinnen das gesellschaftliche Ausmaß sexualisierter Gewalt und die Rolle von Vergewaltigungsmythen sowie den zugrunde liegenden Geschlechterstereotypen herausgearbeitet hatten, drängte sich als Konsequenz die Frage auf, wie sich die mythenbeladenen Narrative so nachhaltig verbreiten konnten. Insbesondere die (elektronischen) Massenmedien gerieten so in den Fokus feministischer Kritik. Produktionen im Bereich der Informations- und Unterhaltungsmedien wurden maßgeblich dafür verantwortlich gemacht ein Klima zu schaffen, in dem Gewalt gegen Frauen legitimiert, wenn nicht sogar befördert werden konnte. Konkret wurde den Medien wurde vorgeworfen, dass sie zur Aufrechterhaltung von problematischen Annahmen über sexualisierte Gewalt und damit auch zu negativen Folgen für Frauen beitrugen, wie Stigmatisierung, Schuldzuweisung und Einschüchterung.[347]

Für die Analyse von TWIM stellen dementsprechend massenmedial vermittelte Berichterstattungen sowie Kino- und TV-Produktionen relevante Interdiskursformationen dar,

[345] Griffin, 1971, S. 35.; vgl. Burt, 1980; Krause, 2010, S. 37ff.
[346] Auf die Problematik des feministischen Ansatzes des *Myth Debunking* komme ich im Abschlusskapitel dieser Untersuchung noch zu sprechen.
[347] Vgl. Brownmiller, 216–220, 249–258, Griffin, 1971, S. 30ff.

die ich im Folgenden kursorisch vorstelle, um deutlich zu machen, wogegen sich die feministische Kritik richtete.[348]

5.2.1 Mediale Berichterstattung

Bei der Durchleuchtung von Print- und Fernsehmedien zeigt sich, dass die Berichterstattung über Fälle sexualisierter Gewalt sehr einseitig ausfiel. Ein Großteil von Übergriffen fand überhaupt keinen Eingang in die Nachrichten.[349] Wenn berichtet wurde, dann häufig auf eine reißerische Art und Weise, bei der beispielsweise das Privatleben der Betroffenen ausgeschlachtet wurde. Bei den Vergewaltigungs-Fällen, die von Nachrichtenredaktionen berücksichtigt wurden, handelte es sich überwiegend um Übergriffe, die im Außenraum stattgefunden hatten und bei denen sich der Täter und die betroffene Frau nicht kannten. Übergriffe, die sich zu Hause und/oder innerhalb von familiären Strukturen ereigneten, wurden nur aufgegriffen, wenn diese besonders gewalttätig oder aufgrund der Anzahl der Täter dramatisch waren. In Bezug auf die beteiligten Personen wurde am ehesten berichtet, wenn das Opfer jung, attraktiv und weiß war, sowie über Fälle, in denen es sich bei dem Täter um einen Schwarzen Mann handelte. Nachrichten über weiße Täter waren seltener. Damit waren bestimmte Formen von sexualisierter Gewalt, Betroffenen-Gruppen und Opfer-Täter-Konstellationen in der Medienberichterstattung dominant, während andere weitgehend unsichtbar blieben. Entsprechend kritisierten Feministinnen die Auswahl der berichteten Fälle, da sich diese an der rassifizierten Zuordnung der Betroffenen und dem Sensations-Potential des Übergriffes ausrichtete und dadurch ein einseitiges Bild von sexualisierter Gewalt vermittelte. Dieses Bild (re-)produzierte Vorstellungen, wie sie in den gängigen Vergewaltigungsmythen zu finden sind.[350] Lacy selbst bewertete diese Form der Berichterstattung als einen Beitrag zur Verfestigung patriarchaler Macht und der Opferrolle von Frauen.[351]

Ein Täter-Typus, der von der Presse bereitwillig aufgegriffen wurde, war der des Serienvergewaltigers bzw. -mörders, der seine weiblichen Opfer sexuell missbraucht, bevor er

[348] Das Radio als auditives Massenmedium lasse ich hier bewusst weg, zum einen, weil sich die feministische Kritik hauptsächlich auf visuelle Massenmedien richtete, zum anderen weil sexualisierte Gewalt im Radio außer als Nachrichtenmeldung so gut wie nicht verhandelt wurde. Zumindest gibt es noch keine Untersuchungen dazu, auf die ich zurückgreifen könnte bzw. war die Recherche in entsprechenden Rundfunkarchiven nicht möglich. Lohnend wäre ein solches Forschungsprojekt sicherlich. In Kapitel 7, wenn der Rundfunk als Produktions- und Distributionskontext von TWIM untersucht wird, verweise ich auf die wenigen Beispiele von Sendungen, die zum Thema der sexualisierten Gewalt auffindbar sind. Als Vergleichsfolie in diesem Teil der Untersuchung sind sie jedoch zu vernachlässigen.
[349] Vgl. Irish, 2010, S. 62.
[350] Vgl. Bevacqua, 2000; Griffin, 1971.
[351] Vgl. Lacy, Suzanne/Labowitz, Leslie: Learning to Look. The Relationship between Art and Popular Culture Images. In: Lacy, Suzanne, 2010, 72–82, S. 80.

sie umbringt.[352] Ein Beispiel ist der sogenannten *Visalia Ransacker/East Area Rapist/Original Night Stalker* (später *Golden State Killer*), der für mindestens 13 Morde und um die 50 Vergewaltigungen in Kalifornien in den Jahren 1974 bis 1988 verantwortlich gemacht wurde.[353] Der Fall bot sich für eine umfangreiche Berichterstattung an, da es sich zum einen um eine Fortsetzungsgeschichte, zum anderen nicht ‚nur' um Vergewaltigung, sondern auch um Mord handelte. Der Täter ging zudem extrem brutal und exzentrisch vor, was für die Berichterstattung förderlich war und der verbreiteten Vorstellung von Tätern als psychopathische ‚Bestien' entsprach. Die große mediale Aufmerksamkeit hatte Auswirkungen auf die Bevölkerung, so verschlossen sie nach eigenen Angaben nun ihre Häuser, bewaffneten sich und gerade Frauen berichteten, dass sie vor allem nachts auch in ihren Häusern Angst hatten.[354]

Der Fall der sogenannten *Hillside Strangler* wurde von Lacy selbst (zusammen mit Labowitz) aufgegriffen: Bei den Tätern handelte es sich um ein Duo, welches in Los Angeles in den Jahren 1977 bis 1979 mehrere Frauen vergewaltigte und ermordete. Die mediale Berichterstattung war der Auslöser für Lacy und Labowitz, die Medienperformance *In Mourning and in Rage* als Folgearbeit des Gesamtprojekts TWIM im Sommer von 1977 zu realisieren. Die beiden Künstlerinnen zielten dabei auf eine Kritik der medialen Zur-Schau-Stellung der weiblichen Leichen. Ihrer Meinung nach sollten diese Art der fotografischen Inszenierung nicht Empathie für die vergewaltigten und ermordeten Frauen auslösen, sondern beutete diese noch weiter aus. Zudem nahmen Lacy und Labowitz wahr, dass die aggressive Berichterstattung dazu führte, dass sich viele Frauen in Los Angeles unsicher fühlten. In ihren eigenen Arbeiten versuchten Lacy und Labowitz, den Fokus auf respektvolle Weise auf die weiblichen Opfer zu richten und dadurch der offiziellen Berichterstattung etwas entgegenzusetzen.[355]

---

[352] Das berühmte Beispiel ‚Jack the Ripper' zeigt die mediale ‚Erfolgsgeschichte' dieser Figur. Lacy nimmt Bezug auf Jack the Ripper und setzt ihn zu den Hillside Stranglern in Zusammenhang, hebt das besonders visceral reporting in beiden Fällen hervor Interview Phelan/2011/LAGL: S. 3f. Brownmiller, 1980 geht an verschiedenen Stellen auf entsprechende Fälle, vgl. für den Sexualmord: S. 159–172; für den Ripper-Kult: S. 209-214; für die Berichterstattung: zum ‚Schönen Opfer' S. 249–254 und zu True Life Confessions S. 254–258.

[353] Der Täter wurde 2018 verhaftet und 2020 verurteilt, vgl. Murphy, Heather/Arango, Tim: Joseph DeAngelo Pleads Guilty in Golden State Killer Cases. In: The New York Times (29.06.2020), https://www.nytimes.com/2020/06/29/us/golden-state-killer-joseph-deangelo.html, letzter Zugriff 25.10.2020.

[354] Vgl. Pace, Gina: No Going Out to Play, No Sleep with the Windows Open. The Terror California Communities Felt During the Golden State Killer's Crime Spree. In: Oxygen (24.07.2018), https://www.oxygen.com/golden-state-killer-main-suspect/crime-time/community-terror-james-deangelo, letzter Zugriff 25.10.2020.

[355] Vgl. Lacy, Suzanne: In Mourning and in Rage (With Analysis Aforethought) [1978]. In: Dies., 2010, S. 64–71 und Dies./Labowitz, Leslie: Learning to Look: the Relationship between Art and Popular Culture Images [1979]. In: Lacy, Suzanne, 2010, S. 72–82, hier S. 77ff.

Im Zuge des Anti-Rape-Movement lässt sich insgesamt eine Zunahme der Berichterstattung über Fälle sexualisierter Gewalt feststellen, nach Bevacqua erreichte diese ihren Höhepunkt im Jahr 1974.[356] Eine thematische Neuerung lag darin, dass nun nicht mehr nur über die Übergriffe an sich berichtet wurde, sondern auch zunehmend Gerichtsverfahren medial aufgegriffen wurden – wenn es denn zu solchen kam. Darin lässt sich bereits ein wachsendes Interesse am Thema allgemein, aber insbesondere an juristischen Aspekten in Folge der Frauenbewegung bzw. des ARM erkennen. Nicht mehr nur das Wo, Wann, Wie und Wer von Vergewaltigungen stand im Fokus, sondern auch das rechtliche Nachspiel. Zwei solcher Fälle, welche die allgemeine Diskussion um sexualisierte Gewalt noch einmal befeuerten und aufgrund der Umstände sowie der Beteiligten als Ausnahmen zur oben beschriebenen Berichterstattung betrachtet werden können, sind die von Inez Garcia und Joan Little. Inez Garcia wurde im Jahr 1974 in Soledad, Kalifornien von einem Mann (unter der Beihilfe eines weiteren) vergewaltigt und nach der Tat noch weiter am Telefon von ihnen bedroht. Daraufhin suchte sie die beiden Männer auf und erschoss denjenigen, der sie während des Übergriffs festgehalten hatte, der eigentliche Täter konnte jedoch entkommen. Garcia wurde wegen Mordes verurteilt und verbrachte zwei Jahre ihrer Strafe im Gefängnis, bevor sie in einer zweiten Verhandlung im März 1977 wegen Notwehr freigesprochen wurde. Im gleichen Jahr erstach Joan Little, eine Insassin des Bezirksgefängnisses von Washington, North Carolina, einen Gefängniswärter, der sie vorher zum Oralverkehr gezwungen hatte. Sie wurde wegen Mordes angeklagt; im Falle einer Verurteilung hätte dies die Todesstrafe zur Folge gehabt. Auch Little wurde jedoch von der Jury freigesprochen.[357]

Beide Fälle bekamen nationale Aufmerksamkeit und brachten bisher unbeachtete bzw. vernachlässigte Aspekte sexualisierter Gewalt in die Öffentlichkeit.[358] Zunächst einmal handelte es sich bei den Opfern um *People of Color* (PoC)-Frauen aus der Arbeiter*innenschicht, die von kriminellen PoC-Männern bzw. einem weißen Mann im Staatsdienst vergewaltigt wurden. Diese Opfer-Täter Konstellationen fanden normalerweise keine öffentliche Aufmerksamkeit. Dies führte dazu, dass Garcia und Little nicht nur von der Frauenbewegung, sondern auch von dem Chicano- bzw. Black-Power-Movement unterstützt wurden. Im Rahmen der Verhandlung von Little äußerte sich beispielsweise die bekannte Schriftstellerin und Bürgerrechtsaktivistin Angela Davis in dem Artikel *Joan Little: The Dialectics of Rape* (1975) zu der rassistischen Dimension im (medialen) Umgang von

[356] Vgl. Bevacqua, 2000, S. 123.
[357] Vgl. Ebd., S. 122ff., 127ff.
[358] Irish, 2010, S. 62.

sexualisierter Gewalt.[359] Sie machte darauf aufmerksam, dass die strafrechtliche Verfolgung für eine Schwarze Frau als Betroffene aufgrund rassistischer Vorurteile und Gesellschaftshierarchien gefährlicher sein konnte als für den Täter selbst. Garcia und Little entsprachen aber auch darüber hinaus nicht den gängigen Vorstellungen eines guten, weil moralisch einwandfrei und daher unschuldigen Opfers. Little war in der Vergangenheit mehrfach straffällig geworden und befand sich zur Zeit des Übergriffs im Gefängnis. Garcia hatte einen Ehemann, der gerade eine Haftstrafe verbüßte – dazu war ihr Mitbewohner der Drogenszene von Soledad zuzurechnen, ebenso wie ihre Angreifer. Auch in ihrem Verhalten entsprachen Garcia und Little nicht dem etablierten Opfer-Stereotyp: Sie zeigten sich nicht als passive, wehrlose Frauen, sondern demonstrierten stattdessen, dass weibliche Gegenwehr möglich war – nicht nur in Bezug auf den Moment des Übergriffs, sondern auch hinsichtlich der nachfolgenden Diskriminierung durch Institutionen wie der Justiz. Im Fall von Garcia rückten Gefängnisse als Ort von struktureller Gewalt gegen Frauen in den Fokus und im Fall von Little wurde die Rolle der Rahmenbedingungen der Verhandlung deutlich. Für den Freispruch war bedeutend, dass die Verhandlung von einer ländlichen Region in ein städtisches Gericht verlegt und auf die ethnisch-diverse Zusammensetzung der Jury geachtet wurde.

Die Bedeutung des Geschehenen zeigt sich erneut im Blick zurück: Beide Frauen, Garcia und Little, wurden Ikonen der Frauenbewegung bzw. des ARM. Die Berichterstattung markierte zumindest eine Erweiterung bzw. Fokusverschiebung von der Darstellung sexualisierter Gewalt als reiner Sensation zur kritischen Beleuchtung von Aspekten, wie dem diskriminierenden Umgang mit PoC-Betroffenen durch das US-amerikanische Justizsystem.

5.2.2 Unterhaltungs-Film und Fernsehen

Die langwierige Verhandlungsgeschichte von Garcia wurde im Jahr 1977 als TV-Drama *People vs. Inez Garcia* verfilmt. Dieser Umstand bringt mich zu einem weiteren massenmedialen Bereich, in dem sexualisierte Gewalt verhandelt wurde und wird: die Unterhaltungsmedien.

Noch häufiger als Berichterstattungen wurden Kinofilme, Fernsehfilme und -serien von Feministinnen einer kritischen Analyse unterzogen. Zu Beginn dieser Auseinandersetzung

[359] Davis, Angela: Joan Little. The Dialectics of Rape. In: Ms Magazine, Jg. 3, 1975, S. 106–108.
Davis nahm 2002 erneut Stellung dazu: Dies.: Joan Little The Dialectics of Rape (1975). In: Ms Magazine, Jg. 12, H. 2, 2002, S. 37–40.

wurde meist anhand von inhaltsorientierten Filmanalysen das Verhältnis der Abbildung zur Wirklichkeit beleuchtet: grundsätzlich würde in den Unterhaltungsmedien ein verzerrtes Bild von Frauen vermittelt.[360] Gerade für die Filmproduktion der 1960er bis Anfang 1970er Jahre stellte Haskell einen Rückschritt hinsichtlich der Geschlechterrollen allgemein fest: als Reaktion auf die Anfänge der Frauenbewegung wurden wieder vermehrt starke Männer inszeniert und die Frauen dagegen in den Hintergrund gedrängt.[361] Nach einer Diversifizierung des Spektrums weiblicher Rollen in den 1920er bis 1950er Jahren beschränkten sich diese ab den 1960er Jahren auf wenige herkömmliche Optionen: die Heilige, die Hure oder – als besondere Entwicklung dieser Zeit – die androgyne Kindfrau.[362] Eine der bekanntesten Kritiken dieser Zeit, die für eine Fokusverschiebung der feministischen Filmanalyse steht, stammt von der Filmtheoretikerin und -macherin Laura Mulvey. In ihrem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) untersuchte sie den *male gaze* und die kinematische Objektifizierung von Frauen. Der Fokus liegt bei Mulvey allerdings nicht auf der Frage, ob Frauen adäquat dargestellt werden, also die Filme mit den ‚richtigen' Bildern operieren, sondern auf deren Herstellung. Darin drückt sich – gegenüber einem einfacheren Repräsentationsverständnisses – die Annahme aus, dass Filme nie die Realität wiedergeben, sondern immer das Ergebnis einer zeichengebenden Praxis sind.[363]

Die filmfokussierten Untersuchungen der 1970er Jahre machten deutlich, dass Kino- und Fernsehproduktionen für feministische Analysen ein lohnendes Feld darstellen. Das galt für die visuelle Repräsentation von Geschlecht allgemein wie für die von sexualisierter Gewalt im Besonderen.[364] Im Folgenden stelle ich in diesem Sinn Filme, Serien und Sendungen vor, die sexualisierte Gewalt, insbesondere in Form von Vergewaltigungen, zeigen bzw. andeuten. Damit umreiße ich einen weiteren Bereich interdiskursiver Verhandlung von sexualisierter Gewalt, gegen den sich die feministische Kritik der Frauenbewegung richtete. Es werden

[360] Vgl. dazu: Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext. Film & Philosophy, April 2002, http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html, letzter Zugriff 20.03.2021. Siehe auch Rosen, Majorie: Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream. London 1973.
[361] Vgl. Haskell, Molly: From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies [1974]. 3. Auflage, Chicago/London, 2016, S. 317.
[362] Siehe Haskell, 2016, S. 317–353.
[363] Vgl. Trischak, 2002; Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Feminism and Film Theory. In: *Screen*, Jg 16, H 3, 1975, S. 6–18.
[364] Obwohl das Thema eigentlich allgegenwärtig ist, ist es umso überraschender, dass es bis heute verhältnismäßig wenig Forschung zu sexualisierter Gewalt im Film gibt: Projansky, Sarah: The Elusive/Ubiquitous Representation of Rape. Historical Survey of Rape in U.S. Film, 1903–1927. In: Cinema Journal, Jg. 41, H. 1, 2001, S. 68–90.

zudem Beispiele genannt, an denen sich bereits Folgen dieser kritischen Bezugnahme ablesen lassen.[365]

Hinsichtlich der medialen Verhandlung von sexualisierter Gewalt konstatierten Feministinnen vor allem zwei problematische Darstellungsweisen: Entweder würde diese als heroische Tat inszeniert, oder sie diene lediglich als Projektionsfläche der Verherrlichung und Ästhetisierung von Gewalt – wobei auch beide Ansätze in demselben Film gefunden werden konnten. Beide Darstellungsweisen führten zu einer Banalisierung und Verharmlosung der eigentlichen Tat, die romantisiert oder nur als narratives Mittel eingesetzt wurde.[366]

Als frühes Beispiel solcher Kinofilme, in denen der Akt einer Vergewaltigung zugunsten eines heroischen Täters heruntergespielt wird, zählt die Romanverfilmung *The Fountainhead* (1949)[367]. In diesem Film führt der Übergriff durch den männlichen Protagonisten letztlich zu einer Liebesbeziehung mit seinem Opfer. Der Regisseur King Vidor inszeniert den entsprechenden Moment als Überwältigungsszene, in der die Betroffene die anfängliche Gegenwehr zwischenzeitlich aufgibt und den aufgezwungenen Kuss erwidert, bevor sie doch wieder zur Flucht ansetzt. Der eigentliche Übergriff wird nicht gezeigt, die Szene endet damit, dass die Frau zu Boden stürzt und der Protagonist sich ihr langsam nähert. Dass es hier bei der Andeutung eines sexualisierten Übergriffs bleibt, entsprach allgemeinen Darstellungsmustern der Zeit. Ausgehend von dem *Motion Picture Production Code*, einer Zusammenstellung von selbstauferlegten Richtlinien der Filmindustrie, wurde in der Regel auf die explizite Darstellung von Vergewaltigungen verzichtet beziehungsweise musste darauf verzichtet werden.[368] Das übergriffige Verhalten bringt für den Protagonisten von *The Fountainhead* keinerlei negative Konsequenzen mit sich, im Gegenteil wird es sogar mit der Zuneigung

[365] Lacy bezeichnet sich im Interview mit Phelan (2011) selbst als begeisterte Filmeschauerin (vor allem Kinofilme). Sie beschreibt auch, wie nachhaltig bestimmte Horrorfilme auf sie wirkten und dass sie über Filme bereits früh viel über Sex wusste, ohne genau zu wissen, was sie da schauten; vgl. Interview Phelan/2011/LAGL, S. 7.

[366] Die Figur des heroischen Vergewaltigers stellt Brownmiller für den Bereich der Literatur und Film heraus, siehe Brownmiller, 1980, S. 223.

[367] Diesen Film führe ich an, da u.a. Brownmiller auf die Romanvorlage eingeht; vgl. Brownmiller, 1980, S. 228f. Über die Lektüre ihres Buches kannten viele *Fountainhead*, so auch Lacy; vgl. außerdem Downing, Lisa: Selfish Cinema: Sex, Heroism, and Control in Adaptations of Ayn Rand for the Screen. In: Cocks, Neil (Hg.): Questioning Ayn Rand. Subjectivity, Political Economy, and the Arts. Wiesbaden, 2020, S. 109–129.

[368] Beim Motion Picture Production Code (auch Hays Code) handelt es sich um Richtlinien für die Produktion von US-amerikanischen Spielfilmen, mit denen besonders die Darstellung von Kriminalität, Gewalt und Sexualität reguliert sexuellen und politischen reguliert und überwacht werden sollte. Im Jahr 1930 eingeführt, war er zunächst als freiwilliges Self-Censorship vereinbart, um staatlichen Eingriffen vorzubeugen. Bis zu seiner Abschaffung im Jahr 1968 wurde er phasenweise mehr oder weniger konsequent von den Filmproduzenten verfolgt und schließlich durch das MPAA Film Rating System ersetzt. Siehe Hunt, Kristin: The End of American Film Censorship. In: JSTOR Daily (28.02.2018), https://daily.jstor.org/end-american-film-censorship/, letzter Zugriff 29.10.2020; Doherty, Thomas: Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema. 1930–1934. New York 1999, Appendix 1: The Text of the Production Code, S. 347–367.

seines Opfers belohnt und damit nachträglich legitimiert. Der Film suggeriert, entsprechend der sogenannten Vergewaltigungsmythen, dass ein solches Verhalten nicht nur akzeptabel, sondern sogar erwünscht sei. Der Übergriff erscheint hier als notwendiges aktives Moment der Annäherung, der Liebe. Als Erklärung dient das Zusammenspiel eines attraktiven, erfolgreichen Täter-Helden und einer Frau, die durch ihr uneindeutiges Verhalten auffällt. Auch in zahlreichen anderen Filmen widersetzen sich Frauen zunächst männlichen Annäherungen, bevor sie sich er/hingeben. Diese Trope geht zurück auf die Überzeugung, dass sich ‚anständige' Frauen immer etwas zieren müssen, um den Anstand zu waren, aber eigentlich gejagt und überwältigt werden wollen.[369] Außerdem legen Filme wie *Fountainhead* nahe, dass attraktive, erfolgreiche Männer keine ‚richtigen' Vergewaltiger sind, da sie dem Stereotyp des psychisch, physisch oder sozial auffälligen Täters nicht entsprechen.

Das wohl bekannteste Beispiel für Filme, die in den 1970er Jahren durch eine explizit gewalttätige Darstellung von Vergewaltigungen zum Teil der öffentlichen Diskussion wurden, ist *A Clockwork Orange* (1971).[370] Kritisiert wurde der Stanley Kubrick Film von mehreren Seiten als reine Gewaltverherrlichung. Interessant ist, dass sich die allgemeine Kritik nicht explizit auf die Vergewaltigungsszenen bezog bzw. diese gar nicht besonders berücksichtigte. Angemerkt wurde grundsätzlich, dass dem Film eine geschlechtsspezifische Perspektive fehle. Für Feministinnen stellte der Film hingegen ein Beispiel für „graphically showed violence against women from the perpetrators' vantage points"[371] dar. Zwar wird einer der Übergriffe aus der Perspektive des Ehemanns gezeigt, um die Perspektive der betroffenen, weiblichen Personen geht es in *A Clockwork Orange* aber in keinem Fall.[372] Auf der Ebene des Storytellings wird eine ‚Sache zwischen Männern' geschildert: es geht in besagtem Übergriff darum, dem Ehemann Schaden zuzufügen. Der weitere Fokus liegt auf der ästhetischen Inszenierung der Überfälle. Im Vergleich zur Darstellung des Anti-Helden Alex sind die Frauen, die er vergewaltigt, nur narratives Beiwerk. Das Schicksal der Ehefrau, die sich später umbringt, wird folgerichtig nicht weiter thematisiert. Das ist typisch für Rape-

[369] Vgl. Griffin, 1971, S. 33.
[370] *A Clockwork Orange* gehört zu den frühen Filmen in den 1970ern, die explizite Gewalt zeigen, ist aber keine US-Produktion. In den USA wurden solche Produktionen gerade erst möglich, waren jedoch außerhalb des Exploitation-Genres noch nicht denkbar. In Großbritannien gab es weniger Restriktionen. Zur feministischen Kritik siehe Brownmiller, 1980, S. 215f.; Haskell, 2016, S. 323, 361f.; Connell/Wilson, (Hg.), 1974, S. 109–112.
[371], Irish, 2010, S. 196.
[372] Vgl. Koch, Angela: Das ‚unsägliche' Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm. In: Frietsch, Ute/Hamitzsch, Konstanze/John, Jennifer et al. (Hg.): Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht. Bielefeld, 2015, S. 195f.

Darstellungen: es geht nicht um das Opfer, sondern um den Mann/Männlichkeit bzw. um das Verhältnis von Männern untereinander.[373]

Die Verknüpfung von Gewalt und Heldentum findet in den sogenannten *Rape-and-Revenge*-Filmen eine besondere Ausdrucksform. In diesem Subgenre von Horror- und Actionfilmen sind es entweder die Ehemänner, Partner und sonstige (männliche) Familienglieder oder die betroffenen Frauen selbst, die Rache nehmen. Aufgrund des bereits erwähnten *Production-Code* und der entsprechenden Selbstregulierung der Filmstudios, auf explizite Gewalt- und Vergewaltigungsdarstellungen zu verzichten, ist es nicht verwunderlich, dass die vermehrte Produktion von *Rape-and-Revenge*-Filmen erst nach Abschaffung dieser Richtlinien einsetzte. Hier fällt besonders auf, wie unterschiedlich die Umsetzung des Themas ausfallen kann: Es gibt anspruchsvolle und aufwendige Kunstproduktionen, die filmisch qualitativ gut gemacht sind, auch wenn sie das Thema der sexualisierten Gewalt weniger angemessen umsetzen, aber noch mehr günstige Exploitation-Produktionen, die wenig Wert auf Ästhetik und Inhalt legen.[374]

Die Jungfrauenquelle (1960), *Straw Dogs* (1971), *Last House on the Left* (1972) und *Death Wish* (1974) zählen zu den bekannten Beispielen des Rape-and-Revenge-Genre. Vergewaltigungen dienen in diesen Filmen zum Anlass für einen vorwiegend männlichen gewalttätigen Rachefeldzug. Die weiblichen Betroffenen, sofern sie den Übergriff überleben, bleiben passiv und dienen als Folie für den männlichen Helden. In *Wild Riders* (1971), einem Film über zwei kriminelle Motorradfahrer kommt es zu einer seltsamen Doppelung. Die vergewaltigenden Protagonisten wechseln die Rolle von Tätern zu Rächern, nachdem eines ihrer Opfer von einem anderen Mann vergewaltigt wird.

Allerdings gibt es auch *Rape-and-Revenge*-Filme, in denen die betroffenen Frauen die Rache selbst in die Hand nehmen. Bekannte Beispiele sind *The House by the Lake* (1976), *Lipstick* (1976) und *I spit on your grave* (1978). In diesen Fällen könnte mensch durchaus emanzipatorische Ansätze feststellen, brechen die betroffenen Frauen doch mit dem wehrlosen Opfer-Stereotyp und schließen sich z.B. in dem Film *Rape Squad/Act of Vengance* (1974) mit anderen Betroffenen zu einer Gang zusammen, um ihren Vergewaltiger zu stellen.

[373] Vgl. Cuklanz, Lisa M.: Rape on Prime Time. Television, Masculinity, and Sexual Violence. Philadelphia, 2000, S. 6.
[374] Vgl. Projansky, S. 58–61; Wallis, Jennifer: Rape-Revenge and Rape-Response. Narratives of Sexual Violence and Justice in the TV Movie. In: Reyes, Amanda (Hg.): Are You in the House Alone? A TV Movie Compendium 1964–1999. Manchester 2016, S. 25–31.

Allerdings werden die Protagonistinnen meist extrem sexualisiert dargestellt und dadurch zum einen objektifiziert, zum anderen wird ihnen eine Art der Mitschuld an den Übergriffen zugesprochen. Das Rape-Script suggeriert, dass erst ihre Attraktivität die Täter provoziert hat. Einen weiteren Darstellungstypus bilden Frauen mit psychischen Problemen, wie in dem Film *Pigs* (1973), in dem die Rache nehmende Protagonistin zu Beginn des Films einer psychiatrischen Anstalt entflieht. Es sind jedenfalls keine Heldinnen, mit denen frau sich ohne Einschränkung identifizieren soll. Interessant in Bezug auf die Kategorie *race* ist im Feld des Rape-and-Revenge Genres der Film *Black Vengance,* auch bekannt als *Poor Pretty Eddie*, *Redneck County* oder *Redneck County Rape* (1975): eine Schwarze Frau rächt sich an ihren weißen Vergewaltigern. *Black Vengance* ist eine der wenigen Ausnahmen, die überhaupt eine Schwarze Frau als Betroffene sexualisierter Gewalt zeigen. Der Film fällt in die Kategorie *Hicksploitation* und verhandelt die Auseinandersetzung zwischen dem aufgeklärten Norden und dem rückständigen Süden mit. Die Täter werden als degenerierte Südstaatler markiert, was für die Zuschauer eine gewisse Distanzierung ermöglicht.[375]

Heldentum wird in Filmen noch auf eine andere Weise an das Thema der sexualisierten Gewalt geknüpft – in Verbindung mit dem Gesetz bzw. Personen des Rechtswesens. In drei bekannten Filmen dieser Art sind Anwälte die Helden, die dafür sorgen, dass in Vergewaltigungs-Prozessen Recht und Ordnung hergestellt wird: *Anatomy of a Murder* (1959), *To kill a Mockingbird* (1962) und *Judge Horton and the Scottsboro Boys* (1976). Allerdings handelt es sich bei denjenigen, die gerettet werden (sollen), um die vermeintlichen Täter. In *Anatomy of a Murder* ist es der Ehemann der betroffenen Frau, der ihren Vergewaltiger umgebracht hat und nun selbst als Angeklagter vor Gericht steht. In den beiden anderen Filmen werden Schwarze Männer beschuldigt, weiße Frauen vergewaltigt zu haben, was sich im Laufe der Handlung jeweils als Lüge herausstellt. Der eigentliche Held ist jeweils der weiße Anwalt. Die Schwarzen Verdächtigen treten zu Gunsten ihrer weißen Verteidiger dramaturgisch in den Hintergrund. Letztlich handelt es sich um die Selbstvergewisserung des weißen Helden bzw. des weißen Rechtssystems. Wie im Fall von *Black Vengance* scheint die Motivation von *To Kill a Mockingbird* und *Judge Horton and the Scottboro Boys* eher in der Auseinandersetzung zwischen Nord- und Südstaaten, gebildeter Stadt- und ungebildeter Landbevölkerung, zu liegen, als mit rassistischen Stereotypen zu brechen. Es geht um die Bestätigung der moralischen Hoheit aufgeklärter, gebildeter, weißer Männer (mit urbanem Hintergrund). Mit der Trope des Schwarzen Vergewaltigers weißer Frauen, der eng mit der

[375] Zu Hicksploitation siehe: Lexikon der Filmbegriffe: Hixploitation, https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3560, letzter Zugriff 21.02.2021.

Lynchgeschichte der USA verknüpft ist, wird nur gebrochen, indem die Frauen als Lügnerinnen dargestellt werden. Damit bedient der Film das Vorurteil bzw. die Angst vor Falschbeschuldigungen durch (zurückgewiesene) Frauen;[376] in dem Ausdruck „Women cry Rape“ findet sich diese Annahme wieder.[377] Allerdings würden Frauen nicht nur aufgrund von männlicher Zurückweisung Falschbeschuldigungen aussprechen, einem anderen Erklärungsversuch zufolge würden sich Frauen auch dieser Möglichkeit bedienen, um einen freiwillig vollzogenen, jedoch im Nachhinein bereuten Ehebruch zu vertuschen.[378]

Ein Film-Genre unterlag besonders heftig der feministischen Kritik: Ein überwiegender Teil der Feministinnen lehnten Pornographie als Produkte von Männern für Männer grundsätzlich ab. Sie warfen den Machern vor, sie würden durch die Darstellungen gewalttätiges Handeln gegen Frauen legitimieren.[379] Die öffentliche Diskussion entzündete sich besonders an dem Film *Deep Throat* (1972). Der Plot des Films dreht sich um die Protagonistin, Linda Lovelace, die zu Beginn unter Orgasmusschwierigkeiten leidet. Ein Psychiater stellt fest, dass sich ihre Klitoris in ihrem Hals befindet und sie deswegen nur durch Oralverkehr zum Orgasmus kommen kann. Daraufhin praktiziert sie diesen mit zahlreichen Männern, um darunter einen zu finden, der sie auf diese Weise befriedigen kann. Feministinnen begriffen den Film als eine Zurschaustellung der Erniedrigung von Frauen durch erzwungenen Oralverkehr.[380] Dass der Film so umfangreich diskutiert wurde, lag daran, dass zeitgleich mit dem ARM die Pornographie mit Filmen wie *Deep Throat* salonfähig wurde. Diese wurden nun in Spielfilmlänge auch in großen Kinos gezeigt. *Deep Throat* zählte im Jahr 1972 zu einem der finanziell erfolgreichsten Filme des Jahres und Persönlichkeiten aus der Filmbranche wie Jack Nickolson bekannten sich dazu, dass sie ihn gesehen hatten.[381] Damit rückten solche Produktionen immer weiter in die Öffentlichkeit und damit auch in den Fokus von (feministischer) Kritik. Vergewaltigungsszenen stellen bis heute ein gängiges Motiv und eigenes Sub-Genre im Feld pornographischer Filme dar.[382] In Bezug auf das Anliegen der

---

[376] Diese Angst kann letztlich bis zur biblischen Geschichte von Potiphars Frau, die aus verletzter Eitelkeit und Rache nach einem abgewiesenen Annäherungsversuch Joseph der Vergewaltigung beschuldigt, zurückverfolgt werden; vgl. Brownmiller, 1980, S. 28ff.
[377] Sanyal, 2019, S. 46ff.
[378] Brownmiller zitiert in diesem Zusammenhang das *Police Procedure* Handbuch der kalifornischen Polizei „Bei keinem anderen Verbrechen werden so viele falsche Angaben gemacht wie bei Vergewaltigungen“, Brownmiller, 1980, S. 273. Weiterhin ist dort zu lesen, dass die meisten zur Anzeige gebrachten Anzeigen von reuigen Frauen gestellt werden, die sich in Abwesenheit ihrer Ehemänner vergnügt hätten.
[379] Vgl. Dworkin, Andrea: Woman Hating. New York, 1974, S. 51–90; Jeffreys, Sheila: Anticlimax. A Feminist Perspective on the Sexual Revoultion. 2. Auflage, New York, 1993, S. 250–260.
[380] Vgl. Jeffreys, 1993, S. 255.
[381] Vgl. Holson, Laura M.: The Long View on ‘Deep Throat’. In: The New York Times (05.09.2004): https://www.nytimes.com/2004/09/05/movies/the-long-view-on-deep-throat.html, letzter Zugriff 18.03.2021.
[382] Zur Verifizierung genügt ein beliebiger Blick in die ‚Kategorien‘ bekannter Internet-Pornofilmanbieter, z.B. Pornhub.

Untersuchung ist besonders ein Blick auf das sich dort manifestierende Mythenwissen interessant. Während die Begegnungen zwischen Lovelace und den Oralverkehr empfangenden Männern in *Deep Throat* zwar als freiwillig dargestellt werden, sind es doch vertraute Szenarien aus dem Repertoire von *Rape-Scripts* – wie z.B. in der Szene mit dem Einbrecher, der Linda Lovelace in ihrer Wohnung überrascht. Ein Täter-Typus, der erst durch das ARM langsam ins Bewusstsein gebracht wird, aber in *Deep Throat* eine zentrale Rolle spielt, ist dagegen der Psychiater als Vertreter aus dem medizinischen Bereich.

Für den Bereich des Fernsehens lässt sich festhalten, dass sich das Thema der sexualisierten Gewalt bis in die 1970er Jahre primär auf Kriminal- und Polizeiserien beschränkte und darin auch nur als Ausgangspunkt für die jeweilige Geschichte diente. Für das Fernsehen galten strengere Regeln als für Kinoproduktionen, weswegen Vergewaltigungen auch nach den Lockerungen der *Production-Code*-Regeln für Kinofilme nicht dargestellt wurden. Außerdem ist für das Fernsehen zu beachten, dass sich das Publikum über den Tag hinweg ändert und grundsätzlich auch Minderjährige Zugang hatten. Die Darstellung von (sexualisierter) Gewalt oder anderer sensibler Themen beschränkte sich deswegen auf bestimmte Segmente im Abendprogramm.[383]

Bereits unter dem Einfluss der Frauenbewegung bzw. des ARM entstand eine Reihe von Spielfilmen, die sexualisierte Gewalt als Problem thematisierten. TV-Dramen wie *Cry Rape* (1972), *A Case of Rape* (1974) oder *Revenge for a Rape* (1976) beleuchteten den Umgang von Institutionen wie Polizei, Gerichte, Anwaltschaften und Krankenhäusern mit Betroffenen sexualisierter Gewalt sowie Reaktionen des privaten Umfelds von Betroffenen und Beschuldigten. Fehlende Empathie, Grenzen der Unterstützung, Stigmatisierung und Diskriminierung werden in *Cry Rape* und *A Case of Rape* aus der Perspektive der betroffenen Frauen aufgezeigt. Damit standen erstmals die betroffenen Frauen und deren Sichtweisen im Zentrum. In *Cry Rape* gilt dies allerdings nur, bis der Film sich auf den vermeintlichen Täter konzentriert. Auch wird in allen drei Filmen eine Mitschuld der Frauen suggeriert. Entweder lässt die Protagonistin, wie in *A Case of Rape,* in Abwesenheit ihres Ehemanns einen ihr kaum bekannten Mann spät am Abend in die Wohnung, oder die Protagonistin in *Cry Rape* zieht sich in einem erleuchteten Zimmer bei geöffnetem Vorhang aus. Bei *Revenge for a Rape* handelt es sich um eine Fernsehversion des *Rape-and-Revenge*-Genres. Allerdings wird die Rache nicht von der Betroffenen verübt. Diese wird als naive junge Frau dargestellt. Nach

[383] Vgl. Cuklanz, 2000.

dem Übergriff beim Camping – der Film suggeriert auch hier dadurch eine Mitschuld, dass sie in knapper Bekleidung in den Sucher der zukünftigen Angreifer gerät – fällt sie komplett in sich zusammen, während ihr Ehemann die Verdächtigen jagt. Während in den ersten beiden Filmbeispielen die Protagonistinnen (gerade) nach dem Übergriff Stärke beweisen, wird in diesem Fall wieder die Rolle des passiven Opfers bedient. In *Cry Rape* begeht die Protagonistin aufgrund einer für die Zuschauer*innen nachvollziehbaren Verwechslung eine Falschaussage, trotzdem hinterlässt diese Entwicklung den Eindruck, die Glaubwürdigkeit von Frauen als Anklägerinnen sollten allgemein in Frage gestellt werden. Damit knüpft der Film wiederum an die Trope der falschen Anklage von Frauen an.

Die bisher thematisierten Filme wurden im Abendprogramm ausgestrahlt. Als bekanntestes und frühes, wenn nicht gar erstes, Beispiel für die Verhandlung sexualisierter Gewalt in einer Vorabendserie gilt die Doppelfolge *Edith's 50th Birthday* der populären Sitcom *All in the Family* am 16. Oktober 1977.[384] Sie stellt den Versuch eines kritischeren Umgangs und der explizite Thematisierung sexualisierter Gewalt als Problem dar – eine Herausforderung für eine Sitcom, die darauf ausgerichtet ist, das Publikums zum Lachen zu bringen. Die Darstellung des Übergriffs wird mit Slap-Stick-Elemente verknüpft, wodurch das Verhalten der Hauptdarstellerin und ihres Angreifers unfreiwillig komisch wirken. Dennoch wird deutlich, wie stark sie sich gegen den Übergriff zur Wehr setzt und sich so letztlich auch erfolgreich befreien kann. Bemerkenswert an dieser Inszenierung ist aber nicht nur, dass es sich um ein wehrhaftes Opfer handelt – durch die Rolle der Edith Bunker wird auch ein neuer Opfer-Typus gezeigt, der bisher weder im Kino noch im Fernsehen üblicherweise verhandelt wurde: eine ältere, bieder wirkende Hausfrau.[385]

Ganz klar wird der Bezug auf das ARM in der 30-minütigen Dokumentation *Rape* (1972), die vom Sender CBS in Los Angeles produziert wurde. Sie erreichte bei ihrer Erstausstrahlung im Dezember 1972 die bis dahin höchste Einschaltquote einer Dokumentation in der Geschichte des LA Fernsehen und gilt als die erste wichtige TV-Produktion zum Thema.[386] Unter den Kapiteln *The Victims*, *The Investigation*, *The Trial* und *Reflections* beinhalten die einzelnen Sequenzen einen Definitionsversuch und Theoretisierungen von Vergewaltigung durch die männliche und weibliche Off-Stimmen, Berichte von betroffenen Frauen, Straßenbefragungen

[384] *All in the Family*, 8. Staffel, Folge 4/5 bzw. 161/162, siehe Bevacqua, 2000, S. 126.
[385] Ursprünglich war die Szene für eine andere, jüngere Schauspielerin geschrieben, der Drehbuchschreiber hat es dann aber auf die Figur der Edith Bunker umgeschrieben; vgl. McCrohan, Donna: Archie & Edith, Mike & Gloria: The Tumultuous History of All in the Family. New York 1987, S. 133.
[386] Vgl. Bevacqua, 2000, S. 126.

von Passant*innen, sowie Kommentare von Polizisten, einem Staatsanwalt, einem Richter und einem Strafverteidiger aus Los Angeles. Die verwendeten Zahlen und Berichte beziehen sich u.a. auf Los Angeles County. In den Beiträgen wird besonders deutlich, welche Vorurteile gegenüber betroffenen Frauen in der Gesellschaft und den genannten Institutionen vorherrschen und mit welchen Formen der Stigmatisierung und Diskriminierung sie rechnen müssen, wenn sie den Übergriff öffentlich machen. Für das Anliegen dieser Untersuchung ist darüber hinaus der Vorspann interessant. Während die Off-Stimmen zu klassischer Musik erklären, was unter Vergewaltigung zu verstehen ist, werden Ausschnitte von Kunstwerken, ein Comic, Cover von Pornokassetten sowie Stills aus Kinofilmen eingeblendet. Die Dokumentation stellt also schon ganz zu Beginn den Bezug zwischen der Visualisierung von sexualisierter Gewalt und deren (massen)medialer Wahrnehmung bzw. Verbreitung her. [387]

Zu den beschriebenen Fernsehproduktionen, die stark geprägt von dem ARM einem aufklärerischen Impetus folgten, lässt sich noch ein weiteres Segment hinzufügen, welches nicht mehr zum Unterhaltungsbereich zählt und zudem es leider bisher wenig Informationen und Forschung gibt. Dabei handelt es sich um eine Reihe von Lehr- und Präventionsfilmen. Diese beinhalten sachliche Anleitungen zur körperlichen Selbstverteidigung, aber auch Ratschläge für andere Präventionsmaßnahmen. In *Beware the Rapist* (1979) kann frau beispielsweise sehen, was sie für vermeintlich mehr Sicherheit in der eigenen Wohnung, dem Auto oder dem Aufenthalt in der Öffentlichkeit tun kann. Darin drückt sich das Bemühen aus, Frauen nicht als passive Opfer wahrzunehmen. Allerdings ist der Ansatz auch insofern ambivalent, da er nahelegt, dass die Verantwortung dafür, Übergriffe zu verhindern, bei ‚den' Frauen liegt.[388]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sexualisierte Gewalt in Berichterstattungen wie in filmischen Produktionen in den 1970er Jahren weit verbreitet war und entsprechend Vergewaltigungsmythen reproduziert wurden – und sich dadurch auch Verhaltensnormen/-aufforderungen an das Publikum vermittelten. Gerade im Fall von Kinofilmen waren einseitige Opfer-Täter-Darstellung sowie die Verharmlosung durch Heroisierung und Ästhetisierung von Gewalt gegen Frauen omnipräsent. Allerdings zeigte sich auch der Einfluss durch die Frauenbewegung und brachte Berichterstattungen und Produktionen hervor, die sexualisierte Gewalt weder als Backdrop-Story missbrauchten, noch als Sensation

[387] Der Vorspann zeigt so u.a. Gemälde mit dem Motiv der *Raub der Sabinerinnen* und *Lucretia*, sowie ein Filmstill aus *Gone with the Wind* (Victor Fleming, USA 1939).

ausschlachteten, sondern es auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit sexualisierter Gewalt als gesellschaftliches Problem abzielten. Hier zeigte sich das Fernsehen offener und um einen sensibleren Umgang mit dem Thema bemüht als die Hollywood-Produktionen, die weiterhin den männlichen Blick auf den weiblichen Körper bzw. heroische Männlichkeit in den Mittelpunkt stellten.[389] Doch auch die Versuche sexualisierte Gewalt differenzierter ins Bild zu setzen zeigen, wie schwierig es ist mit mythenbeladenen Narrativen und etablierten Rape Scripts zu brechen – und auch, wie ambivalent und vielseitig anwendbar diese sein können.

5.3 Sexualisierte Gewalt als Motiv in der Kunst

Nicht nur im Film, DEM Massenmedium des 20. Jahrhunderts, wurde sexualisierte Gewalt thematisiert. Seit der Antike stellt sexualisierte Gewalt ein gängiges Motiv in der Kunst dar. Lange wurde es überwiegend von männlichen Künstlern in Szene gesetzt. Bekannte Beispiele stellen Gemälde aus der Renaissance dar, die das Thema anhand von mythologischen Erzählungen wie den *Raub der Sabinerinne*n aufgreifen. Wie Jahrhunderte später im Film wurde das Thema gerade in dieser Zeit vor allem als heroische Tat oder als reine Ästhetisierung dargestellt und dadurch banalisiert. Während Feministinnen der 1970er Jahre häufig im Rahmen der Auseinandersetzung mit der kulturhistorischen Verbreitung von Vergewaltigungsdarstellungen den Bezug zu Kunstwerken hergestellt haben, beleuchtet die Kunsthistorikerin Diane Wolfthal in ihrer Publikation *Images of Rape* (1999) diese problematische Darstellungstradition eingehender. Sie verweist ebenso auf die Ignoranz der Kunstgeschichtsschreibung, dieses als Problem wahrzunehmen und kenntlich zu machen. Wolfthal stellt Bildbeispiele vor, anhand derer sie nachweist, dass es immer schon auch solche Visualisierungen gegeben hat, die als kritische Positionierungen zu verstehen sind. So arbeitet sie aus mittelalterlichen Bilderbibeln Verweise auf eine gesellschaftliche Ablehnung von Vergewaltigung heraus. Auch beleuchtet sie frühe Beispiele, aus denen eine Auseinandersetzung mit der Betroffenenperspektive hervorgeht, wie die Umsetzung von *Daphne und Appollon* (ca. 1410–1414) von Christine de Pizan zeigt.[390] Ausgehend von der dominanten kunsthistorischen Rezeption der verharmlosenden Renaissance und Barock-

[389] Auch wenn er nicht in die untersuchte Zeitspanne passt, sei an dieser Stelle auf eine der wenigen filmischen Ausnahmen verweisen, in der es gelungen ist, die Perspektive der Betroffenen einzunehmen und auf negative Geschlechterstereotype zu verzichten: *Outrage*, Ida Lupino, 1950. Der Film beleuchtet im Nachgang einer Vergewaltigung das Thema der Viktimisierung durch das soziale Umfeld und das Justizsystem, aber auch der Therapie als Supportmöglichkeit für die betroffene Frau.

[390] Wolfthal, Diane: Images of Rape. The ‚Heroic' Tradition and its Alternatives. Cambridge/New York, 1999. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang: Bal, Mieke: Calling to Witness. Lucretia. In: Dies.: Looking in the Art of Viewing. Amsterdam, 2001, S. 93–116; Bryson, Norman: Two Narratives of Rape in the Visual Arts. Lucretia and the Sabine Women. In: Tomaselli, Sylvana/Porter, Roy (Hg.): Rape. An Historical and Cultural Enquiry. New York, 1989, S. 152–173.

Malerei fokussiert Wolfthal auf diese Weise Gegenbilder von der Antike bis in die frühe Neuzeit.[391]

In der europäischen klassischen Moderne, vor allem vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges, verschwanden die heroisierenden Darstellungen. Der Fokus lag auf extrem gewalttätigen Darstellungen des Opfers und/oder auf der Figur des Vergewaltigers – häufig als sogenannter Lustmörder. Bekannte Beispiele zu diesem Motiv stammen von den Künstlern George Grosz und Otto Dix.[392] Die teilweise sehr drastischen Darstellungen von versehrten Körpern rufen weniger Sympathie oder Empathie für die Opfer hervor als Ablehnung des Täters. Somit sind die Arbeiten zwar durchaus als eine kritische Positionierung zur Tat und gegen eine gewalttätige Männlichkeit zu verstehen, die Opferperspektive spielte dabei jedoch keine Rolle. Vielmehr scheinen die teils verstümmelten Körper dem Blick der Betrachter*innen ausgeliefert.[393]

5.3.1 Künstlerische Verhandlung sexualisierter Gewalt in den 1960/70er Jahren in den USA

Ab den späten 1960er Jahren erfuhr die künstlerische Bildproduktion zum Thema der sexualisierten Gewalt eine Intensivierung sowie inhaltliche und ästhetische Neuausrichtung. Wie im Fall der massenmedialen Produktionen begann, beeinflusst durch die Frauenbewegung und das *Anti-Rape-Movement*, in den 1960er/70er Jahren eine breite, kritische künstlerische Auseinandersetzung zur sexualisierten Gewalt. Vor allem Künstlerinnen, die nun vermehrt in den Kunstbetrieb drangen, übertrugen das Motiv in neue Kunstformen wie die Performance- oder Videokunst. Diese Entwicklung im Feld der Kunst – als interdiskursivem Bereich – zeichne ich im Folgenden beispielhaft an einigen frühen

[391] Die Betrachtung der Moderne wird im abschließenden Kapitel von Wolfthal nur kurz angerissen und anhand eines Bildes von Käthe Kollwitz diskutiert.
[392] Otto Dix: *Lustmörder* (Selbstbildnis, 1920) und *Lustmord* (1922); George Grosz: John, der Frauenmörder (1918). Dazu Mackel, Alexandra: Tatort und Schauplatz. Repräsentation und Rezeption sexueller Gewalt gegenüber Frauen in der zeitgenössischen Kunst. Dissertation, Ludwigs-Maximilian-Universität München. 2014.
[393] Es gibt unterschiedliche Lesarten, ob es sich hierbei um eine künstlerische Kritik an voyeuristischem Vergnügen der Betrachter*innen handelt, eine durch den Künstler verübte Gewalt oder solche Darstellungen auch die Möglichkeit einer empathischen Wirkung beinhalten. Siehe Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München, 1994; Hoffmann-Curtius, Kathrin: Wenn Blicke töten könnten. Oder: Der Künstler als Lustmörder. In: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin, 1989, S. 369–393. Zum Diskurs der Gewalt am Frauenkörper in der Kunst und dem ‚Mythos des ganzen Körpers' siehe die sich aufeinander beziehenden Beiträge von Silke Wenk: Repräsentation in Theorie und Kritik. Zur Kontroverse um den 'Mythos des ganzen Körpers', S. 99–114; Renate Berger: Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität, S. 115–157 und Sigrid Schade: Der Mythos des ‚Ganzen Körpers'. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, S. 159–174, alle enthalten in Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, 2006.

zentralen Arbeiten von Lacys Zeitgenossinnen nach.[394] Abschließend stelle ich Vorläuferarbeiten zum Gesamtprojekt TWIM (und damit auch der Radioarbeit) von Lacy selbst vor.

Im Jahr 1969 drehte die Fluxuskünstlerin und Aktivistin Yoko Ono zusammen mit ihrem Ehemann John Lennon das Video *Rape*.[395] Es handelt sich dabei um eine 77-minütige Verfolgung einer jungen Frau (Eva Majlata) aus der Kameraperspektive (Kameramann Nic Knowland), vom Friedhof durch die Stadt bis in ihre Wohnung. Die Frau scheint ahnungslos und versucht den Menschen hinter der Kamera – also auch uns als Betrachter*innen – zunächst freundlich, dann immer bestimmter loszuwerden, jedoch ohne Erfolg. Am Ende befinden sich beide in ihrer Wohnung, wo sie immer verzweifelter und vergeblich versucht, per Telefon Hilfe zu bekommen. Schließlich liegt sie zusammengekrümmt auf dem Boden und versucht ihr Gesicht vor dem Eindringling zu verstecken. Der Film zeigt extreme physische Bedrohung und Kontrollverlust – und sein Titel macht deutlich, dass Ono dies als Form von sexualisierter Gewalt verstanden haben möchte.[396]

Einen anderen Ansatz, das Thema künstlerisch aufzugreifen, wählte die Künstlerin und Aktivistin Faith Ringgold. [397] Im Jahr 1972 realisierte sie die *Slave-Rape*-Serie, bestehend aus drei Teilen: *Slave Rape #1: Fear Will Make You Weak, Slave Rape #2: Run You Might Get Away* und *Slave Rape #3: Fight to Save Your Life*. Es handelt sich dabei um ungerahmte *thangkas* – mit Öl auf Canvas gemalte und auf Stoff aufgenähte Rollbilder. Die *thangkas* realisierte sie zusammen mit ihrer Mutter, einer Fashion Designerin. Als eine Referenz für *women-identified crafts* bediente sie sich dabei der Quilt-Technik und Applikationen. Inhaltlich zeigen die *thangkas* nackte Körper Schwarzer Frauen, vor bzw. im floralen Hintergrund verschwindend. Der Titel der Serie markiert die dargestellten Frauen als Sklavinnen und stellt sie in den Zusammenhang von Vergewaltigung. Ringgold nimmt dabei Bezug auf die historische Realität der sexualisierten Übergriffe auf versklavte Frauen. Allerdings werden die Übergriffe nicht gezeigt. Die Bilder zeigen Portraits der Frauen in der

[394] Siehe: Princenthal, Nancy: Unspeakable Acts. Women, Art, and Sexual Violence in the 1970s. New York, 2019; vgl. Fryd, 2019.
[395] Yoko Ono: Rape (1969): https://www.youtube.com/watch?v=rJiDDe8vcH8, letzter Zugriff 12.11.2020; vgl. Princenthal, 2019, S. 60f.; Richardson, Mark: You Say You Want a Revolution: How Yoko Ono's Rape Could Have Changed the World. In: Senses of Cinema, Jui 2004, http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/yoko_ono_rape/, letzter Zugriff 18.03.2021.
[396] Vgl. Fryd, 2019, S. 36f.
[397] Vgl. Irish, 2010, S. 35f.: Ringgold gründete im Jahr 1970 die Gruppe *Women, Students, and Artists for Black Art Liberation* (WSABAL) und kollaborierte u.a. mit der Art Workers' Coalition, um gegen den Ausschluss von Schwarzen und weißen Künstlerinnen im Ausstellungsbetrieb zu protestieren. Siehe auch Fryd, 2019, S. 104–147.

Totalen oder Halbtotalen. Sie blicken uns Betrachter*innen staunend an. In *Fight to Save Your Life* steht die Frau aufrecht zur/m Betrachter*in gedreht und blickt ihn/sie an. Mit der rechten Hand fasst sie sich an den Bauch, diese Geste und die Größe des Bauchs lassen auf eine Schwangerschaft schließen. In der anderen Hand hält sich ein Beil. Im Zusammenspiel mit dem Titel ergibt sich hier das Bild einer bewaffneten Frau, die zur Gegenwehr bereit ist. Irish sagt über die *Slave Rape Series*, Ringgold „reclaimed the victim's body and being, transforming them into powerful statements of active survival and even triumph.“ [398]

Die US-kubanische Künstlerin Ana Mendieta reagierte im Jahr 1973 mit zwei Arbeiten auf die Vergewaltigung und den Mord von Sarah Ann Ottens, einer Studentin an der Universität von Iowa, an der Mendieta zu der Zeit Malerei und Intermedia Arts studierte. In *Rape Scene* stellte sie in ihrem Apartment eine Vergewaltigungsszene nach. Sie legte sich von der Hüfte abwärts nackt auf einem Tisch und ließ sich daran festbinden. Ihre Unterhose befand sich auf der Höhe ihrer Knöchel und Beine und Po waren mit Blut verschmiert. Zerbrochene Gegenstände und blutige Kleidung im Raum sollten darauf verwiesen, dass ein gewaltsamer Kampf stattgefunden hatte. Für eine zweite Version dieser Arbeit – *Rape Performance* – positionierte sie sich in einem Wald in der Nähe des Campus, wieder von der Hüfte abwärts nackt und mit Blut verschmiert, auf dem Boden liegend. Als Publikum hatte sie beide Male ihre Kommiliton*innen eingeladen.[399] Die Fotografien, die die Performances dokumentieren, erinnern an Tatortbilder – besonders das von *Rape Performance* im Außenraum an solche wie im Fall der erwähnten Hillside Strangler.

Ono, Ringgold und Mendietas Arbeiten unterscheiden sich in den gewählten künstlerischen Formen, doch spielt der (eigene) Körper jeweils eine zentrale Rolle. Während Ono die psychischen Folgen einer physischen Grenzüberschreitung dokumentiert, schockiert und konfrontiert Mendieta durch die explizite Darstellung von Gewalt bzw. deren Folgen am eigenen Körper. Ringgolds historische Perspektive erweitert die künstlerische Auseinandersetzung, indem sie den Zusammenhang zwischen sexualisierter Gewalt und rassistischen Institutionen wie der Sklaverei thematisiert. Mit der Darstellung von Verletzbarkeit und Wehrhaftigkeit bricht sie zudem mit dem Stereotyp des passiven Opfers. Lacy war sowohl mit Ringgold als auch mit Mendieta persönlich bekannt und dementsprechend sicherlich mit deren Arbeiten vertraut.[400] Ono war zu der Zeit innerhalb der

[398] Irish, S. 35f.
[399] Vgl. ebd., S. 36f., Fryd, 2019, S. 37ff.
[400] Vgl. Irish, 2010, S. 35.

zeitgenössischen Kunst bereits bekannt – insofern ist davon auszugehen, dass Lacy den Film ebenfalls kannte.

5.3.2 Lacys künstlerische Arbeiten zu sexualisierter Gewalt 1972 bis 1975

Während Ono, Ringgold und Mendieta an der Ostküste lebten und arbeiteten, wurde das Thema der sexualisierten Gewalt als künstlerisches Motiv an der Westküste besonders von Künstlerinnen aus dem Umfeld des *Feminist Art Programm* von Judy Chicago aufgegriffen. Vor allem Suzanne Lacy nahm dabei eine zentrale Rolle ein. Anfang der 1970er war Lacy bereits durch die *Consciousness Raising*-Gruppen sowie über die Verbindungen zu Personen wie bspw. Susan Griffin für das Thema sensibilisiert. Auch gab es in ihrem akademischen Umfeld einen Übergriff, der ihre künstlerische Auseinandersetzung mit sexualisierter Gewalt beeinflusste. Auf dem Campus von *CalArts* wurde im Jahr 1971 eine Studentin vergewaltigt, was von der Studierendenschaft als eine lebensbedrohliche, geschlechtsspezifische Form von Gewalt verarbeitet wurde.[401]

Im Folgenden stelle ich nun drei Arbeiten von Lacy vor, die in dieser Zeit entstanden sind und so als Vorläufer von TWIM für dessen Analyse einen weiteren Referenzrahmen darstellen. Bei den Arbeiten handelt es sich um das Künstlerinnenbuch *Rape Is* (1972) sowie die Performances *Ablutions* (1972) und *One Woman Shows* (1975).

Das Künstlerinnenbuch Rape Is (1972)

Die erste Ausgabe des Künstlerinnenbuchs *Rape Is* wurde im Jahr 1972 mit einer Auflage von 300 Exemplaren herausgegeben, die zweite Auflage im Jahr 1976 betrug 1000 Exemplare.[402] Lacy realisierte es in ihrer Zeit als Studentin am *CalArts* und war für den Inhalt sowie für die Gestaltung verantwortlich. Gedruckt wurde die zweite Auflage im *Women's Graphic Center*, einer Einrichtung im *Woman's Building* in Los Angeles. Lacy widmete es ihren Lehrerinnen Deena Metzger und Sheila Levrant de Brettville, die sie bei der Umsetzung unterstützten.[403]

---

[401] Vgl. ebd., S. 30f.

[402] Vgl. Suzanne Lacy, Rape Is. Artist Book, 2. Auflage, 1976. Bibliothek des Otis College of Art and Design, Los Angeles; Special Collection, Artists' Books N 7422.4 L238 R36 1976 38019. Siehe auch Irish, 2010, S. 32; Fryd, 2019, S. 30ff.

[403] Die Grafikdesignerin und Künstlerin Sheila Levrant de Brettville lehrte seit 1970 am *CalArts* Grafikdesign und arbeitet dort mit Chicago und Schapiro vom *Feminist Art Program* zusammen. De Brettville gründete das erste *Women's Design Program* und verband darin Design mit Consciousness-Raising, Performance Workshops und feministischen Lesekreisen. Im Jahr 1973 verließ de Brettville mit Chicago *CalArts* und gründeten zusammen mit der Kunsthistorikerin Arlene Raven den *Feminist Studio Workshop* im *Woman's Building*. In Zusammenarbeit mit dem dort angesiedelten *Women's Graphic Center* entwickelte de Brettville partizipative und consensus-based Designs. In den 1960er Jahren war sie in Italien und dort u.a. von der Designgruppe *Superstudio* und Architekt Giancarlo de Carlo beeinflusst. Nach Thoma stehen ihre Designs für „simplicity, clarity und oversimplification",Thomas, James: Sheila Levrant de Bretteville, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Arlene Raven,

Das Buch *Rape Is* (1976) hat die Maße 15 cm x 15 cm (ca. 6 Inch) und besteht aus 44 Seiten und einem Umschlag, der außen weiß und innen rot ist. Dieser kann mittig auf der Vorderseite geöffnet werden. Für das erstmalige Öffnen muss ein rotes, rundes Siegel aus Papier aufgebrochen werden. Auf diesem ist in schwarzen Buchstaben das Wort „Rape“ gedruckt. Das Deckblatt ist rot und ist durch den Spalt zu sehen. Zu dem weißen Umschlag bildet es einen Kontrast. Die Innenseiten sind weiß. Auf der ersten Doppelseite ist auf der rechten Seite in schwarzen Großbuchstaben „RAPE IS“ zu lesen. Auf der nächsten Doppelseite ist auf der rechten Seite in kleinerer Schrift und komplett in Kleinbuchstaben gehalten der Satz „when you are sitting on your grandpa's knee, and he slips his hand into your panties“ zu lesen. (Siehe Anhang II) Die nachfolgenden Seiten sind immer gleich gestaltet: auf der linken Seite steht „RAPE IS“ und auf der rechten Seite folgt ein Satz zur Erklärung, der stets mit „when“ beginnt und ein Beispiel für Momente sexualisierter Übergriffe gibt. Insgesamt beinhaltet das Buch 21 solcher Erklärungssätze.

Mit *Rape Is* begann Lacys künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema der sexualisierten Gewalt zur Hochzeit der Anti-Rape-Organisierung und Theoretisierung von sexualisierter Gewalt in den frühen 1970er Jahren. In dieser Arbeit steckt sie das Feld ab, was sie unter sexualisierter Gewalt versteht und eröffnet es für weitere Definitionen: In den kurzen Erläuterungen liefert sie Wissen über Beteiligte, deren Beziehung zueinander, Verlauf, Folgen, Orte, Räume, Institutionen und Reaktionen auf Übergriffe. Nach der Kunsthistorikerin Sharon Irish beziehen sich die Statements dabei auf die ‚kleinen Vergewaltigungen‘, alltäglich erfahrbare sexualisierte Grenzüberschreitungen, die meist als solche nicht (an)erkannt werden, genauso wie auf sexuelle Übergriffe, die eindeutig als solche erkennbar sind. In dieser Zusammenstellung artikulieren sie ein Kontinuum von unzähligen und miteinander verwobenen Formen von sexualisiertem Missbrauch.[404] *Rape Is* ist als Vorarbeit für die Performance *Ablutions* zu begreifen, in der Lacy das Thema weiter untersucht und in das Medium der Performance überträgt.

---

and others. CalArts Women's Design Program; Feminist Studio Workshop & Women's Graphic Center at the Woman's Building. Los Angeles, California, USA, 1971-1975, http://radical-pedagogies.com/search-cases/a36-calarts-womens-design-program/, letzter Zugriff 18.03.2021. Die Schriftstellerin Deena Metzger lehrte in den Jahren 1970 bis 1975 im *Critical Studies Department* am *CalArts* die erste Klasse in Journal Writing. Vom Jahr 1973 bis zum Jahr 1978 leitete sie außerdem ein Writing Program des *Woman's Building* und *Feminist Studio Workshop*. Zum Einfluss von Metzger auf Lacy siehe Irish, 2010, S. 40.

[404] Vgl. Irish, 2010, S. 32. Zum Verständnis des Begriffs ‚Little Rapes' siehe Medea, Andrea/Thompson, Kathleen: Against Rape. London, 1975, S. 49-55.

Die Performance Ablutions (1972)

Die Performance *Ablutions* (dt. Waschungen) entstand aus einer Zusammenarbeit von Lacy, ihrer Lehrerin Judy Chicago und zwei weiteren Studentinnen Chicagos, Sandra Orgel und Aviva Rahami. Jede der Beteiligten brachte Elemente aus ihrer künstlerischen Praxis in die Performance ein: Chicago und Lacy machten im Frühjahr 1971 Audioaufnahmen mit betroffenen Frauen, die ihre Übergriffe schilderten, [405] Orgel arbeitete vorher mit dem Baden in Eiern, Chicago mit dem Prozess des Bandagieren und Lacy mit Tierorganen.[406]

Die Performance fand im Juni im Studio des Bildhauers Laddie (John) Guy Dill in Venice, Kalifornien statt.[407] Das Publikum bestand aus 75 Künstler*innen und Student*innen. Im Raum befanden sich drei körpergroße Badewannen aus Metall, in denen sich Eiflüssigkeit, Rinderblut oder grauer, wässriger Lehm befand. Auf dem Boden lagen zerbrochene Eierschalen und zu Haufen zusammengelegte dünne Seile und 50 Rindernieren. Eine nackte Frau wurde zu einem Stuhl geführt und langsam von den Füßen bis zum Kopf mit Bandagen umwickelt und so auch an den Stuhl gebunden. Zwei andere badeten währenddessen nacheinander erst in der Wanne mit den Eiern, danach in der mit dem Blut und schließlich in der mit dem Lehm. Anschließend wurde jede in ein Laken gewickelt und auf den Boden gelegt.[408] Währenddessen nagelten Lacy und ihre Kommilitonin Jan Lester die Rindernieren in einem gleichmäßigen Abstand von ca. einem Meter auf Kopfhöhe an die weiße Studiowand.[409] Die Performance endete damit, dass Lacy und Jan Lester die dünnen Seile über das gesamte Set spannten und darin die Bandagierte, die Badewannen, den Stuhl, die Nieren und die am Boden liegenden Performerinnen wie in einem Spinnennetz einwickelten.[410] Während dieses Prozesses wurden Tonbandaufnahmen von Frauen abgespielt, die intime und explizite Details ihrer Vergewaltigungen erzählten. Die Tonbandaufnahme endete mit dem sich immer wiederholenden Satz „I felt so helpless, so powerless, there was nothing I could do but lay there and cry softly“ all I could do was just lie there“.[411] Erst als Lacy und Lester die Bühne verließen, wurde es still.[412]

---

[405] Vgl. Irish, 2010, S. 33. Letztlich sind es die Berichte von sieben Frauen, die sich dazu bereit erklärt hatten, auf diese Art zur Performance beizutragen. Laut Krause, 2010, S. 17, hatte Lacy schon ein Jahr vor *Ablutions* mit Judy Chicago darüber gesprochen, dass sie Gespräche mit betroffenen Frauen aufnehmen und für ein Publikum abspielen wollte, da die Betroffenen sonst kaum ihre Erfahrungen mit anderen teilten. Lacy berichtete von Problemen, betroffene Frauen zu finden, die sich zu solchen Aufnahmen bereit erklärten.
[406] Vgl. Fryd 2007, S. 27.
[407] Vgl. Irish, 2010, S. 33.
[408] Vgl. Fryd, 2007, S. 27.
[409] Vgl. Irish, 2010, S. 33.
[410] Vgl. Fryd, 2007, S. 27.
[411] Ebd.
[412] Vgl. Irish, 2010, S. 34.

Die Performance Künstlerin Cheri Gaulke bewertet *Ablutions* als „monumental", weil die Performance es schaffe, private Erfahrungen öffentlich zu machen.[413] Es sei das erste zeitgenössische feministische Kunstwerk, welches das Thema der Vergewaltigung adressierte und damit Kunst- wie Nicht-Kunstpublikum schockte. *Ablutions* untersuchte die inneren und äußeren Einschränkungen, die Frauen durch sexualisierte Gewalt erfahren, durch die eigene Angst und das soziale System, welches solche Übergriffe stützt. Wilding verweist darauf, dass *Ablutions* in der Tradition von anderen Arbeiten, die im Kontext des *Feminist Art Program* in Fresno entstanden sind, nicht nur auf die Wiedergabe der gewaltsamen Viktimisierung von Frauen fokussierte, sondern auch einen empowernden, kathartischen Effekt zeitigte, indem mit dem Schweigen gebrochen wurde.[414] Jan Lester, als Beteiligte, hebt hervor, dass die Arbeit einen kommunikativen Raum für Betroffene eröffnete, den es ansonsten nicht gab.[415] Auch Irish betont in Bezug auf *Ablutions* den heilenden Aspekt solcher Rituale bzw. Zeremonien sowie den Versuch, auf diese Weise Menschen der Perspektive von Frauen zu sexualisierten Übergriffen auszusetzen. Im Gegensatz zu den gewohnten Bildern von Gewalt gegen Frauen in der männlich-dominierten Kultur, die diese überwiegend als objektifizierte Körper zeigten, präsentierte *Ablutions* einen subjektiven weiblichen Körper.[416]

Für Lacy markierte die Performance *Ablutions* den Übergang von *CalArts* in Passadena nach Los Angeles, von der Graduate School in die professionelle Community und die engere Verbindung zum *Woman's Building* als zur Hochschule.[417]

Die Performance One Woman Shows (1975)

In den Jahren nach *Ablutions* schloss Lacy ihr Studium am *CalArts* ab, lehrte und arbeitete im *Feminist Studio Workshop* im *Woman's Building* und beschäftigte sich weiter mit dem Thema der sexualisierten Gewalt. In diesem Rahmen entstand im Jahr 1975 *One Woman Shows*,[418] eine nahezu einmonatige Performance-Installation in der *Grandview Gallery*, einer der Galerien im *Woman's Building*.[419] Lacy war Teil der Kooperative, die die Galerie betrieb;

[413] Gaulke, Cheri zit.n. Krause, 2010, S. 19f.
[414] Vgl. Wilding, Faith: The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts (1970-75). In: Broude, Norma/Garrard, Mary D./Brodsky, Judith K. (Hg.): The Power of Feminist Art. New York 1994, S. 32–47, inbes. S. 41f.; vgl. in derselben Veröffentlichung auch Withers, Josephine, 1994: Feminist Performance Art. Performing, Discovering, Transforming Ourselves, S. 158–174, S. 170.
[415] Vgl. Krause, 2010, S. 20.
[416] Vgl. Irish, 2010, S. 33.
[417] Vgl, Krause, 2010, S. 21.
[418] Vgl. ebd., 2010, S. 23.
[419] Vgl. Suzanne Lacy, Webseite, One Woman Show (1975): https://www.suzannelacy.com/one-woman-shows-1975/, letzter Zugriff 18.03.2021.

jedem Mitglied wurden bestimmte Ausstellungszeiten/-räume zur Verfügung gestellt.[420] Der Titel der Arbeit ist eine ironische Referenz auf die Bezeichnung für einen Soloauftritt bzw. einer Einzelausstellung, *One Man Show*. Bereits einen Monat vor Ausstellungsbeginn begann Lacy im System eines Kettenbriefs ein temporäres Netz von Performerinnen aufzubauen. Sie selbst wählte drei Frauen aus, für die sie performen wollte, diese wählten wiederum drei Frauen aus usw.[421] Die drei Frauen, die Lacy auswählte, um für sie bzw. mit ihnen zu performen, waren die Kunsthistorikerin Arlene Raven, die Bibliothekarin Mary Holden sowie die Künstlerin Laurel Klick. Lacys Ziel bestand darin, ihnen ihre Performance-Praxis beizubringen, damit sie das Wissen wieder an andere weitergeben konnten.[422] Der Prozess der Auswahl der Frauen sowie die entsprechende persönliche Kommunikation sollten eine individuelle und persönliche Performance gewährleisten, die auch Nicht-Künstlerinnen offenstand. Außerdem waren diese Vorarbeiten bereits wichtige Bestandteile der Arbeit. Lacy verfolgte dabei einen Ansatz, der auf Gemeinschaftsbildung und Gemeinschaftsausdruck abzielte. Im Zentrum der Performance selbst stand der symbolische Akt des *Self-Namings*.[423] Die Selbst-Bezeichnung diente als Ausdruck der Selbst-Bestimmung. Neben dem performativen Akt ging es bei *One Woman Shows* zudem darum, eine Spur an der Wand der Galerie zu hinterlassen.[424] Alle Performerinnen wurden aufgefordert, ein Artefakt oder eine Erklärung des Aktes mitzubringen, welche in der Galerie bleiben konnte.[425]

Die Performance begann zunächst mit einer Gruppenmeditation. Danach performte Lacy vor den drei von ihr ausgewählten Frauen, während die anderen Teilnehmerinnen/ Beobachterinnen/Performerinnen das Geschehen von einem abgegrenzten Bereich aus verfolgten.[426] Lacys Kleidung war mit schwarzer Farbe durchtränkt.[427] Sie begann mit dem Prozess des Self-Namings und bezeichnete sich als erstes als eine Frau, die vergewaltigt wurde. Dazu verlas sie Polizeiberichte von sexualisierten Übergriffen desselben Tages.[428] Als zweites bezeichnete sie sich als eine Hure, entnahm Blut aus ihrem Arm und injizierte es in eine Grapefruit, bevor sie ihren Körper und die Grapefruit gegen die Wand warf – wobei die

[420] Vgl. Krause, 2010, S. 23; Irish, 2010, S. 46.
[421] Vgl. Suzanne Lacy, Webseite, One Woman Show (1975).
[422] Vgl. Krause, 2010, S. 23.
[423] Vgl. Irish, 2010, S. 46. Zur Praxis des Self-Naming allgemein siehe: Geragthy, Elise: In the Name oft he Father. Self Naming in the Face of Institutional Patriarchy. In: Writing on the Edge, Jg. 17, H 1, 2016, S. 29–37; zur Relevanz des Self-Naming in Arbeiten der Performance-Künstlerin Senga Nengudi im Kontext der Black Artist Community siehe Jones, Amelia: Lost Bodies. Early 1970s Los Angeles performance art in art history. In: Phelan, Peggy (Hg.): Live Art in LA. Performance in Southern California, 1970-1983. New York/London, 2012, S. 115–184, S. 155.
[424] Vgl. Suzanne Lacy, Webseite, One Woman Show (1975).
[425] Vgl. Irish, 2010, S. 47.
[426] Vgl. ebd.
[427] Vgl. Fryd, 2007, S. 28 und Suzanne Lacy, Webseite, One Woman Show (1975).
[428] Vgl. Fryd 2007, S. 28.

mit Farbe getränkte Kleidung einen Abdruck hinterließ. Als drittes bezeichnete sie sich als Frau, die Frauen liebt und lud die drei von ihr eingeladenen Frauen ein, weiter zu performen. Diese drei positionierten sich an unterschiedlichen Stellen im Galerieraum, nahmen ihr jeweiliges Publikum mit und begannen simultan, ihre persönlichen Rituale zu performen. Auf diese Weise fächerte sich Lacys Performance in drei weitere Aktivitäten auf, dann in neun usw. bis alle Teilnehmerinnen involviert waren und sich die Grenzen zwischen den individuellen Performances aufgelöst hatten. Das Publikum wurde nicht nur Zeuge einer Performance, sondern Teil einer „community in process".[429] Nach dem Eröffnungsabend fanden über die Dauer der Ausstellungszeit noch weitere solcher Rituale statt.[430] Jede Performerin betrat zu einer Zeit ihrer Wahl die Galerie, performte vor ihrem selbst gewählten Publikum und hinterließ eine entsprechende Spur an der Wand bzw. im Raum.[431]

Bei *One Woman Shows* lag der Schwerpunkt auf der Konstruktion der Performancestruktur: die Organisation des Orts, der Zeit, der Teilnehmerinnen und ihrer Aktivitäten. Lacy begriff die Akte des Self-Namings von Frauen als das Portrait einer Community und stellte dafür die Struktur zur Verfügung.[432] Diese öffnete sie für jede Frau, die eine Performance-Künstlerin sein wollte. Nach Irish zeigte sich daran Lacys Interesse, mit dem sie ab Mitte der 1970er Jahre kollektive Prozesse und das, was eine Künstlerin als Künstlerin definiert, untersuchte. Anfangs wollte sie anonym in der Performance bleiben, das kam ihr dann aber künstlich vor. Durch die Entscheidung „to author" die Arbeit, erhöhte sich ihr Gefühl von Verletzbarkeit: der Erfolg der Performance hing für sie von der Bedeutung des Akts für die anderen Frauen und deren Reaktionen ab.[433] Diese Formen der Zusammenarbeit bestimmten Lacys Erfolg und den der Arbeit. Für Irish stellt *One Woman Shows* dementsprechend eine besonders wichtige Arbeit in Lacys Karriere dar. Es war die erste Arbeit, die Lacy in so einem großen Umfang und mit einem solchen Netzwerk von Frauen realisierte. Die Arbeit enthält viele zentralen Ideen ihrer Praxis: das Verknüpfen von Dynamiken in Beziehungen und Identitäten mit Räumen, das Motiv der Gewalt gegen Frauen und ihre Hingewandtheit zu Frauen. Die Adaption einer performativen Struktur erlaubte es Lacy auch in den Arbeiten danach von vielen Frauen, die Kunst machten, formale, konzeptuelle und praktische Aspekte zu untersuchen.[434]

---

[429] Suzanne Lacy, Webseite, One Woman Show (1975).
[430] Vgl. Irish, 2010, S. 47.
[431] Vgl. Suzanne Lacy, Webseite, One Woman Show (1975).
[432] Vgl. ebd.
[433] Irish, 2010, S. 49.
[434] Vgl. ebd., S. 46ff.

Fryd bezeichnet *Ablutions* und die spätere *One Woman Shows* als zentrale Vorarbeiten für *Three Weeks in May*.[435] Dazu zählt m. E. auch *Rape Is*, auch wenn es sich vom Material her von den Performances absetzt. Der Blick auf diese Arbeiten zeigt, dass es sich bei TWIM und dem gleichnamigen Gesamtprojekt nicht um ein isoliertes Einzelprojekt handelt, sondern Lacy sich schon länger mit dem Thema der sexualisierten Gewalt beschäftigte. In diesen Vorarbeiten werden bereits grundsätzliche Ziele deutlich, die Lacy dabei verfolgt: die weitere Ausdifferenzierung und Sensibilisierung für Formen sexualisierter Gewalt und die Repräsentation der Betroffenen, ohne sie zu viktimisieren. Sie abstrahiert von persönlichen, individuellen Erfahrungen, um die strukturellen Politiken von Vergewaltigung zu adressieren. Besonders ihre Performances sind darauf ausgerichtet, empowernd und heilend zu wirken.[436] Außerdem werden in den beschriebenen Arbeiten bereits künstlerische Praktiken sichtbar, die Lacy im Gesamtprojekt und der Radioarbeit TWIM wieder einsetzt: den Entstehungsprozess als Teil der Arbeit begreifen; Strukturen entwickeln, die anderen die Partizipation ermöglichen; bewusst andere Künstler*innen und nicht Künstler*innen einbinden, Netzwerke und Kollaborationen schaffen; auf Zeit und Dauer angelegte Performances und Installationen; ritualisierte Prozesse, die auf Heilung abzielen; Betroffenen über Polizeiberichte, Self-Naming oder Tonbandaufnahmen eine Stimme geben.

Bei allen Unterschieden – von der Wahl des Mediums bis zu den gewählten Bildern – drückt sich in den angeführten Arbeiten von Ono, Ringgold und Mendieta sowie in denen von Lacy vor allem ganz deutlich das Anliegen des ARM aus, sexualisierte Gewalt als alltägliche Erfahrung vieler Frauen öffentlich zu machen. Für die Aktivistinnen stellte es einen notwendigen Bruch mit dem öffentlichen Schweigen dar. Auch in der kunsthistorischen Rezeption dieser Arbeiten wird auf die Bedeutung des vermeintlichen Tabubruchs immer wieder hingewiesen.[437] Mit Foucault im Rücken kann/muss allerdings über diese Bewertung der (künstlerischen) Artikulationen noch einmal nachgedacht werden. Im Sinne des von ihm proklamierten Imperativs des Sprechens über Sex(ualität) kann bereits anhand der bisherigen Ausführungen in diesem Kapitel festgestellt werden, dass schon vor der Frauenbewegung und den feministischen Künstlerinnen sexualisierte Gewalt diskursiv verhandelt wurde. Deutlich wurde allerdings, dass sich nicht nur die Inhalte ändern – auch wenn sich einige Vergewaltigungsmythen hartnäckig halten –, sondern auch die Positionen und Perspektiven der an der Auseinandersetzung beteiligten Personen, sowie die Arenen, in denen verhandelt

[435] Vgl. Fryd, 2007, S. 28.
[436] Vgl. Irish, 2010, S. 36.
[437] Vgl. Fryd, 2019, S. 47.

wurde. Im Folgenden geht es nun darum, TWIM innerhalb dieser Verschiebungen zu verorten bzw. herauszuarbeiten wie TWIM dazu beiträgt. Es gilt nun TWIM beispielhaft dahingehend zu untersuchen, inwiefern es ‚nur' neue Aussagen hervorbringt oder eine neue Aussageordnung darstellt, von der Foucault und Deleuze ausgehen, dass erst diese Veränderungen im Machtgefüge der Dispositive hervorbringen kann.

6. (Gegen-)Erzählungen: Verräumlichungsszenarien sexualisierter Gewalt in *Three Weeks in May*

Die übergeordnete Fragestellung der vorliegenden Untersuchung zielt darauf ab, wie sich TWIM zu dispositiver Wissensproduktion verhält. Das Interesse dahinter besteht darin, herauszuarbeiten, wie TWIM als Teil einer sich verändernden gesamtgesellschaftlichen Situation zu verorten ist und zum sozialen Wandel beiträgt bzw. beitragen kann. Ich gehe davon aus, dass TWIM sich als Teil des feministischen Diskurses der 1970er Jahre gegen bestehende Narrative und Annahmen zu sexualisierter Gewalt und daran gekoppelte Geschlechterrollen, wie sie im Sexualitätsdispositiv hervorgebracht werden, wendet. Im Folgenden werden die Aussagen, die auf der inhaltlichen Ebene von TWIM erzeugt werden, zu dem gesellschaftlich verbreiteten Wissen über sexualisierte Gewalt ins Verhältnis gesetzt. Damit sind jene Wissensproduktionen gemeint, von denen vorausgesetzt werden kann, dass große Teile der Gesellschaft mit ihnen vertraut waren. Besonders in der Form von Vergewaltigungsmythen stellen sie Annahmen über sexualisierte Gewalt dar, die vor allem auf der interdiskursiven Ebene – wie für die Filme in Kapitel 5 bereits deutlich gemacht – kursieren, sich darüber im Alltagswissen der Menschen niederschlagen und zur Akzeptanz von sexualisierter Gewalt beitragen (können).[438] Deren Widerlegung habe ich bereits als eine zentrale Strategie von Feministinnen vorgestellt. Lacy selbst äußerte dazu in einer Rede während des Gesamtprojekts TWIM, dass es ihr darum gehen würde, solche Mythen zu entkräften: "By exposing the facts of our rapes, the numbers of them, the events surrounding them, and the men who commit them, we begin to break down the myths that support the rape culture."[439]

Im Folgenden messe ich im Grunde TWIM an Lacys eigenem formulierten Anspruch und überprüfe, ob es ihr mit der Radiokunstarbeit gelingt, mit verbreitetem Mythenwissen zu brechen, neue oder abweichende Aussagen zur sexualisierten Gewalt zu produzieren und dadurch in die Machtverhältnisse des Sexualitätsdispositivs einzugreifen. Dafür gleiche ich zunächst die inhaltliche Aussageproduktion von TWIM mit filmisch verbreiteten Annahmen ab, arbeite Gemeinsamkeiten und Abweichungen heraus, um letztlich mithilfe des in Kapitel 3 erläuterten Dispositivkonzepts die gewonnenen Erkenntnisse machtanalytisch zu deuten.

[438] Vgl. Burt, 1980, S. 218.
[439] Lacy, 1977, S. 67.

Um die Ein- bzw. Angriffe genauer zu lokalisieren, die TWIM für das Sexualitätsdispositiv darstellt, greife ich auf das in Kapitel 4 beschriebene methodologische Vorgehen von Bührmann und Schneider zurück. Zur Erinnerung: Ich begreife TWIM sowohl als interdiskursiven Teil des Sexualitätsdispositivs als auch als dispositives Gefüge – ‚Mini-Dispositiv' –, das sich selbst wiederum aus diskursiven und nicht-diskursiven Elementen zusammensetzt. Dazu zählen Diskursformationen, Praktiken, Objektivationen und Subjektivationen. In Kapitel 4 habe ich die einzelnen Elemente von TWIM bestimmt und entsprechend der Vorgaben von Bührmann und Schneider verschiedene Leitfragen für eine dispositivische Analyse von TWIM skizziert. Die Dispositivanalyse nach Bührmann und Schneider sieht allerdings gar nicht vor, dass alle möglichen Leitfragen bearbeitet werden müssen bzw. können. Sie bestimmen lediglich die jeweilige Perspektive, aus der die Wechselwirkung zwischen ausgewählten Elementen erforscht werden kann.[440] Aufgrund des in Kapitel 2 beschriebenen Höreindrucks von TWIM nehme ich im Weiteren den Zustieg über die Leitfrage nach den Objektivationen vor: Beim Hören von TWIM fallen besonders Ortsangaben und Raumbeschreibungen auf, die das jeweilige räumliche Setting der Übergriffe markieren bzw. umreißen. Im Sinne der von Bührmann und Schneider vorgeschlagenen analytischen Kategorien diskursiver und nicht-diskursiver Elemente begreife ich Orte und Räume als materiale Objektivationen. Entsprechend werde ich nun anhand dieser Kategorie beispielhaft eine entsprechende ‚Tiefenbohrung' vornehmen und herausarbeiten, wie sexualisierte Gewalt in TWIM räumlich eingebunden wird – andere Zugänge wären aber auch denkbar.[441]

Als Orte werden meist konkret benennbar und bezeichnete geographische Positionen bezeichnet, raumsoziologisch betrachtet entsteht Raum dort, wo Orte soziologisch relevant werden. Dann werden Räume an Orten lokalisiert.[442] Ich verwende im Weiteren einen relationalen und prozessualen Raumbegriff, der sich gegen die Trennung von Raum als sozialem ‚oder' materialisiertem Raum richtet und deutlich macht, dass Raum innerhalb dieser Verhältnisse hergestellt wird. Nach Martina Löw ist der Raum „eine relationale (An)Ordnung von sozialen Gütern und Lebewesen an Orten. Usw." in denen raumbezogenes

[440] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 111, siehe auch Kapitel 4.
[441] Möglich wäre der Zugang direkt über die Befragung der vorliegenden Subjektkonstitionen (z.B. Opfer-Subjektivierung und Subjektivation), Handlungen (z.B. nach dem Übergriff) oder eines anderen Objekts (z.B. die Handfeuerwaffe).
[442] Vgl. Löw, Martina: Raumsoziologie. 10. Auflage, Frankfurt am Main, 2010, S. 198.

Handeln wahrzunehmen ist.[443] Mit der Verwendung der Begrifflichkeit ‚Verräumlichung' beziehe ich mich auf die Annahme, dass „einerseits Räume und Raumordnungen geschlechtlich strukturiert sind, andererseits Geschlecht und Geschlechtsidentität als verräumlichte Phänomene aufgefasst werden müssen."[444] Da die Verhandlung sexualisierter Gewalt, wie in Kapitel 3 dargelegt, als Teil der Verhandlung von Geschlecht/lichkeit betrachtet werden kann, bietet sich das Konzept der Verräumlichung für die Untersuchung des Raum-Geschlecht-Verhältnisses von/in TWIM an.

Konkret gehe ich so vor, dass ich zunächst die Raumproduktion in TWIM genauer darlege: In welchen Räumen finden die Übergriffe statt bzw. welche Rolle spielen diese innerhalb der Tatverläufe und welches Wissen zur sexualisierten Gewalt ist an sie gekoppelt? Entsprechend der Leitfrage (nach Bührmann und Schneider) untersuche ich, welches Wissen – insbesondere über den richtigen bzw. falschen Umgang – in diese Räume eingelassen ist. Dazu nehme ich die Handlungen, die dort ausgeübt werden sowie die Akteur*innen, die sie ausführen, in den Blick. So rekonstruiere ich das Wissen, welches TWIM über das Verhältnis von Vergewaltigung und der Kategorie Raum hervorbringt.

Um die dadurch gewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich ihres Verhältnisses zu etabliertem Vergewaltigungswissen deuten zu können, greife ich auf die in Kapitel 5 beschriebenen Filme zurück. Hier lege ich nun den Fokus auf die räumlichen Szenarien sexualisierter Gewalt. Andere mediale Formen könnten ebenfalls zum Vergleich bzw. Abgleich herangezogen werden (z.B. Werbung, Literatur etc.); ich fokussiere mich jedoch auf Unterhaltungsfilme, weil sie erheblichen Einfluss auf die Vorstellungen von sexualisierter Gewalt in der Bevölkerung hatten bzw. Repräsentationen von sexualisierter Gewalt darin allgegenwärtig scheinen, ohne dass dieser Umstand bisher zu einer nennenswerten Berücksichtigung in wissenschaftlicher Forschung geführt hat.[445] Ich begreife dabei die Filme selbstverständlich nicht als eine ‚eins-zu-eins'-Abbildung einer gesellschaftlichen Realität, sondern als eine

[443] Löw zit. n. Stoetzer, Sergej: Aneignung von Orten. Raumbezogene Identifikationsstrategien. Dissertation Technische Universität Darmstadt, 2013, S. 21 (http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/3833/7/Stoetzer-Aneignung_von_Orten_printerfriendly.pdf), letzter Zugriff 10.1.21.

[444] Nierhaus, Irne/Heinz, Kathrin/Keim, Christiane: Verräumlichung von Kultur. wohnen+/-ausstellen Kontinuitäten und Transformationen eines kulturellen Beziehungsgefüges. In: Hepp, Andreas/Lehmann-Wermser, Andreas (Hg.): Transformationen des Kulturellen. Wiesbaden, 2013, S. 117–130, S. 119.

[445] Projansky, Sarah: Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture. New York/ London, S. 2001. Auch wenn Projansky diese Aussage vor gut 20 Jahren äußerte, ist sie immer noch zutreffend. Die überschaubaren Publikationen erstaunen besonders angesichts des umfangreichen Materials. Im Rahmen des Feminist Media Studies sind es vereinzelte Artikel, die sich überwiegend auf neuere Filme und Serien beziehen. Allerdings lässt sich seit #MeToo ein steigendes Interesse feststellen, wie auch der neueste Beitrag der Reihe zeigt: Kornfield, Sarah/Jones, Hannah: #MeToo on TV: Popular Feminism and Episodic Sexual Violence, Feminist Media Studies, 2021, DOI: 10.1080/14680777.2021.1900314, letzter Zugriff 29.03.2021.

Form der interdiskursiven Verhandlung von Alltags- und Spezialwissen zum Thema. Dazu die Medienwissenschaftlerin Angela Koch:

> Betrachtet man sexuelle Gewalt als einen performativen Akt, dann beinhaltet dies, dass die Medialisierung und Verkörperung die sexuelle Gewalt als Tat und als Erfahrung zum Erscheinen oder zum Verschwinden bringen. Visualisierung, Medialisierung und Verkörperung können insofern als die grundlegenden Bedingungen des Wissens von sexueller Gewalt gelten, die es ermöglichen, erstens sexuelle Gewalt zu erkennen und sie von anderen Gewalttaten und sexuellen Handlungen zu differenzieren, zweitens innerhalb der Gewaltverhältnisse auf/geteilte Geschlechts-, Begehrens- und Subjektpositionen zu etablieren und drittens machtvolle Einschreibungen in die jeweils virulenten Bedeutungen vorzunehmen.[446]

Film und Fernsehen wurden in den 1970er Jahren von einem Großteil der Bevölkerung konsumiert – eine Entwicklung, die vom Aufkommen des Kabelfernsehens und von New Hollywood befördert wurde.[447] Lacy selbst hat mehrfach auf die Relevanz und ihre eigene Beeinflussung durch Filme, besonders Kinofilme, verwiesen.[448] Durch die intensive Begutachtung von filmischen Umsetzungen sollen Gemeinsamkeiten wie Brüche zur Aussageproduktion von TWIM deutlich herausgearbeitet werden. Diese Differenz von Vergewaltigungsnarrativen bzw. sogenannter *Rape Scripts* und daran gekoppelter Geschlechtervorstellungen deute ich abschließend sexualdispositivisch.[449]

---

[446] Koch, Angela: Sex or Rape? Diskursive Rahmung und visuelle Setzung als konstituierende Momente von sexueller Gewalt. In: Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs. Marburg, 2018, S. 341–355, S. 342f. Siehe zur Form und Wirkung von Darstellungen sexualisierter Gewalt im Film: Koch, Angela: Ir/réversible.Die audiovisuelle Codierung von sexueller Gewalt im Film. In: Knopf, Kerstin/ Scheikart, Monika (Hg.): Sex/ismus und Medien. Herbolzheim, 2007, S. 139–164.

[447] Vgl. Lamberty, 1988, S. 24ff, Goldhammer, 1995, S. 14f; New Hollywood beschreibt die Phase der Filmproduktion der späten 1960er bis Ende der 1970er. In dieser Zeit entstanden Filme, die sich inhaltlich wie ästhetisch bewusst von denen der vorangegangenen Dekade abgrenzen wollten: experimenteller und gesellschaftskritischer. Der schwindende Einfluss der großen Studios, aber auch das Ende des Motion Picture Production Code waren maßgebliche Faktoren in dieser Entwicklung. Zu den bekannten Regisseuren dieser Zeit, deren Filme auch in dieser Untersuchung eine Rolle spielen zählen z.B. George Lucas, Sam Peckinpah und Steven Spielberg. Siehe Prinzler, Hans Helmut/Jatho, Gabriele: New Hollywood 1967–1976. Trouble in Wonderland. Berlin, 2004.

[448] Vgl. Phelan, 2011, S.7f: Lacy gibt in dem Interview an, dass sie als Kind ‚alles' was sie über Sex wusste, über Filme erfahren hat, die sie gesehen hat, obwohl sie viel zu jung dafür war.

[449] Vgl. Koch, 2018, S. 342: Der Begriff des Rape Script, ist nach Koch, auf die Literaturwissenschaftlerin Sharon Marcus zurückzuführen. Diese hat ihn Anfang der 1990er Jahre eingesetzt, um „die performative Macht der sexuellen Gewalt hervorzuheben: Sexuelle Gewalt ist nach Marcus stets schon vorgeschrieben, und jede sexuelle Gewalttat aktualisiert die Kette der vorangegangenen Gewalttaten aufs Neue. Insofern ist das Rape Script nicht nur retrospektiv zu denken als sich stets wiederholendes Ereignis, sondern auch prosketiv, indem es eine Strahlkraft der Bedrohung und der Angst in sich birgt." Desweiteren bezieht sich Koch auf die Auslegung der Susan Brison, die auf das rape script als Schaltstelle zwischen der individuellen Erinnerung und dem kulturellen Gedächtnis.
Auch noch: Koch, 2007, S. 139–164.

6.1 Außen- und Innenräume und das Auto als (mobile) Tatorte in TWIM

Die diskursive Herstellung von Tatorten geschieht in den einzelnen Sequenzen der Radioarbeit TWIM vor allem über die Nennung von je zwei Straßennamen aus dem Stadtraum von Los Angeles. Es handelt sich dabei um für US-amerikanische Städte gängige Straßentypen, wie „Avenue“, „Boulevard“, „Highway“ und „Street“.[450] Häufig lässt die Sprecherin diese Bezeichnungen allerdings weg, was in den USA umgangssprachlich durchaus üblich ist.[451] Diese verbal markierten Orte sowie deren Rolle innerhalb der Übergriffe werden in den Schilderungen des jeweiligen Tathergangs weiter ausdifferenziert. Es werden weitere Orte, Stadt- oder Wohnräume benannt, die den Tatort darstellen oder diesem zeitlich vor- bzw. nachgelagert sind – also Räume, die in die Übergriffe einbezogen sind, ohne selbst Tatorte zu sein. Insgesamt handelt es sich um verschiedene Formen von Außen- und Innenräumen auf der Stadtraumebene von Los Angeles. Die Außenräume, die direkt benannt werden, sind „alley“, „street“, „parking lot“, „bushes“ sowie ein nicht weiter definiertes „outside“.[452] Indirekt werden Außenräume – wie die Straße – zudem über den Verweis auf die Anwesenheit von Fahrzeugen benannt. Bei den Innenräumen, auf die Bezug genommen wird, handelt es sich vor allem um Wohnräume in Form von „apartment“, „residence“, „home“.[453] In jeweils einem Fall werden explizit noch „bathroom shower“/„restroom“ sowie „bedroom“ als spezifische Zimmer innerhalb des Wohnraums angeführt.[454] Weitere Innenräume, die keine Wohnräume sind, stellen der nicht weiter beschriebene Arbeitsplatz als „location“ an dem Opfer und Täter gemeinsam arbeiten und die „bar“ dar.[455] In einem Fall wird nur die Bezeichnung „destination“ verwendet und es bleibt unklar, um welche Form von Raum es sich bei diesem Zielort handelt.[456] Die letzte Sequenz wird schließlich ausgeblendet, bevor Angaben zu den Raumverhältnissen des Übergriffs gemacht werden.

Neben den genannten Außen- und Innenräumen fällt eine Räumlichkeit auf – eigentlich ist sie im Sinne einer Vergegenständlichung zugleich ein ‚Ding’ –, die den Kategorien von ‚innen‘ und ‚außen‘ nicht eindeutig zuordbar ist: das Fahrzeug. In TWIM spielen demnach nicht nur

[450] Transkript TWIM: Avenue: 8, 9, 11, 16, 19, 23, 25, 27, 32; Boulevard: 3, 4, 5, 7, 13, 17, 18, 23, 24, 25, 27, 30, 32; Highway: 19 Street: 2, 17, 20, 26, 28, 29, 31. Bei den Zahlen handelt es sich um die Nummerierung der jeweiligen Berichtsequenz.
[451] Transkript TWIM: ohne Straßenbezeichnung: 6, 10, 12, 14, 15, 21, 22. Im Deutschen entspricht dies der Nennung zweier Straßennamen und des Zusatzes „Höhe“ oder „Ecke“. Im Us-amerikanischen kennzeichnet die Angabe von zwei Straßennamen den dort liegenden Ort.
[452] Transkript TWIM: alley: 1, 20, 21; street: 31; parking lot: 9, 14; bushes: 18; outside: 24.
[453] Ebd.: residence: 5, 6, 8, 16; home: 11, 15, 20, 22, 29; apartment: 3, 7, 12, 17, 23, 25, 27.
[454] Ebd.: bathroom shower/restroom: 4; bedroom: 5.
[455] Ebd.: work/location: 22; bar: 24, 28.
[456] Ebd.: 9.

statische Räume eine Rolle, sondern auch mobile. In 12 von den 32 beschriebenen Tathergängen ist ein Fahrzeug eingebunden. Es wird dabei mehrmals ausdrücklich als „vehicle“ und einmal als „bus“ benannt.[457] In weiteren Fällen ergibt sich dessen Existenz aus den Formulierungen zum Tathergang heraus wie beispielsweise: „Suspect offered victim a ride [...]“.[458]

Insgesamt entsteht in TWIM durch die (Be-)Nennung von Orten, sowohl statischen als auch mobilen Räumen, ein auditives Netz von (Tat-)Orten. Diese sind jeweils Bestandteil eines Raumgefüges von Außen- und Innenräumen, in dem der Tathergang lokalisiert wird. Die Fahrzeuge sind im Sinne von Vergegenständlichungen Räume und Objekte zugleich. Es handelt sich um Objektivationen, die sowohl über Eigenschaften von Innenräumen verfügen als auch Bestandteil von Außenräumen sind – und gleichzeitig als ‚Zwischenraum‘ zwischen diesen räumlichen Sphären fungieren.

In der Aufrufsequenz wird mit der Struktur der Berichtssequenzen gebrochen. Anstelle der räumlichen Settings von Übergriffen treten solche Räume in den Vordergrund, auf die nur implizit durch die Existenz der Sendung verwiesen wird: das Studio, aus dem gesendet wird; das Gebäude im Stadtraum von Los Angeles, in dem sich der Sender KFPK befindet; der Radioraum, der sich zwischen Sender und Empfänger*innen aufspannt sowie die privaten und öffentlichen Außen- und Innenräume, in denen sich die Zuhörer*innen zum Zeitpunkt der Sendung befinden. Wie in Kapitel 2 bereits beschrieben, entsteht durch die Qualität der Stimme sowie durch die am Rande wahrnehmbaren Geräusche das Bild von einer an einem Tisch sitzenden weiblichen Person, die von einem Skript abliest, dessen Seiten sie umblättert und dabei in ein Mikrofon spricht. Die weitere Ausgestaltung dieses Settings ist der Imagination der Hörer*innen überlassen und hängt von deren Vorwissen bezüglich Rundfunkstudios (oder gar des konkreten Studios) ab. Ebenso verhält es sich bei den Räumen, von denen aus zugehört wird. Die Zuhörer*innen sind logischerweise jeweils mit dem eigenen Rezeptionsraum vertraut, mit dem der anderen Hörer*innen in der Regel jedoch nicht. Studio-, Radio- und Rezeptionsräume verstehe ich im Rahmen der Untersuchung als Vermittlungsräume zwischen inhaltlicher und künstlerisch-medialer Ebene. Der Radioraum im weitesten Sinn wird in TWIM als solcher nicht explizit als Tatort ausgewiesen. Deswegen lasse ich ihn für die nun folgende Analyse der Vergewaltigungsnarrative auf der inhaltlichen Ebene von TWIM außen vor und vermerke ihn in diesem Rahmen zunächst als Leerstelle.

[457] Ebd.: Vehicle: 2, 13, 14, 19, 26, 28, 30; Bus: 10.
[458] Ebd.: 16; weitere Formulierungen dieser Art: 22, 23, 29.

Auf die möglichen Überschneidungen von Tatorten und dem Studio, Funkhaus sowie Rezeptionsräumen der Zuhörer*innenschaft – Wohnung, Auto oder wo auch immer sonst sie TWIM gehört haben – komme ich jedoch später, wenn es um das Zusammenspiel der inhaltlichen und künstlerisch-medialen Ebene geht, noch einmal zurück.[459]

Die bisher angeführten (mobilen) Tatorte und Räume in TWIM stellen nicht nur materiale bzw. symbolische Manifestationen dar, sondern auch soziale Gefüge.[460] In ihnen werden Akteur*innen verortet, die bestimmte Handlungen ausführen und sich in einem bestimmten Verhältnis zueinander befinden. Bührmann und Schneider machen in ihrem dispositivanalytischen Ansatz deutlich, dass in jedem Objekt ein gesellschaftlich verbreitetes Wissen über dessen „rechten Gebrauch" – eingelassen ist, welches in der Dispositivanalyse zu dem beobachtbaren tatsächlichen Gebrauch ins Verhältnis zu setzen ist.[461] Wenn ich die (mobilen) Räume als Vergegenständlichungen verstehe, gehe ich entsprechend ebenfalls von einem ‚richtigen' und einen ‚falschen' Gebrauch aus, den ich für den städtischen Innen- und Außenraum sowie das Auto erkunden kann. Demzufolge stelle ich für jeden Raum dar, welche Akteur*innen sich darin befinden und welche Handlungen sie ausüben, also wie sie den Raum gebrauchen. Der nächste Schritt wäre zu untersuchen, inwiefern die Handlungen innerhalb dieser räumlich-sozialen Konstellationen als ‚richtiges' oder ‚falsches' Raumverhalten mit Blick auf räumlich bezogenes Vergewaltigungswissen zu deuten sind.

6.1.1 Städtischer Außenraum

Zunächst soll es um die sechs Fälle in TWIM gehen, in denen das jeweilige Opfer anscheinend zu Fuß im öffentlichen Stadtraum unterwegs ist, wenn es überfallen und noch vor Ort vergewaltigt wird. Die betroffene Frau wird lediglich noch in das nächste Gebüsch bzw. die nächste Gasse gezogen.[462] Hinsichtlich des (Fehl-)Verhaltens der Opfer liefert TWIM in diesen Fällen keine konkreten Anhaltspunkte. Wir erfahren nur, dass sich die betroffenen Frauen im öffentlichen Raum aufgehalten haben. Höchstens über die Kombination des Ortes und der Uhrzeit des Übergriffes lassen sich bestimmte Annahmen ableiten, wenn unser ‚Wissen' über No-Gos & Do-Nots für Frauen aktiviert wird: Der öffentliche Raum gilt als gefährlich und Frauen sollten sich vor allem nachts nicht dort aufhalten. In TWIM ist aber nur in zwei Fällen der nächtliche Außenraum der Tatort, ansonsten finden dort Übergriffe einmal vormittags und zweimal nachmittags statt – einer

[459] Siehe ‚Kippfiguren' in Kapitel 9.
[460] Vgl. Löw, 2010.
[461] Bührmann/Schneider, 2008, S. 103.
[462] TWIM Transkript: 1, 18, 20, 21, 24, 31;

davon auf dem Schulweg.[463] Über die Täter erfahren wir nur im Fall des Übergriffs vor einer Bar, dass es sich um zwei Männer handelt, die der Frau bereits in der Bar Avancen gemacht haben, die sie jedoch abgelehnt hat.[464] Ansonsten gibt es keine Hinweise darauf, dass sich Täter und Opfer in den Übergriffen im Außenraum bereits vor der Tat kannten oder Kontakt hatten. Die Täter tauchen auf und verschwinden wieder.[465] In einem Fall stiehlt der Täter nach dem Übergriff dem Opfer noch den Mantel.[466]

6.1.2 Wohnraum

Knapp die Hälfte der geschilderten Übergriffe – genau 15 – finden in Wohnräumen statt. Dabei handelt es sich in acht Fällen um den Wohnraum des Opfers, in vier Fällen um den des Täters und je einmal um den eines/einer Freund*in des Opfers, des Täters und eines gemeinsamen Bekannten.[467]

Am häufigsten dient demnach die Wohnung des Opfers als Tatort. Aus den Schilderungen geht hervor, dass sich in fünf Fällen der/die Täter wohl ohne das Wissen des Opfers Zugang zur Wohnung verschafft haben. Wie dieser Zustieg genau stattgefunden hat, ist allerdings nicht klar. Bis auf einen Fall handelt es sich hier aber anscheinend um räuberischen Einbruch, da die Täter die jeweilige Bewohnerin nicht nur vergewaltigen, sondern auch noch ausrauben.[468] In drei Fällen überwältigen die Täter ihr Opfer an der Tür und gelangen auf diese Weise in die Wohnräume. Dies geschieht in dem Moment, in dem die Betroffene die Wohnung gerade von außen betritt, die Haustür von innen öffnet oder dabei ist sie wieder zu schließen. In diesen Fällen werden die Opfer nicht beraubt, es scheint den Tätern ausschließlich um die Vergewaltigung zu gehen.[469] Über das (Fehl-)Verhalten der Opfer im Kontext der Übergriffe in ihren Wohnräumen erfahren wir wenig. Eines der Opfer schläft. Von den anderen wissen wir nicht, was sie tun. Das Betreten oder Verlassen der Wohnung bzw. das Öffnen der Wohnungstür scheinen allerdings sensible Momente zu sein. Hier meldet sich ‚die Stimme im Kopf': nie einem Fremden die Tür öffnen. In Bezug auf wahrnehmbare

[463] Ebd.: nachts: 18 – 23:30 Uhr (das Opfer wird hier von der Straße ins Gebüsch gezogen), 24 – 5:00 Uhr (die Täter lauern dem Opfer vor der Bar auf); nachmittags: 21 – 15:30 Uhr (in einer Gasse), 20 – 15:10 Uhr (Schulweg); vormittags: 31 – 11 Uhr. In dem sechsten Fall erfahren wir die Uhrzeit nicht, da es sich um die erste Sequenz handelt, bei der die Aufnahme bereits mitten in der Schilderung des Tathergangs einsetzt.
[464] Ebd.: 24; sonst sind es Einzeltäter.
[465] Ebd.: 20, der Täter wird vor Ort von der Polizei gestellt und verhaftet.
[466] Ebd.: 1.
[467] TWIM Transkript: Wohnung des Opfers: 3, 4, 6, 11, 12, 15, 17, 25; Wohnung des Täters: 7, 16, 22, 27; Wohnung der befreundeten Person des Opfers: 5; unklar, aber der Täter bringt sie dorthin: 23; vermutlich die Wohnung eines gemeinsamen Bekannten: 8.
[468] Ebd.: 6, 11, 15, 25; Ausnahme: 4, hier wartet der Täter (versteckt) im Badezimmer/Dusche auf das Opfer.
[469] Ebd.: 3 (wenn sie reingeht), 12 (wenn sie dir Tür öffnet), 17 (wenn sie dir Tür schließt).

Handlungen fällt auf, dass die Täter beim Eindringen in die Wohnung scheinbar immer Gewalt anwenden – in einem Fall wird das Opfer zusätzlich mit einer Handfeuerwaffe bedroht.[470] Darauf, dass sich Opfer und Täter im Fall der Übergriffe in den Wohnräumen bereits kennen, gibt es keine Hinweise. Theoretisch ist es denkbar, dass es nicht der unbekannte Einbrecher ist, sondern dass sich jemand Bekanntes einschleicht oder gewaltsam Zugang verschafft. Auch bei den Tätern, die den Opfern im Badezimmer auflauern oder sich nachts in deren Schlafzimmer schleichen, wäre es möglich, dass es sich hierbei um Mitbewohner handelt, die sich bereits in der Wohnung aufgehalten haben. Da die Täter aber in all diesen Fällen nicht als Freund, Partner etc. ausgewiesen werden, erscheint diese Konstellation eher unwahrscheinlich – gerade wenn das Opfer zudem auch noch ausgeraubt wird. Eine weitere Beobachtung, auf die ich an dieser Stelle verweisen möchte, ist, dass es insgesamt keine Hinweise auf die genauere Wohnsituation der Opfer gibt. Es ist unklar, ob sie alleine oder mit anderen Menschen zusammen leben. Erwähnt werden Mitbewohner*innen jeder Art jedenfalls nicht. Die Opfer scheinen sich zumindest temporär alleine in den Räumen aufzuhalten.

Anders verhält sich die Opfer-Täter Konstellation, wenn die Übergriffe in der Wohnung des Täters stattfinden. In diesen Fällen kennen sich Opfer und Täter bereits zumindest flüchtig über die Familie, den gemeinsamen Arbeitsplatz oder als Verabredung für ein Date.[471] Es scheint, als ob sich das Opfer in diesen Fällen freiwillig in die Wohnung des Täters begeben hat, was im Kontext dieser Untersuchung als ‚Fehlverhalten' gelesen werden kann.

In den Fällen, in denen der Übergriff in der Wohnung von Dritten – also weder in der des Täters noch des Opfers – stattfindet, scheinen die Verhältnisse unter den Beteiligten am wenigsten eindeutig. In einem Fall überfällt der Täter das Opfer im Schlafzimmer einer befreundeten Person des Opfers, bevor er die Wohnung (wieder?) verlässt. Theoretisch könnte es sich bei dem Täter um einen Mitbewohner oder Bekannten der Bewohnerin bzw. des Bewohners handeln, der Zugang zur Wohnung hatte. TWIM liefert dazu allerdings keine weiteren Hinweise. Die Schilderung in einem anderen Fall, in dem eine Frau mit ihrem Begleiter die Wohnung einer dritten Person aufsucht und dort von eben diesem Begleiter sowie von vier dort anwesenden Personen vergewaltigt wird, legt nahe, dass die Betroffene zumindest ihren Begleiter, wenn nicht sogar auch die besuchte Person kannte. In einem weiteren Fall erfahren wir nichts über das Verhältnis von Opfer und Täter – außer, dass der

[470] Ebd.: 12, der Täter bedroht das Opfer mit einer Handfeuerwaffe.
[471] TWIM Transkript: Familie: 7; Arbeitskollege: 22; Date: 27; nur einmal ist der Status vollkommen unklar: 16.

Täter das Opfer vorher im Auto mitgenommen hat, bevor er die Frau in einer nicht zuordbaren Wohnung vergewaltigt. Bis auf diesen Fall, der den Status grundsätzlich offen lässt, werden die Opfer in TWIM – wenn die Übergriffe im Wohnraum von Dritten stattfinden – also nicht von gänzlich fremden Männern vergewaltigt. Lediglich dass sich die Opfer in die Wohnungen anderen Menschen begeben, birgt anscheinend ein gewisses Maß an Gefahr für sie. Ob damit weitere Schuldzuweisungen verknüpft werden, ist abhängig von den möglichen Szenarien: als unproblematisches Verhalten kann die Pyjamaparty im elterlichen Haus einer Freundin oder die nachmittägliche Zusammenkunft unter Schulfreund*innen betrachtet werden. Vom jeweiligen Alter der Opfer her – 19 und 16 – könnte es sich dabei um durchaus realistische Szenarien handeln. Allerdings sind dies nur Spekulationen, da TWIM keine weiteren Informationen über die genauen Umstände liefert.

6.1.3 Auto

In 13 von den insgesamt 32 Übergriffen in TWIM sind Kraftfahrzeuge in den Übergriffen involviert – überwiegend das „vehicle" und einmal der Bus.[472] Eine Ausdifferenzierung der Fahrzeuge nach Marke, Farbe, Baujahr, Zustand oder weiteren Auffälligkeiten findet nicht statt. Aufgrund des städtischen sowie inhaltlichen Kontexts gehe ich davon aus, dass es sich, bis auf den Bus als öffentliches Beförderungsmittel, vorwiegend um Privatkraftfahrzeuge, kurz Autos, handelt. Demnach sind in den Szenarien elfmal das Auto des Täters/der Täter, zweimal das Auto des Opfers und einmal der Bus eingebunden.

In drei Fällen wird das Auto als Transportmittel zum Tatort eingesetzt. Der Übergriff im Ganzen beginnt zwar mit dem Zustieg des Opfers in das Auto, der Akt der Vergewaltigung an sich findet dann aber in einer Wohnung statt – des Täters bzw. einer unbenannten Person.[473] Mehrheitlich – in 10 von den dreizehn Auto-involvierenden Fällen – dient dieses selbst als Tatort.[474] Darüber, wie es dazu kommt, dass sich Täter und Opfer gemeinsam im Auto befinden, erfahren wir in TWIM wenig. Anhand der knappen Schilderungen der Tathergänge lassen sich jedoch drei unterschiedliche Szenarien ausmachen: der Täter bietet eine Mitfahrgelegenheit an bzw. das Opfer bittet ihn darum,[475] der Täter erfragt eine Mitfahrgelegenheit beim Opfer,[476] oder – und hierbei handelt es sich um die häufigste

[472] TWIM Transkript: 2, 9, 10 (Bus), 13, 14, 16, 19, 22, 23, 26, 28, 29, 30.
[473] Ebd.: 16, 22, 23.
[474] Ebd.: 2, 9, 10, 13, 14, 19, 26, 28, 29, 30.
[475] Ebd.: 10 (Bus), 16, 23, 29, 9 (Trampen).
[476] Ebd.: 22 (Arbeitskollege), 28 (beim Verlassen einer Bar).

Variante – das Opfer wird von dem Täter/den Tätern zur Mitfahrt gezwungen.[477] In etwa der Hälfte der Fälle, in denen das Auto insgesamt involviert ist, handelt es sich also bereits von Beginn an um erzwungene Mitfahrten: Die Opfer befinden sich im Außenraum und werden von den Tätern quasi von der Straße weg ins Auto gezwungen. Dazu, ob die Täter Bekannte oder Fremde sind, werden keine Angaben gemacht. Die einzige erkennbare Handlung, welche die Opfer ausführen, ist, sich in der Öffentlichkeit nahe einer Straße aufzuhalten. Mit Blick auf die Uhrzeit, lässt sich feststellen, dass die Übergriffe spätnachts bzw. frühmorgens, aber auch zweimal mittags stattfinden.[478] Wie im Fall der Übergriffe im Außenraum ohne das Auto, scheinen auch hier die Täter aus dem Nichts aufzutauchen und nach dem Übergriff wieder darin zu verschwinden. In den Schilderungen fällt auf, dass hier, wie beim Eindringen in den Wohnraum der Opfer, die Täter Gewalt einsetzen, je zweimal wird ein Messer bzw. eine Handfeuerwaffe eingesetzt.[479] In den Fällen mit letzterer wird das Opfer zudem ausgeraubt.[480]

Bei der anderen Hälfte der Auto-involvierenden Übergriffe, den freiwilligen Mitfahrten, erfahren wir nur in vier Fällen, wie es zu der gemeinsamen Fahrt gekommen ist: eine Frau fährt Bus, eine Frau trampt, eine Frau nimmt einen Mann vor der Kneipe mit und eine weitere ihren Arbeitskollegen. In den restlichen drei Fällen ist unklar, welches räumlich-soziale Setting der Fahrt vorgelagert war. Außer im Fall des Arbeitskollegen gibt es keine Hinweise darauf, dass sich Opfer und Täter bereits vor Fahrtbeginn kannten. Bei dem Busfahrer besteht zumindest die Möglichkeit, dass er das Opfer schon öfters befördert hat. Mögliches ‚Fehlverhalten' besteht einzig in dem Umstand, dass Frauen einen (fremden) Mann im Auto mitnehmen oder – noch deutlicher – sich von einem (fremden) Mann mitnehmen lassen. Erstaunlich im Fall der Tramperin ist, dass der Täter sie nach dem Übergriff noch an den von ihr gewünschten Zielort fährt.[481]

6.1.4 Zwischenfazit: Verortung sexualisierter Gewalt

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in TWIM sexualisierte Gewalt nahezu gleich häufig im Außen- wie im Innenraum stattfindet: im Außenraum mehrheitlich als (erzwungene) Mitfahrten im Auto und im Innenraum in den Wohnräumen der Opfer. Dadurch bestätigt TWIM den ‚gefährlichen Außenraum', setzt ihm aber auch den verunsicherten privaten

[477] Ebd.: 2, 13, 14, 19, 26, 30.
[478] TWIM Transkript: mittags: 2 – 12:45 Uhr; 13 – 12:00 Uhr; nachts: 14 – 0:45 Uhr; 19 – 1:15 Uhr; frühmorgens: 26 – 6:55 Uhr; 30 – 4:30 Uhr.
[479] Ebd.: Messer: 14, 16; Handfeuerwaffe: 19, 30.
[480] Ebd.: 19, 30.
[481] Ebd.: 9.

Innenraum entgegen. Der nächtliche Stadtraum wird zwar als gefährlicher Ort für Frauen ausgewiesen, allerdings finden im städtischen Außenraum auch tagsüber Übergriffe statt. Zudem scheint vom Auto eine besondere Gefahr auszugehen – ebenfalls unabhängig von der Tageszeit. Was die Täter-Opfer-Konstellation angeht, bestätigt TWIM zwar die allgemeine Vorstellung vom fremden Mann als Täter – aber auch Männer, die den Opfern bereits bekannt sind, verüben Übergriffe. In Bezug auf das (Fehl-)Verhalten der Betroffenen sehen wir nächtliches Aufhalten im Außenraum und das Trampen, aber auch Alltagshandlungen, die an sich unproblematisch scheinen: von der Schule nach Hause gehen, Bus fahren oder Freund*innen besuchen.

Aus dieser ersten Bestandsaufnahme lässt sich ableiten, dass TWIM – so wie von Lacy selbst als Ziel formuliert – gängige Mythen, wie die der erhöhten Bedrohung im nächtlichen Außenraum, beim Trampen oder durch den fremden Mann zwar nicht negiert, ihnen aber vermeintlich harmlose Situationen entgegensetzt. Darüber hinaus ist vor allem prägnant, dass die knappen Beschreibungen der Tathergänge kaum Informationen über die Vorgeschichte, das Opfer-Täter-Verhältnis und das Opfer-Verhalten, welches als vermeintliches Fehlverhalten, auf Basis der gängigen Vergewaltigungsmythen, gedeutet werden könnte, liefern.

An diesem Punkt in der Auseinandersetzung mit TWIM fällt allerdings auf, wie stark der Drang ist – jedenfalls stelle ich das bei mir selber fest –, trotz oder wegen der Leerstellen diese zu ergänzen, um doch noch eine Bewertung – im Sinne einer (Mit-)Schuld der betroffenen Frauen – vornehmen zu können. Hier nehme ich mein persönliches Bedürfnis nach der Bestätigung von bestimmten Erwartungen bezüglich sexualisierter Übergriffe wahr. Nach Bührmann/Schneider geht es bei der Dispositivanalyse auch darum, die Rolle des Forschers/der Forscherin und deren eigene Verstricktheit mit den Dispositiven im Blick zu behalten.[482] In diesem Sinne lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass ich anscheinend von einer dispositiven Wissensproduktion geprägt bin, in der Vergewaltigungsmythen eine wirkmächtige Rolle einnehmen und ein bestimmtes Set an *Rape Scripts* existiert, das mich dazu bringt, die jeweiligen Übergriffe als solche zu erkennen. Fehlende Informationen werden dabei durch die bisherigen (Seh-)Erfahrungen ergänzt. Auch wenn es sich um kulturell verbreitete Narrative handelt, kommt es bei der Deutung doch auch auf die individuelle

[482] Vgl. Bührmann/Schneider, 2008, S. 88f.

Erfahrung, welche *Rape Scripts* mir zur Verfügung stehen, an.[483] Habe ich z.B. den Einsatz einer Waffe beim gewaltsamen Eindringen in die Wohnung des Opfers als Hinweis darauf gelesen, dass es sich bei dem Täter um einen Fremden handelt, scheint dieser Rückschluss auf den zweiten Blick gar nicht mehr so logisch. Selbstverständlich können solche Übergriffe auch oder gerade zwischen Personen, die sich bekannt sind, stattfinden.

Doch woher kommen diese wirkmächtigen Annahmen darüber, die mich dazu bringen, das Raumverhalten der Opfer in TWIM auf eine bestimmte Art und Weise zu deuten sowie der Drang, es als gefährlich oder ungefährlich einzuordnen? Bisher bin ich von den in Kapitel 5 vorgestellten Vergewaltigungsmythen ausgegangen und habe dabei auf das Reservoir an diskursiv vermittelten *Rape Scripts,* mit denen ich vertraut bin – die sich ‚in mir' als Wissen sedimentiert haben – zurückgegriffen. Um zu rekonstruieren, mit welchen Szenarien das Publikum von TWIM im Jahr 1977 wahrscheinlich vertraut war und welches Wissen diesbezüglich durch die wenigen Anhaltspunkte in der Radiokunstarbeit aktiviert werden konnte, wende ich mich im folgenden Kapitel noch einmal der filmischen Verhandlung sexualisierter Gewalt als Vergleichsfolie für die Aussageproduktion in TWIM zu. Dieses Vorgehen ermöglicht mir anschließend, deutlich zu machen, an welchen Stellen TWIM etabliertes Vergewaltigungswissen widerlegt – oder doch (re-)produziert.

6.2 Öffentliche No-Go-Areas, verunsicherte Wohnräume und Gefahrenzone Auto im Film

Im Folgenden arbeite ich heraus, wie in Filmen aus der Zeit der Realisierung von TWIM sexualisierte Gewalt im Außen- bzw. Innenraum sowie am/im Auto platziert wird, welche Praktiken mit den Tatorten und Räumen verknüpft sind und was wir als Zuschauer*innen über die sich darin befindenden Akteur*innen sowie deren Verhältnis zueinander erfahren.
Dazu ziehe ich zunächst die bereits in Kapitel 5 beschriebenen Filmbeispiele heran, ergänze diese aber um solche, die unter dem Gesichtspunkt der Verräumlichung sexualisierter Gewalt in Bezug auf das Auto relevante Erkenntnisse liefern.[484] Wie die räumliche Bestandsaufnahme von TWIM gezeigt hat, kommt dem Auto als mobilem Tatort eine

[483] Vgl. Koch, 2018, S. 243f.
[484] Die Filmauswahl in Kapitel 5, die auch hier als Grundlage der Untersuchung dient, bin ich über ein deduktives Verfahren gekommen: bei den ausgewählten und gesichteten Filmen handelt es sich um Kino- und TV-Produktionen, die in der feministischen Literatur besprochen bzw. erwähnt wurden. Für die Auseinandersetzung mit dem Motiv des Autos bin ich zudem auch induktiv vorgegangen: dafür habe ich vor allem in einschlägigen Filmdatenbanken wie die ‚International Movie Data Base' (IMDB), oder ‚Filmdienst' die online Version des Lexikons des internationalen Films recherchiert.

besondere Rolle zu, die genauer zu beleuchten ist.[485] Nachdem ich die Wirkung der räumlichen *Rape Scripts* und daran geknüpfte Argumentationen, die in den Filmen vermittelt werden, sichtbar gemacht habe, werde ich anschließend in Kapitel 6.3 deren gesellschaftliche ‚Notwendigkeit' innerhalb des historischen Kontexts darlegen.

6.2.1 Außenräume als öffentliche No-Go-Areas

Die Außenräume, die in den gesichteten Filmen als Kulisse für sexualisierte Gewalt eingesetzt werden, lassen sich zunächst in ländliche Gebiete und den urbanen Stadtraum unterteilen. Im Fall der erstgenannten Kategorie sind es der unwegsame Wald, den es zu durchqueren gilt, die verlassenen Landstraße, auf der es zu einer Autopanne kommt, oder auch die abgelegene Hütte bzw. das Haus im Wald/das Camp in der Wildnis. Je verlassener eine Gegend ist, desto bedrohlicher erscheint sie. Dies trifft für Frauen ohne Begleitung genauso zu, wie für solche mit einem männlichen Begleiter.[486] Da für TWIM die Metropole Los Angeles als Kulisse dient, werde ich auf die ländlichen Szenarien nicht weiter eingehen, sondern mich darauf fokussieren, wie sexualisierte Übergriffe im (groß-)städtischen Raum inszeniert werden. Bei den gesichteten filmischen Beispielen fällt auf, dass entgegen der verbreiteten Annahme vom gefährlichen (nächtlichen) Außenraum dieser nicht so häufig vorkommt: einmal ist es der schlecht beleuchtete städtische, parkähnliche Ort, einmal ein Parkplatz.[487] Auf städtische No-Go-Areas – heruntergekommene oder als ‚verrufen' ausgewiesene (Vergnügungs-)Viertel – wird nur in einem Film im Nachgang des eigentlichen Übergriffs Bezug genommen. Der Ehemann bzw. Vater zweier Opfer führt seinen Rachefeldzug gezielt in einschlägigen Amüsier- und ‚Problemvierteln' von New York durch. Obwohl seine Frau und seine Tochter im eigenen Heim vergewaltigt wurden, macht er das gesamte großstädtische, kriminelle Milieu dafür verantwortlich.[488]

6.2.2 Verunsicherte Innenräume: die (Single-)Wohnung

Die Übergriffe in den gesichteten Filmen der 1970er Jahre sind vor allem in regulären Wohnvierteln oder solchen mit einer Mischbebauung bzw. in den dort angesiedelten

---

[485] Bis zur Auseinandersetzung mit dem Automobil in Kapitel 6.2.3 beziehe ich mich auf die Filme aus Kapitel 5.2.2 und weise diese die Bezüge in der Fußnote aus. Ab 6.2.3 handelt es sich um Filme, die ich unter dem besonderen Fokus des Autos einführe und deswegen die Titel wieder in den Fließtext übernehme.

[486] Wald: *Jungfrauenquelle* (Durchquerung); *Revenge for a Rape* (Campen) *Act of Vengeance* (Malen am See); *The House by the Lake*, *I spit on your Grave*, *Straw Dogs* (abgelegenes Haus/Hütte); Landstraße: *Poor little Eddy*.

[487] *Rape Squad/Act of Vengance*: Parkplatz (Auseinandersetzung Sexarbeiterin/Zuhälter); Pferdegestüt – am Stadtrand; verlassener Zoo; Die ‚klassische' Verfolgung durch eine verlassene, nächtliche Straße habe ich nur bei Ida Lupino *Outrage* gefunden, der aber von1950 ist.

[488] *Death Wish*; Spannend ist hier, dass er als Architekt an der Stadtplanung beteiligt und in dem Zuge bereits mit Fragen großstädtischer Kriminalität und entsprechender ‚Problembezirke' konfrontiert ist. Bis zu dem Übergriff spricht er sich jedoch gegen ein verschärftes staatliches Vorgehen gegen Kriminalität aus.

Wohnungen und Häusern – also häufiger im Innen- als im Außenraum – zu lokalisieren. Der private Wohnraum, das eigene Heim, das allgemein als Schutz vor dem ‚da draußen' gilt, wird nun zum verunsicherten Raum.[489] Dabei werden verschiedene Szenarien im Film gezeigt, auf welche Weise die Täter sich Zugang zum Wohnraum verschaffen und damit die vermeintliche Schutzhülle durchbrechen. Die Täter steigen beispielsweise unbemerkt durch Fenster ein oder überwältigen die Bewohner*innen an der Tür. In den meisten Fällen findet der Zutritt also ohne die Zustimmung der Bewohner*innen statt.[490] Dabei scheint es einen Unterschied in der Motivation der Täter zu geben. In einigen Fällen sieht es so aus, als sei die Vergewaltigung an sich der Grund für den Zustieg, in anderen entsteht der Eindruck, dass diese sich quasi nebenbei ‚ergibt', gewissermaßen als Kollateralschaden eines räuberisch motivierten Einbruchs. Neben dem unbemerkten oder gewalttätigen Eindringen in den Wohnraum der Opfer gibt es das Szenario, in dem die Täter von den Bewohner*innen freiwillig eingelassen werden – entweder weil es sich bei den Männern um einen (entfernten) Bekannten handelt oder der Täter sich z.B. als Paketbote ausgibt bzw. diese Funktion tatsächlich innehat.[491] Auch in diesen Fällen wird nicht immer klar, ob die Täter bereits mit der Absicht zu vergewaltigen den Wohnraum betreten oder sie schlicht die sich ergebende Möglichkeit nutzen. Als besonders gefährliche Räume in einem Mehrparteienwohnhaus erscheint neben den Wohnungen selbst noch die Parkgarage.[492]

Uns als Zuschauer*innen wird grundsätzlich umfassender als die Beweggründe der Täter das entsprechende Fehlverhalten der Opfer gezeigt. Dieses besteht darin, nahezu Fremde in die Wohnung zu lassen oder bestimmte Vorsichtsmaßnahmen zu vernachlässigen und dadurch den Zutritt der Täter erst zu ermöglichen bzw. zu provozieren. Türen und Fenster werden nicht richtig verschlossen; nicht zugezogene Vorhänge ermöglichen den Blick auf (nackte) Frauenkörper. Türen und Fenster erscheinen als bauliche Schwachstellen der Behausung, sie markieren die Punkte, an denen die Gefahr von Außen eindringen kann.[493] Bei den Bewohnerinnen handelt es sich um vertrauensselige Hausfrauen oder (temporär) alleinlebende Frauen. Dieser Opfer-Typus fällt besonders auf. Damit rückt räumlich gesehen neben dem Familienheim – in dem der Mann nur kurzfristig abwesend ist – vor allem die Singlewohnung

[489] Vor den 1970ern bereits als *Intruder*-Trope verbreitet, wird in dieser Zeit die Bedrohung explizit an sexualisierte Gewalt geknüpft.
[490] *Deep Throat, A Clockwork Orange, Wild Riders, Cry Rape, Rape Squad/ Act of Vengance*.
[491] *Lipstick!, Anatomy of a Murder, A Case of Rape*.
[492] *A Case of Rape*.
[493] Zur Bedeutung der räumlichen Schwachstelle ‚Schwelle' siehe Nierhaus, Irene: Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien, 1999.

als besonders gefährlicher Ort in den Fokus.[494] Wie für den Außenraum festgestellt, resultiert hier gleichermaßen die Gefahr aus der Abwesenheit des männlichen Beschützers. Allerdings zeigen die Filme auch Einschränkungen der Schutzfunktion anwesender Männer – wenn die Angreifer z.B. in der Überzahl sind oder besonders brutal vorgehen.[495] Bestimmte Eigenschaften der Männer selbst scheinen ihre Schutzfähigkeit zu mindern. So werden in zwei gesichteten Filmen besonders intellektuelle Männer als nicht adäquate Beschützer ausgewiesen.[496]

Über die Täter im Außen- und im Wohnraum erfahren wir als Zuschauer*innen i.d.R. wenig. Meist handelt es sich, wie bereits erwähnt, um Fremde, höchstens flüchtig Bekannte, die nur für den Übergriff auftauchen und dann wieder verschwinden. Die Männer werden in diesen Fällen relativ unauffällig dargestellt bzw. ihre Gesichter bleiben durch Maskierung oder die Kameraführung den Zuschauer*innen verborgen. Wenn die Übergriffe im Kontext von räuberischem Einbruch, weiteren Gewaltverbrechen, Sexarbeit oder Drogenhandel stattfinden, werden die Täter dadurch direkt als Kriminelle ausgewiesen. In den Fällen, in denen die Täter eine zentrale Rolle einnehmen oder sogar aus der Perspektive des Täters heraus angelegt sind, werden sie als Menschen mit krimineller Neigung oder einer offensichtlichen psychischen ‚Störung' portraitiert, mit der auch der Übergriff begründet wird.[497]

6.2.3 Gefahrenzone Auto: Trampen, Entführung und Übergriffe im Innenraum

Die statischen Tatorte verlassend, wende ich mich nun der filmischen Inszenierung von sexualisierter Gewalt im und um das Automobil zu. Dem Konnex von Auto und sexualisierter Gewalt widme ich besondere Aufmerksamkeit zum einen, da das Auto, wie in Kapitel 6.1 aufgezeigt, in auffällig vielen Übergriffen in TWIM involviert ist. Zum Anderen scheint es, als wurde in der Zeit um TWIM tatsächlich diese Verbindung in ‚Vergewaltigungs'-Filmen zunehmend aufgegriffen. Dabei handelt es sich vor allem um drei Szenarien, die im

[494] *Rape Squad/Act of Vengance, Lipstick!, Deep-Throat, Cry Rape*; hier lohnt der Vergleich mit Darstellungen von Single-Männern und deren Wohnungen im Film: das männliche Single-Dasein im Gegensatz zum weiblichen wird häufig als etwas Erstrebenswertes oder gar Beneidenswertes dargestellt. Als berühmte Beispiele der Zeit um TWIM, die die Vorstellung vom smart-mondänen Junggesellen nachhaltig prägten, zählen die Roman- und Filmfigur *James Bond* und die ‚reale Inszenierung' Hugh Hefner, Herausgeber des *Playboy* Magazin und seine legendäre Playboy-Villa. Wie James Bond eingerichtet ist, wissen wir nicht, er ‚wohnt' in luxuriösen, futuristischen oder märchenhaften Hotelzimmern und Privatunterkünften. Ein filmisches Beispiel, auch wenn zeitlich früher als TWIM, verhandelt explizit den Gegensatz Junggesellin-Junggeselle und deren Wohnsituationen: *Pillow Talk* (1959). Doris Day als Innenarchitektin wird als Vorwand von Rock Hudson beauftragt seine Single-Wohnung umzugestalten. Nach einem Streit zwischen den beiden, kreiert Day eine Stereotypen beladene ‚Playboy'-Wohnung, die selbst dem Protagonisten zu viel ist.
[495] *A Clockwork Orange*; auch wenn ich dieses Genre nicht beleuchte, aber besonders häufig ist dieses Szenario in Western-Verfilmungen zu sehen.
[496] *Straw Dogs, A Clockwork Orange*; besonders Akademiker scheinen als Beschützer ungeeignet.
[497] *A Clockwork Orange, Death Wish, Wild Riders, Lipstick, Rape Squad/Act of Vengance, Poor Pretty Eddie*.

Folgenden genauer untersucht werden sollen: das Trampen, die Entführung sowie Übergriffe im Innenraum des Autos.

Trampen

Wie ich anhand der nun folgenden Beispiele zeigen werde, wird in Filmen vor allem über das Motiv des Trampens eine Verbindung zwischen ‚Auto' und ‚sexualisierter Gewalt' hergestellt. Die in Filmen erzeugten Bilder bestätigen unser ‚Wissen', dass es gerade als Frau eine schlechte Idee ist, zu trampen oder einen Anhalter mitzunehmen.[498] Aufgrund des Umstandes, dass das Motiv des Trampens so auffallend häufig im Kontext der Darstellung sexualisierter Gewalt eingesetzt wird, zeichne ich kurz und allgemein die Genese des Trampen-Motivs für die USA nach, bevor ich auf die konkreten Filmbeispiele aus den 1970er Jahren eingehe.

Das Trampen wurde besonders ab Ende der 1950er/Anfang 1960er Jahre in kulturellen Produktionen aufgegriffen und war eng mit den damaligen Jugendkulturbewegungen verbunden. Die sogenannten Beatniks wurden dahingehend maßgeblich von Romanen wie Jack Kerouacs *On the Road* (1957) beeinflusst,[499] die Hippies von eher praktisch ausgerichteten Publikationen wie Ken Welshs *A Hitch-Hiker's Guide to Europe* (1971).[500] Auch in der Musik der 1950er bis 1970er Jahre schlug sich das Thema vermehrt nieder.[501] Besonders aber auf der filmischen Ebene gewann es an Bedeutung und bekam ein eigenes Genre, in dem es eingebettet wurde: das Roadmovie. Dabei handelte es sich allgemein um Filme, die den Aufbruch aus dem Alltag darstellen – temporär oder ohne Aussicht auf Rückkehr; mit genauem Ziel oder ohne; freiwillig oder erzwungen und häufig ohne Happy-End. Risholm beschreibt die Fahrten des Roadmovie-Genres als Ausbruch aus dem Alltag mit überwiegend „irreversibler Denormalisierung".[502] Was von diesen Filmen vor allem in der Erinnerung des Publikums blieb, waren das an die Bilder und Geschichten geknüpfte Gefühl von Freiheit, Abenteuer und Unabhängigkeit beim Durchqueren der US-amerikanischen

[498] Vgl. Lacy, 1977, S.68. https://www.nytimes.com/2012/11/11/opinion/sunday/hitchhikings-time-has-come-again.html.
[499] Kerouac, Jack: On the Road. New York, 1957.
[500] Welsh, Ken: A Hitch-Hiker's Guide to Europe. New York, 1971 (US Edition 1972).
[501] Bekannte Songs, in denen das Motiv des Trampens besungen wurde waren u.a.: *Hitch Hike* (Marvin Gaye, 1962), *America* (Simon & Garfunkel, 1968), *The Hitchhiker's Song* (Joan Beaz, 1971), *Sweet Hitchhiker* (Creedence Clearwater Revival, 1972), *Coyote* (Joni Mitchell, 1976).
[502] Risholm, Ellen: (Nicht) normale Fahrten US-amerikanischer und deutscher Road Movies. In: Gerhart, Ute/ Grünzweig, Walter/ Link, Jürgen et al. (Hg.): (Nicht) Normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps. Heidelberg, 2003, S. 107–130, S. 116.

Landschaft.[503] Bei den melancholisch-romantischen Road Trips im Stile des Romans von Kerouac handelt es sich häufig um Coming-of-Age Filme. Das Trampen quer durch die USA stellt dabei ein *Rite of Passage*, ein Übergangsritual vom Jugendlichen- zum Erwachsenen-Status, dar, auf der Suche nach einer „authentic and rugged experience".[504] Wurde in den 1960er Jahren vor allem der Aspekt des Abenteuers mit dem Trampen verknüpft, wurde es ab Ende des Jahrzehnts auch zum Ausdruck einer politischen Haltung: viele junge Menschen trampten zu Demonstrationen der Bürgerrechtsbewegung oder begriffen die Praxis des Trampens als Form der Ablehnung des gesellschaftlichen Status Quo bzw. der Norm.[505] Prägnant in allen Fällen ist, dass diese Erfahrungen überwiegend männlichen Akteuren vorbehalten waren. Der Film *Chastity* (1969) – mit Cher in der Hauptrolle – kann wohl als die große Ausnahme einer autonom trampenden Frau gesehen werden.[506] Zwar zeigte auch Stephen Spielberg in seinem Kurzfilm *Amblin*', den er als Filmstudent im Jahr 1968 gedreht hat, eine trampende Frau – allerdings nur als Teil eines Pärchens.

Eine Funktion, die einer Frau – auch außerhalb des Road-Movie Genres – als Teil eines trampenden Pärchens hingegen regelmäßig zugestanden wurde, ist die des ‚Köders'. In der Screwball-Komödie *It happened one night* (1934) bezieht die Protagonistin, nach einer Reihe erfolgloser Versuche ihres Partners, selbst Position am Straßenrand und setzt ihr bestrumpftes Bein für den Fahrer des herannahenden Autos provokant in Szene. Durch den Einsatz ihres sexualisierten Körpers organisiert sie sich und ihrem Partner erfolgreich eine Mitfahrgelegenheit. Ähnliche Szenen sind auch in der Komödie *The Lady says No* (1951) oder dem Drama *Walk on the Wild Side* (1962) mit Jane Fonda als Teil eines Tramper-Duos zu sehen. In diesen Fällen verstecken sich die Partner zudem noch im Gebüsch – die Enttäuschung der Fahrer ist deutlich erkennbar, wenn ihnen klar wird, dass sie auch diese noch mitnehmen sollen.[507]

---

[503] Wobei es im Film *Easy Rider* (Dennis Hopper, USA), mit dem das Genre im Jahr 1969 erst richtig Fahrt aufnahm, die seitdem legendären Motorräder der Firma Harley Davidson sind, auf denen die Protagonisten die US-amerikanische Weite durchfahren.

[504] Reid, Jack: Roadside Americans. The Rise and Fall of Hitchhiking in a Changing Nation. Chapel Hill, 2020, S. 103.

[505] Ebd.

[506] Eine literarische Ausnahme, die später verfilmt wurde: Tom Robbins *Even Cowgirls get the Blues* (1976). Die Protagonistin Sissy Hankshaw hat übergroße Daumen, der ihr beim Trampen quasi als Garantie dafür dienen mitgenommen zu werden. Die Romanvorlage wurde 1993 u.a. mit Uma Thurmann, Keanu Reeves verfilmt, die verlängerten Daumen sehen darin aus wie dünne Penisse. Es stellt sich die Frage, ob Hankshaw durch diese männlichen Attribute, durch die sie ‚zur erfolgreichsten Tramperin der USA wird' auch vor sexualisierten Übergriffen geschützt wird.

[507] Der Protagonist in *The Lady Says No*, gespielt von David Niven, wird gleich zweimal direkt hinter einander hinweg enttäuscht: zunächst ist es nur der Ehemann der aus dem Gebüsch auftaucht, bei der nächsten Anhalterin, die ihm als ‚hübsche Blonde' angepriesen wird, sind vier weitere Personen, die sich nun in sein Auto quetschen. Was an dieser Eröffnungsszene deutlich wird, dass der Protagonist mit der Aussicht darauf eine

Mit dem Motiv des Trampens wurden nicht nur Abenteuer und Freiheit verbunden. In einigen Filmen wird es eindeutig als gefährliche Praxis dargestellt – wie in *Hitchhiker* (1953) von Ida Lupino oder *Das Messer im Wasser* (1962) von Roman Polanski. In beiden Fällen geht Gefahr von dem männlichen Hitchhiker aus, der im ersten Fall von zwei Männern und im zweiten von einem Ehepaar mitgenommen wird.

Trampende Frauen ohne männliche Begleitung – um die es bei der vorliegenden Untersuchung hauptsächlich geht – bringen sich im Film erst ab Ende der 1960er Jahre, vor allem aber in den 1970er Jahren in Gefahr. Diese drückt sich in der permanent spürbaren Bedrohung durch übergriffiges Verhalten bis hin zur tatsächlichen Vergewaltigung aus. Eine Reihe von Kino- und Fernsehproduktionen der Zeit greifen das Thema der gefährdeten Tramperinnen auf. Das grundsätzliche Fehlverhalten ist – ähnlich wie bei dem sich Aufhalten im gefährlichen Außenraum – beim Trampen das Trampen selbst, genauer das Trampen ohne adäquate männliche Begleitung. Dabei ist die Variante, in der Autofahrer trampende Frauen mitnehmen, häufiger zu finden als in der umgedrehten Rollenverteilung.[508]

Gerade im Vergleich zu den Opfern im Wohnraum fällt auf, dass es sich bei den Tramperinnen überwiegend um sehr junge Frauen bzw. Teenager handelt. Erkennbar älter scheint nur die Fahrerin in dem TV-Drama *Hitchhike!* (1974), die einen männlichen Tramper mitnimmt, zu sein. Insgesamt werden die Frauen als sehr attraktiv dargestellt – gemessen an Mainstream-Standards.[509] Die Protagonistinnen tragen überwiegend knappe und körperbetonte Kleidung.[510] Während einige so scheinen, als seien sie sich der Wirkung ihrer körperlichen Attribute gar nicht unbedingt bewusst, setzen andere diese demonstrativ ein. Die Haltung bzw. Pose, mit der sich die Frauen am Straßenrand postieren, fällt abgesehen vom herausgestreckten Daumen – als universelles Zeichen für das Trampen – entsprechend sehr unterschiedlich aus: eher unauffällig und zweckdienlich, aber auch bewusst provokant; in letzterem Fall dann auch extrem lässig oder mit hoher Körperspannung, so dass die Pose eher an die von Pin-up-Modellen erinnert. Ähnlich wie bei den Haus- und Single-Frauen

---

Anhalterin mitzunehmen, andere Erwartungen verknüpft hatte, als die der Anhalter*innen, die tatsächlich nur eine Mitfahrgelegenheit zu ihrer Abendveranstaltung brauchen.

[508] Unter den gesichteten Filmen ist diese Variante nur in dem *Hitchhike!* (1974) dargestellt. Die wohl bekannteste Ausnahme dieser Rollenverteilung wurde erst ein gutes Jahrzehnt nach TWIM gedreht: *Thelma & Louise* von Ridley Scott, 1991.

[509] Wobei hier auf den banalen Umstand hinzuweisen ist, dass grundsätzlich Rollen in TV/Kino eher mit ‚attraktiven' Menschen besetzt werden.

[510] Zum Teil lässt sich dieser Umstand mit der gängigen Mode der 1970er Jahre erklären. Doch auch in diesem Kontext sind Unterschiede erkennbar.

suggerieren die Filme hier einen Unterschied zwischen eher naivem oder provokantem Verhalten der zukünftigen Opfer. Im Fall des TV-Dramas *Diary of a Teenage Hitchhiker* (1979) werden beide Darstellungsformen auf die Protagonistin des Films angewendet. Posiert die Darstellerin auf dem Werbeplakat bzw. der Programmankündigung extrem sexy, wird sie im Film dagegen eher sittsam gezeigt. Weder Kleidung noch Pose auf den Ankündigungsmedien entsprechen denen im Film.[511] Dieses Beispiel zeigt, dass mit der Sexualisierung der Figur der Tramperin auch dann geworben wird, wenn der Film eigentlich eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema verspricht. Die unterschiedlichen Darstellungsweisen sind wohl so zu erklären, dass mit den freizügigen und provokanten Bildern in einer privaten Programmzeitschrift geworben werden konnte, diese aber nicht in einem TV-Spielfilm, zumindest nicht außerhalb des Spätprogramms, zulässig waren.[512]

Neben den Aussagen über das Aussehen der Opfer liefern die Filme Hinweise auf die Gründe, warum die Frauen trampen. So werden junge Frauen, die von zu Hause weglaufen, gezeigt – wie im Film *The Hitchhikers* (1972), in dem sich die minderjährige Hauptfigur aufgrund ihrer ungewollten Schwangerschaft zu diesem Schritt gezwungen sieht. Aber auch die Abenteuerlust wird als Beweggrund fürs Trampen gezeigt, dann vor allem als Teil der Hippie-Kultur. Als Beispiele sind hier das Kinodrama *Thumb Tripping* (1972), *Teenage Hitchhikers* (1972) und der gerade erwähnte Film *The Hitchhikers* zu nennen.[513] Doch nicht nur dramatische Ausbrüche bzw. das mittel- bis langfristige Verlassen des bisherigen Alltags und Lebens, sondern auch ganz pragmatische Gründe führen dazu, dass sich Protagonistinnen in Filmen für das Trampen entscheiden. In *Diary of a Teenage Hitchhiker* greifen mehrere junge Frauen ohne eigenes Auto immer wieder auf diese Möglichkeit zurück, um zu ihrem jeweiligen Arbeitsplatz zu gelangen.[514] Die zentrale Figur der Geschichte ist allerdings nur auf das Trampen angewiesen, da sie das Angebot ihres Partners, sie zur Arbeit zu fahren und wieder abzuholen, ablehnt. Für den Job und weitere Karrierepläne verzichtet sie letztlich nicht nur auf die (sichere) Mitfahrgelegenheit, sondern beendet die Beziehung im Ganzen. Als Zuschauer*innen sehen wir, wie die Protagonistin diesen Schritt – den Tausch der Beziehung

[511] Siehe dazu auch das Coverbild auf der VHS-Kassette im Vergleich zu dem Ankündigungsbild in der Programmzeitschrift: Internet Movie Database, https://www.imdb.com/title/tt0079049/mediaviewer/rm3729223680, letzter Zugriff 2.02.2021.
[512] Auch im Falle von anderen Filmen wie z.B. *Chastity* und *Teenage Hitchhikers* fällt auf, dass die Protagonistinnen auf den Ankündigungsplakate extrem sexy dargestellt werden. Im Fall von Chastity ist diese Inszenierung als bewusstes visuelles Irritationselement in Bezug zur Bedeutung des Namens, Sittsamkeit/Keuschheit, zu werten.
[513] Im Fall von *Thumb Tripping* handelt es sich allerdings um ein trampendes Paar. Auf die Gefahr des Trampens wird bereits auf dem Kino-Poster verwiesen: „Caution: THUMB TRIPPING could prove hazardous to your health“, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/49/Thumb_Tripping_poster.jpg, letzter Zugriff 15.11.2020.
[514] Sie werden zwar auch in ihrer Freizeit beim Trampen gezeigt, überwiegend steht es jedoch als Notwendigkeit im Vordergrund.

gegen ein Job-Angebot und Trampen – mit ihren als Feministinnen inszenierten Freundinnen bespricht. Diese bestätigen sie in ihren Vorbehalten bezüglich der Beziehung und ermutigen sie zum Trampen. Auch in der Anfangsszene des bereits erwähnten Films *Hitchhike!* – dem einzigen der gesichteten Filme, bei dem eine Fahrerin einen männlichen Tramper mitnimmt – trennt sich die Protagonistin am Telefon von ihrem Partner (oder führt zumindest ein Streitgespräch, das auf ein Ende der Beziehung schließen lässt). Aus dem Telefonat, wenn auch unvollständig, erfahren wir, dass sie sich weigert, den Plan, ihre Schwester zu besuchen, für ein spontanes Treffen mit ihm abzusagen. Durch die an den Gesprächspartner gerichtete vorwurfsvoll-verständnislose Anklage „Gosh Joe, *it's 1974!*" wird suggeriert, dass es sich hier um eine ‚moderne' Frau handelt, deren Partner anscheinend konservativere Ansichten vertritt und erwartet, dass sie sich für ihn verfügbar hält. Wie im vorherigen Beispiel wird auch hier die Protagonistin als Sympathisantin feministischer Ideen dargestellt.

Über die männlichen Täter erfahren wir insgesamt wenig, sie werden nur kurz eingeblendet, wenn überhaupt, und verschwinden wieder. Häufig sehen wir lediglich, wie das Auto anhält, der männliche Fahrer die Tür öffnet und die Frau einsteigt. Im Fall von *Diary of a Teenage Hitchhiker* erfahren wir, dass es sich um einen Serientäter handelt. Eine Ausnahme stellt der Film *Hitch Hike to Hell* (1977) dar, der aus der Perspektive des Täters spielt. Als Ausgleichshandlung zum dominant-übergriffigen Verhalten seiner Mutter vergewaltigt und ermordet der freundlich und harmlos wirkende Mann junge Frauen im Van seines Arbeitgebers. Eine problematische Mutter-Sohn-Beziehung scheint auch der Beweggrund in *Hitchhike!* zu sein. Bevor er per Anhalter mitgenommen wird, ermordet der Tramper seine Stiefmutter. Durch diese Vorgeschichte und seinem durchgängig übergriffigen Verhalten der Fahrerin gegenüber – er schleicht sich während eines Zwischenstopps nachts in ihr Zimmer, ist unhöflich, verbietet ihr zu sprechen etc. – erwarten wir die ganze Zeit, dass es zur Vergewaltigung kommt. Schließlich nimmt die Story jedoch eine andere Wendung, wenn die Fahrerin und der Tramper miteinander eine Liebesbeziehung beginnen. Gerade weil die Protagonistin zu Beginn des Films ihre Beziehung aufgrund des unzeitgemäßen Rollendenkens des Partners beendet, ist diese narrative Entwicklung zwar vordergründig irritierend, bestätigt allerdings das Konzept des weiblichen Masochismus (wie in Kapitel 5 beschrieben) .

An dieser Stelle soll auf Filme verwiesen werden, die zumindest auf den ersten Blick oder in einigen Aspekten nicht in die bisherigen *Rape Scripts* und Opfer-Typen passen. Aus dem

Bereich des *Rape-and-Revenge* Genres greift der bereits erwähnte Film *The Hitchhikers* den Konnex von Trampen und sexualisierter Gewalt zwar auf, portraitiert die betroffenen Frauen aber nicht als (reine) Opfer. Nachdem die Protagonistin beim Trampen vergewaltigt wird, schließt sie sich einer Gruppe von Frauen an, die sich bewusst als sexy Tramperinnen geben, um Autofahrer zum Anhalten zu bewegen – und sie dann auszurauben. Auf diese Weise nimmt die Protagonistin stellvertretend Rache an ihrem Vergewaltiger.[515] Die beiden Kino-Filme *Chastity* und *Teenage Hitchhikers* (1974/75) zeigen im Sinne Kerouacs *On the Road* weibliche Tramperinnen auf dem Weg in ein neues, vielversprechenderes Leben. Auf dem Weg dorthin wehren sie alle Anzüglichkeiten lässig ab und scheinen sich selbst vor Vergewaltigungsversuchen gut schützen zu können. Auch lassen sich die Protagonistinnen von übergriffigem Verhalten weder einschüchtern noch dadurch von ihren Reiseplänen abhalten. Zudem verzichten sie nicht darauf, ihre Körper sexualisiert einzusetzen, wenn es dazu dient, ihr Ziel zu erreichen. [516] Die Filme suggerieren demnach nicht, dass die Frauen durch ‚züchtiges' Verhalten und Verzicht auf sexuelle Erfahrungen sexualisierter Gewalt vorbeugen können. Vielmehr werden sie als clevere und selbstbewusste Frauen gezeigt, die sich durch überlegtes souveränes Vorgehen auch aus gefährlichen Situationen befreien können – bzw. erscheinen diese Situationen auf diese Weise gar nicht mehr als sonderlich bedrohlich. In dem Film *Two-Lane Blacktop* (1971), der den Fokus auf rivalisierende Rennfahrer legt, werden diese in einer der Nebenrollen von einer Tramperin begleitet. Obwohl sie sich ebenfalls diversen Anzüglichkeiten und einem ‚gefährlichen' Setting aussetzt – im Auto mit fremden Männern, die unterschiedlich aggressives Verhalten zeigen –, bleibt sie von sexualisierten Übergriffen ‚verschont'.

Doch auch wenn diese Filme mit dem Muster brechen, dass Trampen unausweichlich zum sexualisierter Übergriff führt, entsprechen sie doch den oben beschriebenen *Rape Scripts* dahingehend, dass sexualisierte Gewalt als latente Bedrohung permanent anwesend ist und

[515] Zu Beginn des Films wird sie von ihrem Partner im Auto zum Geschlechtsverkehr gedrängt, wird dadurch schwanger und sieht sich deswegen dazu gezwungen von zu Hause wegzulaufen, um dem Stigma in der Heimatstadt zu entgehen.

[516] Bei *Teenage Hitchikers* handelt es sich um ein Coming-of Age-Comedy-Crime Drama. Die Protagonistinnen Mouse und Bird wollen ein neues Leben im Westen der USA, Kalifornien, beginnen. Auch wenn sie sich ebenso erfolgreich gegen Übergriffe wehren wie die Hauptfigur Chastity in dem gleichnamigen Film, wirken Mouse und Bird – ihre Namen sprechen für sich – dagegen auf eine naiv und unbeholfene Weise cool und sexy. Hervorheben möchte eine Szene, in der sie sich über einen Mann, der sie vergewaltigen will, lustig machen, ihn austricksen und schließlich nackt und gefesselt im Wald sitzen lassen. Diese Form der Täter-Opfer-Umkehr eine Ausnahme in den gesichteten Filmen dar und nimmt dem Täter wie dem Übergriff im Ganzen die bedrohliche Wirkung. Dazu ein etwas weit gegriffener, nicht unproblematisch, jedoch interessanter Beitrag über die Möglichkeit der Umdeutung sexualisierter Gewalt siehe Helliwell, Christine: ‚It's Only a Penis'. Rape, Feminism, and Difference. In: Signs, Vol, 25, No. 3, 2000, The University of Chicago Press, https://www.jstor.org/stable/3175417, letzter Zugriff 25.02.2020.

Trampen bzw. die Tramperinnen im Film mit einer hohen sexualisierten Aufladung verknüpft werden.

Entführung

Zur Bedrohung durch Fremde im Auto gehört das Szenario der Entführung als Vorstufe zur Vergewaltigung. Beim Trampen steigen die Frauen freiwillig ins Auto – woraus sich eine Entführung entwickeln kann. Am häufigsten werden Entführungen jedoch als solche Szenarien gezeigt, in denen Frauen bereits gegen ihren Willen ins Auto gezwungen werden, um auf diese Weise zu einem anderen Ort gebracht zu werden. Im Folgenden stelle ich Beispiele vor, in denen der Akt der Entführung der Vergewaltigung vorgelagert wird.[517]

In *The Last House on the Left* werden die beiden Protagonistinnen von zwei gesuchten Serientätern in deren Wohnung gelockt, betäubt und im Kofferraum versteckt. Zur Vergewaltigung kommt es dann während einer Autopanne im Wald. Im Sexploitation-Drama *The Big Snatch* (1971) fährt ein Mann in seinem Kastenwagen durch Wohnsiedlungen und Innenstädte und entführt junge, attraktive Frauen von der Straße weg. Anschließend bringt er sie zu seinem Auftraggeber, der diese dann ohne Aussicht auf ein Entkommen fortwährend sexuell ausbeutet. Das Fahrzeug dient in diesem Film nicht nur als Transportmittel, sondern als Foltergerät selbst.[518] Im Thriller *The Collector* (1965) entführt der Protagonist eine Kunststudentin, die er schon lange beobachtet hat und ihr schließlich in einer Gasse in seinem Van auflauert. Als Grund für die Entführung wird sein (unerwidertes) Begehren für die Frau gezeigt. Er selbst formuliert das Ziel der Entführung darin, die Frau solange festzuhalten, bis sie sich in ihn verliebt bzw. ihm eine ‚echte' Chance gegeben hat. Auch wenn es also im Film nicht zu einem erzwungenen Geschlechtsverkehr kommt, steht dieser aufgrund des übergriffigen Verhaltens des Protagonisten und der expliziten Thematisierung durch die entführte Frau selbst als Option permanent im Raum.

---

[517] Wenn auch nicht mein Fokus auf die Entführung von Kindern liegt, so möchte ich dennoch auf eine Reihe von Aufklärungsfilmen hinweisen, Public Service Announcement (PSA), die darauf angelegt waren, die Öffentlichkeit für bestimmte Themen, vor allem aus den Bereichen der Sicherheit und Gesundheit, zu sensibilisieren und informieren. Die im Kontext von Entführung und sexualisierter Gewalt relevanten Produktionen richten sich vor allem an Kinder und warnen vor dem fremden Mann im Auto, der sie z.B. mit Süßigkeiten oder Spielzeug anlockt, um sie dann zu entführen. In *The Dangerous Stranger* (Sid Davis, 1972) wird auf diese Weise Kidnapping im wahrsten Sinne des Wortes verhandelt. Auch wenn der sexualisierte Missbrauch nicht explizit ausgesprochen wird, wird er als eine mögliche Konsequenz suggeriert. Deutlicher ist dies in *Boys Beware* (Sid Davis, 1961), der sich ausschließlich an Jungen richtet und vor ‚homosexuellen Männern' als Täter warnt. Was in allen Filmen deutlich kommuniziert wird, ist die (Mit-)Schuld der betroffenen Kinder, wenn sie sich nicht an die filmisch und elterlich vermittelten Vorsichtsmaßnahmen halten. Im Fall des Trampens als Vorgeschichte der Entführung heißt es, zu trampen sei „the dumbest stunt at all" und trampende Kinder „ask for trouble and they will get it, Hitchhiking is asking for trouble."

[518] Eine der Frauen wird auf der heißen Motorhaube und mit Zunahme weiterer Autoteile gequält und vergewaltigt.

Neben dem Zweck der sexuellen Ausbeutung oder der Befriedigung eines ‚romantischen' Begehrens taucht die Lösegelderpressung o.ä. als Motiv für eine Entführung auf. Vergewaltigt werden die Frauen dann – ähnlich wie im Falle des räuberischen Einbruchs – quasi nebenbei. In der Thriller-Komödie *The Candy Snatchers* (1973) wird der Teenager Candy von zwei Brüdern und der Partnerin des einen Bruders im Minivan entführt, um von Candys Vater Geld zu erpressen. Hier kommt es allerdings zu einer ungewöhnlichen Täter-Opfer Konstellation: Während einer der Kidnapper versucht, Candy vor den Übergriffsversuchen seines Bruders zu beschützen, vergewaltigt er seine eigene Partnerin offenbar ohne jeden Skrupel.

Ein realer Entführungs-Fall, der in den USA Mitte der 1970er Jahre politisches und mediales Aufsehen erregt hatte, wurde später filmisch aufgegriffen: Im Jahr 1974 wurde Patricia ‚Patty' Hearst, die Enkelin des Medientycoon William Randolph Hearst, von der Guerilla-Gruppe *Symbionese Liberation Army* (SLA) entführt und sexuell missbraucht. Im Verlauf der Entführung schloss sich Hearst letztlich jedoch der Gruppe ihrer Entführer*innen und deren politischen Zielen an. Bei dem Drama *Abduction* (1975) handelt es sich zwar um die Verfilmung des zeitlich vor der Entführung Hearst' veröffentlichten Romans *Black Abductor* aus dem Jahr 1972, der Film stellt jedoch bewusst Bezüge zum Fall Hearst her.[519] Es werden ein Vergewaltigungsversuch ebenso wie zwei durchgeführte Vergewaltigungen gezeigt. Die Protagonistin wird zum Geschlechtsverkehr mit dem Anführer sowie mit einem der weiblichen Gruppenmitglieder gezwungen. Die Inszenierung einer Täterin und einem weiblichen Opfer stellt eine der wenigen Ausnahmen einer solchen Opfer-Täter-Konstellation in Filmen allgemein dar.[520] Im Jahr 1979 wurde der Fall Hearst in der TV Produktion *The Ordeal of Patty Hearst* nochmals verfilmt.[521] Auch hier wird gezeigt, wie Hearst von einem ihrer Entführer vergewaltigt wird.

Während es sich bei den bisher genannten Szenarien um geplante Übergriffe handelt, gibt es zudem filmische Inszenierungen von Entführungen, die als impulsive Tat dargestellt werden. Im TV-Spielfilm *Sweet Hostage* (1975) hat eine junge Frau, genau genommen ein Teenager von 17 Jahren, eine Autopanne und wird von einem vorbeifahrenden Mann mitgenommen.

[519] Harrison, James: Black Abductor. London/New York, 1972. Dazu, dass die in diesem auf Hardcore Sex und Brutalität angelegtem Roman erzählte Geschichte fast identisch die tatsächliche Entführung von Patricia Hearst vorwegnahm siehe die Einführung von Al Ellenberg in dem Reprint von 1974.

[520] In *The Big Snatch* übernimmt eine der befreiten Frauen die Rolle des Peinigers und missbraucht ihre ehemaligen Mitgefangenen. In *Teenage Hitchhikers* wird es als freiwilliger Akt dargestellt, den alle Beteiligten anscheinend genießen, auch wenn die beiden jungen Frauen ‚Mouse' und ‚Bird' dazu gezwungen wurden.

[521] Noch weitere Verfilmungen: *Patty* (1988), *Zorry and Patty Hearst* (2004), *The Radical Story of Patty Hearst* (2018) und die TV-Serie *Patty Hearst* (2019, TV-Serie).

Die Zuschauer*innen wissen bereits, dass dieser aus einer psychiatrischen Einrichtung entflohen ist und als gefährlich gilt. Statt sie am vereinbarten Ziel aussteigen zu lassen, nimmt er sie mit in eine abgelegene Hütte und hält sie dort gegen ihren Willen fest. Nach einigen verhinderten Ausbruchversuchen nähern sich die beiden allerdings an, ‚verlieben' sich und haben schließlich Geschlechtsverkehr. Am Ende des Films werden sie jedoch von der Polizei entdeckt und der entflohene Patient wird in einem dramatischen Finale erschossen.

Mit Blick auf das Verhalten der Opfer lassen sich erneut Verweise auf entsprechende Schuldzuschreibungen erkennen. Im Falle der entführten Frauen handelt es sich vor allem um solche, die sich im Innen- oder Außenraum ohne Beschützer aufhalten – jedenfalls ohne einen adäquaten. Der Verlobte von Patricia Hearst beispielsweise ist zwar anwesend, kann aber nichts gegen die Entführer*innen ausrichten. In *Sweet Hostage* beginnt die Entführung mit dem freiwilligen Zustieg der Protagonistin ins Auto ihres zukünftigen Entführers. Auch ohne das Vorwissen zum Täter ist diese Situation für uns Zuschauer*innen bereits als eine gefährliche zu erkennen. Die Fehlhandlung der selbstbewusst auftretenden Protagonistin besteht darin, die Situation als ungefährlich einzuschätzen. In Bezug auf das Opfer-Täter-Verhältnis geht die Bedrohung wiederum von Fremden aus, die von außen in den Wohnraum eindringen oder auf dem Fahrersitz warten. Als Einzeltäter auftretende Entführer werden als Männer mit psychischen Problemen inszeniert. Wenn die Entführung von einer (terroristischen) Gruppe ausgeht, geht es um monetäre oder politische Gründe. Hier übernehmen ausnahmsweise auch Frauen die Rolle der Täterin. Im Fall der Hearst-Verfilmungen kommt das erste Mal die Figur des ‚schwarzen Mannes' als Täter vor.[522]

Im Hinblick auf das Täter-Opfer-Verhältnis fällt desweiteren auf, dass es im Laufe der Entführungen in allen Beispielen mindestens zu einem kurzen Moment der Annäherung zwischen der Entführten und ihren Entführer*innen kommt.[523] In der Hearst-Verfilmung aus dem Jahr 1975 und in *Sweet Hostage* entwickelt sich daraus sogar ein ‚Liebesverhältnis'. Die politische oder soziale Devianz der Täter stellt zunächst zwar den Grund für die Entführung und somit eine Gefahr für die Opfer dar, im weiteren Verlauf scheinen die entführten Frauen jedoch genau daran Gefallen zu finden. Auffällig in dem Zusammenhang ist der Umstand,

[522] Die Figur des Schwarzen Mannes, der eine weiße Frau vergewaltigt, um sich an seinen weißen, männlichen Unterdrückern zu rächen, wurde von dem Schriftsteller Eldrige Cleaver in seinen Gefängnisaufzeichnungen *Soul on Ice* (1968) thematisiert und breit diskutiert.

[523] Der Aufbau eines emotionalen Verhältnisses einer entführten Person zu ihren Entführer*innen wird als Stockholm-Syndrom bezeichnet und ist als filmische Trope weit verbreitet. Die Entführung als romantische Inszenierung ist in Verfilmungen der Geschichte von Der Schönen und dem Biest oder King Kong, in Screwball-Komödien wie in *Saboteur* (Hitchcock, 1942), in romantischen Dramen wie *Passenger* (2016), vor allem aber in Aktionfilmen wie *Three Days of the Condor* (1974), *Die Hard* (1988) oder *12 Monkeys* (1995) zu finden.

dass sich in diesen Fällen das Äußere der Täter von solchen in anderen Vergewaltigungsszenarios unterscheidet: werden sie in der Regel eher unscheinbar, durchschnittlich attraktiv oder bewusst körperlich abstoßend und ungepflegt portraitiert,[524] handelt es sich bei den vergewaltigenden Entführern um charismatische und körperlich durchtrainierte Männer, von denen uns als Zuschauer*innen viel nackte Haut und Muskeln zu sehen gegeben werden. In diesen Beispielen kommt es also nicht nur zur Sexualisierung der Opfer, um den Übergriff aufgrund ihrer Attraktivität nachvollziehbar darzustellen, sondern auch bzw. vor allem der Täter. Charisma und körperliche Attraktivität scheinen die Grundvoraussetzungen für die Romantisierung und dadurch Verharmlosung des Übergriffs zu sein.[525] Dadurch wirken die Männer allerdings nicht mehr wie ‚echte' Täter und die Frauen durch ihre Zuneigungsbekundungen dementsprechend nicht mehr wie ‚echte' Opfer. Die Botschaft, die hier gesendet wird, ist, dass der vorherige Missbrauch nicht von Bedeutung war – sonst könnte es nicht zu der Verpaarung kommen. Bei dieser Möglichkeit der nachträglichen ‚Wiedergutmachung' schwingen die Annahmen mit, dass Frauen vergewaltigt werden wollen bzw. wenn sie es nicht wollen, es auch nicht geschehen kann.

Übergriffe im Auto

Bisher ging es um den (un-)freiwilligen Zustieg ins Auto zu einem Fremden. Aus Filmen kennen wir zudem solche Szenarien, in denen es im Auto zur körperlichen Annäherung zwischen zwei sich bereits bekannten Personen kommt: einvernehmlich, gegen den Willen der Betroffenen oder für die Zuschauer*innen nicht ganz eindeutig. In den Spielfilmen *American Graffiti* (1973) und *Saturday Night Fever* (1977) wird in mehreren Szenen übergriffiges Verhalten (nicht nur, aber vor allem) im Inneren des Autos gezeigt.[526] In *American Graffiti* ist das Auto grundsätzlich mit der Handlung verwoben, die vor allem zeigt, wie junge Erwachsene im Jahr 1962 an einem Freitagabend in ihren Autos in ihrer Kleinstadt umherfahren. Der Film spiegelt das automobilisierte Freizeit- und Paarungsverhalten der Zeit wider und spielt zu weiten Teilen im Autoinneren. Übergriffiges Verhalten geht in dem Film von George Lucas unter anderem von einem der Protagonisten aus, der seine Freundin zum Sex auf der Rückbank ‚überredet'. Sie weigert sich zunächst, gibt seinem Druck jedoch

[524] Insbesonders die Täter in *Last House on the Left, Poor Pretty Elvis* und *The Big Snatch*. In *Wild Riders* gibt es beide Täter-Typen, die nebeneinander spielen und der vermeintlich attraktivere auch als der moralisch Überlegene gezeigt wird.
[525] Auch im Fall von *Hitchhike!* in dem eine Frau einen männlichen Tramper mitnimmt, kann dieser als auffällig attraktiv bezeichnet werden.
[526] Siehe Karlin, Katherine: What We Don't Remember about Saturday Night Fever. In: Bright Wall/Dark Room, Issue 72, Juni 2019, https://www.wbur.org/artery/2015/09/21/saturday-night-fever; https://www.brightwalldarkroom.com/2019/06/12/what-we-dont-remember-about-saturday-night-fever/, letzter Zugriff 11.11.2020.

schließlich nach. Auch in anderen Auto-Szenen kommt das Thema ‚Vergewaltigung' zwischen Männern und Frauen immer wieder auf – als Scherz, als Andeutung, als Drohung. In *Saturday Night Fever* versucht der Protagonist Tony seine Tanzpartnerin Stephanie im Auto eines Freundes zu vergewaltigen. Eine andere Frau, Annette, ist unglücklich in Tony verliebt. Sichtlich alkoholisiert lässt sie sich auf die Annäherungsversuche von einem von Tonys Freunden ein, in der Hoffnung, Tony dadurch eifersüchtig zu machen. Stattdessen wird sie während der Fahrt auf dem Rücksitz von Tonys Freunden vergewaltigt. Tony scheint zwar von dem Übergriff durchaus verstört, statt der offensichtlich verzweifelten Annette zu helfen, setzt er diese nach dem Übergriff jedoch auch noch verbal herab.

In *American Graffiti* mit seiner melancholisch-fröhlichen Grundstimmung sind übergriffiges Verhalten in Form von Anspielungen und verbalen Anzüglichkeiten omnipräsent. Der ganze Plot dreht sich im Grunde um das Thema des Jagens und Überwältigens und bestätigt das Vorurteil, dass Frauen ‚Objekte' sind, die genau das wollen: gejagt und überwältigt werden. Hierbei handelt es sich um eine Spielart des verbreiteten Topos ‚No means Yes'. Da der Film alles Geschehen auf ‚lustige' Art und Weise präsentiert, erscheinen die Übergriffe als Bestandteil ‚normalen' Paarungsverhaltens und demnach adäquat. Jedenfalls schaden sie dem Image des netten Boyfriend nicht – und schon gar nicht dem des begehrten Bad Boy. Was gerade bei *American Graffiti* deutlich wird: Sobald sich Frau und Mann im Auto befinden, geht es um Sex und um Vergewaltigung als eine mögliche Variante; entsprechend muss eine Frau, die zu einem Mann ins Auto steigt, zumindest mit körperlicher Annäherung rechnen.

In *Saturday Night Fever* geht es ebenfalls um die Überwältigung bzw. Überzeugung der/des (begehrten) Partner*in – allerdings in einem sozialkritischeren, düsteren Setting. Die Übergriffe sind als solche zu erkennen, doch auch hier ohne sichtlich negative Konsequenzen für den Helden der Geschichte – wobei es sich bei der Figur Tony eher um einen Anti-Helden handelt. Während sein aggressives, sexualisiertes Vorgehen gegenüber Stephanie verziehen wird, endet der intensive Werbungsversuch von Annette in einer Vergewaltigung. In Annettes Ausdruck ihres sexuellen Begehrens scheint ihr Fehlverhalten begründet zu sein. Auch vor dem Übergriff wird ihr Verhalten als schwach und moralisch fragwürdig dargestellt, vor allem weil sie trotz der offenkundigen Ablehnung Tonys nicht von ihm ablässt. Die Figur der Stephanie scheint dagegen moralisch gefestigter, sie ist beruflich ehrgeizig und fungiert auf diese Art als eine Form von Gegenpol zu Annette. Deswegen, so der Eindruck, bleibt es in ihrem Fall auch ‚nur' bei einem Vergewaltigungsversuch.

Gerade in diesen beiden Filmen erscheint der Umgang mit dem Thema der sexualisierten Gewalt sehr ambivalent. Es wird deutlich, dass die Übergriffe negativ zu bewerten sind, trotzdem stellen sie nicht mehr als eine Randnotiz in der Erzählung dar, die sich um die männlichen Protagonisten dreht. Einerseits machen die Filme auf ironisch-überspitzte oder dramatische Weise deutlich, dass sie toxische Männlichkeit im Blick haben, andererseits überlagern die Probleme der männlichen Protagonisten mit der Gesellschaft bzw. mit der Selbstfindung ihr übergriffiges Verhalten. Die Frauenrollen unterstützen dieses auch noch. Ein Bewusstsein für die Konzepte von Date-Rape und Consent (Zustimmung) und deren Komplexität ist in diesen Filmen zwar zu erkennen, die Übergriffe werden letztlich jedoch in verharmlosender Art und Weise inszeniert – zu Gunsten der männlichen Protagonisten.

6.2.4 Zur Wirkung der filmischen Verräumlichung von sexualisierter Gewalt

Hinsichtlich des Zusammenhangs von Raum und sexualisierter Gewalt zeigen solche Darstellungen, dass Frauen ‚an sich' mit Vergewaltigung zu rechnen haben – gleichgültig, ob sie sich im Innenraum, im Außenraum oder im Auto aufhalten. Die Gefahr lauert draußen, dringt nach innen ein oder wartet auf dem Fahrersitz. Die Filme reproduzieren und bestätigen zum einen raumbezogene Vergewaltigungsmythen und entsprechende Annahmen über die (Un-)Gefährlichkeit bestimmter Räume und Raumhandlungen – der (nächtliche) Außenraum ist für Frauen gefährlich, ebenso wie die Fortbewegung darin. Die Filme rücken jedoch zum anderen auch den privaten Wohnraum als Tatort in den Fokus: besonders Fenster und Türen stellen Schwachstellen dar. Das Auto als eine Erweiterung des Innenraums zum Fortbewegen im Außenraum stellt anscheinend eine noch fragilere Schutzhülle dar. Beim Trampen verliert es jegliche schützende Funktion – und bietet für Frauen nicht das damit verbundene Gefühl von Abenteuer und Freiheit, das es für Männer bedeuten kann.[527]

Als die größte Schwachstelle innerhalb dieser räumlichen Settings werden die sich darin befindenden Frauen selbst präsentiert. Neben den räumlichen Gegebenheiten stellt gerade das Verhalten der zukünftigen Opfer ein Problem dar – es kann von uns Zuschauer*innen als unvorsichtig und/oder provokant dekodiert werden. Da die Gefahr fast ohne Ausnahme von fremden Männern ausgeht, besteht der Hauptfehler von Frauen darin, sich ohne adäquate

[527] Auch für Männer kann das Trampen bzw. können Tramper gefährlich sein, wie The Hitchhiker von Ida Lupino zeigt, allerdings besteht die Bedrohung nicht in Form von Vergewaltigung. Zum Auto als prekäre Schutzhülle siehe Rauh, Franziska: When Car Culture Meets Rape Culture. Das Auto als Verhandlungsraum sexualisierter Gewalt in Three Weeks in May (1977) von Suzanne Lacy und Hollywood-Filmen. In: Nierhaus, Irene/ Heinz, Kathrin (Hg.): Unbehaust Wohnen. Konflikthafte Räume in Kunst, Architektur, Visueller Kultur. Bielefeld, 2020, S. 293–307.

männliche Begleitung zu Hause, im Außenraum oder im Auto aufzuhalten. Zum Schutz eignen sich am besten kräftige Männer, vorzugsweise der Vater oder Ehemann. Diese stellen eine Leerstelle in den Vergewaltigungsszenen dar – oder umgekehrt: Wenn solche Männer anwesend sind, ist die Situation für Frauen sicher. Hier scheint die dichotome Konstruktion von der Frau als schutzbedürftiges Wesen und dem Ehemann/Vater als Beschützer bestätigt, die für Griffin die Basis der US-amerikanischen *Rape Culture* bildet.[528]

In Bezug auf die Opfer-Rollen ist zu unterscheiden zwischen Frauen, die sich in temporärer Abwesenheit ihrer Beschützer fahrlässig verhalten und solchen, die bewusst auf einen Beschützer verzichten – und sich auch ansonsten provokant verhalten. Plakativ ausgedrückt wird hier eine Einteilung in die Figur der naiv-dümmlichen Hausfrau und die der berufstätigen, sich amüsierenden, sexuell aktiven, abenteuerlustigen, allein lebenden und/oder unverheirateten Frau vorgenommen. Auch die Sexualität der Frauen spielt eine relevante Rolle für ihre Inszenierung als Opfer. Vorehelicher Sex (inklusive ungewollter Schwangerschaft), sex-positives Auftreten und Promiskuität werden als sexuell provokantes Verhalten dargestellt, das letztlich die moralische Integrität der Opfer in Frage stellt. Die zweite Gruppe von Opfern besteht aus Frauen-Typen, die sich bestimmte Freiheiten herausnehmen und sich nicht an gesellschaftliche Konventionen und Regeln halten. Räumlich betrachtet verlassen oder verweigern sie die geschlechtsspezifische Raumaufteilung, in der den Männern der öffentliche Außenraum vorbehalten ist und den Frauen das Familienheim als Sphäre zugewiesen wird. Die Filme rücken vor allem die Single-Wohnung und das Auto als Fortbewegungsmittel im öffentlichen Raum ins Zentrum der Vergewaltigungsnarrative.

Die Filme zeigen somit nicht nur das jeweils akute vermeintliche Fehlverhalten der Frauen, wie Trampen, Fenster offen lassen etc., sondern sie begründen diese Handlungen in grundsätzlichen Eigenschaften und Charakterzügen jenseits der konkreten Situation. Frauen tragen demnach nicht nur eine (Mit-)Schuld, weil sie beispielsweise trampen, obwohl sie doch wissen, dass es gefährlich ist, sondern weil sie trampen, um beruflich weiterzukommen oder ihre Familie verlassen, um ein anderes Leben zu führen. Diese Wünsche nach räumlicher, ökonomischer und/oder sexueller Selbstbestimmung bringen die Frauen – anscheinend unausweichlich – in Gefahr.

[528] Siehe Griffin, 1971.

Durch solche visuellen und narrativen Argumentationen erfüllen die Filme eine abschreckende Funktion. Die sexualisierten Übergriffe werden als nachvollziehbare Bestrafungen für bestimmte Handlungen und Haltungen – und im Grunde auch für das ‚Frau-Sein' an sich inszeniert: Einbruch und Vergewaltigung als Konsequenz für das Single-Leben, übergriffiges Verhalten im Auto als ‚Strafe' für vorehelichen Sex und Entführung als Warnung an eine politisierte Jugend.[529] Im Rückschluss bedeutet dies, dass Frauen, die nicht vergewaltigt werden wollen, solche Räume, Handlungen und Akteur-Konstellationen meiden sollten. In den Filmen werden dementsprechend explizite, aber vor allem implizite Verhaltensaufforderungen formuliert: sucht euch einen adäquaten männlichen Beschützer, bleibt zu Hause und erfüllt die an euch gestellten gesellschaftlichen Erwartungen.

Mit Blick auf filmische Verhaltensaufforderungen, die sich an männliche Zuschauer richten, fällt vor allem auf, dass es diesen leicht gemacht wird, sich nicht mit den Tätern identifizieren zu müssen. Das von Griffin formulierte Paradoxon, dass Männer gleichzeitig der Beschützer- und der Tätergruppe angehören, lösen die Filme häufig dadurch, dass die Täter als Kriminelle, Psychopathen oder anderweitig abstoßend gezeigt werden. Dadurch dürften solche Filme auch nicht als Aufruf dazu verstanden werden, das eigene Handeln zu reflektieren. Vielmehr bieten sie Identifikationsangebote mit der Rolle des Beschützers, die zum Teil zwar temporär abwesend sind, aber im Zweifel gerade als Leerstelle eine zentrale Rolle einnehmen. ‚Richtiges' Verhalten würde dann für Männer bedeuten zu heiraten, sich körperlich fit zu halten und so viel Geld zu verdienen, dass die Frauen nicht arbeiten und sich dadurch in Gefahr bringen ‚müssen'. Während Frauen mit sexualisierter Gewalt bestraft werden, wenn sie Kontrolle über ihr eigenes Leben übernehmen, sollen die Männer die Kontrolle über ihre Ehefrauen und Töchter haben bzw. behalten.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Verknüpfung von Raumgefügen, -verhalten und sexualisierter Gewalt in den Filmen als Versuch gelesen werden kann, darüber nicht nur die traditionelle geschlechtsspezifische Raumordnung, sondern gerade auch die ihr zugrunde liegende Geschlechterordnung zu verteidigen bzw. für deren (Weiter-)Bestand zu argumentieren.[530]

[529] Zu letzterer These siehe: Toobin, Jeffrey: American Heiress. The Kidnapping, Crimes and Trial of Patty Hearst. London, 2016.
[530] Zur geschlechtsspezifischen Aufteilung des ‚öffentlichen' Raums als männliche Sphäre und den ‚privaten' Raum als weibliche siehe Nierhaus, 1999, Nierhaus/Heinz/Keim, 2013.

6.3. Die Frauenbewegung als Krise für das Sexualitätsdispositiv: Weibliche Berufstätigkeit und Automobilität als Bedrohung für das Familienmodell

Doch warum bestand in den 1970er Jahre eine Notwendigkeit, Frauen(rollen) zu problematisieren, die gegen die traditionelle Raumordnung verstoßen? Ich gehe davon aus, dass die Filme als Reaktion auf die Emanzipationsbestrebungen der Frauenbewegung zu betrachten sind. Die Filme reagieren auf eine gesellschaftliche Realität, die letztlich eine Krisensituation des Sexualitäts- bzw. Allianzdispositivs darstellt, die ich in diesem Kapitel kurz umreiße – um anschließend in Kapitel 6.4 TWIM dazu ins Verhältnis zu setzen.

Zentrale Publikationen der Frauenbewegung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie Betty Friedans *Feminine Mystique* (1963) setzten an der Unzufriedenheit der (*weißen* Mittelklasse-)Hausfrau an und führten zur umfassenden Kritik der patriarchalen Gesellschaftsordnung, insbesondere deren Institutionen wie Ehe und Familie sowie an den daran geknüpften Geschlechterrollen.[531] Sowohl Ziel als auch Mittel, um das begrenzte Ehe- und Hausfrauendasein zu verlassen, waren Berufstätigkeit – ökonomische Autonomie - und sexuelle Selbstbestimmung.

6.3.1 Weibliche Berufstätigkeit

Mit der Berufstätigkeit strebten die Feministinnen der 1960/70er Jahre die Auflösung der binären Raumaufteilung und den Zugang zum öffentlichen Raum an – als Sphäre der Produktion (Lohnarbeit) und nicht nur der Reproduktion (Supermarkt, Kirche, Kindergarten, Schule etc.). Frauen drangen in dieser Zeit in einem bisher nicht dagewesenen Maße in den öffentlichen Raum vor. Die Aktivistinnen der Frauenbewegung verliehen diesem räumlichen Vorstoß politischen Nachdruck. Bei den neu-berufstätigen Frauen handelte es sich vor allem um *weiße* Mittelklasse-Frauen, die zwar aufgrund der Reduzierung auf ihre Hausfrauen-Rolle gesellschaftlich benachteiligt waren, qua ihres sozialen Status aber trotzdem über eine gewisse (diskursive) Macht verfügten, die andere lohnarbeitenden Frauen seit der Industrialisierung nicht inne hatten. Diesen ging es in der Regel auch nicht um ökonomische Unabhängigkeit und Selbstfindung, sondern ihre Lohnarbeit war notwenig, um die Existenz ihrer Familie zu sichern. So stellt Claudia Goldin für die Zeit von 1890 bis 1970 zwar einen erheblichen Anstieg von weiblicher Arbeitsmarktbeteiligung – von 18,9 auf 42,6% – fest, macht aber deutlich, dass die Zunahme der Berufstätigkeit von *weißen* Mittelklassefrauen – verheiratet oder Single – in diesem Zeitraum ein junges Phänomen darstellt. Die Arbeitskraft

[531] Friedan, Betty: Feminine Mystique, New York, 1963.

von Schwarzen Frauen sei in der öffentlichen Wahrnehmung stattdessen traditionell unterrepräsentiert: „Black women participated in the labor force on average three times more than did white women, and married black women averaged almost six timest he rate of married white females.“[532]

Doch auch bei den *weißen* Mittelklasse Frauen, die im Zuge der Frauenbewegung auf den Arbeitsmarkt drängten, muss noch einmal differenziert werden. Selbst wenn es aufgrund der Berufstätigkeit dieser Frauen im Familienverbund Auseinandersetzungen gab, führte diese nicht zwangsläufig zu deren komplettem Ausstieg aus dem bisherigen Familienmodell. Stattdessen konnte der Wunsch nach Berufstätigkeit der weiblichen Mittelklasse über die Verwertbarkeit innerhalb einer zunehmend ökonomisch ausgerichteten Gesellschaft integriert werden, ohne die vorherrschenden Machtverhältnisse allzu sehr zu gefährden – gerade auch über Teilzeitbeschäftigungen, die mit der familiären Arbeitsteilung vereinbar waren. So gab es Berufe, die in diesem Sinne bereits als akzeptabel ausgewiesen waren, wie Sekretärinnen oder Lehrerinnen. Aufgrund der zunehmenden Technologisierung des Arbeitsmarktes stieg der Bedarf an Arbeitskräften für körperlich nicht anstrengende Tätigkeiten, für die Frauen vermehrt (in Teilzeit) eingestellt wurden.[533]

Im Zuge der Bildungsreformen in den 1960er/70er Jahren stieg jedoch die Zahl der besser ausgebildeten Frauen, die höher bezahlte Vollzeitjobs ergreifen wollten. Die Berufstätigkeit wurde in diesem Bereich an die eigene Identitätsentwicklung gekoppelt und zunehmend auf Karriere ausgelegt.[534] In der Vorstellung dieser voll berufstätigen, unverheirateten und alleinlebenden Frau wird nicht nur (potentiell) die Familie aus dem Wohn- und Lebensraum eliminiert, sondern auch der männliche Beschützer an sich. Die Single-Frau verweigert die Rolle, die ihr im Allianzdispositiv als Teil der Kleinfamilie zugeschrieben wird. Von daher verwundert es nicht, dass gerade diese Figur in den Filmen in den Fokus geriet, auch wenn sie in dieser Zeit weiterhin eine gesellschaftliche Ausnahme darstellte und wohl eher als ‚Schreckgespenst‘ von konservativen Kräften heraufbeschworen wurde. Gesellschaftlich real

[532] Goldin, Claudia: Female Labour Force Participation. The Origin of Black and White Differences, 1870 and 1880. In: Journal of Economic History, Vol XXXVII, No. 1, 1977, S.87–108, S. 94; Goldin, Claudia: The Quiet Revolution that Transformed Women's Employment, Education, and Family. In: American Economic Association, Richard T. Ely Lecture, Vol. 96, No. 2, 2006, 1–20, https://scholar.harvard.edu/files/goldin/files/the_quiet_revolution_that_transformed_womens_employment_education_and_family.pdf, letzter Zugriff 2.12.2020.
[533] Vgl. U.S. Department of Labor: Women Workers in 1960. Geographical Differences. Washington D.C., 1962, S.10f. https://scholar.harvard.edu/files/goldin/files/the_quiet_revolution_that_transformed_womens_employment_education_and_family.pdf.
[534] Vgl. Goldin 2006.

wahrzunehmen war hingegen, dass junge Frauen Familienplanung zugunsten einer beruflichen Ausbildung und Karriere zurückstellten und Frauen in höherem Maße durch Scheidung aus dem Allianzdispositiv austraten, wie ein Blick auf die steigende Scheidungsrate in den USA ab Ende der 1960er Jahren zeigt.[535]

6.3.2 Weibliche Automobilität

Als weiterer ‚problematischer' Aspekt, der in den 1970er Jahren eine intensive filmische Verhandlung erfuhr, tauchte neben der Single-Frau bzw. deren Wohnung die weibliche Automobilität in unterschiedlichen Formen auf.

Um die Rolle des Autos im Kontext der medialen Verhandlung sexualisierter Gewalt besser einordnen zu können, werfe ich zunächst einen Blick auf die Relevanz des Automobils in den USA der 1970er Jahre. Der PKW war und ist in den USA das Fortbewegungsmittel Nr. 1. Aufgrund der gegebenen Landesgröße, Stadtplanung und dem Siedlungsverhalten sind selbst im Alltag häufig große Strecken zurückzulegen. Zur Überbrückung der Distanzen auch innerhalb von Städten und Vorstadtsiedlungen waren die US-Amerikaner*innen vom Auto als Fortbewegungsmittel abhängig. Gerade Los Angeles, wo Lacy TWIM realisierte, wird durch die „diffuse Anhäufung von Siedlungen zum Prototyp für die amerikanische Stadt des 20. Jahrhunderts, einer ‚city built on transport'."[536] Vor allem im Zuge der Suburbanisierungswellen Anfang der 1920er Jahre und verstärkt in den 1950er Jahren wurde noch mehr Automobilität von einer noch größeren Anzahl von Menschen erwartet. Die Wohnsiedlungen in den 1920er Jahren wurden noch in der Nähe von Bahnhöfen gebaut. In den 1950er Jahren wurde der öffentliche Nahverkehr nicht mehr in dieser Form in die Planung mit einbezogen, wodurch die Abhängigkeit vom eigenen Auto noch stärker zunahm.[537] Auch das Freizeit- und Konsumverhalten richtete sich an den Autos aus, besonders für junge Menschen gab es eine neue Infrastruktur in Form von z.B. Autokinos und Drive-In-Restaurants.[538]

---

[535] Siehe DHEW Publication No. (PHS) 78-1907, U.S. Department of Health, Education, and Welfare, 1978: https://www.cdc.gov/nchs/data/series/sr_21/sr21_029.pdf; letzter Zugriff 12.12.2020.
[536] Löwe, Liane: A Nation Built on Transport. Das Auto und die US-amerikanische Gesellschaft. In: Köth, Anke/ Minta, Anna/ Schwarting/ Andreas (Hg.): Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt. Dresden, 2005, S. 247–269, S. 251.
[537] Vgl. Sanger, Carol: Cars, Culture, And The Predicament of Gendered Space. In: University of Pennsylvania Law Review, Vol. 144, 1995, S. 705–756, S. 718, https://scholarship.law.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3502&context=penn_law_review; letzter Zugriff, 30.08.2020.
[538] Vgl. Löwe, 2005, S. 259ff.

Die US-amerikanische Bevölkerung entwickelte sich dementsprechend zu einer Gesellschaft, die zunehmend vom Auto abhängig war. Bereits in den 1960er Jahren stellte der Zweitwagen weniger ein Statussymbol als eine Notwendigkeit dar.[539] Auch wenn das Auto in den USA in den Anschaffungs- und Haltungskosten (vor allem dem Treibstoff) günstiger war als beispielsweise in Europa und es dadurch schlicht mehr Autos gab, konnten sich jedoch auch in den USA nicht alle einen PKW leisten.[540] Das Trampen stellte für diesen Teil der Bevölkerung eine Alternative zur individuellen Fortbewegung dar. Besonders in der Zeit der Wirtschaftskrise ab Ende der 1920er Jahre waren viele Menschen auf der Suche nach Arbeit per Anhalter unterwegs. Auch in Kriegszeiten und entsprechenden Phasen von Ressourcenknappheit waren viele darauf angewiesen. Die Anfänge des Trampens waren somit historisch weniger von der Suche nach Abenteuer beeinflusst als es die besprochenen Filme annehmen lassen. Das Konzept des Trampens als Abenteuer erreichte seine Hochphase erst in den 1960er/70er Jahren als das Fortbewegungsmittel der Hippie-beeinflussten Jugendkultur. Durch zunehmende Individualisierungsprozesse in der Gesellschaft – jede*r fährt für sich – verlor es allerdings mit der Zeit an Reiz. Ab den 1970er Jahren wurde zunehmend von Seiten der Politik auf die vermeintliche Gefährlichkeit des Trampens, insbesondere für Frauen, hingewiesen und in einigen Staaten verboten.[541]

An der Kriminalisierung des Trampens zeichneten sich geschlechtsspezifische Unterschiede ab, die für den automobilen Bereich insgesamt zutrafen. Das Auto als Symbol für Mobilität war von Beginn an vornehmlich Männern vorbehalten. Abgesehen von Ausnahmen war die Rolle der Frauen zunächst auf die Beifahrerin beschränkt. Später sollten Frauen einspringen, wenn der Mann beispielsweise zu viel getrunken hatte.[542] Vor allem im Kontext des zunehmenden Wohlstands der Nachkriegsgesellschaft und den neuen Suburbarnisierungswellen waren ab den 1950er Jahren zwar immer mehr Frauen hinter dem Steuer zu finden, jedoch entsprach auch diese Entwicklung zunächst noch der traditionellen Rollenaufteilung: das Auto ‚erleichterte' die Reproduktionstätigkeiten der (Haus-)Frau. Diese eingeschränkte Mobilität betonte jedoch weiter die Abhängigkeit vom unbegrenzt motorisierten Ehemann bzw. Vater und das Gebunden-sein an den privaten Raum mit der Erweiterung des familienbezogenen Konsumraums, vor allem aber die Rolle der Ehefrau und

[539] Vgl. Sanger, 1995, S. 719.
[540] Ebd., S. 725.
[541] Vgl. Reid, 2020.
[542] Siehe dazu die Lehrfilme der US Auto Industry: *Driving Tips 1 + 2* und *Easy Does it*, aus dem Jahr 1940. Darin wird geraten, dass Frauen das Steuer übernehmen, wenn der Mann getrunken hat oder zu müde ist. Die Frau als Fahrerin ist nur zu sehen, wenn sie sich mit den Kindern alleine im Auto befindet. Die Filme sind auf Youtube online verfügbar. Zur Geschichte der Frau als Fahrerin in den USA siehe Scharff, Virginia: Taking the Wheel. Women and the Coming of the Motor Age. New York, 1991.

Mutter. Durch die Frauenbewegung der 1960er/70er Jahre kam es hier zu einer deutlichen Veränderung, auch bzw. gerade in Kombination zur ‚neuen' weiblichen Berufstätigkeit. Die Automobilität wurde ein wichtiger Faktor für die weibliche Emanzipation. Das eigenständige Fahren wurde für Frauen relevant, um sich von dem Heim zu entfernen, und zwar zum Zwecke der Lohnarbeit und nicht der familiären Reproduktionsarbeit. Das Auto als Vehikel der Emanzipation ging also mit der ‚Entdeckung' der Frauen als Arbeitskräfte einher. Diese mussten mobiler sein, brauchten Autos – und stellten somit einen neuen Absatzmarkt dar.[543]

Nicht nur die Automobilität – im Sinne von Transport – war traditionell ein männliches Privileg, das die Fortbewegungsmöglichkeit von Frauen im Außenraum begrenzte. Grundsätzlich war der gesamte Automobilbereich eine Sphäre, in der sich patriarchale Strukturen fortsetzten. Damit verknüpfte Rollenerwartungen können beispielsweise deutlich in den Autowerbungen aus dieser Zeit abgelesen werden. Auch wenn Frauen als neuer Absatzmarkt langsam Berücksichtigung fanden,[544] zeigt ein kurzer Blick auf Werbefilme und -anzeigen, dass sie dort häufig lediglich als Accessoire neben, im oder auf dem Auto zu sehen waren.[545] Wenn sich die Werbung doch explizit an Frauen als Kundinnen richtete, stand die Praktikabilität und einfache Handhabbarkeit der meist kleineren Wagen im Vordergrund. Für die männliche Zielgruppe wurden dagegen Schnelligkeit, technische Finessen und hochwertige Ausstattung hervorgehoben. Männliches Fahren wurde mit Abenteuer und Freiheit verknüpft, wie wir bereits aus den weiter oben beschriebenen Filmen wissen. In diesem Zusammenhang fällt desweiteren auf, dass über Autos mitunter gesprochen wurde, als wären es Frauen[546] – oder kräftige exotische Tiere.[547] Dadurch ergibt sich eine seltsame Frau-Maschine-(Tier)-Gleichsetzung, die dem männlichen Fahrer bereitsteht, aber auch von ihm beherrscht werden muss. Verfügbarkeit und Kontrolle über das Auto symbolisieren Entsprechendes über Frauen. Hier wird das Gegensatzpaar von männlicher Potenz und weiblicher Verfügbarkeit generiert.[548]

---

[543] An dieser Stelle ist wieder darauf zu verweisen, dass sich diese Aussagen wieder vorwiegend auf weiße Mittelschichtfrauen beziehen. Es gab auch eine eindeutig rassistische Begründung dafür, warum diese Frauen, wenn sie schon unterwegs sein mussten, keine öffentlichen Verkehrsmittel benutzen sollen. Dazu Sanger, 1995, S. 711–712.

[544] Ford wirbt mit seinem Model T bereits 1915 explizit bei (wohlhabenden) Frauen mit dem Slogan „Freedom for the Woman who owns a Ford", Sanger, 1995, S. 13.

[545] Bekanntestes und exklusives Beispiel, in dem zugunsten der weiblichen Körper die Fahrzeuge allerdings vollständig verschwinden, ist der Pirelli-Kalender, der seit 1964 von dem Reifenhersteller Pirelli herausgegeben wird.

[546] Für diese Analogie siehe auch Barthes, Roland: Mythologie des Automobils. (Das Auto, Projektion des Ichs, 1963). In: Auto-Nom. Das Automobil in der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit, 2003, S. 59–69.

[547] Vor allem Großkatzen: Jaguar, Panther oder Puma.

[548] Hertling, Anke: Eroberung der Männerdomäne Automobil. Die Selbstfahrerinnen Ruth Landhoff-Yorck, Erika Mann und Annearie Schwarzenbach. Bielefeld, 2013, S. 113ff.

Dieses Ungleichgewicht drückt sich zudem in dem aufgeladenen Verhältnis zwischen Fahrer und Beifahrerin im Fahrzeug-Innenraum aus. Das Auto unter männlicher Beherrschung steht für Macht über Raum und Zeit; für Kontrolle über Reichtum; für Luxus, Verschwendung und Freizeit – und für Sex.[549] Das Auto ist somit ein hoch begehrtes Objekt und ein hoch sexualisierter Raum: „From the earliest days of the car culture, automobiles had been expected to provide a new space for courtship and sex.[550] Gerade für junge Menschen war das Auto einer der wenigen Rückzugsräume, der ihnen ein gewisses Maß an Privatsphäre ermöglichte, fern familiärer und vermeintlich gesellschaftlicher Kontrolle.[551] Es war dadurch besonders in die Phase des Umwerbens möglicher Sexual- beziehungsweise Ehepartner*innen sowie dazugehöriger Geschlechterverhältnisse und -rollen eingebunden. Die Verbreitung des Autos veränderte grundlegend das moderne *Dating*-Verhalten – gerade räumlich und die Rollenverteilung betreffend. Zuvor waren es die jungen Frauen, die initiierten, dass die jungen Männer um eine ‚Audienz' im Hause der Eltern der Frauen baten, in den 1970er Jahren holte der Mann die Frau mit seinem Auto von zu Hause ab.[552] Der Innenraum des Autos stellte in Folge den Austragungsort von Beziehungsarbeit und (erster) sexueller Erfahrungen dar, mit der Rückbank als dem „classic erotic site of adolescence."[553] Die Treffen fanden so gesehen nicht mehr innerhalb des familiären Einflussbereichs der Frauen statt, sondern in einem Raum, über den der junge Mann die Verfügungsgewalt und Kontrolle hatte.

Das Auto konnte in diesem Sinn als verlängerter Wohnraum zwar auch für Frauen einerseits einen „place of freedom" darstellen, andererseits jedoch eine „zone of danger", da sich die Durchsetzung patriarchaler Strukturen und entsprechend die Unterordnung von Frauen im Wageninneren fortschrieb.[554] Es gab demnach ein Wissen von dem Auto als sexualisiertem Raum – einem Raum für Sex –, aber eben auch sexualisierter Gewalt. Entsprechend hätten Frauen beim Zustieg ins Auto mit Sex oder Vergewaltigung zu rechnen – insbesondere beim Trampen.[555]

---

[549] Scharff, 1991, S. 169.
[550] Ebd. S. 138.
[551] Vgl. Löwe, 2003, S. 259ff.
[552] Vgl. Sanger, S. 730f. In *American Graffiti* ist zu sehen, dass für junge Männer eigentlich erst durch ein (eigenes) Auto die Chance auf ein Date besteht. Auch scheint dabei die Qualität des Autos eine erhebliche Rolle zu spielen. Auto und Mann werden scheinbar gleichgesetzt: Leistungsstarker Motor – potenter Typ.
[553] Frankel, David: Engine. In: Miller, Abbott J. (Hg.): Inside Cars. 2wice, Visual and Performing Arts, Jg. 5, H. 2, 2001, S. 38–45, S. 40.
[554] Sanger, 1995, S. 729f.
[555] Vgl. ebd., S. 737, 744.

6.3.3 Dispositivische Deutung der Abschreckungsfunktion der Filme

Aus dispositivanalytischer Sicht können die berufstätigen und motorisierten Frauen als eine frei gewordene ‚Masse' betrachtet werden, die es in den 1970er Jahren (wieder) zu kontrollieren bzw. in das vorliegende Machtsystem zu integrieren galt. Als Bedrohung für die Familienzelle bedeuteten diese Frauen eine Notsituation für das Sexualitätsdispositiv, insbesondere für dessen Allianzanteil.[556] Auch die jungen Menschen, die sich im Schutze des Autos des elterlichen Zugriffs entzogen, um dort voreheliche Sexualkontakte zu pflegen, stellten eine gesellschaftliche Gruppe dar, die sich nicht an die bisherige verräumlichte (Geschlechter-)Ordnung hielt. Ungewollte Schwangerschaften und Rufschädigung waren in diesem Zusammenhang zumindest ein Problem für die Frauen und deren Familien.[557] Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit des Autoinnenraums und der Single-Wohnung: beide Räumlichkeiten ermöglichten vorehelichen Sex. Gerade die unverheiratete, sexuell aktive Frau war für das Sexualitätsdispositiv demnach eine äußerst problematische Figur.

Teilweise war es möglich, die neuartigen weiblichen Subjektformen wieder in die alte Ordnung zu integrieren (siehe oben in diesem Kapitel). Solange Berufstätigkeit und Mobilität ökonomisch verwertbar waren und nicht die Kernfamilie bedrohten, mussten sie nicht (weiter) problematisiert werden. Die entsprechenden ‚neuen' Frauen-Subjekte wiesen demnach nicht auf grundsätzlich veränderte Machtverhältnisse hin, sondern lediglich auf eine Verschiebung ihrer Rolle im kapitalistischen, auf die Kernfamilie ausgerichteten System.

Einige Subjektformen schienen jedoch nicht so leicht integrierbar: etwa (junge) Frauen, die durch das Auto oder die Berufstätigkeit die Möglichkeit erhielten über das oben beschriebene Maß hinaus die traditionellen Rollen zu verlassen. In den Filmen wurden die Frauen als solche portraitiert, die sich in ihrem bisherigen Leben langweilen, beruflichen Ehrgeiz aufweisen oder sexuelle Erfahrungen sammeln wollen. Es wurden Figuren gezeichnet, die für diese Ziele auf die Rolle der Ehefrau und Mutter temporär verzichten und möglicherweise nie einlösen würden. Hierin drückt sich die Vorstellung der Frau als eigenständiger Geschlechtskörper aus – eine Entwicklung, die nach Foucault für die Ablösung des Allianz- durch das Sexualdispositiv steht. In dem Moment, in dem Frauen sich also zunehmend als eigene Rechts- und Sexualkörper begreifen und außerhalb der familiären Ordnung definieren, wird es zur Aufgabe des Sexualitätsdispositivs, diese Frauen zu kontrollieren. Die gezielte Einschüchterung durch die Verbreitung von Vergewaltigungsmythen kann als Ausdruck des

[556] Vgl. Löwe, 2005, S. 246.
[557] Vgl. Scharff, 1991, S. 140.

dispositivischen Kontroll‚bedarfs' in Reaktion auf dieses neue Selbstverständnis gelesen werden. Sexualisierte Gewalt wird demnach – der Logik der Filme folgend – als Sanktion für (un-)bewusstes räumliches Fehlverhalten von Frauen gezeigt. Der Inszenierung einer umfassenden Bedrohung außerhalb der ihnen zugestandenen Räume und Rollen kommt die Funktion einer Einschüchterungstaktik zur Aufrechterhaltung der bestehenden geschlechtsspezifischen (Raum-)Ordnung zu. Den Zuschauerinnen soll klar werden, dass der Preis, den sie für das Vordringen in den öffentlichen Raum sowie die neu gewonnenen Freiheiten und Unabhängigkeiten zu zahlen haben, in einer ständigen Bedrohung liegt.[558]

Bührmann und Schneider verweisen auf die Möglichkeit, dass dieselben Elemente eines Dispositivs Bestandteile unterschiedlicher Taktiken und Strategien sein und entsprechend diametral entgegengesetzten Interessen folgen können.[559] In dem hier behandelten Fall kommt es zu einer Verschränkung der Anliegen der Frauenbewegung – insbesondere des Anti-Rape-Movement – und den Mainstream-Filmen als Ausdruck einer sexualitätsdispositiven Taktik. Diese Gemengelage soll im Folgenden genauer betrachtet werden:

Die besprochenen Filme sind als taktische Aussageproduktion des Sexualitätsdispositivs zu betrachten. Sie trugen zur zunehmenden Diskursivierung von sexualisierter Gewalt bei. Auch wenn das Sexualitätsdispositiv eine ganz andere strategische Zielsetzung damit verfolgte, deckte sich dessen Taktik – Intensivierung der diskursiven Auseinandersetzung – mit dem Anliegen des Anti-Rape-Movement, sexualisierte Gewalt als Thema auf die öffentliche Agenda zu setzen. Das ARM hatte guten Grund, die Allgegenwärtigkeit von sexualisierter Gewalt sichtbar zu machen – schlicht deshalb, weil sie vorher nicht sichtbar gemacht wurde. Die Filme schrieben allerdings die Schuld für das Geschehen weiterhin ‚den' Frauen zu und dienten (wie oben dargelegt) primär der Abschreckung. Die Intensivierung des Diskurses wurde von den dispositiven Kräften genutzt und gegen die Frauen gewendet. Die mediale Inszenierung zielte nicht darauf ab, sexualisierte Gewalt als ein von patriarchal geprägten Geschlechterverhältnissen bedingtes Problem darzustellen, sondern als ein Problem für und vor allem verursacht durch Frauen. An der Figur der Single-Frau bzw. dem Motiv der Single-Wohnung lässt sich das Zusammenspiel gegensätzlicher Interessen gut nachzeichnen: Feministinnen brachten den Wohnraum als Tatort ins Spiel, um auf die Vergewaltigung in der

[558] Siehe dazu White Stewart, Mary: Ordinary Violence: Everyday Assaults against Women, Westport, 2014. S. 69ff. Die Autorin untersucht am Beispiel von Werbebildern in dem Frauenmagazin Vogue wie dort in den 1970er Frauen als ständig bedroht gezeigt werden, als Gegenreaktion zu den Raumforderungen im Zuge der Frauenbewegung.
[559] Bührmann/ Schneider, 2008, S. 106f. Siehe dazu Kapitel 4.

Ehe und andere Formen des innerfamiliären Missbrauchs aufmerksam zu machen. In den Filmen passierte etwas anderes: Statt Vätern und Ehemännern als potentielle Täter wurden vielmehr die nach Emanzipation strebende Single-Frau als Ursache in den Fokus gerückt.[560] Ähnliches gilt für die Positionierung des Autos. Hier ging es Feministinnen um Formen von Date- und Aquaintance-Rape, die Filme konzentrierten sich hingegen auf das Trampen und den vorehelichen Car-Sex als selbst-gefährdende Praktiken. In einigen Fällen positionieren sich die Filme sogar explizit gegen die feministischen Bestrebungen, indem auf Erzähl- und Bildebene negative Anspielungen auf die Frauenbewegung gemacht wurden, um diese letztlich zu diskreditieren.[561]

Das Wechselspiel von Ermächtigung und Kontrolle verweist dabei auf die grundsätzlichere Ambivalenz des Tabubruchs als einer Strategie gesellschaftlichen Fortschritts, auf die auch Foucault anspielt, wenn er davon ausgeht, dass nicht jedes ‚mehr' an Diskurs gleich auf eine Veränderung der Machtverhältnisse hindeutet.

6.4 Erweiterung und Verweigerung von Vergewaltigungswissen in TWIM

In diesem Kapitel gebe ich auf der Basis der bisher herausgearbeiteten Erkenntnisse eine Antwort auf die Grundfrage: Wie verhält sich die inhaltliche Aussageproduktion von TWIM zu der von den durch mediale Produktionen verbreiteten *Rape Scripts*? Während ich die Unterhaltungsfilme als Spiegel von Mainstream-Annahmen über sexualisierte Gewalt betrachte, unterstelle ich TWIM das Potential, alternatives Wissen dazu hervorzubringen. Ich schaue mir deshalb noch einmal Gemeinsamkeiten, aber vor allem Differenzen von TWIM und den Filmen an.

6.4.1 Verräumlichung

Mit Blick auf die Kategorie Raum – über diese erfolgte mein Zustieg ins Dispositiv – lässt sich zuallererst feststellen, dass es eine große Schnittmenge von Tatorten und in die Übergriffe verwickelter Räume zwischen TWIM und den Filmen gibt. In beiden Fällen werden Übergriffe im städtischen öffentlichen Raum verhandelt. Da TWIM sich auf Übergriffe innerhalb des Stadtraumes von Los Angeles bezieht, fehlen im Vergleich zum Film allerdings die ländlichen Außen- und Innenräume: Wald, Campingplatz, Landstraße oder die einsame Hütte.

---

[560] Foucault, 1978a, S. 181ff. Siehe dazu Kapitel 3.2.3.
[561] *Diary of Teenage Hitchhiker*, *Hichhike!*

Auch mit Blick auf die Innenräume gibt es Übereinstimmungen zwischen den räumlichen Settings in TWIM und den Filmen. Vor allem finden Einstiege in die Wohnräume des Opfers statt. Allerdings fehlen in TWIM die expliziten Hinweise darauf, dass es sich um Single-Wohnungen handelt – und damit auch auf die aus Sicht der Filme exponierte prekäre Position dieser Wohnform. Bei TWIM bleibt unerwähnt, ob es sich um eine Single-Wohnung oder eine Wohnung, in der ein Paar, eine Familie oder eine Wohngemeinschaft wohnt, handelt. In den Filmen ist diese Unterscheidung immer deutlich sichtbar.

Das Auto ist in den Schilderungen sexualisierter Übergriffe ein häufig auftretendes Motiv – sowohl in TWIM wie auch in den Filmen. Im Film liegt dabei der Fokus auf den Praktiken des Trampens und der Entführung. In TWIM ist das Trampen explizit lediglich einmal erwähnt; das häufigste Szenario im Außenraum in Kombination mit dem Auto besteht in TWIM dagegen darin, dass Frauen von der Straße ‚weggefangen' werden. Während der Autoinnenraum als Tatort in TWIM vorkommt, bleibt die Rückbank als weitere Spezifizierung – wie in den Filmen – ungenannt und wäre für die knappe Darstellungsform von TWIM wohl bereits zu detailliert. Die Formen des Date- bzw. Acquaintance-Rape, für die in den Filmen die Rückbank steht, finden in TWIM dagegen in Innenräumen statt.

Rein räumlich betrachtet unterscheiden sich die Settings sexualisierter Gewalt – städtischer Außenraum, Wohnung des Opfers und das Auto – in TWIM und den Filmen kaum. Sowohl in TWIM als auch in den Filmen wird die räumliche Verortung von sexualisierter Gewalt durch die Einführung des Wohnraums als Tatort über die bisherigen Angsträume hinaus erweitert – ohne diese jedoch aufzugeben. Herkömmliche Annahmen über die Gefährlichkeit von Orten werden also auch in TWIM nicht negiert, stattdessen werden weitere Orte hinzugefügt. Darin erreicht Lacy zwar ihr Ziel, klassische Annahmen zu widerlegen – z.B., dass Vergewaltigungen immer in dunklen Gassen, Straßen oder Parks passieren – produziert aber wie die Filme die Botschaft einer universellen Bedrohung für Frauen: rein räumlich scheint überall die Gefahr zu lauern.

6.4.2 Stranger-Danger – Aquaintance-Date-Rape – Domestic Violence

Es zeigt sich, dass es neben den Gemeinsamkeiten auch große Unterschiede zwischen den vorliegenden *Rape Scripts* – Akteur*innen und deren Handlungen – von TWIM und den Filmen gibt. Zwar sind die Übergriffe in ähnlichen räumlichen Sphären angesiedelt,

verhandeln aber unterschiedliche Szenarien, Schwerpunkte und Perspektiven, also anderes Wissen über die Raumebene hinaus.

Während in den Filmen der fremde Mann als Täter-Typus weiterhin dominiert, gerade auch als Serientäter, liegt in TWIM die Betonung auf einer anderen Serialität: hier ist es ein Kollektiv ‚Männer', von dem sexualisierte Gewalt in Serie ausgeübt wird. Eine Kennzeichnung als ‚fremd' gibt es in TWIM nicht – einige wenige Täter sind eindeutig Bekannte, zumeist bleibt das Opfer-Täter-Verhältnis jedoch unklar. Somit bricht TWIM mit der Annahme der *Stranger-Danger* als alleiniges Szenario.

Im *Anti-Rape-Movement* wurde der Vorstellung, dass der Täter immer der Fremde ist, die Thematisierung der Date- bzw. Acquaintance-Rape und familiären Missbrauchs entgegengesetzt.[562] TWIM verweist nur sehr zaghaft auf diese Täter-Opfer-Konstellationen. Als Bekannte sind eindeutig nur das Date, der Familienfreund und der Arbeitskollege ausgewiesen. Dass solche Fälle nicht in TWIM auftauchen, kann jedoch auch daran liegen, dass sie nicht bzw. viel seltener angezeigt wurden und somit gar nicht in den Polizeiberichten auftauchten, die Lacy für die Radioarbeit zur Verfügung gestellt wurden. Die Angst vor Schuldzuweisungen oder auch Hemmungen, einen Bekannten, ein Date oder einen Sex-Partner anzuzeigen, könnten hier eine Ursache gewesen sein. Denkbar ist zudem, dass solche Übergriffe aufgrund der gängigen Mindsets von den Betroffenen erst gar nicht als unangemessenes und straffähiges Verhalten wahrgenommen wurden – dieser Prozess wurde schließlich gerade erst von den Feministinnen in Gang gesetzt. Mit Koch gesprochen: ein entsprechendes *Rape Script* als individuelle Erfahrung, die sich im kulturellen Gedächtnis festsetzt, stand vermutlich noch nicht bereit.[563]

Mit dem Ansatz, Übergriffe nicht nur durch Bekannte, sondern auch im eigenen Wohnraum zu thematisieren, ging es dem ARM darum, Väter, Ehemänner, Brüder etc. als Täter in den Fokus zu rücken. Die Filme übernahmen diese Fokusverschiebung nicht. Zwar werden Vergewaltigungen auch im Wohnraum, als Täter jedoch weiter Fremde gezeigt. Vielmehr wird mit den Single-Frauen eine mögliche Opfergruppe selbst dafür verantwortlich gemacht, dass sie in ihrer Single-Wohnung vergewaltigt werden. TWIM verhält sich hier ambivalent. Der familiale Raum wird nicht eigens in den Blick genommen, aber eben auch nicht Alleinlebende und deren Wohnräume. Die Vergewaltigung in der Ehe, ein zentraler Punkt des

[562] Vgl. Gager/ Schurr, 1976, Kapitel 7 ‚The Rapist. Psychopath or Everyman?, S. 205–255.
[563] Koch, 2018, S. 342.

ARM, taucht explizit gar nicht auf. Der Kindesmissbrauch wird nur in der letzten Sequenz mit dem Vater als Täter benannt; dadurch wird jedoch eindeutig das Familienheim zum Tatort.[564]

6.4.3 Wehrhafte Opfer

Ein wichtiges Anliegen des Anti-Rape-Movements und damit auch von Lacy war der Bruch mit dem Status des passiven Opfers. Schauen wir auf TWIM, so findet dort erfolgreiche Selbstverteidigung statt. Zwar stellt Vergewaltigung eine grundsätzliche Bedrohung dar, allerdings trifft sie nicht auf hilflose Opfer. In TWIM können relativ viele Vergewaltigungsversuche von den Opfern verhindert werden – selbst gegen den Einsatz von Waffengewalt. Frauen können sich befreien und erfolgreich zur Wehr setzen, im Auto sogar häufiger als im Innenraum. Damit positioniert sich TWIM gegen die Vorstellung, dass Männer gegenüber Frauen grundsätzlich die physisch Stärkeren seien und Gegenwehr seitens der Angegriffenen allenfalls selbstgefährdend sei. Bedenkenswert an diesem Bild der wehrhaften Frau ist allerdings, dass die Verantwortung für das ‚richtige' Verhalten auch hier wieder bei der Betroffenen liegt. Wird die erfolgreiche Abwehr als eine plausible Reaktionsmöglichkeit gesehen, kann es dazu kommen, dass diese folglich von der Betroffenen erwartet wird.[565]

Im Film stellen wehrhafte Frauen eine Leerstelle dar – selbst wenn sich in *Teenage Hitchhiker Diary* die Protagonistin in letzter Minute noch befreien kann, wird sie trotzdem als traumatisiertes Opfer gezeigt. Das hat m.E. zum einen dramaturgische Gründe: ohne Opfer kein Film. Zum anderen können ideologische Gründe angenommen werden: Sollen die Filme eine abschreckende Wirkung haben, passen erfolgreich wehrhafte Opfer nicht in das Konzept. Sollten diese sich befreien können oder Rache nehmen, so muss zumindest eine Traumatisierung als Folge des Übergriffs deutlich werden, so dass der Opfer-Status beibehalten wird. Wird dieser verweigert, werden die Frauen in ganzer Person disqualifiziert – wie bei den smarten Tramperinnen in *Chastity* und *Teenage Hitchhikers*. Im ersteren Fall wird die Protagonistin als eine außerhalb gesellschaftlicher Normen stehende Person portraitiert; die Hitchhikerinnen im Zweiteren handeln innerhalb einer Komödie, ein Umstand, der ihnen die Überzeugungskraft nimmt. In beiden Fällen handelt es sich um

[564] Die Vergewaltigung in der Ehe, *Marital Rape*, wurde in den USA ab Mitte der 1970er Jahre Teil der staatlichen und erst 1993 der nationalen Gesetze. Im Vergleich dazu in Deutschland: 1997. Die Thematisierung von Inzest/Kindesmissbrauch durch das ARM gelangte erst in den 1980ern stärker in das öffentliche Bewusstsein Inzest/Kindesmissbrauch erst in den 1980ern, aber nie in dem Umfang wie das Thema der sexualisierten Gewalt gegen Frauen.

[565] Spuren von Gegenwehr waren beispielsweise notwendig um vor Gericht als ‚richtiges' Opfer zu gelten.

Frauen-Typen, die, so suggerieren es die Filme, abzulehnen bzw. nicht ganz ernst zu nehmen sind.

6.4.5 Violence Not Sex

In TWIM wird häufig auf den Einsatz von Gewalt verwiesen – was grundlegend klarstellt, dass es bei den beschriebenen Handlungen um Gewalt geht. Dadurch, dass weitere Informationen zum Tathergang fehlen, kommt es weder zur Verharmlosung durch Romantisierung der Tat noch zur Heroisierung der Täter. Es handelt sich also nicht um (‚schief gegangenen') Sex, sondern um Gewalt.

Diese Unterscheidung war auch eines der zentralen Anliegen des ARM: Gewalt und Macht werden über erzwungenen Sex ausgedrückt; Sex ist nicht die Motivation zur Tat. In den Filmen wird hingegen zumeist körperliches Begehren – und körperliche Anziehung, provoziert von hypersexualisierten Frauen – als Auslöser für sexualisierte Gewalt gezeigt. Allerdings gibt es durchaus auch filmische Beispiele, an denen der Macht-Kontroll-Aspekt deutlich wird. So wird in *The Collecto*r klar, dass der Täter Macht und Kontrolle über sein Opfer anstrebt – durch die Inszenierung des Täters als ‚verliebter' Psychopath wird das Motiv der Machtausübung allerdings von dem des (krankhaften) Begehrens überlagert. Bemerkenswert an diesem Beispiel ist, dass hier auch das Thema des Klassen-Neids offen verhandelt wird, indem deutlich wird, dass sich der Täter seinem Opfer gegenüber intellektuell wie sozial minderwertig fühlt und infolge dessen besonders aggressiv reagiert.[566] Einer der wenigen Filme, in dem sehr deutlich wird, dass die Vergewaltigung ein Ausdruck von Macht und Gewalt ist, ist *Clockwork Orange*: der ganze Film ist als eine einzige Machtdemonstration zu bewerten.

Problematisch an den genannten filmischen Inszenierungen ist, dass die Opfer nur als Kollateralschäden auftauchen. Es kommt nicht wirklich zu einer Problematisierung der Vergewaltigung bzw. des Täters – außer als Anti-Held. Stattdessen dient die Inszenierung von sexualisierten Übergriffen einer allgemeinen Ästhetisierung oder Romantisierung – und somit letztlich der Verharmlosung – von Gewalt. In TWIM liegt der Fokus dagegen eindeutig auf

[566] In einer Szene unterhalten sich der Entführer und die Entführte über moderne Kunst, die er vehement ablehnt. Er reagiert sehr aggressiv und wirft ihr vor, sich wegen ihres Kunststudiums überlegener zu halten. Am Ende des Films lauert er seinem nächsten Opfer auf, welches er sozial niedriger einstuft und sich deswegen mehr Erfolg bei dem Unterfangen, sie durch die Entführung dazu zu zwingen, sich in ihn zu verlieben. Wo der Macht-Gewalt Aspekt auch zugunsten von sexuellem Begehren zurückgestellt wird, sind die Entführungsfilme, in denen das Opfer mit dem Täter anschließend tatsächlich eine Liebesbeziehung eingeht.

der betroffenen Frau, was durch die Betonung „She is“ am Ende jeder Sequenz untermauert wird.

6.4.6 (Kein) Victim Blaming: Uneindeutigkeit als Chance und Problem

Indem TWIM keine/kaum Informationen zu dem Opfer, dem Opfer-Täter-Verhältnis oder zu genaueren Umständen der Übergriffe liefert, bietet es keine/kaum eine Grundlage für Schuldzuweisungen an die Opfer. Darin liegt m.E. nach der bedeutendste Unterschied zwischen der Aussageproduktion von TWIM und den Spielfilmen – abgesehen von den bisher beschriebenen Abweichungen. In den Filmen sind die Frauen – deren Beziehungsstatus, Aussehen, Verhalten und Charakter – das ‚Grundproblem‘. In TWIM fehlen solche Angaben. Außer dem Alter – die Opfer sind zwischen 14 und 49 Jahre alt – erfahren wir nur den Aufenthaltsort und Rudimentäres über den Tathergang. TWIM bleibt anders als die Filme vage, um wessen Wohnräume es sich handelt. Wir erfahren auch nichts über die Gründe, warum sich die Frauen wann und wo aufhalten. Über ihr Sexualleben, beruflichen Ehrgeiz, Partnerschaften, politische Gesinnung, Verhältnis zu den Eltern etc. ‚schweigt’ TWIM gleichermaßen.

Über die knappe Serialität der Angaben verweigert TWIM – im Unterschied zu den Filmen – Zuschreibungen, welche die Lesart der sexualisierten Gewalt als ‚berechtigte’ Strafe für das Übertreten von Raum-/Geschlechtergrenzen oder in Anspruch genommene Freiheiten nahe legen. Für die Täterseite verhindern die fehlenden Informationen sowohl eine Heroisierung als auch eine Pathologisierung – und damit auch die für die Filme so charakteristische Verharmlosung sexualisierter Gewalt. Darin sehe ich ein Potential von TWIM begründet, sich widerständig zu bestehenden Vergewaltigungsmythen und Annahmen insbesondere deren medialer Verbreitung zu verhalten.

Insgesamt spielt also gerade die Uneindeutigkeit/Ambivalenz in der Aussage- und damit Wissensproduktion bei TWIM eine zentrale Rolle. Allerdings besteht durch die wenigen expliziten Aussagen gleichermaßen die Möglichkeit, dass die Hörer*innen die ‚fehlenden’ Angaben entlang bekannter Darstellungstraditionen ergänzen. Es kommt also darauf an, wie die Leerstellen in TWIM interpretiert werden. Dabei kann beispielsweise die explizite Benennung des Bekanntschaftsgrades in einigen wenigen Fällen im Zusammenspiel mit unserem ‚Vorwissen’ uns Hörer*innen dazu verleiten, den Täter in anderen Fällen, in denen diese Markierung gar nicht aus TWIM selbst hervorgeht, als Fremden zu imaginieren, gerade

bei den Übergriffen im öffentlichen Raum. Das verdeutlicht, dass die Rezeption von TWIM selbstredend offen ist für ein ‚Wissen' um Vergewaltigung, das sich bereits in ‚uns' abgesetzt hat – und das sich wiederum auch aus Mythen speist. Alleine durch die Angabe, dass es sich um eine trampende Frau oder eine, die eine Bar besucht, handelt, wird ein bestimmtes Vorwissen aktiviert, das je nach Prägung durch Vergewaltigungsmythen direkt negative Annahmen über die betroffenen Frauen mitliefert.

TWIM operiert also nur bedingt über eindeutige Gegenbilder, sondern vielmehr über Uneindeutigkeiten. Es entzieht sich Eindeutigkeiten und der Produktion neuer Mythen als DEM dann wiederum ‚richtigen' Wissen. TWIM verknappt die eigene Darstellung und erhält dadurch Kontrolle über die eigene Darstellungsweise, versucht aber nicht, die Kontrolle über das Zuhören zu bekommen – indem es z.B. eindeutigere Hinweise geben würde, auf welche Weise die dargestellten Handlungen zu hören/einzuordnen wären. Es bleibt offen, ob es sich bei dieser Ambivalenz/Uneindeutigkeit um eine erfolgreiche Strategie handelt.

6.5 Fazit: TWIM als Eingriff in die Aussageproduktion des Sexualitätsdispositivs

Abschließend stelle ich nun Überlegungen dazu an, was die bisherigen Erkenntnisse in Bezug auf das Dispositivkonzept bedeuten – vor allem, wie die inhaltlichen Aussagen, die TWIM über sexualisierte Gewalt produziert, hinsichtlich der oben beschriebenen Krisensituation des Sexualitätsdispositivs zu deuten sind.

Aus der Perspektive der Machtstrukturen lässt sich die Krise so darstellen: Die Bilder und Narrative, wie sie in den Filmen zu finden sind, waren ‚notwendig', um ‚freigewordene' Frauen wieder zu integrieren. Durch die Emanzipationsbestrebungen im Rahmen der Frauenbewegung fühlten sich entsprechende Kräfte des Sexualitätsdispositivs dazu aufgerufen, die diskursive Verbreitung von Vergewaltigungsmythen wieder stärker anzukurbeln, um die gegebenen patriarchalen Machtverhältnisse zu stabilisieren. Eine Intensivierung der diskursiven Verhandlung sexualisierter Gewalt fand aber auch aus Richtung der Feministinnen statt, die sexualisierte Gewalt auf die öffentliche Agenda brachten, um es als Alltagserfahrung vieler Frauen sichtbar zu machen und zu problematisieren.

TWIM ist Teil dieser Gemengelage. Es ergänzt bestehendes verräumlichtes Vergewaltigungswissen, hält sich aber zurück, wenn es daran geknüpftes Geschlechterwissen betrifft. Dadurch trägt TWIM zwar zur allgemeinen Intensivierung des Diskurses bei, entzieht sich jedoch durch die uneindeutige Aussageproduktion der Einschüchterungstaktik, wie sie bei den Filmen zu finden ist, bis zu einem gewissen Punkt. Der Eingriff, den TWIM in das Sexualitätsdispositiv vornimmt, besteht demzufolge darin, eben an zentralen Anschlussstellen der Filme und der Mythen keine Aussagen zu produzieren. Mythen werden als vermeintliches Wissen dazu eingesetzt bzw. führen dazu, (sexuelles) Verhalten von Frauen (und Männern) zu kontrollieren/regeln. Sie haben damit Einfluss auf geschlechtsspezifisches Verhalten über die konkreten Übergriffe hinaus. Es werden Subjekte geformt, welche auf eine bestimmte Art (über sich selbst) denken und handeln. TWIM enthält sich dieser Form der Subjektkonstitution und bringt darüber, dass die Radioarbeit die Tat seriell und knapp in den Vordergrund rückt, neue Kollektive und Subjektzuschreibungen ins Spiel: Alle Frauen können Opfer sein. Auch die Täter benötigen keine weiteren Zuschreibungen – sie kommen aus dem Kollektiv der Männer. Da die Taten eindeutig als illegitime Gewalt markiert sind, wird das widerständige, sich wehrende Subjekt – das keine (Mit-)Schuld trägt – als legitimes Motiv betont. Über das Kollektiv ‚Männer', das als Täter in Frage kommt, werden letztlich ‚neue' Tätersubjekte aus dem Nahumfeld in den Blick genommen. Anders als ‚der fremde Mann' stellt der Vater als Täter-Typus das Familiengefüge in Frage und in dieser Hinsicht einen Unruhepol vor allem für den Allianzteil des Sexualitätsdispositivs dar.

Dass bestimmte *Rape Scripts* in TWIM gar nicht explizit vorkommen, wir sie aber dazu denken, zeigt, dass sich bestimmte Annahmen über sexualisierte Gewalt bereits als Wissen sedimentiert haben – und nicht mehr die (permanente) diskursive Vermittlung benötigen. Findet dieses automatisierte Hinzudenken hingegen nicht statt, verweist das darauf, dass sich bestimmte Szenarien oder Konstellationen, wie eben der Vater oder der Ehemann als Täter, (noch) nicht als Wissen festgesetzt haben. Vielmehr sind sie zum Teil gar nicht denk- oder sagbar. TWIM als Teil feministischer Diskurse trägt durch die Diversifizierung der *Rape Scripts*, auf denen es basiert, dazu bei, dass Undenkbare denkbar und das Unsagbare sagbar zu machen.

Die in TWIM verfolgte Geschlechterdichotomie und Ausblendung rassistischer und klassistischer Implikationen bringt Homogenisierungen hervor, welche die Mobilisierung und Schlagkraft von Frauen begünstigen. Ein genauerer Blick darauf lohnt, weil damit wesentliche

Leerstellen von TWIM beschrieben werden können. Foucault macht darauf aufmerksam, dass Strategien des Sexualitäts- und Allianzdispositivs nicht alle Menschen(-gruppen) in gleichem Maße treffen und auch die Gegenbemühungen sowie mögliche Erfolge nicht für alle gelten.[567] Auf die vorliegende Untersuchung übertragen bedeutet dies, dass sexualisierte Gewalt erst dann als gesellschaftliches Problem öffentlich verhandelt wurde, als *weiße* Mittelklasse-Hausfrauen es thematisierten bzw. diese wieder kontrolliert werden mussten. Auch von den Erfolgen dieser gesellschaftlichen Mobilisierung profitierten überwiegend die *weißen* Mittelklasse-Frauen.

TWIM dokumentiert ausschließlich weibliche Opfer, was durch die Hervorhebung „She is" am Ende jeder Sequenz verdeutlicht wird. TWIM beruht auf der Dichotomie, dass die Täter männlich und die Opfer weiblich sind und reproduziert diese. Frauen werden als Kollektiv angesprochen und hergestellt, um Vergewaltigungsmythen zu delegitimieren und um neue Subjektformen, wie die ‚wehrhafte' Frau, anzusprechen. Andere Konstellationen – sexualisierter Gewalt von Frauen gegen Männer, aber eben auch quer zu den Geschlechtern – werden nicht berücksichtigt. TWIM bleibt damit im (medialen) Mainstream, aber auch im feministischen Diskurs der 1970er Jahre.

Historisch ist somit nachvollziehbar, warum Lacy bei der Täter-Opfer-Konstellation entlang der Geschlechterdichotomie arbeitete. Hinsichtlich der Kategorie ‚Frau' lässt sich noch eine weitere Homogenisierung bzw. fehlende Ausdifferenzierung feststellen. Lacy zielte darauf ab, deutlich zu machen, dass sexualisierte Gewalt alle Frauen treffen kann – und dass diese Gewalt vom Kollektiv ‚Männer' ausgeht. Wie ich in Kapitel 5 bereits dargelegt habe, wurden jedoch bestimmte Täter-Opfer-Konstellationen – etwa interracial – in der Regel von der Medienberichterstattung nicht aufgegriffen. Nur ausnahmsweise wurde z.B. über Schwarze Frauen als Opfer berichtet.[568] Dass in den Filmen wiederum kaum Schwarze Täter vorkamen, ist einerseits als ein Resultat der Bürgerrechtsbewegung zu bewerten: allzu offensichtlicher Rassismus war in den 1970er Jahren in Filmen, die progressiv auftreten wollten, nicht ratsam. Andererseits kann diese Täter-Leerstelle aber auch so gelesen werden, dass es gar nicht notwendig war, sie auszufüllen: Der ‚Schwarze Mann' als die ultimative Bedrohung *weißer*

[567] Siehe dazu Kapitel 3.2.1.
[568] Ausnahmen im Film: *Poor little Elvis, Rape Squad/Act of Vengance* – in diesem Fall handelt es sich jedoch auch um einen Schwarzen als Täter, einen Zuhälter, der seine ‚Angestellte' bedroht. Mit der Verortung in den Bereich der Sexarbeit wird einerseits auf einen Opfer-Typus aufmerksam gemacht, der sonst kaum wahrgenommen wird, andererseits werden sofort weitere rassistische Stereotype Zuschreibung über den Sexualtrieb Schwarzer Frauen und Kriminalitätsneigung Schwarzer Männer aufgerufen.

Frauen gehört in den USA zum fest verankerten Alltags-‚Wissen', das durch die Berichterstattung immer wieder bestätigt und in Umlauf gehalten wird.[569]

Schwerer wiegt jedoch, dass TWIM durch eine Homogenisierung von ‚Frau' unbeachtet lässt, dass die Bedrohung durch sexualisierte Gewalt in den 1970er Jahren ungleich verteilt war. Arbeiterinnen und Schwarze Frauen beispielsweise waren ungeschützter und häufiger betroffen, hatten jedoch zugleich weniger Chancen auf eine Verurteilung der Täter.[570] Sie stellten zudem die Gruppen dar, deren Bedürfnisse innerhalb der Frauenbewegung der 1970er Jahre, die vornehmlich aus *weißen* Mittelklasse-Frauen bestand, nicht oder zumindest zu wenig beachtet wurde. So äußerten Schwarze Feministinnen beim Thema ‚sexualisierte Gewalt' z.B. Vorbehalte, die Forderungen nach einer Verschärfung der Gesetze zu unterstützen, da sie gerade dieser Gesetzgebung eine rassistische Voreingenommenheit vorwarfen. Rassistische Stereotype der *weißen* Mehrheitsgesellschaft trugen dazu bei, dass Schwarze Frauen als Opfer sexualisierter Übergriffe gar nicht, Schwarze Männer aber als Bedrohung für *weiße* Frauen wahrgenommen wurden. Angela Davis warf den Feministinnen in der Folge vor, dass es ihnen nicht gelungen wäre, eine Analyse sexualisierter Gewalt vorzunehmen, welche die sozialen Bedingungen, die diese förderte, ebenso in den Blick nahm wie die zentrale Rolle von Rassismus. Daher resultiere auch der Unwille von Black, Latina und Native American Women, sich an der Bewegung zu beteiligen.[571]

Die Leerstellen in der Perspektive betroffener Frauen sind für die Untersuchung von TWIM relevant. So gestaltete sich die Gefährdung in bestimmten Räumen für nicht-weiße und ökonomisch benachteiligte Frauen anders als für die *weiße* Mittelschichts-Frau, die in den 1970er Jahren aus einer relativ abgesicherten sozialen Situation heraus um ihre Emanzipation kämpfte, sich Rückzugsräume erarbeitete und diese nutzen konnte. Der höhere Anteil von Frauen in der Erwerbsarbeit hatte wie schon erwähnt zwei Ausformungen: Selbstverwirklichung einerseits, die ökonomische Notwendigkeit arbeiten zu müssen andererseits. Daraus ergaben sich unterschiedliche Konsequenzen für unterschiedliche Frauen-Gruppen, die nicht alle die Möglichkeit hatten, zu entscheiden, ob sie lohnarbeiten oder nicht; ob sie täglich den öffentlichen Raum durchqueren müssen oder nicht; und ob sie dafür auf ein eigenes Auto zurückgreifen konnten oder nicht.

[569] Vgl. Bevacqua, 2000, S. 21–26, S. 62f.
[570] Siehe Schwedinger, Julia R. und Herman: Rape and Inequality. Beverly Hills, 1983.
[571] Vgl. Irish, 2010, S. 31, Davis, 1981.

Nach Irish war das Ineinandergreifen von ‚Race' und Gender als Differenz- und Unterdrückungskategorien bei den *weißen* Feministinnen der frühen 1970er Jahre zwar Teil der Analyse – diese sei aber nur rudimentär ausgefallen. Lacy und eine Handvoll anderer forderten einen Anti-Rape Aktivismus, der auch antirassistisch war.[572] Vor diesem Hintergrund ist denkbar, dass es als eine bewusste Entscheidung von Lacy zu verstehen ist, dass entsprechende Aussagen bei der Radioarbeit fehlen. Möglicherweise machte sich Lacy bewusst die Vorteile einer auditiven Repräsentation gegenüber der einer Visuellen zunutze, da es auf einer rein auditiven Ebene leichter war, die Reproduktion von rassistischen und klassistischen Stereotypen zu vermeiden, wenn Hautfarbe und sozialer Status nicht unmittelbar ‚sichtbar' werden.

Dies führt uns weg von den Aussagen, die TWIM auf der inhaltlichen Ebene produziert, zu der Art und Weise, wie sie produziert werden. Standen bisher die einzelnen Aussagen im Fokus der Untersuchung, wende ich mich in den folgenden Kapiteln den Formen der Aussageproduktion auf der künstlerisch-medialen Ebene von TWIM zu.

[572] Vgl. Irish, 2010, S. 31, 36.

7. Diskurswissen: Kunst-Radio/Radio-Kunst

In Kapitel 5 wurde dargelegt, wie Feministinnen das Thema der sexualisierten Gewalt ab Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre in die Öffentlichkeit brachten bzw. Formen der öffentlichen Auseinandersetzung gegen die sich ihre Kritik richtete. Aufgrund ihrer medialen Dominanz wurden dabei die visuellen Medien und die dort vermittelten Bilder fokussiert. Der Rundfunk als ausschließlich auditives Medium wurde dagegen ausgespart. Da TWIM aber als künstlerische Arbeit im Radio stattfand, lege ich im zweiten Teil der Analyse den Fokus auf den Rundfunk und die künstlerisch-medialen Eigenschaften von TWIM.

In diesem zweiten Teil der Analyse geht es darum, das ‚Wie' von TWIM genauer zu untersuchen, also die künstlerische bzw. mediale Praxis, mit der Lacy ihre Botschaft in die Welt setzt und sich dabei in die großen Strategien des Radiodispositivs einmischt. Um diese Einmischungen/Angriffspunkte identifizieren und bewerten zu können, gebe ich in den folgenden Unterkapiteln einen Einblick in relevante Diskursformationen im Bereich der Radiokunst. Ich stelle Interdiskursfragmente, in Form von künstlerischen Arbeiten im Radio vor *Close Radio*, dem Pacifica-Netzwerk und seinem Sender KPFK sowie Beiträgen feministischer Künstlerinnen bei *Close Radio*, als radiokünstlerischen Kontext für TWIM vor.

Bevor ich mich jedoch intensiv der künstlerisch-medialen Ebene von TWIM widme, gebe ich dennoch einen kurzen Einblick darüber, wie das Thema der sexualisierten Gewalt im Rundfunk in der Zeit um TWIM verhandelt bzw. nicht verhandelt wurde. Wie in Kapitel 5 dargelegt, habe ich diesen Bereich für die Analyse der inhaltlichen Ebene außen vor gelassen – zum einen richtete sich die feministische Repräsentationskritik vor allem auf visuelle Darstellung, zum anderen sind entsprechende Aufzeichnungen nicht (mehr) zugänglich oder noch nicht erschlossen. Dennoch soll an dieser Stelle kurz beleuchtet werden, inwiefern Einflüsse der Frauenbewegung und vor allem des *Anti-Rape-Movement* in den Rundfunkstrukturen zu finden sind. Von Interesse sind hierbei jedoch vor allem die Formate, um deutlich zu machen, woran Lacy mit TWIM anschließen konnte oder eben nicht.

Sexualisierte Gewalt im Rundfunk vor TWIM

Analog zu der Verhandlung in den visuellen Medien wurde sexualisierte Gewalt auch im Rundfunk vor Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre nicht explizit thematisiert – außer als Nachrichtenmeldung, wenn es sich um einen spektakulären Fall handelte. Sehr wohl aber wurden im normalen Radioprogramm – z. B. in Liedern, Moderationen oder in Form der

Besetzung der Radiostationen – solche Geschlechterrollen und Vorstellungen von Sexualverhalten Verhalten reproduziert, die den Nährboden für sexualisierte Gewalt, deren Verharmlosung, Viktimisierung und Täter-Opfer-Umkehr der Betroffenen lieferten.[573]

Eine bewusste Adressierung und öffentliche Problematisierung von Übergriffen und entsprechenden Geschlechtervorstellungen fand auch in diesem Medium erst im Zuge der Frauenbewegung statt. Der Rundfunk entdeckte die (Haus-)Frauen als Zielgruppe: im Mainstream-Radio wurde versucht, den ‚Hausfrauenmarkt' vor allem über eine „Feminization of Hit Radio" zu erobern.[574] Zu diesem Zweck wurden softere Sounds gespielt und Themen der Frauenbewegung in den Sendungen aufgegriffen. Die Form variierte dabei zwischen politischer Fürsprache und Selbsterfahrungsübungen; grundsätzlich florierten zu dieser Zeit sogenannte Selbsthilfe- und sogenannte Psycho-Formate.[575] Allerdings wurden diese Sendungen auch weiterhin überwiegend von männlichen DJs und Moderatoren gehostet, da Frauen angeblich keine Frauen im Radio hören wollten.[576] Ein Beispiel für eine solche Sendung war das *Feminine Forum*, eine wöchentliche Talk Show mit Bill Ballance beim Sender KGBS in Los Angeles, die im Jahr 1968 gestartet wurde. Sie richtete sich ausschließlich an Frauen und fokussierte sexuelle Beziehungen. Ihr Erfolg führte national zu zahlreichen Nachahmershows, wie Don Chamberlains *California Girls* auf KNEW in San Francisco oder Dave Ambroses *Girl Talk* auf KLIF in Dallas.[577] Solche Sendungen wurden als ‚topless radio' oder ‚sex radio' bekannt und provozierten viele öffentliche Beschwerden, so dass sich schließlich die Kontrollbehörde einschaltete – eine Entwicklung, die dazu führte, dass diese Form von Talk Show ab 1973 wieder verschwand. Auch wenn sich innerhalb der Sender das Geschlechterverhältnis strukturell nicht veränderte, so verschoben diese Talk Shows doch die Grenzen des bisher Gehörten, indem sie die Sexualität aus den bisher für solche Themen reservierte Abendstunden herausholte und mitten am Tag platzierten. Zudem

[573] Anne Karpf kritisierte Ende der 1970er, dass anders als für die audio-visuellen Massenmedien, das Verhältnis von Frauen und Rundfunk weitgehend vernachlässigt wurde und eine entsprechende Beforschung sexistischer Inhalte und Strukturen noch ausstand. Vgl. Anne, Karpf: Women and Radio. In: Women's Studies International Quarterly, Jg 3, H 1, 1980, S. 41–54. Nach m.E. gibt es bis heute wenig in diesem Bereich – vor allem im Vergleich zur Filmforschung und auch dort – wie im vorherigen Kapitel bereits dargelegt – findet nur eine exemplarische Beforschung des Themas statt. Zu den bemerkenswerten Ausnahmen für eine Untersuchung geschlechtsspezifischer Aspekte im Hörfunk zählen: Mitchell, Caroline: Woman and Radio. Airing Differences, London, 2001; Lloyd, Justine: Gender and Media in Broadcast Age. London, 2020. Publikationen, die sich explizit mit der Verhandlung von sexualisierter Gewalt im Hörfunk auseinandersetzen bilden m.E. nach wie vor eine Forschungslücke.
[574] Simpson, Kim: Early '70s Radio. The American Format Revolution. New York/London, 2011, S. 56.
[575] Vgl. Simpson, 2011, S. 81.
[576] Ebd.
[577] Vgl. Bay Area Radio Museum, San Francisco Chronicle Obituary: Don Chamberlain. Radio sex-talk host. 26.02.1992, https://bayarearadio.org/people-2/don-chamberlain_obit, letzter Zugriff, 25.11.2020.
Beide Shows – *Girl Talk* und *California Girls* liefen nur im Jahr 1972. *California Girls wurde* ab 1973 als Print-Magazin unter dem Titel *California Girl* herausgebracht: https://fontsinuse.com/uses/23970/california-girl-magazine-1973.

wurde dadurch der ‚sensible Mann' als neuer Typ des männlichen Moderators eingeführt.[578] Inwiefern in solchen Sendungen auch über sexualisierte Gewalt gesprochen wurde, kann aufgrund fehlender Aufzeichnungen bzw. fehlenden Zugangs zu solchen Aufzeichnungen im Rahmen dieser Untersuchung nicht geklärt werden. Es ist allerdings davon auszugehen, dass dieses Thema zur Zeit von TWIM im Mainstream-Radio wenn dann nur im Rahmen solcher Sendungen Raum bekam.

In alternativeren Sendern machte sich der Einfluss der Frauenbewegung stärker bemerkbar. Feministinnen erstritten sich selbst Zugang zu den Mikrophonen.[579] Mitunter wurden eigene sogenannte Frauen-Abteilungen eingerichtet.[580] Moderatorinnen verhandelten Themen wie Gewalt gegen Frauen, Abtreibung und Vergewaltigung.[581] Zudem fanden live *Consciousness-Raising*-Sitzungen mit dem Studio-Publikum statt oder Call-In Shows, in denen Hörerinnen sich über alltägliche Themen wie Hausarbeit und weibliche Lebenserfahrungen austauschen konnten. Solche Sendungen wurden als *safe space* für persönliche Erfahrungen bekannt.[582] Diese Form der offenen Kommunikation wurde auch von Frauen im Rundfunk als ungewöhnlich und befreiend wahrgenommen: „We felt we had no restrictions talking about values, trying to make sense out of personal experiences." „It`s hard to imagine [as a woman] how different it was to hear someone talking honestly – about anything – on the air."[583]

Nannete Raionne war Anfang der 1970er Jahre die bekannteste radikal-feministische Produzentin und Moderatorin. Sie sendete einmal wöchentlich auf dem Sender WBAI in New York. Raionne selber beschreibt die Relevanz solcher Sendungen als „touching and transforming more lives than all of WBAI's broadcasting of the previous decade."[584] Die spätere Programmdirektorin von WBAI stellte mit dem feministischen Ansatz ihrer Sendungen – das Persönliche mit dem Politischen zu verbinden – ein Vorbild für eine Reihe von Produzent*innen dar.[585] In den Programmen ging es eben nicht nur um die Äußerung von Protest und radikaler Agitation – das Radikale bestand letztlich darin, unzensierte Call-In Shows zu machen, in denen der persönliche Ausdruck als Form der politischen Agitation fungierte. Dass Frauen öffentlich und freiwillig über ihre eigenen Erfahrungen mit der ihnen

[578] Vgl. Simpson, 2011, S. 82f.
[579] Vgl. Land, Jeff: Active Radio. Pacifica`s Brash Experiment. Minneapolis, 1999, S. 6, S. 114.
[580] Vgl. Lamberty, Ingo: Freies Radio in den USA. Die Pacifica Foundation. Berlin, 1988, S. 105ff.
[581] Vgl. ebd., S. 105ff.
[582] Vgl. Land, 1999, S. 119.
[583] Ebd., S. 120.
[584] Ebd., S. 123.
[585] Vgl. Ebd.

zugeschriebenen Frauenrolle sprachen, stellte den ersten Schritt der Dekonstruktion daran gekoppelter Stereotype dar.[586]

Neben feministischen Moderatorinnen waren auch bekannte Feministinnen häufig Gäste in Sendungen und diskutierten dort ihre Ideen, u.a. explizit zum Thema der sexualisierten Gewalt.[587] Im Archiv des Pacifica-Netzwerkes, wozu auch KPFK gehört – dort wurden wiederum *Close Radio* und damit auch TWIM realisiert – lassen sich einige solcher Sendungen finden. Entsprechend ist anzunehmen, dass TWIM zumindest inhaltlich dort auf fruchtbaren Boden fiel.

Im Folgenden wird nun der historische Kontext von TWIM dahingehend beleuchtet, was es bedeutete, dass Kunst im Radio stattgefunden hat – unabhängig vom Inhalt.

7.1 Kunst im Radio vor *Close Radio*

Close Radio gilt als die erste Radiokunstsendereihe in den USA, also das erste Rundfunkprogramm, das (visuellen) Künstler*innen regelmäßig Sendezeit zur Verfügung stellte. Zuvor gab es lediglich vereinzelte Experimente im Radio, an denen sich künstlerisches Interesse am Medium Radio bzw. vice versa nachzeichnen lässt. Im Folgenden werde ich kurz Arbeiten und Projekte vorstellen, die bis Mitte der 1970er Jahre in den USA entstanden und damit als Vorreiter für *Close Radio* zu verstehen sind.[588] Allgemein lassen sich die Ansätze von akustischer Kunst für das Radio grob in drei Kategorien unterteilen, wobei die Trennlinien nicht immer klar zu ziehen sind: das Radiodrama als experimentelles Hörspiel, die sogenannten Fieldrecordings und die Soundexperimente, die vornehmlich aus dem Bereich der experimentellen Musik entstanden sind.

---

[586] Vgl. Ebd., S. 136.

[587] Bspw. Susan Brownmiller, Diane Russel, Angela Davis, Gloria Steinem, siehe Pacifica Radio Archives (online); PRA Archive, BC2231: *Stop Rape*! gesendet am 18.06. 1974/15.01.1975, KPFK Los Angeles, 62 min: In der Sendung werden soziale wie psychologische Aspekte von Vergewaltigung besprochen und Unterstützungseinrichtungen – und maßnahmen vorgestellt, https://www.pacificaradioarchives.org/keyword-search?search_api_views_fulltext=rape, letzter Zugriff 10.07.2020. PRA Archive, BC1526: *Rape: the Victim as Suspect*, gesendet in zwei Teilen am 2.10.1973, 16.10.1973, KPFA Berkeley: Die Sendung beleuchtet Vergewaltigungsmythen und deren Auswirkungen auf den Umgang mit Opfern von Seiten des sozialen Umfelds, die medizinische Versorgung und rechtliche Verfahren, https://www.pacificaradioarchives.org/recording/bc1526?nns=rape%2B, letzter Zugriff 10.07.2020.
Es sind leider nur die Metadaten online verfügbar, eine systematische Untersuchung der Sendungsinhalte hat m.W. noch nicht stattgefunden, wäre aber ein lohnendes Projekt.

[588] Zu einzelnen Arbeiten und Projekte siehe Lander, Dan: Sound by Artist, Toronto, 1990; Grundmann, Heidi/Zimmermann, Elisabeth et al. (Hg.): Re-Inventing Radio. Aspects of Radio as Art. Frankfurt am Main, 2008. Häufig werden allerdings erst Projekte, die ab den 1980ern stattgefunden haben, beleuchtet. Für Vorläufer der Radiokunst in den USA, um die es hier geht siehe: Beyer, Regine: Minding the Gaps. Notes on a History of Radio Art in the United States. In: Beyer, Regine/ Thurmann-Jajes, Anne (Hg.): Listen Up!. Radio Art in the USA. Bielefeld, voraussichtl. Dezember 2021.

Radiodrama und experimentelles Hörspiel

Die bekannteste und älteste Form von Radiokunst stellt die Tradition des Hörspiels beziehungsweise des Radiodramas dar. Dabei handelt es sich um eine Adaption von dokumentarischer oder fiktiver Literatur und Theaterstücken für den Rundfunk. Solche Produktionen waren vor allem während der sogenannten Goldenen Jahre des Rundfunks von Anfang der 1930er bis zur Mitte der 1950er Jahre als die ureigenste Radioform sehr erfolgreich. Teilweise verfügten Radiosender über eigene Hörspiel-Abteilungen, bevor die aufwendigen Produktionen jedoch zu kostspielig wurden und das Format in das aufstrebende und finanziell lukrativere Fernsehen wechselte. Auch wenn die Produzent*innen von Radiodramas in den USA zwar mit ästhetischen Möglichkeiten von Radio experimentierten, wurden die Grenzen des Möglichen zu dieser Zeit eher in Europa ausgetestet. Das dort geschaffene experimentelle Hörspiel bzw. Neue Hörspiel ist bis heute bekannt für seine grenzüberschreitende Ansätze. Besonders in den 1980ern beeinflusste es durch entsprechende Kooperationen mit europäischen Rundfunkabteilungen die verbliebenen Rundfunkproduktionen in den USA.[589]

Als erstes Radiodrama in den USA gilt *The Wolf,* eine Adaption des gleichnamigen Stückes von Charles Sommerville durch Eugene Walter im Jahr 1924. Bei dem wohl spektakulärsten Beispiel der frühen Hörspiele handelt es sich um Orson Welles' *War of the Worlds*, welches zu Halloween im Jahr 1938 im Rahmen des *Columbia Workshop* des Senders *CBS* produziert und als Teil der Sendereihe *The Mercury Theatre On Air* live gesendet wurde.[590] Bis heute wird auf diese Vertonung des Science-Fiction Romans von H.G. Wells aus dem Jahr 1898 Bezug gekommen, da sie im Moment ihrer Ausstrahlung vermeintlich zu einer Massenpanik unter den Hörer*innen in New Yorker geführt hatte. Im ersten Teil inszenierte Welles die Aufführung zunächst als normales abendliches Musik-Unterhaltungsprogramm, das mehrmals von Nachrichtenmeldungen unterbrochen wird, in denen vermeintlich live verschiedene Reporter, Wissenschaftler und Behördenvertreter von der Landung Außerirdischer berichten. Die immer wieder reproduzierte Erzählung zur Wirkung von *War of the Worlds* besagt, dass Hörer*innen fluchtartig ihre Häuser und Wohnungen verließen, da sie das Gehörte für die Realität hielten und davon ausgingen, dass tatsächlich eine Invasion durch Marsianer

[589] Vgl. Lamberty, 1988, S. 100ff: KPFA war der einzige Sender in Nordkalifornien, der sich eine eigene Literaturabteilung (unter der Leitung von Erik Bauersfeld) leistete und dort Hörspiele realisierte. Aufgrund einer Hörspielkooperation mit dem Studio Akustische Kunst beim WDR waren ab 1984 deutsche Hörspiele in der Bay Area empfangbar. Allgemein erlebte in den 1980er das Radiodrama eine Renaissance an der Westküste.
[590] Der *Workshop* lief von 1936 bis 1943 und von 1946 bis 1947.

stattfand. Unabhängig von dem tatsächlichen Ausmaß der Reaktionen weist die Irritation, die *War of the Worlds* bei einigen Hörer*innen ausgelöst hat, darauf hin, dass sie mit einem solchen Format des radiophonen Storytelling nicht vertraut waren und dem Rundfunk grundsätzlich ein hohes Maß an Wahrheitsgehalt zugestanden – insbesondere (vermeintlichen) live-Berichterstattungen.[591] Welles spielte geschickt mit diesem Wahrheitscharakter von Radio(nachrichten) – den sich später auch Lacy zu nutzen machte.

Field Recordings

Ein weiterer Ansatz, der die Entwicklung von Radiokunst in den USA nachhaltig, wahrscheinlich sogar mehr als das Radiodrama, beeinflusste, umfasst Aufnahmen von Alltagsgeräuschen (*Field Recordings*), die von sogenannten Soundethnograph*innen gesammelt wurden. Besonders die Einführung erschwinglicher, transportabler Aufnahmegeräte führte dazu, dass sie die Aufnahmestudios verließen, um ihre Umwelt in Geräuschen festzuhalten und dadurch bisheriges Sendematerial erweiterten.[592] Handelte es sich bei diesen Akteur*innen nicht explizit um Künstler*innen, so machten diese sich doch später die Praxis zu eigen.[593]

Tony Schwartz zählt zu den ersten und bekanntesten der damaligen Soundarchivisten. Er produzierte zwischen den Jahren 1945 und 1976 die Sendung *Around New York* beim Sender WNYC in New York; wöchentlich präsentierte er Geräusche und Gespräche aus dem New Yorker Stadtleben, die er vorher auf Erkundungstouren aufgenommen hatte. Er selbst verstand die Sendung als Soundmagazin, mit dem er seine Hörer*innen für die akustische Umwelt sensibilisieren wollte. In diesem Sinn spielte er nicht nur die Sounds ab, sondern erklärte auch deren Herkunft und verknüpfte sie mit gesellschaftlichen Überlegungen, zum Beispiel Mobilität in Städten in *Listen to the Joys and Frustrations of Subway Riders in 1964* (1964) oder Jugendtrends in der Sendung *Yo-Yos in N.Y.C.* (1971). Schwartz setzte sich ebenso auf theoretischer Ebene mit dem Medium Radio und der Rolle von Sound

[591] Siehe Faulstich, Werner: Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel "The War of the Worlds" (1938) von Orson Welles. Tübingen, 1981; Kittler, Friedrich: The Last Radio Broadcast. In: Grundmann et al. (Hg.), 2008, S. 17–25; Beyer, Regine, (im Erscheinen); Zur Infragestellung der Massenpanik siehe Schwartz, A. Brad: Broadcast Hysteria. Orson Welles's War of the Worlds and The Art of Fake News. New York, 2016.

[592] Siehe Virostek, Paul: Field Recording. From Research to Wrap. An Introduction to Gathering Sound Effects, Toronto 2012.

[593] Für den Klangkünstler Bill Fontana siehe z.B. WDR, Museum Ludwig Köln, San Francisco Museum of Modern Art, American Public Radio (Hg.): Klangskulpturen/Sound Sculptures Metropolis Köln through the Golden Gate. Satelliten-Ohrbrücke/Satellite Soundbridge Köln–San Francisco, Köln, 1987.

.

auseinander. Im Rahmen der Sendung führte er dahingehend beispielsweise Interviews mit dem Medientheoretiker Marshall McLuhan.[594]

Einen eher Netzwerk-orientierten Ansatz verfolgte der Komponist zeitgenössischer Musik und Radioproduzent Charles Amirkhanian zusammen mit Richard Friedman, der ebenfalls für den Rundfunk produzierte.[595] Sie organisierten die Sendereihe *World Ear Project,* welche zwischen den Jahren 1970 und 1986 beim Sender KPFA gesendet wurde. [596] Noch relevanter als bei Schwartz, der quasi als ‚Einzeltäter' unterwegs war, stellte für dieses Projekt der Zugang zu erschwinglichen Aufnahme- und Speichergeräten eine grundlegende Voraussetzung dar. Amirkhanian und Friedman riefen Zuhörer*innen, Kolleg*innen und Freund*innen dazu auf, ihnen Aufnahmen von Alltagsgeräuschen zu senden. Auf diese Weise entstand eine Sammlung von *Field Recordings* und *Ambient Sound*-Aufnahmen aus der ganzen Welt, die von Amirkhanian und Friedman unbearbeitet gesendet wurden. Die beiden Produzenten verfolgten mit diesem Projekt den Anspruch, Menschen über das normale Sehen und Hören hinaus zu sensibilisieren. Dies verstanden sie als einen Beitrag zur weltweiten Verbesserung der Verständigung zwischen Menschen: „one key step in trying to understand our neighbors is getting to know the setting in which they carry out their daily lives." [597]

Die Aufnahmen umfassen Sounds von Meeresgeräuschen nahe der Golden Gate Bridge, der morgendliche Fütterung auf einer kanadischen Farm, Pentecostal Sänger*innen am Union Square in San Francisco, Conga Trommler*innen auf dem U.C. Berkeley's Sproul Plaza, menschlichem Schnarchen oder von Güterzügen. In der Sendereihe finden sich auch Beiträge von (bekannten) Musikethnolog*innen, Komponist*innen und Künstler*innen wie etwa *A Walk through the San Diego Zoo* (1968) von Pauline Oliveros oder *Bullfrogs at Terry Rileys House* (1983) von Terry Riley.[598]

---

[594] The Tony Schwartz Collection, https://www.wnyc.org/series/tony-schwartz, letzter Zugriff 21.03.21.

[595] Charles Amirkhanian war von 1969 bis 1992 Musikdirektor bei KPFA Berkley, Radioprozent, führender Künstler elektroakustischer Musik und Text-Klang-Kompositionen und wichtiger Förderer zeitgenössischer Musik. Richard Friedman interviewte für KPFA bspw. 1969 John Cage: A Conversation with John Cage, interviewed by Richard Friedman, PRA BB4151, gesendet am 7.12.1970, KPFA, 60 min, https://pacificaradioarchives.org/recording/bb4151 und 1970 Steve Reich und John Gibson: Itman with Steve Reich and John Gibson. Information, Transmission, Modulation and Noise, interviewd by Richard Friedman, PRA BC0411, gesendet am 6.11.1970, KPFA, 109 min, https://pacificaradioarchives.org/recording/, letzter Zugriff 15.07.2020.

[596] Erste Sendung mit kurzer Beschreibung des Projekts: World Ear Project, Transmission 1, gesendet am 20.08.1970, KPFK, 88 min, https://archive.org/details/WEP_1970_08_20, letzter Zugriff 15.07.2020; siehe auch Lamberty, S. 104.

[597] Amirkhanian, Charles, Webseite: https://www.otherminds.org/team/charles-amirkhanian/, letzter Zugriff, 15.07.2020.

[598] World Ear Project. *A Walk through the San Diego Zoo*, Pauline Oliveros, gesendet am 14.11.1968, KPFA, 48 min, https://archive.org/details/WEP_1968_11_14, letzter Zugriff 10.07.2020.

Experimentelle Musik

Die akustischen Arbeiten der Soundkünstler*innen Oliveros und Riley stehen für eine Überschneidung mit einer anderen Gruppe – Musiker*innen, welche nicht nur mit gefundenen Sounds arbeiteten, sondern auch die eigene Stimme und selbst hervorgebrachte Geräusche als künstlerisches Material verstanden und dieses zu ästhetischen Strukturen weiterverarbeiteten. Häufig spielte dabei auch die Reflexion des Mediums Radio an sich sowie dessen Strukturen eine Rolle.

Als einflussreicher Pionier in diesem Bereich gilt der Komponist und Musiker John Cage. Er erzeugte Geräusche sowohl mit Alltagsgegenständen als auch durch den unsachgemäßen Gebrauch von Musikinstrumenten. Durch den Einsatz von Zufallsoperationen brach Cage mit Kompositionstraditionen sowie mit Vorstellungen von der Beschaffenheit musikalischen Materials und des ‚Künstlergenies'. In zahlreichen Arbeiten setzte er das Radiogerät selbst ein, zum Beispiel in *Imaginary Landscape No. 4* (1951), eine Komposition für 24 Performer und zwölf Radiogeräte, die als Aufführung in einem Konzertsaal konzipiert war.[599]

Nicht mit dem Radio, sondern für den Rundfunk, produzierte dagegen der Komponist und Musiker Max Neuhaus die Arbeit *Public Supply* (1966). Bei WBAI in New York rief dieser Hörer*innen dazu auf, Inhalte in Form von Sound und Musik per Telefon zu übermitteln. Neuhaus mixte daraufhin die Beiträge aus 10 Leitungen und thematisierte dadurch den öffentlichen Zugang zum Radio.[600]

Bereits vor *Close Radio* existierten demnach unterschiedliche Ansätze, für und mit dem Radio künstlerisch zu arbeiten. Auch wenn entsprechende Einzelarbeiten oder Reihen wie dem *World Ear Project* von Seiten der Sender ermöglicht wurden, bildeten diese jedoch Ausnahmen im regulären Programm. Für den Mainstream-Rundfunk, der primär auf Unterhaltung ausgerichtet war, waren die künstlerischen Ansätze zu sperrig. Doch auch im unkommerziellen Rundfunk stellten sie ein Nischenprogramm dar und hatten häufig

[599] Siehe Cox, Paul: ‚Cage's Credo: The Discovery of New Imaginary Landscapes of Sound', o.J., http://media.dramonline.org/content/notes/mode/mo229.pdf, S. 1, letzter Zugriff 20.03.21.

[600] Siehe Chernosky, Louise E.: Voices of New Music on National Public Radio', Diss., New York 2012, S. 43–46, https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8Q52WPR, letzter Zugriff 21.3.21; The History of Auracle, http://www.auracle.org/history.html, letzter Zugriff 21.03.21; Eintrag Medienkunstnetz, http://www.medienkunstnetz.de/werke/imaginary-landscape-4/, letzter Zugriff 23.08.2018; allgemein zu Cage siehe Beil, Ralf/Kraut, Peter/Institut Mathildenhöhe Darmstadt: A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst. Ausst.-Kat., Mathildenhöhe, Darmstadt. Ostfildern/Berlin/Stuttgart, 2012.

senderintern einen schweren Stand.[601] Die meisten der oben genannten Beispiele fanden ihren Platz in Sendern des so genannten Pacifica-Netzwerkes. In den folgenden Kapiteln stelle ich zunächst das Pacifica-Netzwerk und seine Sender als Alternative zum Mainstream-Radio vor, um dann die Sendereihe *Close Radio* in diesem Kontext näher zu beleuchten.

7.2 Das US-amerikanische Rundfunksystem als Kontext für TWIM

Der Rahmen dieser Untersuchung erlaubt nur eine knappe Vorstellung der wichtigsten Punkte zur Entwicklung des Rundfunksystems in den USA, um die Bedeutung von Pacifica als Produktions- und Distributionskontext von TWIM verständlicher zu machen.

Im Jahre 1906 wurde in den USA zum ersten Mal Stimme und Musik mithilfe von Radiowellen übermittelt und damit der Grundstein für die Verbreitung des Rundfunks als Massenmedium gelegt.[602] Allerdings entwickelte sich dieser in den USA entscheidend anders als beispielsweise in Deutschland. Abgesehen von der Zeit während des Zweiten Weltkriegs stellte der US-amerikanische Rundfunk ein durchweg kommerzielles Projekt dar.[603]

In den Anfangsjahren wurden die Frequenzen überwiegend von Amateurfunkern, der Navy und der Handelsschifffahrt zur Kommunikation genutzt. Die Lizenzvergabe wurde im Jahr 1912 dem Handelsministerium übertragen. Rundfunk im Sinne einer regelmäßigen Übertragung von festen Programmen fand erst ab Anfang der 1920er Jahren statt.[604] Die ersten Sender wurden vornehmlich von Geräteherstellern betrieben, gefolgt von gemeinnützigen und unkommerziellen Einrichtungen wie Bildungsinstitutionen und Kirchen.[605] Für die Geräteindustrie stellte der Rundfunk ein kalkuliertes Verlustgeschäft dar. Die Sender dienten vor allem dazu, die eigenen Geräte zu vertreiben. Damit sich der Kauf eines Empfängers für Privatpersonen lohnte, musste ein entsprechendes Programm geschaffen werden.[606] In dieser Zeit wurde aber auch bereits mit Sponsoring von Programmen und Platzierung von Werbung experimentiert. Der Rundfunk diente nicht mehr nur als Absatzmarkt für die Geräte, sondern die Betreiber lernten auch, ihre Hörer*innen an

[601] Es ist anzunehmen, dass es noch vereinzelt solche Produktionen im Rahmen von kleineren Community bzw. College Radios gab. Informationen sind bisher dazu leider noch nicht erhoben.
[602] Vgl. Goldhammer, Klaus: Formatradio in Deutschland. Konzepte, Techniken und Hintergründe der Programmgestaltung von Hörfunkstationen. Berlin, 1995, S. 12.
[603] Vgl. Lamberty, 1988, S. 15; für eine ausführliche Darstellung der Entwicklung der beiden Rundfunksysteme siehe: Hagen: Vergleich USA–Deutschland Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München, 2005.
[604] Vgl. Hampf, Michaela: Freies Radio in den USA. Die Pacifica-Foundation 1946–1965. Münster, 2000, S 8ff, Kapitel 2.
[605] Vgl. Goldhammer, 1995, S. 13.
[606] Vgl. Lamberty,1988, S. 28ff.

Werbekunden zu vermarkten. Der Besitz von Lizenzen stellte damit einen erheblichen finanziellen Vorteil dar.[607]

Ab Ende der 1920er Jahre kam es zu einer Begünstigung der Kommerzialisierung und Verdrängung der nicht-kommerziellen Sender durch die Gründung der sogenannten *Networks*. Diese Sendernetzwerke spielten innerhalb der Sendelandschaft eine zentrale Rolle. Vor allem ermöglichten sie günstige Produktionen, die dann flächendeckend im Programm platziert wurden. Ende der 1920er Jahre gab es drei bestimmende Netzwerke: *NBC*, *CBS* und *MBS*. Gegründet wurden sie gemeinsam von Geräteherstellern, dem US-Kongress und der bundesstaatlichen Kontrollbehörde.[608] Das Interesse der Netzwerke galt der Vermarktung des Publikums an Werbekunden.[609]

Der Wildwuchs an Sendern führte im Jahr 1927 zum Entzug und einer Neuverteilung aller Lizenzen zum Zwecke der Frequenzbereinigung.[610] Fast alle Lizenzen wurden im Folgenden an kommerzielle Stationen übertragen.[611] Der bundesstaatliche Einfluss beschränkte sich auf die Lizenzvergabe und die Überwachung bestimmter inhaltlicher und struktureller Regeln durch das neu gegründete Kontrollgremium *Federal Radio Commission* (FDR), welches im Jahr 1934 in *Federal Communications Commission* (FCC) umbenannt wurde. Die FCC verfügte allerdings über eingeschränkte Handlungsmöglichkeiten und war abhängig von Politik und Industrie.[612]

Interessant ist die Argumentation, auf deren Basis den kommerziellen Anbietern der Vorrang bei der Lizenzvergabe gegeben wurde. Von der kommerziellen Ausrichtung des Rundfunks versprach man sich die vermeintlich beste Wahrung des öffentlichen Interesses.[613] Dieses sollte unbedingt vor der Zensur und dem Einfluss der Regierung geschützt werden. Die Kommerzialisierung des Rundfunks diente in dieser Logik als Garant der Meinungs- und Pressefreiheit.[614] In diesem Vorgehen spiegelt sich die grundsätzlich ablehnende Haltung in den USA gegenüber Einmischungen durch die Regierung wider. Dem gegenüber wird der individuellen Freiheit in den USA ein weitaus höherer Stellenwert zugeschrieben. Das bedingungslose Vertrauen in die privatwirtschaftliche Marktregulierung führte dazu, dass

[607] Vgl. Hampf, 2000, S. 12ff.
[608] Vgl. Hampf, 2000, Kapitel 1; Lamberty, 1988, S. 22ff.
[609] Vgl. Hampf, 2000, S. 12f.
[610] Vgl. Lamberty, 1988, S. 16.
[611] Vgl. Land, 1999, S. 1.
[612] Vgl. Lamberty, 1988, S. 16.
[613] Vgl. Land, 1999, S. 1, S. 133.
[614] Vgl. Hampf, 2000, S. 13.

Zugang zum Rundfunk nur erhielt, wer es sich leisten konnte.[615] Ausschlaggebend waren demnach die finanziellen Möglichkeiten der Anbieter. Die öffentlichen Maßnahmen dienten letztlich der Absicherung der hegemonialen Position kommerzieller Sender.[616]

Diese Entwicklungen können als endgültige Entscheidung für den kommerziellen Rundfunk gelesen werden[617], denn de facto stellten die föderalen Maßnahmen der 1920er und 30er Jahre die Ausschaltung nicht-kommerzieller und edukativer Anbieter dar. Sie konnten bestimmte Verordnungen, die vermeintlich die Qualität sichern sollten – beispielsweise den ganzen Tag zu senden –, gar nicht erfüllen. Bei der Sicherstellung der Wahrung des ‚public interest' ging es also nicht um die Qualität des Inhalts, sondern um die Möglichkeit, ein möglichst großes Publikum zu versorgen.[618]

Spätestens bis Mitte bzw. Ende der 1930er Jahre war die privatwirtschaftliche Ausrichtung des US-amerikanischen Rundfunksystems vollends vollzogen.[619] Das Radio wurde nicht nur endgültig zum Massenmedium, sondern etablierte sich auch eindeutig als kommerzielles Unterhaltungsmedium. Die Idee des Rundfunks als öffentliche Aufgabe für eine demokratische Gesellschaft konnte sich dagegen nicht durchsetzen. Im Fokus standen Wirtschaftlichkeit und Profit, der durch verschiedene Werbeformate erzeugt wurde.[620] Die Frequenzen blieben zwar öffentliches Eigentum und wurden durch die FRC/FCC verwaltet, die privatwirtschaftlich orientierten Netzwerke kontrollierten jedoch die Programme.[621] Der Staat zog sich – mit Ausnahme der Kriegszeiten – bis in die 1950er Jahre immer weiter aus der Rundfunklandschaft zurück[622]

Auch wenn sich das kommerzielle Radio als Unterhaltungsmedium als die dominante Form des Rundfunks in den USA durchsetzte, gab es doch auch das Bedürfnis nach einer werbefreien und informativen Alternative.[623] Allerdings stellte der nicht-kommerzielle Hörfunk ein publizistisches ‚Mauerblümchen' in der US-Rundfunklandschaft dar.[624] Erste Ansätze gab es bereits Anfang der 1920er Jahre insbesondere an Universitäten oder in Universitätsstädten. Diese Sender verschwanden jedoch fast alle im Zuge der oben

[615] Vgl. Lamberty, 1988, S. 12f.
[616] Vgl. Hampf, 2000, S. 18.
[617] Vgl. Land, 1999, S. 1.
[618] Vgl. Hampf, 2000, S. 18.
[619] Vgl. Goldhammer,1995. S. 14f.
[620] Vgl. Lamberty, 1988, S. 22ff.
[621] Vgl. Hampf, 2000, Kapitel 1.
[622] Vgl. ebd. S. 18ff.
[623] Vgl. Lamberty, 1988, S. 55.
[624] Vgl. ebd., S. 40, Hampf, 2000, Kap 2;

beschriebenen Maßnahmen. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg gab es von Regierungsseite maßgebliche Unterstützung für den nicht-kommerziellen Bereich.[625] Entscheidende Veränderungen waren, dass die Vorstellung des Primats des freien Wettbewerbs in Frage gestellt und die kommerzielle Ausrichtung zunehmend kritisiert wurde. Daraus formierten sich öffentlicher Druck und Forderungen nach öffentlicher Förderung. Diese manifestierte sich schließlich im *Public Broadcasting Act* von 1967. Im Zuge dessen wurde aus ‚educational' ‚public'.[626] Der *Public Broadcasting Act* schrieb nicht nur die öffentliche Unterstützung fest, sondern führte auch zum Zusammenschluss von ‚Public Radios' und der Gründung ihres eigenen Netzwerkes: *National Public Radio* (NPR). In den folgenden Jahren kam es zu einem rapiden Anstieg von ‚Public Radios'. Waren es im Jahr 1967 noch 296 FM-Stationen, zählten die öffentlichen Radiosender im Jahr 1977 870 FM-Stationen. Deren Programme galten als qualitativ hochwertig, stellten aber häufig Zündstoff für Angriffe von außen dar. Die Sendungen von NPR-Stationen galten als unbequem, zeichneten sich durch investigativen Journalismus sowie ausführliche Hintergrundberichte aus und engagierten sich für Minderheiten.[627] Bei den Lizenzträgern handelte es sich meist um staatliche Träger, vor allem Universitäten, öffentliche Schulsysteme oder gemeinnützige Institutionen.[628] Der Durchschnittshörer war im Jahr 1977 einer Studie entsprechend weiß, männlich, hoch gebildet, in einem *white-colla*r-Beruf tätig, sozial und politisch aktiv.[629]

Finanzielle Unterstützung erfuhr der öffentliche Rundfunk vor allem durch Steuereinnahmen und Stiftungsgelder wie von der Ford-Stiftung, über private Spenden und Sponsorenfunk.[630] Auch als die Unterstützung nach 1970 unter Präsident Nixon wieder deutlich nachließ, florierte der ‚Public Radio' Bereich weiter.[631] Dies lag vor allem an den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, für die der öffentliche Rundfunk eine wichtige Kommunikationsplattform darstellte. So erlebten gerade die Community Radios durch die Bürgerrechts- und Studentenbewegung einen Auftrieb. Für deren Anhänger*innen war der öffentliche Rundfunk ein zentrales Forum für die Auseinandersetzung und Verbreitung ihrer Ideen.[632]

---

[625] Vgl. Hampf, 2000, Kapitel 1.

[627] Lamberty, 1988, S. 41ff.
[628] Vgl. ebd., S. 44.
[629] Vgl. ebd., S. 49.
[630] Vgl. ebd., S. 41ff.
[631] Vgl. Hampf, 2000, S. 29.
[632] Vgl. Lamberty, 1988, S. 51.

Allgemein ergaben sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis Mitte der 1970er Jahre große Veränderungen der Programmgestaltung, die Programminhalte und -formen betrafen. Diese richteten sich hauptsächlich an den kommerziellen Rundfunk, hatten aber auch Auswirkungen auf den nicht-kommerziellen Bereich. Technologische Neuerungen spielten dabei die zentrale Rolle. Besonders der in den 1940er und 50er Jahre einsetzende Fernsehboom stellte eine große Konkurrenz für den Rundfunk dar und führte vorübergehend zu dessen Stagnation.[633] In einigen Hinsichten ließe sich das Radio als ‚Vorstufe' zum Fernsehen bewerten: z.B. Zentralisierung der Sendeanstalten und der Programminhalte, Finanzierung durch Werbung. Nicht zuletzt wechselten einige Formate, wie das erwähnte Radiodrama, vom Radio zum TV.[634]

Zwei weitere technische Neuerungen holten den Rundfunk jedoch aus der Krise und sorgten dafür, dass trotz der Konkurrenz durch das Fernsehen sich die Zahlen der Sender bis Mitte der 1970er gegenüber dem Stand in den 1950er Jahren auf insgesamt 10.000 Sender vervierfachten;[635] in der Zeit von 1960 bis 1987 verdoppelten sich die Zahlen weiter.[636] Zum einen stellte der Beginn der Stereoübertragung im Jahr 1961 und der Wechsel vom AM- zum stereofähigen FM-Radio einen Qualitätsgewinn dar. Zum anderen wurde durch die serienmäßige Ausstattung der immer mehr werdenden Autos mit FM-Empfängern und der Einführung erschwinglicher Transistorradios das Radiohören nicht nur qualitativ besser, sondern auch mobiler.[637] Radio blieb beziehungsweise wurde da attraktiv, wo TV nicht nutzbar war. In manchen Situationen war und ist es zum Beispiel praktisch, dass Radiohören nicht die volle Aufmerksamkeit braucht. Zudem stellte es weiterhin eine relativ günstige Alternative zum TV dar.[638]

Die technischen Neuerungen brachten aber auch inhaltliche Veränderungen mit sich. Da der FM-Durchbruch in den 1960er Jahren zunächst für kommerzielle Anbieter uninteressant war, stellten diese Frequenzen Freiräume für alternative Inhalte und experimentelle Formate dar.[639] Hier entwickelte sich ab Mitte der 1960er das sogenannte Freeform-Radio. Einer der ersten Vertreter dieser Richtung war Bob Fass beim Sender WBAI in New York. Dieser etablierte

[633] Vgl. Lamberty, 1988, S. 24ff, Goldhammer, 1995, S. 14f.
[634] Vgl, Walker, Jesse: Rebels on Air. An Alternative History of Radio in America. New York, 2001, S. 51; Lamberty, 1988, S. 24ff.
[635] Vgl. Goldhammer, 1995, S. 19.
[636] Vgl. Lamberty, 1988, S. 14.
[637] Vgl. Goldhammer, 1995, S. 16ff.; Lamberty, 1988, S. 26.
[638] Vgl. Walker, 2001, S. 51.
[639] Vgl. Lamberty, 1988, S. 26, Simpson, 2011, S. 22: gerade das Interesse an einer Berichterstattung über die Studierendenproteste befeuerten den FM-Boom.

das live-Format zunächst im unkommerziellen Rundfunk; es wurde aber von vielen Stationen – auch aus dem kommerziellen Bereich – imitiert.[640] Das Neue bei Fass war, dass er seine Musiksendungen als Sets konzipierte, die thematische, stimmungsbezogene musikalische Kombinationen darstellten und die Vorstellung erweiterten, was *Talk Radio* sein konnte. Moderator*innen des *Freeform Radio* stellten häufig einen Bezug zu politischen Bewegungen her und verfolgten einen partizipativen Ansatz, zum Beispiel durch das Format des *Call-In*.[641]

Diese freie Form des Sendens fand jedoch bald ihr Ende. Mit dem sogenannten Format-Radio kam es zu großen Veränderung in der Gestaltung der Radioprogramme. Grundsätzlich war darunter eine „Programmierung nach einem bestimmten, auf bestimmte Zuhörer und damit Kunden zugeschnittenes Schema“ zu verstehen.[642] *Formatting*, so wie es heute noch praktiziert wird, wurde in den frühen 1970er Jahren geprägt und wird als kommerziell erfolgreiche Methode zugleich gefeiert und kritisiert.[643]

Ab den 1950er Jahren kam es so zu verschiedenen Formen von Format-Radio, die immer mehr auf Hörer*innenbindung durch Wiedererkennung abzielten. Eine Steigerung der Zuhörer*innenzahlen bedeutete auch die Maximierung von Werbeeinnahmen.[644] Radio bedeutete immer mehr kontinuierlicher Musikfluss anstelle von Blockbeiträgen.[645] Das Senden von Nachrichten war mittlerweile gesetzlich nicht mehr vorgeschrieben.[646]

Das Format-Radio war Folge der wirtschaftlichen Ausrichtung der Radioindustrie, die in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren weg vom TOP 40 Hit Radio hin zu einer spezifischeren Ausrichtung des musikalischen Programmangebots führte. Bisher fand die interne Differenzierung in Programmblöcken statt, nun ging es um einheitliche Senderimages und -persönlichkeiten.[647] Entsprechend der jeweiligen Zielgruppe wurde das Programm ausgerichtet. Dieses sollte die Wiedererkennbarkeit des Senders und eine Durchhörbarkeit garantieren. Sender wechselten tagsüber nicht mehr zwischen verschiedenen Hörfarben, sondern bleiben bei einer. Auch die Art der Präsentation blieb zwischen den Sendungen gleich. Die Homogenität des Angebots zeigte sich in Inhalt und Form.

---

[640] Vgl. Lamberty, S. 1988, 114.
[641] Vgl. Walker, 2001, S. 74: das erste Mal wurde das Call-In Format 1945 von Barry Gray/ WOR-AM verwendet, hat sich aber erst langsam in den 1950ern weiterverbreitet.
[642] Lamberty, 1988, S. 24.
[643] Vgl. Simpson, 2011, S. 195.
[644] Vgl. Lamberty, 1988, S. 32ff., S.36.
[645] Vgl. Goldhammer, 1995, S. 16ff.
[646] Vgl. Lamberty, 1988, S. 32ff., S.36.
[647] Vgl. Goldhammer, 1995, S. 16ff.

Durch die Formatierung des kommerziellen Rundfunks schlossen sich dort die letzten Räume für anspruchsvolle Inhalte und experimentelle Formate. Auch wenn einige nicht-kommerzielle Sender das System übernahmen, ging es in diesem Bereich freier zu. So ist es verständlich, dass Projekte wie TWIM beziehungsweise *Close Radio* dort realisierbar waren. Eine besondere Rolle in der Förderung von kulturellen Experimenten spielten die Sender des Pacifica-Netzwerkes, das im Folgenden kurz vorgestellt werden soll.

Das Pacifica-Netzwerk als Alternative im US-amerikanischen Rundfunk

Im Jahr 1946 gründete der Pazifist Stuart Hill die Pacifica Foundation als Alternative zum kommerziellen Rundfunkangebot in den USA und legte damit den Grundstein für den ersten Zusammenschluss öffentlicher Sender.[648] Bis in die 1970er Jahre hinein begründeten Hill und seine Mitstreiter*innen weitere Pacifica-Radiostationen in den USA. Zum ursprünglichen Netzwerk gehörten die fünf Schwestersender KPFA in Berkeley (gegründet 1949), KPFK in Los Angeles (gegründet 1959), WBAI in New York City (gegründet 1960), KPFT in Houston (gegründet 1970) und WPFW in Washington, D.C. (gegründet 1977). Durch Kollaborationen, Interaktionen und Programmaustausch wurden bis heute noch weitere unabhängige Community Radios angegliedert.[649]

Hill formulierte Pacificas Mission darin, durch Kommunikation und Information Frieden und soziale Gerechtigkeit für alle Menschen zu fördern. Zu den zentralen Grundsätzen seiner Radiopraxis zählten Gewaltlosigkeit, die Wahrung der Meinungs- und Redefreiheit, eine qualitativ anspruchsvolle und ausgewogene Berichterstattung und ein breites kulturelles Angebot.[650] Auf struktureller Ebene sollte die Idee einer demokratischen Organisationsstruktur umgesetzt werden – durch einen Einheitslohn, demokratische Entscheidungsstrukturen, Mitbestimmungsrechte für Mitarbeiter*innen inklusive der unbezahlten Volontär*innen und die absolute Entscheidungsfreiheit für die Programmverantwortlichen. Auch hinsichtlich des Publikums wurde versucht, einen demokratischen Ansatz im Sinne von Radio als ‚two-way-communication' umzusetzen: die inhaltliche Einbindung des Publikums erfolgte vor allem durch das Volunteer-System und partizipativ ausgerichtete Sendeformate wie die Call-In-Show.[651] Um möglichst unabhängig

[648] Vgl. Lamberty, 1988, ab S. 60; Hampf, 2000, Kapitel III.
[649] Weitere Informationen zur aktuellen Situation auf der Webseite des Pacifica Network: www.pacificanetwork.org, letzter Zugriff 23.03.21.
[650] Vgl. Hampf, 2000, S. 36.
[651] Vgl. Lamberty, 1988, S. 66, S. 83ff.

von staatlichen Interessen oder der Einflussnahme durch die Werbewirtschaft zu sein, finanzierten sich die Pacifica-Sender zum Großteil über freiwillige Hörer*innenbeiträge.[652] Diese Art des ‚listener-sponsorings', in Form von Hörer*innenabonnements und Spenden, stellte ein Novum in der Rundfunklandschaft und durch den Ansatz der Nonkommerzialität einen Bruch im kapitalistischen Nordamerika dar. [653]

Das Programm der Pacifica-Sender gliederte sich grob in die Bereiche Public Affairs, Musik und Drama bzw. Literatur und wurde in den entsprechenden Abteilungen produziert.[654] Inhaltlich wurde das Netzwerk vor allem für dessen sehr kontroverse Verhandlungen politisch brisanter Themen sowie die Nähe zu sozialen Bewegungen bekannt. Dabei legten die Produzent*innen großen Wert auf Ausgewogenheit. Zwar waren die Pacifica-Sender dem linksliberalen Spektrum zuzuordnen, trotzdem räumten sie konservativen Positionen ebenso Sendezeit ein. Die Grundlage dafür war der Glaube an die Notwendigkeit des öffentlichen Dissenses.[655] Selbst solche Stimmen, die Pacifica direkt angriffen, erhielten Sendezeit. Dieser Ansatz wurde zumindest in den ersten Jahren noch kompromisslos umgesetzt.[656]

Pacifica bot aber nicht nur politisch kontroversen Positionen eine Plattform, auch dem kreativen Ausdruck wurde ein hoher Stellenwert zuerkannt.[657] Hill, selbst ein Poet, begriff die kulturellen Sendungen als Highlight des Pacifica Programms. Entsprechend wurde im ersten Programmheft von KPFA als Ziel „encouraging and providing outlets for the creative skills and energies of the community" formuliert, indem der Sender auch als Ort für live-Aufführungen genutzt werden sollte.[658]

Politische Auseinandersetzung und kulturelle Innovation wurden von Hill und den Gründer*innen von Pacifica als gleichwertig gesetzt. Darin spiegelte sich die Überzeugung, dass gesellschaftliche Veränderung nicht ausschließlich durch Vorträge, Analyse von Nachrichten und Diskussionen erreicht werden konnte. Entsprechend wurde bei den Pacifica

---

[652] Vereinzelt nahmen Pacifica Sender auch staatliche Gelder und privatwirtschaftliche Stiftungsgelder an, vgl. Lamberty, 1988, S. 63ff., S. 88ff, Hampf, 2000, S. 60ff.
[653] Vgl. Lamberty, 1988, S. 125.
[654] Vgl. Hampf, S. 50ff.
[655] Vgl. Lamberty, 1988, S. 10f.
[656] Vgl. Hampf, S. 54: Alexander Meiklejohn, Jurist, Präsident der Amherst Universität und Berater von KPFA: „ [...] in our popular discussions unwise ideas must have a hearing as well as wise ones, dangerous ideas as well as safe, un-American as well as American. [...] To be afraid of ideas, of any idea, is to be unfit for self-government. Any such suppression of ideas about the common good the First Amendment condemns with its absolute disapproval. The freedom of ideas shall not be abridged."
[657] Vgl Land, 1999, Preface.
[658] Ebd.

auf eng getaktete Formate verzichtet.[659] Die Sender fungierten in diesem Sinne als Plattform für politische und kulturelle (Gegen-)Öffentlichkeiten und ermöglichten – inhaltlich, aber auch in Bezug auf Länge und Aufbau – Radioformate, die insbesondere auf kommerziellen Sendern nicht (mehr) vorstellbar waren. Es wurde viel Wert auf live-Übertragungen gelegt und so wenig wie möglich vorproduziert.

Entsprechend dem Selbstverständnis von Pacifica, das die aufklärerische und erzieherische Funktion des Massenmediums hervorhob, strebte Hill anfangs an, die breite Bevölkerung zu erreichen. Schnell wurde allerdings deutlich, dass das anspruchsvolle Programm vor allem eine intellektuelle Elite ansprach.[660] Infolgedessen etablierte sich Pacifica als Radioraum für Meinungsfreiheit und Hochkultur einer gebildeten Minderheit.[661] Laut einer Umfrage im Jahr 1979 handelte es sich bei den Hörer*innen von Pacifica um etwa gleich viele Männer und Frauen, die im Alter zwischen 25 und 35 Jahren und überwiegend weiß waren und mit ihrem Durchschnittseinkommen unter dem Landesdurchschnitt lagen. Auffällig war, dass die Hörer*innen besonders stark politisch, sozial und/oder kulturell engagiert waren.[662]

Trotz oder gerade aufgrund dieser spezifischen Zusammensetzung der Hörer*innenschaft darf der publizistische und damit gesellschaftliche Einfluss von Pacifica nicht unterschätzt werden: Zum Hörer*innenkreis zählten viele Meinungsführer*innen, die als Multiplikator*innen der Inhalte fungierten.[663] Ehemalige Mitarbeiter*innen, die in den kommerziellen Bereich wechselten, verbreiteten dort den ‚Geist' von Pacifica – im Rahmen des Möglichen. Einzelne Sendungen erfuhren regelmäßig ein großes Echo in der Presse und die Pacifica-Sender nahmen eine Vorreiterrolle ein, wenn es darum ging, bestimmte Themen zu behandeln. Beispielsweise waren sie die ersten Stationen mit eigenständigen Schwulen- und Frauenprogrammen. Keine andere Gruppe von Radiostationen erhielt so viele journalistische Preise, darunter solche wie der renommierte Peabody Award, den KPFA im Jahr 1958 als erste UKW-Station überhaupt erhielt.[664]

Das Pacifica-Netzwerk durchlief aufgrund von internen Auseinandersetzungen und Angriffen von außen zahlreiche Krisen. Bei den internen Konflikten ging es seit der Gründung im Wesentlichen darum auszuhandeln, wie der Grundgedanke der Meinungsfreiheit politisch,

[659] Vgl. Land, 1999, S. 3.
[660] Vgl. Lamberty, 1988, S. 63ff.
[661] Vgl. Walker,2001, S. 50.
[662] Vgl. Lamberty, 1988, S. 119ff.
[663] Vgl. Lamberty, 1988, S. 121–124.
[664] Vgl. Hampf, 2000, S. 103f., S. 120.

strategisch, künstlerisch oder ethisch umzusetzen sei.[665] Von außen stellte vor allem das angespannte Verhältnis zu staatlichen Institutionen immer wieder ein Problem für das Netzwerk dar.[666] Und auch nicht alle Hörer*innen waren zufrieden: bei der FCC gingen jährlich bis zu 50.000 Beschwerden über Pacifica ein, so viele wie über keinen anderen Sender in den USA.[667] Die internen und externen Konflikte bedrohten teilweise sogar die Existenz einzelner Sender oder gar des Netzwerkes.[668]

TWIM fällt in eine Phase, in der es bei Pacifica zu einer Neuausrichtung der Programminhalte und -strukturen kam: Von Beginn an galt Pacifica als sogenanntes Community Radio, wobei der Begriff ‚Community' erst ab den frühen 1960er Jahren verwendet wurde.[669] ‚Community Radio' ist nicht genau zu definieren – es gab viele Diskussionen darüber, was damit gemeint ist. In der Idealform handelt es sich dabei um Radio, das in der Zivilgesellschaft verortet ist bzw. sich daraus speist.[670] Am Anfang war die ‚Community' von Pacifica eher die einer gebildeten Minderheit. Diversität der Zuhörer*innenschaft im Sinne von Geschlecht, Ethnizität, ‚Race' oder Klassenzugehörigkeit stand nicht im Vordergrund.[671] Ende der 1960er Jahre waren es vor allem die Studenten- und Bürgerrechtsbewegungen, die nach Möglichkeiten suchten, ihre Ideen an die Öffentlichkeit zu bringen, und so dem ‚Community Radio' Auftrieb verliehen.[672] Im Übergang zu den 1970er Jahren forderten feministische, schwule und lesbische, ökologische, ‚Dritte Welt'- und neue soziale Bewegungen zunehmend Zugang zu den Mikros. Sie bedienten eine Hörer*innenschaft, die ebenso ‚bewegt' war und zu eben diesen Themen ein hohes Informationsbedürfnis hatte. Das ‚free speech radio' entwickelte sich zum ‚community radio'.[673] Neben sozialer Gerechtigkeit, Weltfrieden und künstlerischer Ausdrucksfreiheit ging es darum, Minderheiten Gehör zu verschaffen.[674] Das bedeutete nicht, dass über diese gesprochen werden sollte, vielmehr forderten sie eigene Zugänge. Mit diesem Paradigmenwechsel und einer entsprechenden Neuorganisierung – beispielsweise der Einrichtung von ‚Dritte Welt'- und Frauen-Abteilungen – waren aber nicht alle bei Pacifica einverstanden. Mit der Überlassung der Mikrofone an Aktivist*innen-Gruppen sahen einige die Professionalität und Qualität der Programme gefährdet. Die

[665] Vgl, Hampf, 2000, Vorwort, Kapitel 1, Lamberty, 1988, S. 86.
[666] Vgl. Lamberty, 1988, S. 124ff.
[667] Vgl. ebd., S. 152.
[668] Vgl. ebd., S. 124ff.
[669] Vgl. ebd., S 50.
[670] Vgl. Walker, 2011, S. 70, S. 138.
[671] Vgl. Land, 1999, S. 114.
[672] Vgl. Lamberty, 1988, S. 52.
[673] Vgl. Land, 1999, S. 6.
[674] Vgl. Hampf, 2000, S. 33.

Auseinandersetzungen und Kontroversen um diese Entwicklung führten zu internen Spannungen, die Pacifica zu der Zeit von TWIM bereits beschäftigten.[675]

Der Sender KPFK in Los Angeles

Bevor ich auf die Radiokunstsendereihe *Close Radio* als direkten Programmkontext für TWIM näher eingehe, stelle ich im Folgenden kurz die Radiostation vor, von der aus gesendet wurde. Der Sender KPFK nahm im April 1959 als zweiter Sender des Pacifica Netzwerkes seine Arbeit auf. [676] Lokalisiert in Nord-Hollywood, einem Stadtteil von Los Angeles, bedient er bis heute die Metropolregion um Los Angeles. Mit seinem 110 000 Watt Haupttransmitter auf dem Mount Wilson und einer Mittlerstation in Fresno ist KPFK eine der mächtigsten FM Stationen der westlichen USA. Der Sender kann von der kalifornisch-mexikanischen Grenze im Süden bis Santa Barbara im Norden und Ridgecrest/China Lake im Westen empfangen werden.

Die Geschichte von KPFK ist wenig erschlossen. Als zweiter Sender des Pacifica-Netzwerks orientierte sich KPFK hinsichtlich der Struktur- und Programmgestaltung eng an der Ursprungsstation KPFA in Berkeley. Gemeinsam mit WBAI in New York hatte KPFK die meisten Parallelen zu KPFA: ein ähnliches gesellschaftliches Umfeld und eine Stammhörer*innenschaft, die aus Anhänger*innen des Free Speech Movement bestanden.[677] Charakteristisch für KPFK waren/sind seine spanischen Unterhaltungs- und Nachrichtensendungen – zur Hörer*innenschaft gehören in Los Angeles und Südkalifornien, anders als in Berkeley, viele Latina*os. Eine weitere Besonderheit von KPFK war/ist die seit dem Jahr 1974 existierende Sendung IMRU, bei der es sich um die national am längsten bestehende Sendung von und für die LGBT Community handelt.[678]

Das Umfeld und die relevanten Communities beeinflussten demnach Programminhalte und Sendungsformate. Bisher habe ich dahingehend überwiegend auf aktivistische und ethnische Gruppen Bezug genommen. Im folgenden Kapitel nehme ich die Künstler*innen als eine Community in den Blick.

[675] Vgl. Land, 1999, S. 6, S. 113ff.
[676] Vgl. Lamberty,1988, S. 74f., Hampf,2000, S. 104ff.
[677] Vgl. Lamberty, 1988, S. 120f.
[678] Vgl. KPFK, IMRU Radio Magazine: https://www.kpfk.org/on-air/imru/, letzter Zugriff 3.05.2019.

7.3 Die Radiokunstsendereihe *Close Radio* (1976–1979)

In diesem Kapitel soll der engere Produktions- und Distributionskontext von TWIM, *Close Radio*, beleuchtet werden. Dabei geht es darum aufzuzeigen, dass die Radioarbeit TWIM nicht kontextlos im Radio ‚passierte', sondern auch dort in einem bestimmten institutionellen und konzeptionellen Rahmen eingebettet war.

Wie die in Kapitel 7.1 angeführten Beispiele zeigen, gab es schon vor TWIM Interesse von Künstler*innen, sich mit dem Medium Radio auseinanderzusetzen. Dies verstärkte sich durch Entwicklungen innerhalb der Kunst, wodurch letztlich nachvollziehbarer wird, warum *Close Radio* von Seiten der Künstler*innen her gegründet wurde: Nicht nur gesamtgesellschaftlich, sondern auch im Bereich der Kunst wurden nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt etablierte Regeln, Formen und Strukturen in Frage gestellt. Die Suche nach neuen Inhalten und Ausdrucksformen sowie das Experimentieren mit bisher ‚kunstfremden' Materialien und Räumen bestimmten die künstlerische Praxis. Das Objekt als Werk wurde von der Idee und dem Prozess abgelöst, Alltagsgegenstände und alltägliche Verhaltensweisen wurden zu künstlerischem Material und der öffentliche Raum als Ausstellungsraum in Anspruch genommen. Die Bestrebungen, das Publikum stärker in die künstlerischen Prozesse mit einzubeziehen und den Rezeptionsradius zu erweitern, brachten wiederum eine kritische Befragung von Autorschaft und dessen Verhältnis zur Öffentlichkeit mit sich. Ein weiterer wichtiger Faktor für diese Zeit des künstlerischen Wandels war die Allgegenwärtigkeit der Massenmedien, die bisher so nicht gegeben war. Die Künstler*innen der 1960er und 1970er Jahre setzten sich kritisch sowohl mit der gesellschaftlichen Relevanz massenmedialer Produktionen als auch mit den Möglichkeiten der neuen Technologien für ihre künstlerische Praxis auseinander.[679]

Kalifornien und insbesondere Los Angeles erwiesen sich dabei als extrem fruchtbarer Boden für die künstlerische Neuausrichtung, vor allem in Form der sich entwickelnden Konzept- und Performancekunst. Im Vergleich zur Kunstmetropole New York war die Infrastruktur für die Kunstproduktion und -distribution in Los Angeles wenig ausgeprägt. Dementsprechend erfuhr diese auch keine nennenswerte Beachtung durch die (inter-)nationale Kunstkritik und den Kunstmarkt. Gerade dieser ‚Mangel' markierte insbesondere für die jungen Performance- und Konzeptkünstler*innen sowohl die Notwendigkeit als auch die Möglichkeit, Strukturen aufzubauen, um ein freieres Experimentieren nach eigenen Regeln zu gewährleisten. In der

[679] Zur Kunstproduktion in Südkalifornien unter diesen Vorzeichen siehe: Lewallen/Moss (Hg.), 2011.

Folge entstanden eine Reihe selbstorganisierter Ausstellungsräume, Publikationen und Organisationen.[680]

Los Angeles war (und ist) aber nicht nur ein Ort der künstlerischen Avantgarde und kulturellen Gegenöffentlichkeit, sondern durch Hollywood und der dazugehörigen Film- und Fernsehbranche neben New York auch die bedeutendste Medienmetropole der USA. Diese Nähe zur kommerziellen Unterhaltungskultur veranlasste viele Künstler*innen, sich kritisch mit deren Bildproduktion und gesellschaftlichen Wirkung auseinanderzusetzen. Sie erleichterte ihnen aber gleichzeitig auch den Zugang zu entsprechenden Produktions- und Distributionsstrukturen. Institutionen wie CalArts bildeten für den Medien-Arbeitsmarkt aus und ermöglichten ihren Studierenden Zugriff auf professionelles Equipment. Auch das Radio spielte in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Rolle in Kalifornien und insbesondere in Los Angeles. Bezeichnen Jeremy Tunstall und David Walker in ihrer Untersuchung zur Medienlandschaft Kaliforniens Ende der 1970er Jahre L.A. allein aufgrund der Anzahl der dortigen Sender als „Radio Babel"[681], war die Westküstenmetropole darüber hinaus einer der wichtigsten Radiomärkte in den USA. Außerdem stellten die Bewohner*innen eine ökonomisch wie medienpolitisch interessante Zielgruppe dar, da sie aufgrund der klimatischen, stadtentwicklungs- und verkehrstechnischen Bedingungen einen Großteil des Tages in Hörreichweite von Radios verbrachten. Dies galt vor allem im Auto oder bei Freizeitaktivitäten im Außenraum.[682]

Angesichts des vielseitigen Interesses an den Massenmedien – als Thema, Medium und Möglichkeit zur Vergrößerung des Publikums – war für experimentierfreudige Künstler*innen der Schritt in den Rundfunk nur konsequent. Aus dieser Gemengelage heraus wurde *Close Radio* bei dem Pacifica-Sender KPFK in Los Angeles realisiert.

Close Radio war eine Sendereihe, die von November 1976 bis März 1979 wöchentlich ausgestrahlt wurde. Nachdem John Duncan, ein Performancekünstler und experimenteller Musiker, und der Videokünstler Neal Goldstein *Close Radio* initiiert hatten, schlossen sich ihnen bald darauf die beiden Performancekünstler*innen Paul McCarthy und Nancy

[680] Zur Situation der (Performance-)Kunstszene an der Westküste, insbesondere Südkalifornien und Los Angeles (auch im Vergleich zur Ostküste), siehe Loeffler, Carl E./Tong, Darlene (Hg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art. San Francisco, 1989, insbesondere den Beitrag von Burnham, Linda Frye: Performance Art in Southern California: An Overview, S. 390–439; Lewallen/Moss (Hg.), 2011 und Phelan, Peggy (Hg.): Live Art in LA. Performance in Southern California, 1970–1983, 2012.
[681] Tunstall, Jeremy/Walker, David: Media Made in California. Hollywood, Politics and the News. New York/Oxford, 1981, S. 129.
[682] Vgl. ebd., S. 128ff.

Buchanan an. Goldstein verließ das Projekt nach kurzer Zeit wieder; in den letzten Monaten der Produktion kam für die ausscheidende Nancy Buchanan die Schriftstellerin Linda Frye Burnham zum Team hinzu. Duncan und McCarthy gelten als die treibenden Kräfte, die von Buchanan und Burnham als Mit-Organisatorinnen temporär unterstützt wurden.[683] Die Namenswahl *Close Radio* begründete Duncan mit der Atmosphäre, die während des Sendens zu den Hörer*innen entstand.[684] Der Ansatz der Sendereihe bestand darin, (visuellen) Künstler*innen Sendezeit zur Verfügung zu stellen. Die Organisator*innen von *Close Radio* luden dafür wöchentlich Künstler*innen ein, Programmbeiträge zu gestalten. Sie gaben nur minimale Richtlinien vor und sendeten die Beiträge unbearbeitet.[685] Duncan selbst spricht von einem anarchistischen Ansatz, der den Künstler*innen vollkommen freie Hand ließ.[686]

Auf diese Weise entstanden über einen Zeitraum von zweieinhalb Jahren 111 Sendungen, an denen rund 100 Künstler*innen beteiligt waren.[687] Die meisten der Künstler*innen, welche die Sendungen gestalteten, kamen aus Los Angeles und Südkalifornien, einige auch aus anderen Teilen der USA und aus Europa. Unter ihnen waren bereits etablierte Künstler*innen wie Eleanor Antin, John Baldessari, Guy de Cointet, Terry Fox, Allan Kaprow, Pauline Oliveros, Hermann Nitsch, Martha Rosler und Carolee Schneemann, ebenso wie (bis dahin) weniger bekannte Künstler*innen, darunter viele Absolvent*innen umliegender Kunsthochschulen und Aktive aus der alternativen Kunst- und Musikszene. Neben Einzelkünstler*innen beteiligten sich Gruppen wie *Ant Farm*, das *BDR Ensemble*, *Galerie Ecart* oder die *Los Angeles Free Music Society*. Auch die *Close Radio*-Organisator*innen Duncan, McCarthy und Buchanan trugen künstlerische Arbeiten bei oder gestalteten als Team die Sendezeit gemeinsam.

Die lokalen Künstler*innen kannten sich vorwiegend von den umliegenden öffentlichen und privaten Kunsthochschulen wie UC Irvine, OTIS College oder CAlArts, an denen sie studierten und/oder lehrten. Auch Institutionen wie das Long Beach Museum und seine Video-Abteilung stellten für *Close Radio* relevante Bezugspunkte dar. Zum Teil arbeiteten die Künstler*innen bereits in anderen Projekten zusammen – wie beispielsweise Buchanan, Chris

[683] Vgl. McFadden, 2011, S. 298.
[684] Interview Franziska Rauh mit John Duncan, Wien, 12.08.2012.
[685] Vgl. Close Radio, In: High Performance Magazine, Jg 1, H 4, 1978, S. 12–15; Frye Burnham, Linda: The Death of Close Radio. In: High Performance Magazine, Jg 2, H 6, 1979, S. 2–3; McFadden, 2011, S. 298.
[686] Interview Franziska Rauh mit John Duncan, Wien, 12.08.2012.
[687] Die Originalarbeiten von *Close Radio* sind nahezu vollständig auf der Website des J. Paul Getty Museum zur Ausstellung *Evidence of Movement* (2007) zu hören: http://www.getty.edu/art/exhibitions/evidence_movement/close_radio.html, letzter Zugriff 3.10.18.

Burden und Barbara T. Smith in der selbstorganisierten *F-Space Gallery* in St. Ana, Kalifornien. Die *Close-Radio*-Macher*innen waren stetig daran interessiert, wer sich gerade in Los Angeles aufhielt und eine Sendung beisteuern konnte – häufig handelte es sich um befreundete Künstler*innen, die gerade zu Besuch waren. *Close Radio* profitierte von dem besonders ausgeprägten und gut funktionierenden Künstler*innen-Netzwerk in Los Angeles und Süd-Kalifornien zu dieser Zeit. Bei den europäischen Künstlern handelte es sich überwiegend um solche, die von CalArts oder anderen Institutionen eingeladen wurden, um Vorträge zu halten und/oder zu lehren. Dadurch kamen sie auch für die Macher*innen von *Close Radio* in Reichweite, welche so von den Ressourcen der Kunsthochschulen profitierten.[688] Buchanan erinnert sich außerdem an Künstler*innen, die nicht vor Ort anwesend waren und ihre Beiträge als Kassette per Post nach Los Angeles geschickt haben.[689]

Die inhaltliche und ästhetische Ausrichtung der entstandenen Arbeiten war vielfältig und hat dafür gesorgt, dass *Close Radio* für seinen unorthodoxen Ansatz von Kunst bekannt wurde.[690] Bei den meisten Künstler*innen handelte es sich nicht um Radiokünstler*innen im eigentlichen Sinn. Häufig arbeiteten sie für *Close Radio* das erste Mal fürs Radio und danach auch nie wieder. Für *Close Radio* fingen sie jedoch an zu überlegen, wie sie ihre Arbeit auf das Radio übertragen konnten. Häufig thematisierten sie dabei die ästhetische Qualität des Rundfunks im Besonderen sowie dessen gesellschaftliche Relevanz im Allgemeinen. Zum Beispiel setzten sich die feministischen Künstlerinnen wie Lacy intensiv mit der Frage auseinander, wie sie die Machtverhältnisse der Massenmedien offenlegen und in eine andere Richtung lenken konnten.[691]

Zu Beginn von *Close Radio* gab es hauptsächlich Beiträge aus dem Bereich der Performance- und Videokunst mit einem starken Fokus auf konzeptuelle Ideen. Im Laufe der Zeit kamen mehr experimentelle Musik sowie Noise Music und Punk hinzu. *Close Radio* entwickelte sich damit zu einem Raum nicht nur für visuelle Künstler*innen, sondern für experimentelle Ansätze im Allgemeinen.[692] Das Spektrum an künstlerischen Arbeiten umfasste dementsprechend verschiedene auditive Formen basierend auf Sprache, Klängen und

[688] Zur bildungspolitischen Situation in Kalifornien und Relevanz der Kunsthochschulen und -programme siehe insbesondere Moss, Karen: Beyond the White Cell: Experimentation/Education/Intervention in California circa 1970.In: Lewallen/Moss, 2011, S. 120–195, S. 157ff. Jones, Amelia: Lost Bodies. Early 1970s Los Angeles performance art in art history. In: Phelan, Peggy, 2012, S. 115–184, S. 122ff. Lacy, Suzanne/ Flores Sternad, Jennifer: Voices, Variations, and Deviations: from the LACE Archive of Southern California Performance Art. In: Phelan, 2012, S. 61–114, hier S. 69ff.
[689] Interview Franziska Rauh mit Nancy Buchanan, Los Angeles, 16.09.2014.
[690] Close Radio, High Performance Magazine, Jg 1, H 4, 1978, S. 12–15, S. 12.
[691] Gesprächsnotiz Radioart Workshop 1, Bremen, 13.04.2012.
[692] Ebd.

Geräuschen sowie avantgardistische und experimentelle Musik. Auffällig waren die starken thematischen Bezüge zu Los Angeles und Südkalifornien – wie beispielsweise zur vorherrschenden Omnipräsenz des Automobils, zur hohen Zahl an Sexualdelikten oder zu den Problemen der lokalen Wasserpolitik. Einige Künstler*innen verhandelten Besonderheiten einzelner Stadtteile in ihren Arbeiten. Allen gemein war die Auseinandersetzung mit dem Medium Radio, dessen technischen Möglichkeiten und Sendeformaten sowie seiner kulturellen Bedeutung. Auch die Grenzen von Radio wurden zum Beispiel durch das Senden von ‚Dead Air' oder der Öffnung des Äthers für die Hörer*innen ausgetestet. In einer Sendung wurde das Konzept von ‚Call-In' selbst zur Diskussion gestellt. Die Sendungen entsprachen damit häufig nicht dem, was gewöhnlich im Radio zu hören war. Nach eigenen Aussagen ging es dem *Close- Radio*-Team allerdings weniger um ‚Radioprofessionalität' als um Ideen: „And I think that Close was more ideas. And it was a little raw."[693]

Grundsätzlich spiegelte sich in den Sendungen von *Close Radio* die Kunstszene in Los Angeles und Südkalifornien am Ende der 1970er Jahre wider. Glenn Phillips vom *Getty Research Institute*, der 2007 in der Ausstellung *Evidence of Movement* die Beiträge von *Close Radio* erstmals wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machte, spricht von einem „core sample of performance art" und ihren verschiedenen Formen in Konzeptkunst, Feministischer Kunst, Body Art, politischer Kunst, konzeptueller, elektronischer und Noise Musik, Punk Rock und experimentellem Theater. [694] In diesem Sinn bezeichnet er *Close Radio* als einen „Record of State of mind of the Art World".[695]

Verortung im Sender

Close Radio war bei KPFK in der Abteilung *Cultural Affairs* angesiedelt. Die Verortung im Programmverlauf, der Sendeplatz und die Dauer der jeweiligen Sendung variierten allerdings über die Jahre. Während die ersten Sendungen im Jahr 1976 noch in anderen Sendungen des Kulturprogramms integriert waren, wurde die Sendereihe ab dem Jahr 1977 als eigener Programmpunkt in der Mitglieder-Programmzeitschrift angekündigt: „CLOSE. Original radio works by artists."[696] Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen wurden die Beiträge von *Close Radio* zunächst am Montagmittag ausgestrahlt, die Sendezeit im Juni 1977 auf den Donnerstagabend und schließlich ab Oktober 1978 auf den Mittwochabend, jeweils von 22 bis

[693] Interview Franziska Rauh mit Nancy Buchanan, Los Angeles, 16.09.2014.
[694] Philipps, Glenn: Close Radio (1976–1979), K-PST, 2007, http://www.k-pst.org/?p=1425, letzter Zugriff 3.10.2018.
[695] Ebd.
[696] KPFK-Folio, Januar 1977, https://archive.org/stream/janufolio77kpfkrich#page/4, letzter Zugriff 23.9.2018.

22.15 Uhr, verlegt.[697] Wie für andere Kultursendungen im Spätprogramm üblich, wurden die 22 Uhr-Sendungen um 14 Uhr an einem der nachfolgenden Tage wiederholt. Die Sendedauer betrug in der Regel 15 Minuten, variierte allerdings über die Jahre zwischen einigen Minuten Verlängerung bis hin zu Sendungen, die bis zu zwei Stunden dauerten.[698] Laut Duncan waren für die Verschiebungen des Sendeplatzes die positiven Ergebnisse der Messungen von Zuhörer*innenzahlen verantwortlich. Zu den zusätzlichen Sendezeiten kam es durch individuelle Absprachen, Leerzeiten im sonstigen Programm von KPFK und in Folge einer Förderung des *National Endowment for the Arts* (NEA) in Höhe von 5000 Dollar, die *Close Radio* im Jahr 1977 Jahr erhielt.[699]

Form

Zentraler Punkt im Konzept von *Close Radio* war die künstlerischen Arbeiten selbst in den Mittelpunkt zu stellen, so dass diese den Hauptteil der Sendungen ausmachten. Daher wurden die Beiträge meist nur äußerst kurz vorgestellt, ohne zusätzliche Informationen zu liefern. Die minimalistische Anmoderation bestand in der Regel aus der Ankündigung, dass es sich um die Sendung *Close Radio* handelte, dem Namen der Künstlerin bzw. des Künstlers sowie dem Titel der Arbeit.[700] Die Abmoderationen waren ebenso kurz gehalten, wiederholten noch einmal die Angaben vom Anfang und verwiesen auf die nächste Sendung. Leichte Variationen waren allerdings möglich. So folgte in einem Fall der kurzen Anmoderation „10 pm KPFK Los Angeles and welcome to Close Radio on December 1, 1977. The artist this week is the BDR Ensemble, title of the work is The Station Event.“ eine ausführlichere Vorstellung der Künstler*innengruppe selbst sowie die Aufforderung der Hörer*innen zum Feedback per Telefon.[701]

Für die An- und Abmoderation war die Person von den *Close Radio*-Organisator*innen zuständig, die für die Sendung verantwortlich war.[702] Die Struktur des weiteren Sendungsverlaufs legten die Organisator*innen in die Hand der jeweiligen Gäste: „When they turned it over to other people they turned it over completely. In general they intended to give no context, just let the pieces happen.“[703] In einigen Fällen – wie in dem der Gruppe *Galerie*

---

[698] Interview Franziska Rauh mit Paul Vangelisti, Los Angeles, 15.09.2015.
[699] Interview Franziska Rauh mit John Duncan, Wien, 12.08.2012.
[700] Ebd.
[701] Anmoderation John Duncan für: BDR Ensemble, Station Event, 1.12.1977, 54 min. 25 sec., recorded live.
[702] Interview Franziska Rauh mit Nancy Buchanan, Los Angeles, 16.09.2014.
[703] Gesprächsnotiz, Radioart Workshop 1, Bremen, 13.04.2012.

Ecart – übernahmen die eingeladenen Künstler*innen jedoch die ganze Sendung inklusive der Moderation.

Im Sinne des für den Sender üblichen Do-It-Yourself Ansatzes waren die *Close Radio*-Macher*innen sowohl für die Planung und Organisation als auch die technische Umsetzung der einzelnen Sendungen zuständig. Bei den geladenen Künstler*innen lag die Verantwortung für die inhaltliche und ästhetische Ausgestaltung der Sendezeit. Der Produktionsprozess der einzelnen Sendungen konnte allerdings sehr unterschiedlich verlaufen. Die meisten Künstler*innen produzierten vorab Kassetten und brachten diese persönlich in den Sender oder schickten sie an das *Close Radio* Team. Einige Beiträge wurden vor Ort im KPFK Studio aufgenommen. In diesen Fällen organisierte *Close Radio* entsprechende Termine sowie nach Bedarf und Kapazitäten auch technischen Support. Annähernd 20 Performances wurden direkt live übertragen. Zu diesen Veranstaltungen wurden teilweise Hörer*innen als Publikum in das Sendestudio eingeladen.[704]

Support

Die technische Verantwortlichkeit für die Produktion der Sendungen lag vornehmlich bei den *Close-Radio*-Macher*innen und den beitragenden Künstler*innen selbst. Unterstützung erhielten sie dabei von Paul Vangelisti, der von 1974 bis 1982 die Kulturabteilung von KPFK leitete und damit programmverantwortlich gegenüber dem Sender-Management war. Vangelisti – Journalist, Autor und Herausgeber von Gedichten – initiierte während seiner Zeit als Leiter der Kulturabteilung bei KPFK die Sendung *L.A.T.E (Los Angeles Theater of the Ear)* und produzierte in diesem Rahmen klassische und zeitgenössische Stücke als Radiotheater. Seine Kenntnis der künstlerischen und musikalischen Avantgarde und seine Offenheit gegenüber der künstlerischen Nutzung des Mediums Rundfunk war relevant für die Umsetzung von *Close Radio*.[705] Als „the voice of authority"[706] war er ihr Kontakt zum Sender und dort auch der wahrscheinlich wichtigste Fürsprecher für das Projekt.[707] Bis zu der Einstellung von *Close Radio* verteidigte er das Konzept sowie Einzelsendungen gegen interne und externe Kritik.[708]

---

[704] KPFK-Folio, März 1979, https://archive.org/details/marcfolio79kpfkrich?view=theater, letzter 23.09.2018. In der Ankündigung der Sendung von Chris Burden am 21.3.1979 wird darauf hingewiesen, dass Publikum erwünscht ist und sich interessierte Personen vorab anmelden können.
[705] Vgl. High Performance Magazine, 1978, S. 12.
[706] Buckley, Annie: Viewpoint. Close Radio at the Getty Research Institute. In: Artweek, Jg 38, H. 9, 2007, o.S.
[707] Vgl. ebd.
[708] Interview Franziska Rauh mit Nancy Buchanan, Los Angeles, 16.09.2014. Buchanan dazu: „He was our liason and I remember that we did have some meetings with him when we started. And I think even at a point when it was going we maybe met with him a few times and he defended us as best he could. Which was pretty great."

Neben der Sendezeit, dem Zugang zum Studio und dem technischen Equipment erfuhr *Close* weitere institutionelle Unterstützung durch die Ankündigung der Sendungen im Programmheft. Das *Folio* wurde monatlich an die Abonnent*innen verschickt, deren Beiträge den Sender finanziell trugen. Abgesehen davon basierte *Close Radio*, wie bei KPFK üblich, ausschließlich auf unbezahltem Engagement. Auch die Künstler*innen erhielten keine Bezahlung für ihre Beiträge. In der einmaligen Zahlung, die *Close Radio* vom NEA erhielt, waren Gehälter für Duncan und McCarthy als den Hauptverantwortlichen der Sendung, Kosten für Sondersendungen und die Produktion eines Katalogs zur Dokumentation der Geschichte von *Close Radio* enthalten. Das Geld für die Gehälter investierten Duncan und McCarthy jedoch in Videoausstattung als Grundlage einer neuen Programmidee: eine live Sendung für Kunstperformance mit Video- und Audioaufnahmen im Studio oder außerhalb.[709] Aufgrund der Förderpolitik von NEA verpflichtete sich KPFK, die gleiche Unterstützung in Form von Personal und Material zur Verfügung zu stellen: „engineers, tape coordinator, studios for recording, publicity in Folio, postage for mailers announcing Close programs.“[710]

Zu beachten ist, dass selbst für Pacifica bildende Künstler*innen als Programmmacher*innen ungewöhnlich waren. Im Rahmen von *Close Radio* wurde nicht über Kunst geredet, wie in Kultursendungen sonst durchaus üblich, sondern Kunst gemacht. Das sich verändernde Kunstverständnis schlug sich dabei nicht nur in den einzelnen Beiträgen nieder, sondern auch in der Art und Weise, wie *Close Radio* produzierte und präsentierte: als „demokratischer und experimenteller Prozess“.[711] Dies führte zu Spannungen und schließlich zur Absetzung von Close im Frühjahr des Jahres 1979. Auf diesen Sachverhalt werde ich später noch genauer eingehen, da der Konflikt das Verhältnis von *Close Radio* zu Pacifica/KPFK bebildert sowie für die Bewertung des politischen Widerstandpotentials von TWIM eine Rolle spielt.[712] Im Folgenden stelle ich zunächst eine Reihe von *Close-Radio*-Beiträgen vor, die als Kontext für die Analyse von TWIM wichtig sind.

7.4 *Feminist Sound*: Beiträge feministischer Künstlerinnen in *Close Radio*

Wie Pacifica Radio als Ganzes war auch *Close Radio* als Teil davon eng mit dem politischen Geschehen seiner Zeit verknüpft. Vor allem die sogenannte zweite Welle der Frauenbewegung stellte einen relevanten Bezugspunkt dar und schlug sich inhaltlich wie

[709] Vgl. Close Radio, 1978, S. 14.
[710] Ebd.
[711] Buckley, 2007.
[712] Siehe Kapitel 8.

personell nieder. Neben Suzanne Lacy steuerten weitere Frauen aus dem Kreis der feministischen Künstlerinnen, die zu der Zeit maßgeblich die Entwicklung der Performancekunst in Los Angeles und Südkalifornien vorantrieben, Sendungen bei.[713] Diese sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden. Etwas ausführlicher gehe ich dabei auf die Arbeiten derjenigen Künstlerinnen ein, die auch am Gesamtprojekt TWIM beteiligt waren. Der Fokus liegt darauf, wie die künstlerische Praxis aus dem Visuellen auf das auditive Medium übertragen wurde. Für mein Anliegen ist die Beschäftigung mit ihnen wichtig, da die Künstlerinnen fast alle aus der feministisch geprägten Performance-Kunstszene in SoCal kommen und damit für die Untersuchung der künstlerisch-medialen Ebene von TWIM eine zentrale Vergleichsfolie darstellen. Zu betonen ist aber auch, dass diese Arbeiten grundsätzlich kunsthistorisch bzw. -wissenschaftlich noch nicht ausführlich erfasst worden sind. Die Beschäftigung mit ihnen an dieser Stelle bietet also auch eine Grundlage für weitere Forschung dar.

Über die gesamte Laufzeit von *Close Radio* produzierten zahlreiche Künstlerinnen Beiträge für die Sendereihe: Nancy Angelo, Eleanor Antin, Judith Barry, Laurel Beckman, Nancy Buchanan, Carolee Caroompas, Norma Jean Deak, Cheri Gaulke, Laurel Klick, Alison Knowles, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, Sandra McKee, Helen Mayer Harrison, Susan Mogul, Linda Montano, Pauline Oliveros, Martha Rosler, Carolee Schneemann, Sally Shapiro, Alexis Smith, Barbara T. Smith, Nina Sobell und Martha Wilson.

Dadurch, dass Nancy Buchanan selbst am *Woman's Building* aktiv war, gab es von Seiten der Organisator*innen von *Close Radio* bereits eine starke Verbindung zur feministischen Performance-Kunstszene in Los Angeles. Aber auch Paul McCarthy und John Duncan realisierten außerhalb der Radiosendung Kunst- und Ausstellungsprojekte mit einigen der feministischen Künstlerinnen. Insbesondere untereinander waren die Kunstschaffenden gut vernetzt und kooperierten häufig miteinander. Nancy Angelo, Cheri Gaulke und Laurel Klick gehörten beispielsweise alle der Performancegruppe *Feminist Art Worker* an.[714]

Auch wenn die Beiträge der Künstlerinnen für *Close Radio* grundsätzlich sehr unterschiedlich ausfielen, lag der Fokus doch auf der Sprache und dem Narrativem. Reine Klangarbeiten

[713] Für einen Überblick über die feministische Performancekunst-Szene siehe Roth, Moira: Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California. In: Loeffler/Tong 2012, S. 463–489.
[714] Zu den *Feminist Art Worker* zählten Nancy Angelo, Candace Compton, Cheri Gaulke, Vanalyne Green und Laurel Klick. Siehe Gaulke, Cheri/Klick, Laurel (Hg.): Feminist Art Workers. A History, Los Angeles, 2012.

stellten eine Ausnahme dar und wurden vor allem von zwei bereits etablierten Künstlerinnen eingereicht, der Musikerin Pauline Oliveros und der Fluxus-Performerin Alison Knowles. Thematisch wurden in erster Linie unterschiedliche Aspekte, Vorstellungen und Erfahrungen von ‚weiblicher' Identität sowie gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse und -rollen beleuchtet.

In Buchanans Beitrag *CS Opera* kommt es in diesem Sinn zu einer Art Zwiegespräch zwischen einer männlichen und einer weiblichen Stimme, wodurch zunächst die Vorstellung an ein sich streitendes, heterosexuelles Paar evoziert wird. Bei genauerem Hinhören wird allerdings deutlich, dass die Äußerungen der Streitenden keinem geschlechterspezifischen, stereotypen Rollenverhalten zuzuordnen sind – wie es zu erwarten wäre. Die jeweiligen Aussagen könnten auch von der anderen Person gesprochen werden. Wut, Ärger, Enttäuschung, Verzweiflung, aber auch Zuneigung und Empathie werden von beiden Seiten geäußert und drücken sich vor allem durch Veränderungen in der Lautstärke und Betonung des Gesprochenen aus.[715]

Mehrere Künstlerinnen, die narrativ arbeiteten, griffen auf Märchen zurück, eine Erzählform, mit der seit Generationen Geschlechterrollen und entsprechende Verhaltensanweisungen weitergegeben werden.[716] Alexis Smith verlas die Fabel *The Emperor's New Clothes* von Hans Christian Andersen,[717] während Carolee Caroompas in *Fables* selbst erfundene Geschichten erzählte.[718] Cheri Gaulke rezitierte in der Arbeit *The Red Shoes* das gleichnamige Märchen ebenfalls von Hans Christian Andersen, in welchem ein kleines Mädchen sich den Wunsch nach roten Schuhen erfüllt. Die Schuhe werden jedoch verwunschen und das Mädchen wird von ihnen zum ununterbrochenen Tanzen gezwungen. Nur durch das Abhacken ihrer Füße kann sie davon befreit werden. Erst als sie demütig ihre Entscheidung für die roten Schuhe bereut, wird sie von der Dorfgemeinschaft wieder aufgenommen. Aus feministischer Perspektive kann das Märchen so gelesen werden, dass das Mädchen für ihr Bedürfnis nach Schönheit im Alltag von der patriarchalen und religiösen Gesellschaft bestraft wird. Die Freude des Mädchens über die Auffälligkeit der Schuhe und die dadurch ihr gegenüber aufgebrachte Aufmerksamkeit wird als unakzeptable Eitelkeit verurteilt. Frauen sollen sich anpassen und nicht auffällig kleiden, so die Moral. Während Gaulke die

[715] Nancy Buchanan, *CS Opera*, 29.11.1977, 8 min 50 sec.
[716] Siehe Fabritius, Bernd: Rotkäppchen, was trägst du unter der Schürze? Geschlechterbilder im Märchen. Marburg, 2010; Müller, Elisabeth: Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen. München, 1986.
[717] Alexis Smith, *The Emperor's New Clothes,* 21.7.1977, 9 min 15 sec (recorded live).
[718] Carolee Caroompas, *Fables*, 24.02.1979, 13 min. 6 sec.

Geschichte wiedergibt, wird ihre Stimme von einem kontinuierlichen Klappern begleitet. Es erinnert an das Geräusch, das (hochhackige) Schuhe auf Holzboden machen. Im Verlauf der Sendung gerät die Sprecherin immer mehr aus der Puste, so als ob sie sich körperlich anstrengen würde. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, dass die Sprecherin selbst das Klappern verursacht, vermeintlich – ähnlich wie das kleine Mädchen – durch unablässige (Tanz-)Bewegungen. Gaulke bringt auf diese Weise zusätzlich zur Stimme den weiblichen Körper auf die auditive Ebene. Er wird so hörbar, auch wenn er nicht zu sehen ist.[719]

Für das Gesamtprojekt TWIM organisierte Gaulke zusammen mit Barbara T. Smith die Performance *Liebestod* als ein Banquet mit kurzen künstlerischen Zwischenspielen.[720] Auch hier griff Gaulke das Motiv der Füße bzw. der roten Hackenschuhe auf und demonstrierte daran das Verhältnis von Schönheitsvorstellungen, Bestrafung und Gewalt gegen den weiblichen Körper. Während sie dieses Thema in *Close Radio* anhand des Märchens in der westlichen Gesellschaft verortete, zog sie den Bedeutungsrahmen in Liebestod größer und verwies auf entsprechende Traditionen weltweit. In beiden Fällen setzte sie den eigenen Körper als Material ein und fügte ihm Schmerz zu bzw. setzte ihn einer Belastung aus, um die Gewaltförmigkeit zu verdeutlichen.

Die Stücke von Norma Jean Deak, Martha Wilson, Carolee Schneeman und Eleanor Antin, die ebenfalls mit einer weiblichen Erzählerinnenstimme operieren, arbeiten mit vermeintlich (auto-)biografischem Material. Die Sprecherinnen geben Ausschnitte der eigenen Familiengeschichte und persönlichen Alltagserfahrungen wieder. Während die jeweilige Erzählform, Erzählposition und -verhalten variieren, kreisen sie doch alle um das Verhältnis von Sprache und der Konstruktion einer Erzählung, als Fiktion oder Wiedergabe von ‚Realität'.[721]

Zu dieser Gruppe von *Close-Radio*-Beiträgen zählt Leslie Labowitz' *Re-enactments,* in der sie angesichts eines anonymen Drohanrufs ihre Rolle als öffentlich agierende Künstlerin-Aktivistin reflektiert. Sie versuchte durch die künstlerische Verarbeitung des Vorfalls die negativen Auswirkungen zu überwinden, die dieser bei ihr ausgelöst hatte. Dazu thematisiert Labowitz die ganze Bandbreite der Folgen und Gedanken nach dem Drohanruf: ihre

[719] Cheri Gaulke, *The Red Shoes*, 7.02.1977, 14 min. 21 sec.
[720] Beschreibung *Liebestod* siehe Kap 2.2.2.
[721] Norma Jean Deak*, Having a Wonderful Time*, 25.08.1977, 14 min. 41 sec.; Martha Wilson, *Story Lines Stuck in Buffalo 77*, 2.03.1978, 6 min. 35 sec.; Carolee Schneemann, Kitch's Last Meal, 29.06.1978, 27 min. 1 sec.; Eleanor Antin, *The Battle of the Bluffs*, 21.3.1977, 12 min. 28 sec.

Emotionen als Betroffene sowie die ihres persönlichen Umfeldes, die Verharmlosung durch die Polizei und Freunde, die Verantwortung von Medien bei der öffentlichen Verhandlung von Gewalt gegen Frauen, den Support durch andere, die Möglichkeit der Selbstverteidigung und ein ‚Darüberhinwegkommen'. Ihre Stimme steht im Mittelpunkt des Beitrags; als Form wählte sie die persönliche Erzählung; unterbrochen wird diese durch Fernseh-Mitschnitte aus Spielfilmen und Werbesendungen.[722]

Labowitz' künstlerische Beiträge im Gesamtprojekt umfassen *Myths of Rape*, *The Rape*, *All Men are potential Rapists* und *Fighting Back*.[723] Auch hier zeigt sich die inhaltliche Breite, mit der sie an das Thema Vergewaltigung herangeht. Es geht nicht nur um die Betroffenen, sondern auch um die Täter sowie die Rolle von Institutionen, den Medien und dem privaten Umfeld. In Bezug auf den Anrufer in der Radioarbeit vollzieht Labowitz eine interessante Überschneidung der inhaltlichen und künstlerisch-medialen Ebene: sie geht davon aus, dass der Anrufer sie kenne, sie schlussfolgert sogar, dass es jemand aus dem Sender sei. Zum einen begegnet sie so dem Mythos des Fremden als Täter, zum anderen verdeutlicht sie, dass auch ihr eigenes Umfeld nicht sicher ist. Zusätzlich zeigt es einen weiteren Schritt der Verarbeitung, wenn sie sich dort – im Sender – mit dem Anruf auseinandersetzt, wo sie auch den Anrufer vermutet.

Nancy Angelos Arbeit *Untitled Parts* besteht aus einer Übung zur Selbstreflexion und Bewusstseinsbildung. Beides waren wichtige Themen und Strategien der damaligen Frauenbewegung, deren politisches Handeln auf der Basis der Bewusstmachung der eigenen Erfahrungen beruhte. Angelo leitet die Hörer*innen zum intuitiven Schreiben an und stellt dazu Fragen, die sie für die Wahrnehmung des eigenen Körpers sensibilisieren soll: „How do you feel? How does your body feel right now? How do you feel how you look?".[724] Abschließend fordert sie die Hörer*innen auf, ihr die Mitschriften zuzusenden.

Angelo war während des Gesamtprojekts an der Performance-Installation *She Who Would Fly* beteiligt. Auch dort bildeten die so genannten *Consciousness Raising*-Übungen die Grundlage für die Performance. Frauen wurden dazu aufgefordert, sich ihrer eigenen Erfahrungen von sexualisierter Gewalt bewusst zu werden und diese miteinander zu teilen. Dies geschah mündlich, aber auch in Form von Verschriftlichungen, die anschließend im Galerieraum für

[722] Leslie Labowitz, *Re-enactments*, 23.03.1978, 19 min. 44 sec.
[723] Beschreibung von *Myths of Rape*, *The Rape*, *All Men are potential Rapists* und *Fighting Back* siehe Kapitel 2.2.2.
[724] Nancy Angelo, *Untitled Parts*, 15.09.1977, 15 min. 56 sec.

die Besucher*innen zu sehen waren. Bei dem Beitrag für *Close Radio* bleibt allerdings unklar, was Angelo mit den Mitschriften der Hörer*innen weiter machte. In jedem Fall fungierte das Aufschreiben als Form der Dokumentation: im Falle der Radioarbeit anstelle des mündlichen Austausches und bei *She Who Would Fly* als Ergänzung der visuellen Ebene.[725]

Einige der Künstlerinnen setzen sich in den Beiträgen für *Close Radio* mit den Strukturen des Rundfunks oder einzelnen Radioformaten auseinander. Als kritische – jedoch humoristische – Positionierung zum Medium Rundfunk, dessen Formaten und Subjekten (beispielsweise der gefeierten DJ-Persönlichkeit) ist der Beitrag von Susan Mogul *The AM Mogul in the PM on FM* zu sehen, in dem die Künstlerin in die Rolle eines Radio DJs schlüpft.[726] Laurel Klick und Barbara T. Smith hingegen beleuchten das Call-In Format genauer und nutzen es, um das Publikum in ihre künstlerischen Arbeiten einzubinden. Klick ruft in *Secrets for the Public, Part 2* Hörer*innen dazu auf, ein persönliches Geheimnis per Telefon mitzuteilen und so gleichermaßen zu Performer*innen zu werden. Zwischen den Anrufen thematisiert sie das Phänomen des Geheimnisses: Was ist ein gutes, echtes Geheimnis? Wie vielen Menschen muss man es erzählen, damit es kein Geheimnis mehr ist? Klick reflektiert die konkrete Aufnahmesituation und setzt diese ins Verhältnis zum Geheimnis: Während das Radio für die Anrufer*innen deren Anonymität gewährleisten kann, gilt dies für sie nicht, weswegen sie keine Geheimnisse von sich preisgibt. Klick hebt außerdem hervor, dass sie sich bewusst für eine live-Performance entschieden hat, da es ihr um das maximale Maß an „connection" zwischen ihr und dem Publikum geht, um eine persönliche Verbindung respektive Beziehung, die hier durch das Format des Call-In eine noch größere Intensität ermöglicht.[727]

Für das Gesamtprojekt TWIM realisierte Klick die Performance *Exorcism* und war an *She Who Would Fly* beteiligt. In beiden Fällen spielte das Verhältnis zwischen Künstlerin und Publikum eine zentrale Rolle.[728] In *Exorcism* gab es allerdings kein traditionelles Publikum mehr, da alle Anwesenden Teil der Performance, also auch Performer*innen, waren. Allerdings fand die Auflösung dieser Grenze – anders als bei der Radioarbeit – im gleichen physischen Raum von Angesicht zu Angesicht statt. Vergleichbar zur Radioarbeit war die Praxis der Performances, etwas bis dahin Geheimes nun öffentlich zu machen. Insbesondere bei *Exorcism* sollte durch das Teilen und Durcharbeiten des Erlebnisses das Trauma

[725] Beschreibung von *She Who Would Fly* siehe Kapitel 2.2.2.
[726] Susan Mogul, *The AM Mogul in the PM on FM*, 11.08.1977, 21 min. 50 sec.
[727] Laurel Klick, *Secret for the Public Part 2*, 6.12.1976, 12 min. 36 sec., recorded live.
[728] Beschreibung von *Exorcism* und *She Who Would Fly* siehe Kapitel 2.2.2.

überwunden werden. Auf diesen Aspekt zielte Klick auch in *Secrets* ab – einige Anrufer*innen drücken ihre Erleichterung aus, nachdem sie ihr Geheimnis mitgeteilt hatten.

Barbara T. Smith erkundet in *Vaya con Dios*ebenfalls die Möglichkeit des Call-Ins. Zunächst trägt sie eine an die Hörer*innen gerichtete Spanisch-Lektion vor und lässt danach per Telefon eine Klasse mit Spanisch sprechenden Schüler*innen zuschalten. Smith nimmt mit dieser Arbeit inhaltlich Bezug zur Spanisch sprechenden Bevölkerung in Los Angeles und damit auch zum Thema der Migration – und welche Rolle die Sprache dabei spielt. Es geht hier also um die Sprache der Einwander*innen, wobei Smith die Rollen verdreht: Wer ist Lehrer*in, wer ist Schüler*in und wer sind eigentlich die Adressat*innen der Sendung? Über den Bezug zur Migration bekommt die Arbeit politische Relevanz. Der Titel sowie die Einspielung von Mariachi-Musik am Anfang und Ende wirken allerdings sehr stereotyp und es wird nicht recht klar, ob dies von Smith bewusst als Übertreibung und dadurch als eine Form der Dekonstruktion oder als Reproduktion zu begreifen ist. [729]

Auch der Blick auf Smith' Beteiligung am Gesamtprojekt TWIM liefert wenig Aufschluss. In *Liebestod*, das Smith zusammen mit Gaulke realisierte, stand das Eröffnen eines Kommunikationsraumes und die Förderung des Austausches unterschiedlicher ‚Communities' im Zentrum. Diese definierten sich in dem Kontext allerdings über berufliche Tätigkeiten und aktivistisches Engagement. Die Berücksichtigung der Latina/Latino-Community, wie in *Vaya Con Dios*, scheint dort keine Rolle gespielt zu haben. Auch wenn Smith in *Vaya Con Dios* grundsätzlich Möglichkeiten der (Tele-)Kommunikation austestet, wird doch relativ wenig miteinander kommuniziert – offensichtlich werden hier die Grenzen bzw. der Ausschluss von Kommunikationsprozessen ins Auge genommen.

Abschließend ziehe ich ein Fazit über die Radio-Praxis der Künstlerinnen. Dabei geht es darum kurz zu skizzieren, was die bisherige Bestandsaufnahme von *Close Radio* Beiträgen feministischer Künstlerinnen über deren Umgang mit dem Medium ‚sichtbar' gemacht hat. Diese Erkenntnisse werden wieder relevant werden, wenn ich im anschließenden Kapitel 8 auf TWIM als Radiokunstwerk komme.

Es fällt insbesondere auf, dass es sich vor allem um Äußerungsformen handelt, die sehr persönlich, subjektiv, teilweise auch fiktional sind: private Berichte und Erzählungen,

[729] Barbara T. Smith, *Vaya Con Dios*, 10.1.1977, 14 min. 50 sec.

Märchen, das Teilen von Geheimnissen. Es geht vorrangig um Authentizität – im Vergleich zur Objektivität. Der Fokus liegt eher auf dem Teil des ‚Privaten' des zentralen Ansatzes der Frauenbewegung ‚Das Private ist Politisch'. Gerade im Vergleich zu Labowitz' Beitrag *Myths* im Gesamtprojekt TWIM, bei dem es viel stärker um die Darstellung von ‚Fakten' geht, entsteht der Eindruck, dass die Wahl der persönlichen Form vom Medium abhängig ist. Das Radio scheint eher den Raum für den persönlichen Bericht zu öffnen, im öffentlichen Stadtraum operieren die Künstlerinnen hingegen anders – abstrahierter, distanzierter.

In ihren Beiträgen für Close Radio nutzen die Künstlerinnen das Paradoxe des Radios: es vermittelt einerseits den Eindruck von Intimität und Schutz, ist letztlich aber – gemessen an der Anzahl von potentiellen Zuhörer*innen – noch öffentlicher als der städtische Raum. Grundsätzlich nimmt das Verhältnis der Künstlerin zum Publikum, welches allgemein durch die Performance-Kunst eine Neuausrichtung erfahren hat, in einigen der Radiobeiträge eine zentrale Rolle ein. Das Publikum wird von der jeweiligen Künstlerin direkt adressiert und als Mit-Performer*innen eingebunden. Es bilden sich temporäre Gemeinschaften, Kompliz*innenschaften. Wobei mit Blick auf das Radio zu betonen ist, dass hier eine der grundsätzlichen Eigenschaften des Mediums natürlich erhalten bleibt: das Radio verbindet an unterschiedlichen Orten. Insofern hier also nicht ganz klar ist, wer genau tatsächlich angesprochen wird, ist also eher von einer ‚zerstreuten Gemeinschaft' zu sprechen.[730]

Die Künstlerinnen testen die Möglichkeiten des Mediums aus, insbesondere durch die Möglichkeit des Call-In. Es ermöglicht einen, im Falle von Klick, auch befreienden, geschützten Austausch. Die Künstlerin integriert das Publikum, gibt zeitweise dadurch die Kontrolle ab, behält sie aber letztlich, da sie jederzeit die Zuschaltung des Anrufs von ihrer Seite aus beenden kann. Das erinnert ebenfalls die Beiträge der Performance-Künstlerinnen am Gesamtprojekt TWIM: häufig geben die Künstlerinnen eine Struktur als Rahmen vor, innerhalb dem dann das mit einbezogene Publikum ‚frei' agieren kann.

Auch der Körper spielt in den Radiobeiträgen eine Rolle. In der Performance-Kunst stellt er allgemein ein wichtiges Material und Träger dar: Vor allem Gaulke und Angelo thematisieren

[730] Hier in Anlehnung an den Begriff der „zerstreuten Öffentlichkeit" mit dem sich die Medien- und Performancegruppe LIGNA in ihren Projekten auseinandersetzt. Siehe dazu Frahm, Ole/ Torsten Michaelsen (1999): Hört die anderen Wellen! Zur Verräumlichung der Stimme im Radio, Vortrag anlässlich der Ringvorlesung *Radiokultur und Hörkunst*, Universität Hamburg, 31.5.1999, S. 1–35, <http://www.yumpu.com/de/document/view/5813168/ole-frahm-torsten-michaelsen-hort-die-anderen-wellen-zur->, letzter Zugriff 28.11.2020. Zur Analyse der Radiokunstarbeit *Nacht.Stimme.Zerstreuung* (2006) von LIGA siehe Schönewald, 2021.

in ihren Arbeiten den Körper, ohne dass er zu sehen ist. Wie in Kapitel 8 herausgearbeitet wird, agiert auch Lacy entsprechend, wenn sie Stimme als Repräsentant für die Vorstellung von Körperlichkeit einsetzt.

Das Radio als schillerndes Medium zur Vermittlung im komplexen Verhältnis von Privatem und Politischem, als Instrument strategischer Vergemeinschaftung, als ein Medium, das Übergänge für Wechselspiele zwischen Kontrolle und Freiheit erlaubt und dass auch den abwesenden Körper mit einbezieht – das alles sind Funktionsweisen, die uns auch im nächsten Kapitel begegnen, in dem es darum geht, die künstlerische bzw. mediale Praxis von TWIM näher zu beleuchten.

8. Widerstandspotential von *Three Weeks in May* im Radioraum

Im zweiten Analyseteil steht nicht die inhaltliche Aussageproduktion von TWIM wie in Kapitel 6 im Fokus, sondern die künstlerische bzw. mediale Praxis, die Lacy in der Radiokunstarbeit einsetzt. In der folgenden Verhältnisanalyse konzentriere ich mich dementsprechend nicht darauf, welches Wissen TWIM hervorbringt, sondern auf das ‚Wie' der Wissensproduktion. Wurde bisher nachgespürt, inwiefern sich TWIM durch das Aushebeln von Mythenwissen in die Kräfteverhältnisse des Sexualitätsdispositivs einmischt, gilt es nun herauszuarbeiten, wie sich TWIM zum Radiodispositiv verhält – insbesondere zu dessen Funktion als Wahrheitsmedium. Basierend auf dem ersten Höreindruck wurde bereits in Kapitel 2 die Annahme geäußert, dass die Inhalte von TWIM durch dessen ästhetische Beschaffenheit besonders glaubwürdig wirken. Im Folgenden wird genauer erörtert, wie dieser Glaubwürdigkeitseffekt erzielt wird, um darüber die Wahrheitsproduktion von TWIM im Verhältnis zu den Macht- und Kräfteverhältnissen des Mediums Rundfunk dispositivanalytisch zu deuten.

Der methodische Zustieg orientiert sich wie im ersten Analyseteil wieder an der Leitfrage nach den Vergegenständlichungen. Den Radioraum begreife ich als eine symbolische und materiale Objektivation, in dem TWIM als ein Bündel von Praktiken, Objektivationen und Subjektivationen angesiedelt ist und sich zu ihm auf eine bestimmte Weise verhält. Bei den diskursiven und nicht-diskursiven Elementen von TWIM, die ich mir im Weiteren genauer anschaue, handelt es sich um den Polizeibericht, die Wiederholung und den Akt des Verlesens sowie Aufrufens. In Kapitel 2 und 4 wurden diese Elemente bereits als auffällig herausgearbeitet. Nun gilt es zu überprüfen, inwiefern deren Einsatz in TWIM einem noch zu bestimmenden ‚richtigen' oder ‚falschen' Gebrauch des Radioraums entspricht.

Um davon letztlich das politische Potential von TWIM abzuleiten, ist allerdings noch zu klären, was der ‚Notstand' ist, auf den das Radiodispositiv reagiert und wie TWIM darin zu verorten ist. Dafür beleuchte ich noch einmal das Verhältnis von *Close Radio* zum Sender KPFK genauer. Für die dispositivanalytische Deutung betrachte ich das Verhältnis von TWIM zum Konflikt zwischen *Close Radio* und KPFK sowie zu den Techniken der Wahrheitsproduktion des Radiodispositivs.

8.1 Analyse einzelner Elemente der künstlerisch-medialen Ebene

Im Folgenden untersuche ich einzelne Elemente von TWIM – den Polizeibericht, die Wiederholung, das Verlesen sowie das Aufrufen – genauer. Zunächst zeichne ich nach, wie diese Elemente im Rundfunk und der Kunst in der Zeit um TWIM eingesetzt werden, um zu rekonstruieren, inwiefern das Publikum von TWIM mit ihnen womöglich vertraut war bzw. es sich um verbreitete Darstellungskonventionen im jeweiligen Feld handelte. Dafür greife ich auch auf Beispiele aus den Kapiteln 5 und 7 zurück. Die daraus gezogenen Erkenntnisse dienen mir als interdiskursive Vergleichsfolie für die Erfassung der Funktion und Wirkung der Elemente in TWIM. Die zunächst separate Betrachtung hilft, am Ende deren Zusammenspiel als künstlerisch-mediale ‚Gesamt'-Strategie von TWIM herauszuarbeiten.

8.1.1 Polizeiberichte als Basis von TWIM

Bereits beim ersten Hören von TWIM fällt unmittelbar der berichthafte Ausdruck der Radioarbeit auf, hervorgerufen durch die sachliche Sprache, den systematischen Aufbau der einzelnen Sequenzen und die darin vermittelten Informationen. Lacys eigenen Angaben zufolge hat sie Berichte über (versuchte) Vergewaltigungen des Los Angeles Police Departement (LAPD) als Grundlage für die zentrale Installation des Gesamtprojekts *Rape Maps* verwendet. Auch die Radiokunstarbeit TWIM basiert auf solchen Polizeiberichten.[731] Während wir uns in Kapitel 6 mit den inhaltlichen Aussagen auseinandergesetzt haben, die aus den Bericht-Sequenzen hervorgegangen sind, geht es im Folgenden um den Polizeibericht als Vergegenständlichung bzw. als symbolische Objektivation sowie dessen Rolle in TWIM als künstlerisches Material.

Der Duden definiert einen Bericht allgemein als eine „sachliche Wiedergabe eines Geschehens oder Sachverhalts".[732] Ein Bericht kann über diese Definition hinaus auch persönlicher Natur sein – oder auch der Unterhaltung dienen. Abhängig ist dies u.a. davon, wer berichtet bzw. mit welcher Autorität diese Person ausgestattet ist und in welchem Verhältnis sie zu dem zu vermittelnden Wissen steht: Eine Privatperson schildert eigene Erlebnisse; Sachverständige/Expert*innen stellen fachliche Beobachtungen/Einschätzungen zur Verfügung. Auch die Frage, wem berichtet wird, hat Einfluss auf die Verfasstheit von

[731] Vgl. Lacy, 1977, S. 64; ARIADNE Webseite, Suzanne Lacy, Press Kit (1977): https://www.againstviolence.art/articles, letzter Zugriff 01.11.2019.
[732] Duden Online-Wörterbuch: ‚Bericht', https://www.duden.de/suchen/dudenonline/bericht, letzter Zugriff, 2.12.20.

Berichten. Letztlich ist ganz grundsätzlich anzumerken, dass ein Bericht mündlich oder schriftlich abgegeben werden kann.[733]

Im Falle des Polizeiberichts handelt es sich um eine spezifische Form des Berichts, den der Duden als einen „Bericht der Polizei über Vorkommnisse, die polizeiliches Eingreifen erfordern“ definiert.[734] Das Verfassen von Berichten zählt zu den Standardaufgaben von Polizist*innen. Über jeden Einsatz wird ein Bericht geschrieben; er fungiert so als eine Art verdoppelte Realitätsebene. In den USA gibt es in der Regel zwei unterschiedliche Formen von Polizeiberichten: den „Arrest Report“ und den „Incident-“ bzw. „Crime Report“ – also das Festnahmeprotokoll und den Ereignis- bzw. Tatbericht. Beide Formen enthalten „details on police responses to citizen calls for assistance, reports of accidents or reports of crimes being committed.“[735] Aus den Angaben müssen alle Informationen hervorgehen, um bei Bedarf die weitere (strafrechtliche) Verfolgung durch die Polizei oder Justiz zu veranlassen, zu unterstützen oder zu rechtfertigen. An die Berichtsform besteht der Anspruch, dass sie wahrheitsgemäß, unvoreingenommen und unverfälscht Geschehnisse wiedergeben. Daher gibt z.B. das *Report Writing Manual* der Polizei von Sacramento an, wie von Polizist*innen Feldaufzeichnungen für Berichte durchzuführen sind, um möglichst ausführlich die zentralen W-Fragen – Was, Wann, Wo, Wer, Wie und Warum – zu beantworten. Die Berichte setzen sich dementsprechend aus der Dokumentation der Beobachtungen von Polizist*innen bzw. Befragungen von Beteiligten und Zeug*innen zusammen. Polizeiberichte finden unterschiedliche Verwendung im Rechtssystem und darüber hinaus: zur Identifikation von Straftäter*innen, als Teil von Ermittlungsprotokollen, zur Vorbereitung von Gerichtsverhandlungen, zur Beurteilung zivilrechtlicher Haftung und als Grundlage statistischer Analysen.[736]

Grundsätzlich kann bei der Polizei Einsicht in die Berichte beantragt werden. Diese Möglichkeit wurde in Kalifornien durch den *California Public Records Act* im Jahr 1968 abgesichert. Die Verordnung regelt den Zugang zu Informationen öffentlicher Institutionen: "concerning the conduct of the people's business is a fundamental and necessary right of

[733] Vgl. Das Wörterbuch der deutschen Sprache (WDS), ‚Bericht’: https://www.dwds.de/wb/wdg/Bericht, letzter Zugriff 2.12.2020.
[734] Duden Online-Wörterbuch: ‚Polizeibericht’, https://www.duden.de/rechtschreibung/Polizeibericht, letzter Zugriff, 2.12.20.
[735] Berkeley Graduate School of Journalism, Advanced Media Institute, 2020, https://multimedia.journalism.berkeley.edu/tutorials/police-records/, letzter Zugriff 7.07.2019; siehe dazu auch: Los Angeles Police Departement: Manual Vol. 5, http://www.lapdonline.org/lapd_manual/volume_5.htm, letzter Zugriff 7.07.2019.
[736] Vgl. Police of Sacramento: Report Writing Manual, 2014, https://www.csus.edu/campus-safety/police-department/_internal/_documents/rwm.pdf, letzter Zugriff 7.07.2019.

every person in this state."[737] Demzufolge hat jede*r Staatsbürger*in in Kalifornien, solange die Persönlichkeitsrechte gewahrt werden, das Recht auf Einsicht in Regierungsunterlagen und -statistiken, die unter die Kategorie *Public Record* fallen. Dazu zählen auch Polizeiberichte. [738]

Somit stellte es keine Ausnahme dar, dass Lacy auf Polizeiberichte zugreifen konnte. Es ist allerdings davon auszugehen, dass die wenigsten Menschen – hier auf Kalifornien in den 1970er Jahren bezogen – von dieser Möglichkeit jemals Gebrauch gemacht hatten. Im Weiteren zeichne ich nach, woher die Menschen trotzdem mit dieser Form des offiziellen Berichtens vertraut waren und sie beim Hören von TWIM wiedererkennen konnten.

Polizeiberichte im Radio und in der Kunst

Wie bereits bei der Analyse der inhaltlichen Ebene von TWIM sollen auch hier die Massenmedien, vordringlich der Rund- respektive Hörfunk, als interdiskursive Vergleichsfolie dienen. Dafür betrachte ich Programmangebote, der Informations- sowie der Unterhaltungssparte. Vor allem den unterschiedlichen Nachrichtenformaten dort liegen häufig implizite oder explizite Verweise auf polizeiliche Aussagen zugrunde, wenn über Straftaten berichtet wird. Dies begründet sich darin, dass Polizeiberichte eine zentrale Informationsquelle für Journalist*innen und Nachrichtenagenturen darstellen. Von Seiten der Polizei ist beispielsweise im LAPD-*Media Relations Handbook* genau geregelt, in welchem Umfang und in welcher Form Informationen weitergegeben werden können.[739] Je nach Medium, Sendeformat und inhaltlichem Fokus werden die aus dem Bericht hervorgehenden Informationen weiter bearbeitet, ergänzt und angepasst. Dabei ist zu unterscheiden, ob es sich um eine reine Nachrichtensendung/-meldung handelt, bei der nur kurz die Fakten wiedergegeben werden, oder ob es ein umfangreicherer Bericht ist. Im Fall von mündlichen Berichterstattungen – auch live-Berichten vor Ort – werden die Fakten zum Geschehen durch Hintergrundinformationen, Kommentare oder weitere Einschätzungen, häufig auch durch O-Töne, zum Beispiel von Polizist*innen, angereichert. Die Polizistin oder der Polizist geben in diesen Fällen einen mündlichen Bericht ab und treten in der Funktion von Experten und ‚Warhsprechenden' auf. Sprachlich sind Nachrichtensendungen sowie Berichterstattungen in der Regel sachlich gehalten, je nach Sendeanstalt können sie aber auch eher auf die Herstellung von Sensation und Nervenkitzel fokussiert sein. In Kapitel 5 habe ich bspw.

[737] Los Angeles Police Department, California Public Records Act Unit Manual, http://lapd-assets.lapdonline.org/assets/pdf/09-30-19_CPRA_Unit_Manual.pdf, S. 8.
[738] Vgl. ebd.
[739] Los Angeles Police Department: Media Relations Handbook, 2007/2008, http://lapd-assets.lapdonline.org/assets/pdf/guide-2008.pdf.

bereits erwähnt, dass Lacy und Labowitz die unsachliche Form der Berichterstattung über die Hillside Strangler Morde stark kritisierten und als Anlass für ein gemeinsames künstlerisches Projekt nahmen. Grundsätzlich hatten in der Zeit von TWIM Nachrichtensendungen einen festen Platz im Rundfunkprogramm – im kommerziellen wie im nicht-kommerziellen Radio, wobei die öffentlichen Sender gesetzlich dazu verpflichtet waren täglich einen bestimmten Anteil an Nachrichten zu senden: meistens stündlich oder halbstündlich, lokale, regionale, nationale oder internationale Informationen, Sport, Wetter, Verkehr und Unterhaltung. Hinsichtlich der Länge und dem Fokus der Sendungen gab es jedoch Unterschiede; im nicht-kommerziellen Rundfunk waren die Nachrichten umfangreicher, (inter-)nationaler ausgerichtet und Teil eines umfangreicheren informativen Angebots. So gab es ab den 1960er Jahren sogenannte *All-News* Formate, die den ganzen Tag über Nachrichten brachten.[740] Grundsätzlich galten die Nachrichtensendungen der öffentlichen Sender als diejenigen, mit der höchsten Qualität und machten im Jahr 1978 durchschnittlich 4,8% des Tagesprogramms aus.[741] Die Nachrichtenpräsentation in den Pacifica-Sender unterschied sich noch einmal von denen anderer Radios: Kurzmeldungen wurden 7.00, 8.00 und 8.45 Uhr sowie um 17 Uhr ausgestrahlt, um 18 Uhr folgten die einstündigen Evening News, die in gekürzter Form um 23 Uhr wiederholt wurden. Eine Hörer*innenbefragung bei Pacifica im Jahr 1979 ergab, dass die Nachrichtensendungen mit Abstand am häufigsten gehört wurden.[742] Entsprechend ist trotz der möglichen Unterschiede in der Art und Weise von Nachrichtensendungen und Berichterstattungen davon auszugehen, dass die Hörer*innen von TWIM mit dem Grundgerüst von Polizeiberichten – W-Fragen, kurzer klarer Aufbau und sachlicher Duktus – vertraut waren und einen entsprechend Bezug herstellen konnten.

Eine weitere relevante Form medialer Verbreitung der polizeilichen Bericht-Form – die allerdings im Bereich des Unterhaltungsangebots verortet ist – sind Sendungen des *True Crime*-Genre, vor allem Polizeiserien, die sich auf reale Fälle berufen.[743] Vor deren Verbreitung im Fernsehen gab es diese Tradition v.a. im Hörfunk. Als eine der ersten True Crime-Rundfunkserien in den USA gilt *Calling All Cars* (CBS, 1933-1939). Am Beginn jeder Folge führt ein Polizeivertreter in das Geschehen ein, indem er kurz und sachlich das

[740] Vgl. Lamberty, 1988, S. 34f.
[741] Vgl. ebd., S. 43f.
[742] Vgl. ebd. S. 100.
[743] Siehe Cox, Jim: Radio Crime Fighters. Jefferson N.C., 2002; Battles, Kathleen: Calling All Cars: Radio Dragnets and the Technology of Policing. Minneapolis, MN, 2010.

Verbrechen vorstellt, um das es im Folgenden gehen sollte.[744] Auch *Gangbusters* (CBS, 1935/1936-1957) sind vertonte Kriminalgeschichten, die auf Berichten von FBI und lokalen Polizeibehörden basieren. Im Intro jeder Folge wird hervorgehoben, dass es sich um das einzige nationale Rundfunkprogramm handelt, das authentische Polizeifälle aufgreift.[745] Das ist zwar mit Blick auf *Calling All Cars* faktisch nicht richtig, zeigt aber, dass es als besondere Qualität der Serie betrachtet wurde. Die wahrscheinlich bekannteste und langlebigste Serie dieser Art ist *Dragnet*. Diese lief – mit Unterbrechungen – von 1949/51 bis 2004 zunächst als Radio-, später als Fernsehsendung auf NBC.[746] Wie auch im Fall von *Calling All Cars* oder *Gangbusters* wird schon im Intro jeder Sendung explizit darauf verwiesen, dass es sich um ein „documented drama of an actual crime" handelt, welches in Zusammenarbeit mit dem LAPD und auf der Basis von Polizeiakten entstanden ist.[747] Für die Adaption im deutschen Rundfunk wurde der US-amerikanische Titel interessanterweise mit *Polizeibericht* übersetzt, obwohl ‚Groß-' oder ‚Rasterfahndung' treffender gewesen wäre.[748]

In den beliebten Polizei- und Kriminalserien wird aber nicht nur über den Titel oder die Verweise im Intro der Bezug zum Polizeibericht hergestellt. Auf sprachlicher Ebene wird sich häufig der polizeilichen Berichtsform bedient; immer wieder verfallen die Protagonist*innen in einen sachlich-knappen Ton, wenn sie von Ereignissen berichten: als Stimme aus dem Off direkt an die Zuhörer*innen gewandt, aber auch in der Kommunikation untereinander. Ganz häufig wird dabei die Kombination Uhrzeit und Ort verwendet – wie eben auch in TWIM, oder es werden Mini-Berichte abgegeben, beispielsweise von einem Polizisten per Funkgerät an seinen Kollegen. Im Falle der Fernsehserien gibt es zudem auf der visuellen Ebene Verweise auf die Polizeiberichte: In *Dragnet* wurde zu Beginn der Folgen, begleitend zum Intro, auch visuell in den Vorfall eingeführt. Die Kamera schwenkt aus der Vogelperspektive über die Stadt bis zu dem Tatort und zeigt entweder noch Teile des Geschehens oder dessen Folgen vor Ort, visualisiert also das ‚Wo?', ‚Wann?' und ‚Was?' der Berichte. Aber auch der Bericht in seiner materialisierten Form bzw. der Prozess seiner Herstellung wird immer wieder in Szene gesetzt: Polizist*innen, die Aktenschränke durchwühlen oder über Akten brüten, bis sie den bisher übersehenen Hinweis zur Lösung des Falls finden, Zeugenaussagen

[744] Vgl. Dunning, John: On the Air. The Encyclopedia of Old-Time Radio. New York, 1998, S. 131–32. Alle Folgen von *Calling All Cars* online: https://archive.org/details/OTRR_Calling_All_Cars_Singles/Calling_All_Cars_39-07-20_ep295_The_26th_Wife.mp3., letzter Zugriff 13.06.2020.
[745] Harmon, Jim: The Great Radio Heroes. Garden City N.Y., 1967, S. 39. Einzelne Folgen von *Gangbusters* online: https://archive.org/details/Gangbusters-Otr, letzter Zugriff 13.06.2020.
[746] Encyclopædia Britannica online: ‚Dragnet', https://www.britannica.com/topic/radio#toc301720, letzter Zugriff 13.06.2020.
[747] Einzelne Folgen von *Dragnet* online: https://archive.org/details/Dragnet_OTR, letzter Zugriff 13.06.2020.
[748] Polizeibericht (ARD, 1968–1969), 1989–1991 (RTL).

notieren und Berichte tippen.[749] Grundsätzlich lässt sich also festhalten, dass in dieser Form von Unterhaltungsprogramm immer wieder bewusste Bezüge zum Polizeibericht bzw. dessen Charakteristika gezogen werden: es dominiert eine sachliche Sprache; Straftaten oder Handlungen, die im Zusammenhang dazu stehen, werden wiedergegeben; die Polizei tritt als die Instanz auf, die solche Berichte anfertigt – in mündlicher wie in schriftlicher Form.

Warum wurde so häufig und gern auf den Polizeibericht bzw. dessen Form zurückgegriffen? Bei Nachrichtensendungen und Berichterstattungen geht es grundsätzlich um die Wiedergabe von realer, relevanter, komprimierter Information. Es gelten die journalistischen Grundsätzen der Wahrheit, Aktualität, Objektivität, Ausgewogenheit, Verständlichkeit und des Diskriminierungsverbots. Die vermittelten Informationen sollen präzise, aktuell und effizient sein.[750] Polizeiberichte entsprechen den genannten Anforderungen weitgehend und können bei Bedarf erweitert oder angepasst werden. Dadurch, dass ‚die Polizei' als Verfasser der Berichte auftritt oder vermutet wird, verleiht schon allein diese institutionelle Autorität den Inhalten Glaubwürdigkeit. Die Polizei- und Kriminalserien profitieren davon, die gleiche Autorität – die gleiche Glaubwürdigkeit und letztlich das daran geknüpfte Wahrheitsversprechen – aufzurufen. Zudem wird der Bezug zu den Polizeiberichten dem Unterhaltungsanspruch gerecht: der Umstand, dass hier ausdrücklich reale Fälle – und damit auch eine reale Bedrohung – behandelt wird, sorgt für zusätzliche Spannung. Diese wird in der Regel aufgelöst, wenn ‚das Gute' über ‚das Böse' siegt. Bei *Dragnet* wird beispielsweise am Ende jeder Sendung das Gerichtsurteil verkündet und angegeben, in welcher Institution der Täter/die Täterin die Strafe verbüßt.[751] Es wird also nicht nur der Eindruck einer real bestehenden Gefahr vermittelt, sondern auch das Vertrauen in die Polizei und Justiz propagiert. Am Ende ist die zwischenzeitlich bedrohte Ordnung wiederhergestellt – dies ist von zentraler Bedeutung. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen verwundert es nicht, dass in den 1970er Jahren eine Zunahme von Polizei-Serien zu verzeichnen war, die in einen Zusammenhang mit der damaligen *law and order*-Politik der Nixon-Regierung (1969–1974) – als Reaktion auf die sozial bewegten 1968er Jahre – gebracht werden kann. In dieser Zeit erfolgte in den Serien eine entsprechende Modifikation der Detektiv- und Polizisten-Figuren. Anstelle der teilweise rabaukigen Typen und ihren unkonventionellen, nicht immer

[749] *Dragnet*, Folge: The Big Frame (1955), https://www.youtube.com/watch?v=0bx8O9m4Pqo, letzter Zugriff 20.07.2020.
[750] Vgl. Meckel, Miriam/Kamps, Klaus: Fernsehnachrichten. Entwicklung in Forschung und Praxis. In: Dies. (Hg.): Fernsehnachrichten. Prozesse, Strukturen, Funktionen. 1998, S. 11.
[751] *Dragnet*, Folge: The Big Frame (1955), https://www.youtube.com/watch?v=0bx8O9m4Pqo, letzter Zugriff 20.07.2020.

gesetzestreuen Ermittlungsansätzen traten in den 1970er Jahren die Ermittler als brave Amtsträger mit tadellosem Verhalten in Erscheinung.[752]

Bei der Betrachtung der Kriminal- und Polizeiserien fällt auf, dass sie häufig in Los Angeles spielten. Zum einen lag das sicherlich an der Rolle, die Los Angeles als Film-, Fernseh- und Hörfunkhochburg spielte, zum anderen aber wohl auch an der Offenheit des LAPD für solche Zusammenarbeiten. Dies verwundert insofern nicht, als solche Produktionen das Image der Polizei verbesserten bzw. Argumente für die Wichtigkeit ihrer Existenz lieferten: ‚Los Angeles ist eine gefährliche Stadt, wir brauchen die Polizei, damit die Bevölkerung sicher ist'.[753]

Im Gegensatz zu den beliebten Polizeiserien waren der Einsatz von bzw. Bezüge auf Polizeiberichte in der Kunst nicht üblich. Lacy wurde hier von ihrem Lehrer, dem Künstler Alan Kaprow, inspiriert, dessen künstlerische Praxis damals erheblichen Einfluss auf die Entwicklung (feministischer) Performance-Kunst in SoCal insgesamt hatte.[754] Kaprow fokussierte – entsprechend des sich damals verändernden Kunstverständnisses – auf den künstlerischen Prozess anstelle des Objekts und verließ dazu die bisherigen Kunsträume. Der grundlegende Ansatz bestand darin, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzulösen. Kaprow nahm in dieser Hinsicht nicht nur eine räumliche Neuverortung von Kunst vor, sondern rückte vor allem Alltagshandlungen und -gegenstände ins Zentrum seines künstlerischen Tuns.[755] In diesem Zusammenhang wies er bereits in den 1960er Jahren darauf hin, dass u.a. eben auch Polizeiberichte als Material für Kunst herangezogen werden können – obschon mir nicht bekannt ist, dass er selbst in dieser Zeit damit operiert hat.[756]

Der Bericht an sich bzw. das Berichten als künstlerische Praxis ist hingegen vor allem in der feministischen Performance-Kunst der 1970er Jahre häufig zu finden. Bereits der Blick auf die in Kapitel 7 vorgestellten Radiobeiträge von Lacys Zeitgenossinnen weist eine Reihe unterschiedlicher Formen des Berichtens auf, allerdings mit dem Unterschied, dass es sich

[752] Vgl. Miller, Wilbur R.: The Social History of Crime and Punishment in America. An Encyclopedia. Band 4. Thousand Oaks, 2012, S. 1767–1774, S. 1769f.
[753] Darüber schreiben sich die Serien in einen allgemeinen Sicherheitsdiskurs ein. Auf dessen Bedeutung und TWIMs Verhältnis dazu, komme ich in Kapitel 9 noch genauer zu sprechen.
[754] Vgl. Lacy, Suzanne. Tracing Allan Kaprow. In: Artforum, Jg. 44, H. 10, 2006, S. 323; Holte, Michael Ned: Happening Again. Reinventing Allan Kaprow. In: Phelan, 2012, S. 39–60.
[755] Vgl. Kaprow, Allan: Essays on the Blurring of Life and Art. Berkeley/Los Angeles/London, 1993.
[756] Kaprow, Allan: The Legacy of Jackson Pollock of Jackson Pollock (1958). In: Kaprow, 1993, S. 1–9, S. 9. 3. Im Jahr 1995 produzierte er das Multiple *Crime Stories*, in einer Auflage von 1.500, bestehend aus einer Plexiglasbox mit drei Papierrollen auf denen Kriminalfälle gedruckt sind. Siehe https://fineartmultiple.de/allan-kaprow-3-crime-stories/, letzter Zugriff, 30.07.2020.

zwar um die Wiedergabe von Geschehenem handelt, aber nicht in der Form einer offiziellen Berichterstattung. Stattdessen sind es überwiegend persönliche Erfahrungsberichte. Labowitz berichtet in *Re-enactements* nicht nur davon, was geschehen ist, sondern besonders von den emotionalen Auswirkungen des Geschehenen – des Drohanrufs. Allerdings greift sie tatsächlich kurz auf die Form der oben beschriebenen Nachrichtenberichterstattung zurück: bei einem der Medien-Mittschnitte, die sie collagenartig in ihre Arbeit integriert, handelt es sich offenbar um den Ausschnitt eines *News-Reports*, in dem u.a. ein Polizist zum Geschehen befragt wird. Auch wenn die persönliche Berichtform dominiert, setzt Labowitz auf diese Weise zusätzlich die offizielle Variante ein. Die Beiträge von Eleanor Antin, Norma Jean Deak, Carolee Schneeman und Martha Wilson sind gleichermaßen Berichte der Künstlerinnen. Sie geben Familiengeschichten und Alltagserfahrungen wieder, stets sind es die eigenen Erfahrungen, Beobachtungen und Erlebnisse. Schneeman und Wilson ziehen Tagebucheinträge und Briefe als eine besondere Form des persönlichen Berichts heran. Auf Klicks Aufruf zum Teilen von Geheimnissen folgen einige Kurz-Berichte, wenn Anrufer*innen Erlebnisse aus ihrer Vergangenheit schildern – auch wenn es in diesem Fall nicht immer klar ist, ob es sich um ‚echte' oder fingierte Geheimnisse handelt.

Auch Lacy arbeitete bereits vor TWIM mit verschiedenen Formen des Berichts: in dem Künstlerinnenbuch *Rape Is* (1972) sind es kurze Wiedergaben von Übergriffsmomenten aus der Perspektive der Ich-Erzählerin; in der Performance *Ablutions* (1972) liefen Tonband-aufnahmen auf denen Frauen sexualisierte Übergriffe schildern; und in der Performance *One Woman Shows* (1972) verlaß sie Polizeiberichte gemeldeter Vergewaltigung(sversuche).[757]

Insgesamt dominierte die persönliche Berichtform in der feministischen Performance-Kunst – nicht nur in der Übertragung dieser Form auf das Radio, auch sonst arbeiteten Künstlerinnen mit dieser Form des Erzählens. Dass sie dies taten, lässt sich aus der engen Verbindung der künstlerischen und aktivistischen Praxis herleiten: das Teilen von persönlich Erlebtem war der zentrale Ansatz der *Consciousness Raising*-Gruppen. Zunächst im geschlossenen privaten Kreis geteilte mündliche Erfahrungsberichte wurden im Rahmen sogenannter *Speak Outs* in die Öffentlichkeit gebracht. Dem Bericht über eigene Erlebnisse wurde dadurch ein Wert zugeschrieben, der solchen Äußerungen bisher – zumindest innerhalb politischer Auseinandersetzungen und von Frauen als Autorinnen – nicht beigemessen wurde. Auf diese Weise wurde zur Sprache gebracht, was bisher in der öffentlichen Verhandlung – also auch in

[757] Siehe dazu Kapitel 5.3.2.

Polizeiberichten und daran aufbauender Berichterstattungen – keinen Platz bekommen hatte.[758]

Während im Rundfunk der Polizeibericht als Beleg für eine offizielle Wahrheit und gesellschaftliche Ordnung eingesetzt werden, stehen die Erfahrungsberichte in der feministischen Kunst für eine persönliche, selbst-erfahrene Wahrheit. Die Kunst zielt darauf ab, die offizielle Wahrheit – sowie die Formen und Instanzen der Wissensproduktion, die sie hervorbringt – in Frage zu stellen, zu ergänzen oder zu ersetzen. Sowohl im Rundfunk als auch in der Kunst verlässt der Polizeibericht jedoch den Bereich, in dem er ursprünglich entstanden ist, um in einem anderen von vollzogenen Straftaten zu berichten. In Funk und Fernsehen folgt dieser Transfer Aufwertungs- bzw. Absicherungszwecken. Mit Kaprow gedacht findet der Transfer in der Kunst statt, um die Grenzen zwischen den Bereichen – Alltag/Polizei und Kunst – aufzulösen. Eine Konsequenz von der Auflösung dieser Differenz liegt darin, dass die beiden Sphären (mindestens) als gleichwertig gesetzt würden – auch was deren Autoritätsanspruch angeht. Entsprechend würde dem Polizeibericht nicht mehr Wahrheitswert zugesprochen als den persönlichen Erfahrungsberichten von Frauen.

Abgleich TWIM

Beim Hören von TWIM werden die der Arbeit zugrundeliegenden Polizeiberichte nicht explizit als solche ausgewiesen, gerade die Verwendung des Begriffspaares „Suspect“ und „Victim“ legt jedoch die Autorschaft der Polizei nahe. Es ist keine gewagte Schlussfolgerung, dass Lacy wohl darauf baut, dass sich die Hörer*innen an solche Bericht-Formen und deren medialen Vermittlungen in Nachrichtensendungen oder entsprechenden Kriminal- und Polizeiserien erinnern. Dadurch sichert sie sich die Authentizität realer Ereignisse, die Autorität der Institution Polizei und die Glaubwürdigkeit des Polizeiberichts. Indem sie TWIM im Radio realisiert wird diese Strategie durch die dem Radio als ‚Wahrheitsmedium’ zugesprochene Autorität noch weiter potenziert.

Lacy geht mit der Wahl der strengen Berichtsform allerdings einen anderen Weg als ihre Kolleginnen, die in ihren künstlerischen Arbeiten vor allem mit persönlichen Erfahrungsberichten arbeiten. In TWIM fokussiert sie den offiziellen Bericht – verweist in der Aufrufsequenz allerdings auch auf die persönliche Variante. Sie verbindet in TWIM also genau genommen beide Berichtformen und beansprucht auf diese Weise die Autorität beider

[758] Vgl. Connell/Wilson, 1974, Kapitel ‚Speaking-Out. An Open Act of Rebellion. S. 25–63. Zum autobiografischen Ansatz in der feministischen Performance-Kunst der 1970er siehe: Roth, 1989.

Formen – und der jeweils dahinterstehenden Instanzen. Gleichzeitig löst sie damit den von vielen Feministinnen proklamierten Anspruch ein, das Private und das Politische zu verbinden. Über den Polizeibericht wird der Übergriff vom ‚privaten' Erlebnis zu einem ‚Ereignis öffentlichen Interesses'.

Lacy löst den Polizeibericht für TWIM aus seiner eigentlichen Sphäre heraus, knüpft dabei aber an mediale Traditionen seiner Weiterverarbeitung an. Sie ist mit ihrer Bezugnahme im Grunde nahe an dem, was Journalist*innen und Serienproduzent*innen schon lange machen. Polizeiberichte im Rundfunk waren jedoch nicht unüblich, eine Überführung in den Kunstraum dagegen schon. Dies ist jedoch nicht Lacys einziger Verstoß gegen den etablierten – ‚richtigen' – Gebrauch. Gegenüber Schilderungen von Fällen sexualisierter Gewalt, wie wir sie aus Nachrichtensendungen kennen, macht Lacy vor allem anders, dass mehrere Fälle gleichzeitig aufgegriffen und diese gleichberechtigt nebeneinander gestellt werden. Nachrichten wählen hingegen aus der Masse an Kriminalfällen diejenigen aus, die für ihr Publikum interessant erscheinen. Bei den *True Crime*-Produktionen steht vor allem der Unterhaltungswert im Vordergrund; mit Blick auf die Einschaltquoten wird auch in Bezug auf sexualisierte Gewalt hauptsächlich über spektakuläre Fälle berichtet bzw. über solche, woran das meiste öffentliche Interesse vermutet wird.[759] Die Wissensproduktion hat zirkulären Charakter, denn das Publikum sieht/hört, was es sehen/hören möchte bzw. erwartet. In diesen und aus diesem Kreislauf speisen sich die Vergewaltigungsmythen. Lacy wählt dagegen nicht einen Fall aus, sondern reiht Fälle potentiell endlos aneinander. Diese Beobachtung bringt uns weg von den Polizeiberichten und hin zur Wiederholung als zentrales ästhetisches Verfahren in TWIM.

8.1.2 (Serielle) Wiederholung als ästhetisches Strukturmittel und Aufführungspraxis

Die Wiederholung der immer gleichen Satzstruktur ist ein weiteres, wenn nicht das dominante ästhetische Merkmal von TWIM – und im dispositivanalytischen Sinn eine nicht-diskursive Praxis. Zur Erinnerung: TWIM besteht aus 32 Sequenzen, die der gleichen Struktur folgen und sich nur die jeweiligen inhaltlichen Angaben ändern. Genauer wäre demnach von einer seriellen Wiederholung oder dem Prinzip der Serialität (lat. *serere* „reihen", „fügen", „aneinanderriehen") zu sprechen. Unterbrochen wird diese Reihe von Wiederholungen einzig durch einen Aufruf nach der 14. Sequenz, also etwa in der Hälfte der Sendung.

[759] Vgl. Bevacqua, 2000, S. 127.

Im Folgenden schaue ich mir erneut an, welche Referenzdiskurse und -beispiele aus dem Hörfunk und der Kunst für die Deutung der seriellen Wiederholung in TWIM hilfreich sein können.

Wiederholung im Radio und in der Kunst

Eine mehrfache Aneinanderreihung der immer gleichen Struktur mit nur leicht abweichenden Inhalten wie bei TWIM ist in dieser extrem zeitlich verdichteten Form im Hörfunk nicht üblich – außer beim Wetterbericht (Ort und Temperatur) oder Staumeldungen (Straße und Staulänge). Dagegen wird das Prinzip der seriellen Wiederholung eher über größere Zeiteinheiten hinweg, in Form der sich stündlich oder halbstündlich wiederholenden Nachrichtensendungen und wöchentlichen Unterhaltungs- oder Informationsformaten, eingesetzt, also im Falle von ganzen Sendungen, die von der Struktur her immer gleichen Schemata folgen. So funktionieren im Grunde auch die Kriminal- und Polizeiserien, die im vorherigen Unterkapitel besprochen wurden: Intro und Abschluss sind in der Regel immer gleich, und auch die Sendung als Ganzes folgt dem stetig gleichen Aufbau. Zu beachten ist dabei der Unterschied zwischen seriellen und episodischen Sendeformaten: Serien beziehen sich auf eine weiterlaufende Geschichte, dagegen sind die einzelnen Episoden z.B. von *Dragnet* dramaturgisch voneinander unabhängig. Sie stellen abgeschlossene Einheiten dar, auch wenn sie als Teil einer ‚Serie' firmieren.[760]

Die einzelnen Sendungen von *Close Radio* folgen i.d.R. ebenfalls derselben Struktur: nach der kurzen Anmoderation „This is Close...." folgt der künstlerische Beitrag – in diesem Teil unterscheiden sich die Beiträge allerdings erheblich –, bevor am Ende die Abmoderation die Sendung beschließt.[761] Am Beispiel von *Close Radio* lässt sich innerhalb der Programmstruktur von KPFK das Phänomen der seriellen oder genauer episodischen Wiederholung als programmatische Entscheidung im Rundfunk allgemein ebenfalls nachvollziehen: die Ausstrahlung der Sendungen erfolgte im wöchentlichem Turnus als Teil des regulären Wochenprogramms. Bei KFPK wiederholten sich nicht nur die Strukturen einer Sendung oder diese wiederum als eigenständige Einheit innerhalb einer Programmstruktur, auch die regelmäßigen *Fund-Drives* (Spenden-Marathon) zur Finanzierung des Senders folgten dem Prinzip der seriellen Wiederholung. Über Tage hinweg waren während des

[760] Vgl. Hagen, 2005, S. 207; Hickethier, 2003, 146–148.
[761] Davon ausgenommen sind die Sendungen ohne An- und Abmoderation bzw. mit einer längeren Einführung, oder die Beiträge, in denen das *Close Radio*-Team aufgrund fehlender künstlerischer Beiträge improvisieren musste und einfach nur miteinander geredet hat.

regulären Programms immer wieder kurze, fast immer gleichlautende Spendenaufrufe zu hören: „We are counting on you. We need your help. Please give us a call. Our number is …“.[762]

Eine (nicht-serielle) Form der Wiederholung, auf die ich noch kurz hinweise, ist die Wiederholung von ganzen Sendungen – also eine nochmalige Ausstrahlung derselben Sendung. Im Fall von *Close Radio* wurden die Beiträge bspw. nicht nur zur Originalsendezeit gesendet, sondern deren Aufzeichnungen im Vormittagsprogramm des nächsten Tages wiederholt.[763]

Die (serielle) Wiederholung als ästhetische Struktur, als programmtechnische Entscheidung bzw. als aufführungstechnisches Verfahren war (und ist) demnach ein häufig zu findendes Prinzip im Hörfunk. Wichtige bzw. aktuelle Informationen werden wiederholt, um deren Verbreitung zu garantieren und damit sie sich bei den Hörer*innen festsetzen. Das trifft auf die Nachrichtensendung zu, aber letztlich funktioniert die Werbung gleichermaßen über die ständige Repetition. Thematisch kann durch die Wiederholung ein Agenda Setting betrieben werden, da sich so darstellt, welche Sendungen bzw. Inhalte relevant genug sind, wiederholt zu werden. Im Fall von Musik werden dadurch Hits produziert.[764] Mitunter stellt die Wiederholung von Sendungen zudem einfach eine günstige Möglichkeit dar, das Programm zu füllen – zu bedenken ist, dass mit dem Ausbau der Sendezeit auch der Bedarf an Material steigt. Hier zeigt sich auf Programmebene die wichtige Rolle der Sender-Netzwerke. Zentral produzierte Sendungen können auf anderen Sendern wiederholt werden – dies geschah auch innerhalb des Pacifica-Netzwerkes, wenngleich, wie bereits erwähnt, großer Wert auf live-Sendungen gelegt wurde.[765] In seinen Anfängen war Hörfunk ausschließlich ein live-Medium gewesen, insofern lag in dieser Schwerpunktsetzung ein Anknüpfen an ursprüngliche Traditionen. Erst neuere Aufzeichnungstechnologie und die wirtschaftliche Ausrichtung ermöglichten bzw. normalisierten den Einsatz von vorproduzierten Sendungen oder Wiederholungen. Die serielle Repetition als Struktur einzelner Sendungen bzw. Sendereihen innerhalb der Tages- oder Wochen-Programmstruktur dient dabei vor allem der Orientierung und der Wiedererkennung für die Hörer*innen. Diese wissen zum einen, wie Serialität funktioniert und können sich so in der Handlung schnell zurechtfinden, zum anderen, wann

[762] Schmidt, Hendrik zit. n. Lamberty, 1988, S. 89.
[763] Interview Franziska Rauh mit Paul Vangelisti, Los Angeles, 15.09.2015.
[764] Vgl. Hagen, 2005, S.310f.
[765] Vgl. Land, 1999, S. 38, S. 118; Hampf, 2000, S. 49;

und auf welchem Sender sie einschalten müssen. Serialität ist also ein zentrales Mittel der Hörer*innenbindung.[766]

Verlassen wir den Radioraum und werfen einen Blick auf die Situation in der Kunst in der Zeit von TWIM, so waren repetitive, serielle und standardisierte Verfahren – vor allem in der US Pop-, Minimal- und Concept-Art der 1960er Jahre – breit diskutierte und verarbeitete Ansätze.[767] Der US-amerikanische Konzeptkünstler und Kunstheoretiker Mel Bochner konstatierte in seinem einflussreichen Überblicks-Artikel im Jahr 1967: „Serial Order is a Method, not a Style.“[768] Wiederholung begegnet uns hier sowohl als ästhetisches Prinzip als auch als Prinzip der Herstellung, also als formale Wiederholungsstrukturen und Wiederholungsverfahren. Zu den bekanntesten Beispielen, die in dieser Haltung entstanden sind, zählt Andy Warhol's Siebdruck-Serie *Campbell's Soup Cans* (1961–62). Auf 32 mechanisch hergestellten, auf den ersten Blick identisch wirkenden Bildern, ist jeweils eine Suppendose des Herstellers Campbell zu sehen.[769] Doch auch viele Künstler*innenpublikationen, die selbst ein Produkt des Prinzips der Wiederholung im Sinne einer technischen Vervielfältigung sind, basierten auf seriellen Verfahren als ästhetische Struktur und Herstellungsprozedur, wie Ed Ruscha in seinen Künstlerbüchern *Twentysix Gasoline Stations* (1963), *Various Small Fires* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Thirtyfour Parking Lots* (1967), *Nine Swimmingpools* (1968) etc. Als Fotoreihe von unterschiedlichen Aufnahmen des gleichen Motivs, die als Büchlein in geringer Auflage erschienen, setzte Ruscha das Prinzip von Serialität auf mehreren Ebenen konsequent um.[770]

Werkimmanente Serialität, vor allem als ästhetisches Konzept in visuellen Arbeiten bekannt, wurde aber auch in der Performance-Kunst genutzt – gerade in der feministischen Performance, besonders im direkten Umfeld von Lacy. In der mittlerweile als ikonisch gewerteten Performance *Waiting* von Faith Wilding aus dem Jahr 1972 zeigt sich dies beispielhaft. Die Künstlerin sitzt auf einem Stuhl, wiegt langsam vor und zurück und geht Situationen aus dem Leben von Frauen durch, in denen sie auf etwas oder jemanden warten.

[766] Vgl. Hagen, 2005, S. 283f.
[767] Vgl. Kalu, Joy Kristin: Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances. Bielefeld, 2013; Bippus, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptural Art und Postminimalism. Berlin, 2003.
[768] Bochner, Mel: The Serial. *Artforum International*, Jg. 6 H. 4, 1967, S. 28-33, S. 28.
[769] Vgl. Bippus, 2003, S. 29–31.
[770] Vgl. Thurmann-Jajes, Anne: Ed Ruscha and his Significance for the Developement of the Artist´s Book. Und: Lederman, Russet: In the Shadow of Ed Ruscha. Beide Artikel erschienen in: Setup4. Künstlerbücher in Theorie und Praxis, H. 4, 2017, http://www.setup4.org/ausgabe-3/themen-und-beitraege/anne-thurmann-jajesed-ruscha-and-his-significance-for-the-developement-of-the-artists-book, http://www.setup4.org/ausgabe-3/themen-und-beitraege/russet-ledermanin-the-shadow-of-ed-ruscha, letzter Zugriff 12.12.2020.

Sie beginnt jeden Satz mit „Waiting for“. Wilding performte *Waiting* das erste Mal im Rahmen des Ausstellungsprojekts *Womanhouse* (1972), an dem auch Lacy beteiligt war. Die beiden Künstlerinnen studierten bereits zusammen im *Feminist Art Program* in Fresno, bevor sie Judy Chicago nach Los Angeles begleiteten. Wilding und Lacy arbeiteten seit Fresno in mehreren Projekten zusammen.[771] Auch Lacy's Künstlerinnenbuch *Rape Is* (1972) basiert auf dem Prinzip der Serialtät.[772] Unter den Beiträgen von *Close Radio* fällt unter dem Aspekt der Wiederholung vor allem der Beitrag von Chris Burden *Send me your Money* auf, in dem er seine Zuhörer*innen live dazu aufrief, sich vorzustellen, ihm Geld zu schicken. Diese Aufforderung ans Publikum wiederholte er leicht variierend fast eine Stunde lang.[773]

Im Hinblick auf die aufführungstechnische Wiederholbarkeit ist festzuhalten, dass Südkalifornien in den 1970er Jahre eines der Zentren der Live-Art war – v.a. im öffentlichen Raum.[774] Performt wurden einmalige Aufführungen und Aktionen. Der hohe Stellenwert von ‚live‘ wurde von den Künstler*innen zudem ins Radio übertragen. Unter den *Close Radio* Beiträgen befinden sich einige live-Sendungen, in denen diese Möglichkeit einen elementaren Teil des künstlerischen Konzepts darstellt. Für Klicks Arbeit, das Teilen von Geheimnissen, stellte die live-Sendung erst die Voraussetzung dar, um mit den Hörer*innen kommunizieren zu können.

Grundsätzlich wurden durch die seriellen Verfahren in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre die essentialistischen Gebote der Originalität, Authentizität und Inspiration von Werk und Künstler*in in Frage gestellt und unterwandert.[775] Die Künstler*innen betonten hingegen Kunst als potentiell unendliches Phänomen und Ergebnis. Während die Serialität innerhalb eines Kunstwerks eine ordnungsstiftende Funktion erfüllen konnte, fand besonders in der Performance-Kunst darüber auch eine kritische Auseinandersetzung mit der ordnungsstiftenden Funktion alltäglicher Rituale und Automatismen statt.[776] Mithilfe von Wiederholungsprozessen wurden etablierte Formen der Bedeutungsstiftung hinterfragt und für die Instabilität von Signifikationsprozessen sensibilisiert.[777]

[771] Vgl. Loeffler/Tong, 1989, S. 464ff.
[772] Siehe dazu Kapitel S. 5.3.2.
[773] Chris Burden, *Send me your money*, 21.03.1979, 55 min. 45 sec., recorded live.
[774] Vgl. Phelan, 2012; Lacy, 2006.
[775] Vgl. Kalu, S. 11.
[776] Vgl. ebd., S. 18.
[777] Vgl. ebd., S. 23.

Es geht dort aber nicht nur um die Wiederholung einzelner Motive und Sequenzen, sondern auch um die (Un-)Wiederholbarkeit der Aufführung.[778] Gerade bei den *SoCal* Feministinnen gibt es hinsichtlich der Wiederholung der festen Strukturen wieder einen starken Bezug zur Frauenbewegung. Treffen von *Consciousness Raising*-Gruppen liefen bewusst immer nach dem gleichen Ablauf ab.[779] Durch eine klare, vorgegebene Struktur war es möglich, sich auf die Inhalte zu konzentrieren. Dabei handelte es sich um ein Schema, das leicht adaptierbar und anwendbar war. Dazu passen viele der Performance-Strukturen, die auf diese Weise grundsätzlich von jeder wiederholt bzw. genutzt werden können – Lacys *One Woman Shows* stellt eine Struktur zur Verfügung, in dessen Rahmen alle zu Performer*innen werden.[780]

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Wiederholung als ästhetische Struktur in der Kunst und im Radio eine ordnende Funktion übernimmt, in der Kunst aber auch eingesetzt wird, um die Ordnung zu hinterfragen. Aufführungstechnisch wurde im Radio und der (feministischen) Performance-Kunst großer Wert auf den live-Charakter gelegt – wobei in der feministischen Performance-Kunst zudem auch die Wiederholbarkeit durch andere in künstlerischen Arbeiten angesetzt war. Diese Wiederholungen galten aber trotzdem als einmalige live-Erfahrungen.[781]

Abgleich TWIM

Ausgehend von den Beobachtungen des letzten Abschnitts kehre ich nun zu TWIM zurück. Die serielle Wiederholung tritt dort deutlich als dominantes ästhetisches Mittel hervor. Durch die Wiederholung wird sowohl die Gesamtstruktur von TWIM als auch die Binnenstruktur der einzelnen Sequenzen betont. Die serielle Wiederholung organisiert die Arbeit in kleine Einheiten, ordnet dadurch deren Aufbau und verleiht ihr einen gleichmäßigen Rhythmus. So wird hervorgehoben, dass es sich bei der Radiokunstarbeit um eine zeitbasierte Kunstform handelt. Vor allem aber ermöglicht sie die Orientierung innerhalb von TWIM. Bereits nach den ersten Sequenzen wird die Struktur klar und ermöglicht mir als Hörer*in, mich auf andere Teile/Details der Abschnitte – und auf die inhaltlichen Abweichungen innerhalb dieser – zu konzentrieren. Sehr deutlich wird, wie sicher Lacy ihre künstlerische Praxis an die Bedingungen des Mediums anpasst. Die kurze, sich wiederholende Struktur eignet sich

[778] Vgl. Kalu, 2013, S. 15ff.
[779] Vgl. Connell/Wilson, 1974, S4–8.
[780] Siehe dazu Kapitel 7.4.
[781] In der Performance die Aufführung – als die einzig wahre Aufführungsform begreifen. Die Dokumentation der Original-Sendung/Performance und dessen Wiederaufführung ist schon nicht mehr Radio bzw. Performancekunst. Ist aber eigentlich eher ein Diskurs der später einsetzt als TWIM. Hieran geknüpft ist auch die Frage der Dokumentierbarkeit von Radiokunst/Performancekunst und Re-Enactment/Re-Performance.

perfekt für die Rezeptionsanforderungen des Hörfunks. Sie ermöglicht den jederzeitigen Einstieg und vermittelt schnell, worum es geht.

In dem Einsatz der Wiederholung drückt sich Lacys grundsätzliches Verständnis für das Medium Radio im Besonderen und die Wirkung massenmedialer Vermittlung von Informationen im Allgemeinen aus. Im Rahmen dieser Auseinandersetzung äußert sie die Überzeugung, dass ein einmaliges Sehen eines anderen Bildes nicht ausreicht, um die gesellschaftliche Wahrnehmung zu ändern, sondern nur die permanente Wiederholung solcher Bilder zu einem veränderten Blick führen kann. So handelt Lacy ganz im Sinne der feministischen Kritik an medialer (Re-)Präsentation bestimmter Frauenbilder, gegen die nun andere (Re-)Präsentationen in Stellung gebracht werden. Vor diesem Hintergrund scheint logisch, dass die Künstlerin sich der Wiederholung als ästhetisches Mittel bedient und den Ansatz damit auf die auditive Ebene überträgt: Lacy konfrontiert die Zuhörer*innenschaft nicht nur mit einem Fall, sondern durch die fast schon penetrante Wiederholung mit einer ganzen Reihe.

Ein Blick soll noch auf die Wirkung der Aufrufsequenz als Unterbrechung der Gesamtstruktur geworfen werden. TWIM kann als Komposition von 33 Strophen verstanden werden; die Aufrufsequenz stellt dabei den strukturellen und inhaltlichen Kontrapunkt zur Serialität und Monotonie der Falldarstellungen dar. Der einmalige – und nach 14 Sequenzen überraschende – Bruch der Binnenstruktur signalisiert: Hier passiert etwas Wichtiges. Dazu passt auch die Platzierung des Aufrufs in der Mitte der Performance – der ‚dramatische Höhepunkt' von TWIM ist erreicht. Der einmalige Aufruf bricht an dieser Stelle formal mit der Serialität; inhaltlich bricht die Einforderung persönlicher Erfahrungen mit der Wiedergabe von Polizeiberichten. In Kapitel 9 werde ich das Zusammenwirken der inhaltlichen und der künstlerischen-medialen Ebene abschließend betrachten.

Die bisher geschilderten Aspekte bestätigten allesamt die ordnungsstiftende Wirkung der seriellen Wiederholung in TWIM. Tatsächlich werden in der Radiokunstarbeit aus meiner Sicht mit der Wiederholung die Formen der Bedeutungsstiftung durch den Polizeibericht nicht hinterfragt: Lacy setzt dagegen explizit auf die affirmative Funktion der Wiederholung. Sie greift auf den Glaubwürdigkeits-Charakter dieser Berichtsform zurück, setzt sie durch das Mittel der Serialität zwar nicht seinem eigentlichen Gebrauch nach ein – spielt also damit –, hält aber grundsätzlich an ihrer Autorität fest.

Desweiteren ist die aufführungstechnische Dimension von Wiederholung zu berücksichtigen. Die live-Sendung TWIM hat abends stattgefunden, deren Mittschnitt wurde mittags gesendet. Bei den unterschiedlichen Sendezeiten ist von Unterschieden in der Zusammensetzung des Publikums, vor allem aber von unterschiedlichen Erwartungen an die Sendungsinhalte auszugehen: Am Abend wird (kulturell) Kontroverses erwartet, mittags eher nicht.[782] Als Wiederholung zur Mittagszeit wurde sexualisierte Gewalt in eine Sendezeit platziert, in der es sonst – außer eben als Nachrichtenmeldung – nicht verhandelt wurde. Hier liegt nahe, dass der Nachrichtencharakter von TWIM durch die mittägliche Sendezeit verstärkt wurde.

Der größte Unterschied liegt allerdings darin, dass bei der live-Sendung die direkte Kommunikation mit der Hörer*innenschaft möglich war bzw. dazu aufgerufen wurde. Bei der Wiederholung fällt diese Möglichkeit weg. Mit Fokus auf den live Charakter und der damit im Radio- und Kunstkontext hervorgehobenen Einzigartigkeit des Erlebnisses für TWIM stellt sich die Frage, ob es für TWIM wirklich relevant war, dass live gesendet wurde. Im künstlerischen Sinne ja, um die Botschaft zu vermitteln eigentlich nicht. Wenn wir nicht anrufen, merken wir als Hörer*innen gar nicht, dass es nicht live ist. Und selbst wenn, verstehen wir, worum es geht.

Ungehindert dessen, dass hier die ästhetische Ebene im Fokus steht, werfe ich einen Blick darauf, wie die auf dieser Ebene gezeitigten Effekte die inhaltliche Ebene beeinflussen. Durch die schier unendliche Wiederholung der Schilderungen von Übergriffen, die Häufung und Dauer wird Betroffenheit erzeugt. Das Ausmaß des Problems wird deutlich: Es handelt sich eben nicht nur um Einzelfälle; im Grunde ist die Struktur unendlich fortführbar. Die Berichterstattung eines einzelnen Übergriffs im Radio kann leicht überhört werden. Ein einzelner Fall bietet zudem einzelne Umstände, die jeweils besonders betroffen machen können: die Brutalität, das Alter des Opfers oder besondere Umstände. Die Konzentration gilt hier vor allem dem Einzelschicksal. TWIM arbeitet dagegen von der Struktur, der Wiederholung, ausgehend mit dem Argument der Häufung. Durch diese wachsen die Bedrohung und das Gefühl für die Brisanz des Themas. Ein bisschen wie die Berichterstattung zu Serienkillern bzw. weswegen sich diese für die Berichterstattung besonders gut eignen.

[782] Interview Franziska Rauh mit Paul Vangelisti, Los Angeles, 15.09.2015. Vangelisti gibt an, dass im Laufe von *Close Radio* schließlich auf die mittäglichen Wiederholungen der Sendung verzichtet wurde. Dies war ein Kompromiss mit der Sender-Leitung, damit es überhaupt weitersenden durfte. Zur Kontroverse um *Close Radio* innerhalb des Senders siehe Kapitel 8.2.

8.1.3 TWIM hörbar machen: Verlesen und Aufrufen

Bisher habe ich den Polizeibericht und die Wiederholung bei TWIM als stummes Objekt bzw. nicht-diskursive Praktik betrachtet. Da es sich jedoch um eine akustisches Kunstwerk handelt, beleuchte ich nun die Art und Weise, wie diese Elemente hörbar werden.

Noch einmal zur Erinnerung: TWIM basiert auf einer vermeintlich weiblichen Stimme, die einen Text verliest. Der Vorgang des Verlesens wird nur einmal durch eine Sequenz des freieren Sprechens unterbrochen. In dieser werden die Zuhörerinnen direkt adressiert. Zwar sind einige Geräusche wahrnehmbar, die an das Verrutschen eines Stuhles oder das Umblättern von Seiten erinnern – zentrales auditives Mittel ist aber die gesprochene Sprache.[783] Es handelt sich jedoch nicht einfach um irgendeine Form des Sprechens, sondern um das Verlesen (von Polizeiberichten) sowie das Aufrufen (zum Melden eigener Vergewaltigungserfahrungen) – mithin um die vorlagengestützte Rede einerseits, die freie Rede andererseits.[784] Diese diskursiven Praktiken sollen im Folgenden historisch kontextualisiert werden, um ein Bild davon zu erhalten, was die Hörer*innen von TWIM diesbezüglich ‚hörgewohnt' waren und welche Erwartungen dementsprechend an TWIM vermutlich geknüpft wurden.

Verlesen und Aufrufen im Radio und in der Kunst

Allgemein ist die Stimme – neben Geräuschen und Klängen – eines der relevanten Ausdrucksmittel für auditive Medien. Der Wunsch nach der Übertragung der Stimme war es, der die Entwicklung des Rundfunks insgesamt antrieb.[785] Gerade im Talk-Radio – darunter sind Sendungen zu verstehen, die (fast) ausschließlich auf gesprochener Sprache beruhen – nahm diese eine prominente Rolle ein.[786] Neben Talk-Radio im Sinne von Nachrichten- und Informationssendungen, experimentierten bereits ab Mitte der 1950er Jahre Radiopersönlichkeiten wie Bob Fass mit verschiedenen Formaten, die Talk, Sound und Musik miteinander verbanden. Fass erweiterte die Idee des Talk-Radio, welches ab Mitte der 1960er

[783] Siehe dazu die Beschreibung in Kapitel 2.1.
[784] Duden Online-Wörterbuch: ‚Verlesen': „etwas Amtliches, was der Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht werden soll, durch Lesen bekannt machen, bekannt geben",https://www.duden.de/rechtschreibung/verlesen_lesen_vorlesen, letzter Zugriff 20.11.2020.
[785] Zur Vorgeschichte/Anfänge stimmlicher Übertragungen siehe: Gethmann, Daniel: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich/Berlin, 2006.
[786] Vgl. Lamberty, 1988, S. 34.

Jahre als „freeform radio“ viele Nachahmer’innen fand – im kommerziellen wie im öffentlichen Rundfunk.[787]

Klassischerweise sind es vor allem Nachrichten, die im Radio verlesen werden.[788] Verlesen als Praxis wird demnach eingesetzt, wenn es darum geht, vorbereitete, komprimierte und kontrollierte Informationen oder Statements zu verbreiten. Es kommt vor allem dann zum Einsatz, wenn das Gesagte objektiv und sachlich wirken soll – in Abgrenzung zum frei gesprochenen Talk-Radio, welches eher auf die assoziative Entwicklung des Monologs oder der Kommunikation der Redner*innen abzielt. Nachrichtensprecher*innen sind demnach Personen, die vorgefertigte Texte so verlesen, dass die Inhalte im Vordergrund der auditiven Ebene stehen. ‚Gute’ Nachrichtensprecher*innen zeichnen sich folglich dadurch aus, dass die Hörer*innen sie gar nicht wahrnehmen.[789] Anders ist es, wenn es um das freie Reden, wie in Talk-Shows, geht. Dort rücken die eigentlichen Personen in den Vordergrund – deren Charakter, Meinung etc. Je nach Sendeformat kann die Sprecher-Persönlichkeit sogar wichtiger sein als die Inhalte.

Das führt zu der Frage, wer im Radio überhaupt spricht bzw. sprechen darf und da es sich im Fall von TWIM um eine ‚Sprecherin’ handelt rückt dabei die ‚weibliche Stimme’/Sprecherin in den Fokus. In Kapitel 7 habe ich schon einen kleinen Einblick zur Rolle der Frauen im Rundfunk gegeben. Sie wurden in den 1970er Jahren vor allem als Sprecherinnen und Hosts nur bedingt akzeptiert, weil das Publikum angeblich keine weiblichen Moderatorinnen hören wollte – oder höchstens in bestimmten Sparten, z.B. als sexy DJane oder Moderatorin von ‚Frauensendungen’.[790] Im Laufe der Rundfunkgeschichte wurde eine Reihe von Argumenten gegen die Beteiligung von Frauen im Rundfunk in Stellung gebracht, v.a. die vermeintlich radiountaugliche Stimmqualität. Als Nachrichtensprecherinnen wurden Frauen bis in die 1970er als nicht geeignet wahrgenommen, da es für Männer viel einfacher wäre mit den schlechten Nachrichten, die sie zu verlesen hatten, umzugehen. Frauen schienen dafür zu zart

[787] Vgl. Walker, 2001, S. 74.
[788] In Kultursendungen wurden auch Literatur und Poesie vorgelesen. Dort gab es Sendungen und Beiträge, denen zwar ein vorgefertigter Text zugrunde lag, es aber so klingen sollte, als wäre es frei gesprochen: das Radiodrama, aber auch die Werbung. Anders als im Theater müssen Texte im Radio nicht auswendig vorgetragen werden bzw. sehen wir als Hörer*innen nicht, ob frei vorgetragen oder ob mit Textvorlagen gearbeitet wird.
[789] Herbert, John Charles: Broadcast Speech and the Effect of Voice Quality on the Listener. A Study of the Various Components which Categorise Listener Perception of Vocal Characteristics. Univ. Diss., University of Sheffield, 1988, S. 74–78.
[790] Siehe dazu Kapitel 7. Vgl. Zur Unterrepräsentation weiblicher Nachrichtensprecherinnen siehe: Zur Unterrepräsentation weiblicher Nachrichtensprecherinnen vgl. Holland, Patricia: When a Woman Reads the News. In: Beahr, Helen/Gray, Ann (Hg.): Turning it on. A Reader in Women and Media. New York, 1996, S. 195–200, S. 196. In derselben Publikation zu Vorurteilen gegenüber weiblichen Djanes: Gill, Rosalind: Ideology, Gender and Popular Radio: A Discourse Analytic Approach. In: Beahr/Gray, 1996, S. 211–217, 217ff.

beseitet. Aufgrund von Vorurteilen dieser Art bekamen Frauen oft gar keine Möglichkeit, sich in diesem Bereich zu professionalisieren.[791]

Mit Blick auf das Radio ist zwischen unterschiedlichen Formen des ‚Aufrufens' zu unterscheiden: Der Call-In, als Anrufung des Publikums, bietet die Möglichkeit Hörer*innen zur direkten Beteiligung an der Sendung aufzufordern, um die eigene Meinung zu einem Thema zu äußern, eine bestimmte Frage zu beantworten, sich ein Lied zu wünschen oder einen Gruß zu verschicken. Es handelt sich in diesen Fällen um Aufrufe, die eine Kommunikation zwischen Host und der anrufenden Person nach sich ziehen. Es gibt aber auch solche Aufrufe, die keine direkte Kommunikation nach sich ziehen – wenn beispielsweise während der bereits erwähnten Spendenmarathons das Publikum um finanzielle Unterstützung des Senders gebeten wird. Darüber hinaus gibt es Aufrufe für andere Institutionen, z.B. zur Mithilfe für die Polizei, angesichts einer akuten Bedrohung, wie z.B. ein Unwetter, oder um Staus und Sperrungen zu umfahren. Auch über Demonstrationen oder sonstige politische Veranstaltungen kann so informiert werden, dass damit eine ex- oder implizite Aufforderung zur Teilnahme einhergeht. Letzteres fand und findet sich wohl am ehesten in den Public und Community Radios, wie den Pacifica-Sendern. Im kommerziellen Rundfunk lassen sich dagegen vor allem die Werbejingles als Aufrufe verstehen, die beworbenen Dinge zu konsumieren.

Auch in der Kunst, die sich des Radios bedient, lassen sich Aufrufe finden: So kann das Hörspiel *War of the Worlds* je nach Perspektive als einer der bekanntesten gescheiterten oder erfolgreichen Aufrufe der Rundfunkgeschichte betrachtet werden: Der vermeintliche Innenminister fordert angesichts der Invasion der Erde durch Aliens das Publikum auf, Ruhe zu bewahren; ein Moderator berichtet von flüchtenden Menschenmassen und warnt davor, überlastete Ausfallstraßen zu nutzen – was einige Hörer*innen wohl tatsächlich dazu bewegte, sich auf die Flucht zu begeben.[792] Aufrufe appellieren, setzen den Aufrufenden

[791] Vgl. Gill, Rosalind: Justifying Injustice. Broadcaster' Accounts of Inequality. In: Mitchell, Caroline (Hg.): Women and Radio. Airing Differences. London, 2000, S.137–151, S. 145f. Es ist anzunehmen, dass die Strukturen des öffentlichen Rundfunks diesbezüglich etwas offener waren, gerade in den Pacifica-Sendern wurde seit Beginn ein Großteil der Leitungsfunktionen von Frauen übernommen. Über einzelne weibliche Hosts liegen mir leider keine Informationen vor, im Gespräch mit Paul Vangelisti erinnerte sich dieser jedoch, dass bei KPFK in den 1970ern bereits eine Reihe von Frauen als Hosts, Djanes und Sprecherinnen aktiv waren. Interview Franziska Rauh mit Paul Vangelisti, Los Angeles, 19.05.2015.

[792] Siehe dazu Kapitel 7.1. ANNOUNCER: I'm speaking from the roof of the Broadcasting Building, New York City. The bells you hear are ringing to warn the people to evacuate the city as the Martians approach. Estimated in last two hours three million people have moved out along the roads to the north, Hutchison River Parkway still kept open for motor traffic. Avoid bridges to Long Island . . . hopelessly jammed. [...]", Auszug aus dem Hörspiel zit. n. Kittler, 2008, S. 17.

implizit als glaubwürdig und versuchen dadurch die Aufgerufenen zu entsprechenden Handlungen zu animieren.

Wie im Rundfunk, so stellt auch in den Künsten die Sprache bzw. das Sprechen eine zentrale Ausdrucksform dar. Diese Tradition entwickelte sich zunächst im Theater und anderen Aufführungsformen von Literatur und Poesie, aber auch in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Im Zuge der Hinterfragung und Auflösung der Grenzen künstlerischer Disziplinen wurde in Strömungen der modernen Avantgarde, wie dem Futurismus und Dadaismus, Sprache als künstlerisches Ausdrucksmittel und Material verwendet. Daraus entwickelten sich neue Formen, z.B. die Lautpoesie als eine moderne Variante der Lyrik.[793] Technische und künstlerische Neuerungen ab Mitte des 20. Jahrhunderts boten die Grundlage für eine zunehmende Verbreit(er)ung akustischer Kunst. Disziplinengrenzen wurden weiter aufgelöst; Fluxus Künstler*innen arbeiteten visuell, performativ und auditiv. Vor allem in der Performance-, Film- und Videokunst, die auf neue und zunehmend erschwingliche audiovisuelle Aufzeichnungstechnologien zurückgreifen konnten, spielte die gesprochene Sprache eine wesentliche Rolle. Die Performance-Kunst in Südkalifornien in den 1970er Jahre kann sogar als besonders sprachlastig bezeichnet werden. In diesem Teil Kaliforniens wurde die performative Kunst stark vom politischen Aktivismus beeinflusst, in der Bay Area hingegen stärker von Musik und Literatur. Gerade die feministische Performance-Kunst der 1970er Jahre, aufs Engste mit der Frauenbewegung verbunden, war in großem Maße sprachbasiert.[794] Allerdings handelte es sich vor allem um Skripte, die auswendig gelernt und vorgetragen wurden oder um improvisierte Monologe/Gespräche – also nicht wie in TWIM, wo ein offensichtlich vorbereiteter Text ver- und damit auch abgelesen wurde. In den Performances vor TWIM arbeitet Lacy ebenfalls mit unterschiedlichen Formen des Sprechens: als mündlicher Austausch unter Partizipatierenden sowie als Praxis des *Self-Naming*.[795]

In Kapitel 7 habe ich aufgezeigt, dass Künstler*innen, die anfingen das Medium Radio zu nutzen, mit Sprache, Geräuschen und Klang arbeiteten. Im Fall von *Close Radio* überwiegt vor allem bei den Frauen der Einsatz von gesprochener Sprache. Es ist zu vermuten, dass den sprachbasierten Beiträgen vorgefertigte Texte zugrunde lagen: als Märchen, Tagebucheinträge, Erinnerungen oder Dialogskript. Die Künstlerinnen bedienten sich zudem

[793] Vgl. Thurmann, Jajes, Anne: Sound Art. In: Thurmann-Jajes/Breitsameter/Pauleit, 2006, S. 21–28.
[794] Vgl. Roth, 1989.
[795] Siehe dazu Kapitel 5.2.3.

der Praxis des Aufrufens in verschiedenen Formen. Klick forderte beispielsweise dazu auf, Geheimnisse innerhalb der Sendung zu teilen, während Angelo eine Selbsterfahrungs-Übung für die Hörer*innen zu Hause anleitete.[796]

Die Künstlerinnen bei *Close Radio* nutzten somit das Vor-/Velesen als diskursive Praxis, um eigene niedergeschriebene Erlebnisse und Erfahrungen zu schildern oder fiktive Geschichten und Märchen vorzulesen. Zumeist nehmen die Sprecherinnen eine Ich-Position ein – so sind die verlesenen Texte an die Vorlesenden gekoppelt. Die Märchen bilden hier eine Ausnahme. Das Sprechen war demnach eine Möglichkeit, den Körper der Performer*innen mit einzubeziehen. Besonders deutlich wird dies im Fall der Arbeit von Gaulke, in der sie das Märchen von den ‚Roten Schuhen' verliest und vermutlich währenddessen tanzt – sowie die Protagonistin in dem Märchen; wir hören, wie sich die Künstlerin bewegt und als körperliche Reaktion zunehmend aus der Puste kommt. Auch wenn er im Radio nicht sichtbar wird, wird er über die Stimme doch mitgedacht. Darin liegt eine Entsprechung des Ringens um visuelle Repräsentation auf auditiver Ebene. Nicht nur bisher ausgelassene Erfahrungen wurden dadurch hörbar, sondern auch unterrepräsentierte Stimmen. Dies verweist erneut auf Grundprinzipien feministischer Praxis: das Sprechen und der Aufruf zum Austausch als erste Schritte hin zu Selbstrepräsentation und einer politisch wirkmächtigen Praxis.

Abgleich TWIM

Lacy verliest ihren Text so, als wären es Nachrichten. Zudem nutzt sie das Format des Call-In, um darüber das Publikum zur Partizipation aufzurufen, auch wenn das Ergebnis dieses Aufrufs im Weiteren nicht nachzuvollziehen ist. Trotzdem eröffnet Lacy auf diese Weise einen Kommunikationsraum zwischen sich und den Hörer*innen.

8.1.4 Zwischenfazit: Der Einsatz von Polizeibericht, (serieller) Wiederholung und Verlesen/Aufrufen als künstlerisch-mediale Strategie

Lacy bedient sich demnach für TWIM im Radio üblichen Praktiken. Allerdings findet keine ‚eins-zu-eins' Übertragung auf die Kunst statt, sondern eine mit kleinen Verschiebungen, die erst im Zusammenspiel mit den anderen bisher beschriebenen Elementen – dem Polizeibericht und der Wiederholung – deutlich werden. Verhalten sich, wie bisher aufgezeigt, alle drei Elemente einzeln durchaus konform mit den geltenden Radiokonventionen, sind in Lacys spezifischem Zusammenspiel Neuerungen zu erkennen. Das Verlesen informativer Texte

[796] Siehe dazu Kapitel Verweis auf Kapitel 7.4.

verweist deutlich auf Nachrichtensendungen; die Tatsache, dass es sich dabei um Informationen aus Polizeiberichten handelt, passt dazu. Die serielle Wiederholung und die Art und Weise des Vortrags entfernen sich jedoch ebenso deutlich von dieser Verknüpfung. Zwar spricht Lacy in einem Duktus, der für Nachrichtensendung angemessen erscheint, allerdings wirkt sie aufgrund der Versprecher und Aussetzer nicht professionell. An Nachrichtensprecher*innen besteht die Erwartung, dass sie Informationen fehlerfrei und ohne zu stocken verlesen. Diesem Anspruch wird Lacy nicht gerecht. Allerdings ist zugleich zu bedenken, dass Lacy sich an dieser Stelle in ein Procedere einreiht, wie es damals bei KFPK üblich war. Der Sender hatte zwar einen hohen Anspruch, war aber trotzdem ein Sender, in dem vieles auf Freiwilligen-Arbeit beruhte. Nicht alle Hosts/Sprecher*innen waren professionell ausgebildet. Vielmehr waren die Pacifica-Sender dafür bekannt, dass sich Laien dort erst professionalisieren. Die Versprecher irritieren, denn dadurch erscheint das Verhältnis der Sprecherin zum Gesprochenen als ein persönliches: Anders als bei professionellen Sprecher*innen scheint die Sprecherin ein persönliches Anliegen mit dem Gesprochenen zu verbinden.

In der (feministischen) Performancekunst war das Vor- bzw. Verlesen von vorproduzierten Texten ebenfalls eine gängige Praktik, jedoch im Sinne des Rezitierens eigener Erlebnisse und nicht des Vortrags von Polizeiberichten. Eine authentische Wirkung wird über die persönlichen Berichte erzielt. Im Fall von TWIM ist allerdings klar, dass es hier nicht um die Verarbeitung von Lacys eigenen Erfahrungen geht. Durch die Aufrufsequenz überträgt sie das Teilen der eigenen Erfahrungen auf andere. Ihr Vorgehen vereint daher feministische Ansätze; das Autobiografische, das bei anderen Projekten häufig eine Rolle spielte, nutzt Lacy hier allerdings nicht als Mittel der Darstellung.

TWIM vereint somit beide Wahrheitsschienen: Lacy nutzt die Autorität der Polizeiberichte und die Assoziation mit Nachrichtensendungen, aber auch die subjektive Authentizität durch freies Sprechen in der Aufrufsequenz, ihre Versprecher und die Partizipation von Hörer*innen und deren persönlichen Erlebnisse. In TWIM mischt sich Objektivität und Subjektivität. Beide Richtungen verfolgen dabei ein gemeinsames Ziel: höhere Glaubwürdigkeit.

8.3 Artist Radio als Krise für den alternativen Rundfunk: *Close Radio* als Bruch im Bruch

Um die bisherigen Erkenntnisse aus der Betrachtung der einzelnen künstlerisch-medialen Elemente – Polizeibericht, serielle Wiederholung und Verlesen/Aufrufen – sowie deren Zusammenspiel in TWIM dispositivanalytisch zu deuten, betrachte ich im Folgenden das Verhältnis von *Close Radio* und KPFK. Zwischen TWIM und dem Radiodispositiv als große Strategie schieben sich *Close Radio* und der Sender KPFK als Teil des Pacifica Netzwerks als Zwischeninstanzen, die es bei der Bewertung des politischen Potentials von TWIM zu beachten gilt.

Die Pacifica-Sender als Gegenprojekt zum Mainstream-Rundfunk stellt eine Art kontrollierte Dauerkrise für das Radiodispositiv dar. Dieses regelt nicht nur die Inhalte, Form, Wahrnehmung und muss auf neue technologische Entwicklungen reagieren, sondern es kontrolliert auch den Zugang zum Radioraum. In der Aufteilung des Rundfunks in einen öffentlich und privaten Sektor spiegelt sich das Ringen um die Machtverteilung wider und stellt zwar eine der großen Konfliktlinien im Radiodispositiv dar, die sich allerdings über die Zeit hinweg relativ stabil verhält. Wie ich gezeigt habe, entwickelte sich der Rundfunk in den USA relativ schnell und konsequent dahingehend, dass private Betreiber und die kommerzielle Ausrichtung diesen Teil der medialen Öffentlichkeit dominierten. Das Public- oder Community-Radio, insbesondere das Pacifica-Netzwerk, positionierte sich zwar mit seiner Gründung bewusst als eine Art Gegenöffentlichkeit dazu, blieb aber immer Teil des Gesamtsystems und stellte keine ernsthafte Bedrohung für die Machtverhältnisse der kommerziell ausgerichteten radiofonen Ordnung dar.

Vielmehr – so lautet jedenfalls meine These – forderte *Close Radio* die Ordnung von KPFK/Pacifica heraus und stellte so eine Krisensituation innerhalb dieses alternativen Radioraums her. Wie mit einem Phasenprüfer untersuche ich deswegen nun, wo die Offenheit von KPFK/Pacifica für ungewöhnliche Formate endete und an welchen Stellen *Close Radio* in diesem Gefüge kleine Widerstandspunkte generierte bzw. als solche fungiert. Dafür stelle ich in diesem Kapitel die Konfliktlinie zwischen der Radiokunstsendereihe und dem alternativen Sender genauer vor, die schließlich zur Absetzung der Sendereihe geführt hat, um daraufhin TWIM dazu wieder ins Verhältnis zu setzen.

Konfliktlinie *Close Radio* und KPFK/Pacifica: *No control, no context. No respect?*

Trotz des Interesses von Seiten der Künstler*innen, den Rundfunk als Raum für zeitgenössische Kunst zu nutzen, trotz der Unterstützung durch den Direktor der KPFK Kulturabteilung Paul Vangelisti, trotz guter Ratings, einem NEA Grant und der Anerkennung durch andere alternative Sender wurde *Close Radio* im März 1979 nach fast zweieinhalb Jahren vom KPFK Management abgesetzt. Als Anlass diente die Sendung *Send me your money* von Chris Burden vom 21. März 1979, in der Burden seine Zuhörer*innen live dazu aufrief, sich vorzustellen, ihm Geld zu schicken.[797] Diese Aufforderung ans Publikum wiederholte er leicht variierend fast eine Stunde lang. Burdens Arbeit kann als allgemeine Kritik an der gesellschaftlichen Stellung der Kunst und ihrer mangelnden Finanzierung verstanden werden. Vom Sender wurde ihm allerdings vorgeworfen, er breche damit "federal FCC laws that prohibit individuals from soliciting money for their own use"[798] und gefährde dadurch die Lizenz des Senders.[799]

Tatsächlich waren die Pacifica Sender aufgrund ihrer politischen Inhalte und progressiven Ansätze von Beginn an Angriffen von Außen ausgesetzt. Wie in Kapitel 7 bereits dargelegt, kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen mit konservativen religiösen und politischen Gruppierungen ebenso wie mit staatlichen Institutionen. Entsprechend war das Verhältnis zur nationalen Aufsichtsbehörde FCC stets ein konfliktreiches. Immer wieder untersuchte die FCC das politische und kulturelle Angebot Pacificas auf Verstöße gegen FCC-Richtlinien hin. Eine besondere Rolle nahmen die Konflikte um das Senden vermeintlich obszöner Inhalte im Rahmen kultureller Beiträge ein.[800] Zur Zeit von *Close Radio* kam es diesbezüglich aufgrund verschiedener gerichtlicher Urteile im gesamten US-amerikanischen Rundfunk zu einer regelrechten „Censhorship Scare" und vorauseilender Selbstzensur.[801] Letztendlich entschied der oberste Gerichtshof im Jahr 1978, dass das verfassungsmäßig zugesicherte Recht auf Freiheit des Ausdrucks bei der Verwendung obszöner Sprache im Rundfunk nicht greift. Auch wenn es im Fall von Pacifica nie zum Entzug einer Sendelizenz kam, führten die Auseinandersetzungen zur beständigen Bedrohung für die Existenz der Sender, banden finanzielle und personelle Kapazitäten, führten zu großer Verunsicherung und auch zu internen Kontroversen über den Umgang mit solchen Angriffen.[802]

---

[797] Chris Burden, *Send me your money*, 21.03.1979, 55 min. 45 sec., recorded live.
[798] Vangelisti zit. n. Buckley, 2007.
[799] Vgl. Burnham, 1979, S. 3.
[800] Vgl. Hampf, 2000, insbesondere Kapitel VIII. Land, 1999, S. 104ff. Lamberty, S. 124, S. 131ff.
[801] (O. A.) Close Radio, 1978, S. 13.
[802] Siehe dazu Kapitel 7.2.

Eine Belastung für die Außenverhältnisse stellte Burdens Sendung gewiss dar. Von Seiten der *Close Radio* Betreiber*innen gab es jedoch die Einschätzung, dass die Sendung vielmehr nur als Anlass genommen wurde, um *Close Radio* endlich los zu werden. Linda Frye Burnham titelte in diesem Sinn einen Artikel über das Ende von *Close Radio* im High Performance Magazine entsprechend: „Close Radio died on the first day of spring, killed by a liberal, non-commercial radio station".[803] Allein der Titel lässt auf eine eher dysfunktionale Beziehung zwischen *Close* und KPFK schließen. Im weiteren Verlauf des Artikels machte sie deutlich, wie angespannt ihrer Meinung nach das Verhältnis zum Sender von Anfang gewesen ist:

> We had long been aware of the attitude of most of the station personnel toward Close. Time and time again, as we went to the station on Wednesday nights to deliver tapes or oversee a live show, we endured comments from staff that Close was ‚bad radio', apparently because it didn't sound enough like other radio.[804]

Doch was hat *Close Radio* zu ‚schlechtem Radio' gemacht? Welche Vorstellungen von ‚gutem Radio' waren im Sender vertreten und kollidierten mit denen des künstlerischen Projekts? Wenn KPFK und die anderen Pacifica Sender täglich die Grenzen des US-amerikanischen Rundfunksystems austesteten, gab es Grenzen, die *Close Radio* übertrat und dadurch neuralgische Punkte von KPFK traf?

Von Anfang an führte der Umstand, dass *Close Radio* den Künstler*innen bei der Gestaltung der einzelnen Sendungen freie Hand ließ und damit auch keinerlei Einfluss auf die ‚Qualität' des Ergebnisses genommen hat, zu Spannungen mit dem Sender. Die Kontrolle abzugeben und dadurch jedwede Ausübung von Zensur auszuschließen war eine radikale Entscheidung und wichtige Produktionsbedingung für das *Close Radio* Team. Im Grunde handelten sie damit jedoch im Sinne der Ideale, die bei der Gründung von Pacifica Radio eine Rolle spielten: die Freiheit des Ausdrucks, der freie Zugang zum Äther und eine demokratische Organisationsstruktur. Stuart Hill wollte einen Raum für Positionen, Meinungen und Prozesse ermöglichen, die sonst in der (kommerziellen) medialen Öffentlichkeit keinen Platz fanden. Auch wenn um die Auslegung und Umsetzung dieser Grundprinzipien im Netzwerk selbst immer wieder gerungen wurde, entsprach ihnen *Close Radio* in einer radikalen Art und Weise, wie vielleicht sonst kaum eine andere Sendung.[805]

---

[803] Burnham, 1979, S. 2.
[804] Ebd.
[805] Zu den Aushandlungen und Konflikten innerhalb des Sendernetzwerkes das Vorwort und insbesondere Kapitel VI und IX von Hampf, Michaela.

Der Ansatz der totalen Kontrollabgabe im Falle von *Close Radio* wäre vermutlich weniger problematisch gewesen, wenn die Inhalte bzw. die Ästhetik der dadurch entstandenen Beiträge nicht so häufig zu Kritik im Sender geführt hätten. Hier kollidierten vor allem unterschiedliche Vorstellungen davon, was ‚gute' Kunst bzw. ‚gutes' Radio ausmacht: Auf der einen Seite Ideen und konzeptionelle Vielfalt der Arbeiten, auf der anderen Seite ein hoher Anspruch an die technische Qualität und akustische Ausgestaltung.[806] In letzterem Sinn musste künstlerische Professionalität nicht zwangsläufig gutes Radio sein.

Für die Bewertung der aufgetretenen Spannungen zwischen *Close Radio* und dem Sender ist weiter zu berücksichtigen, dass sich Pacifica in den 1970er Jahren in einer Phase der Neuausrichtung befand. Die großen Protestzeiten waren vorbei, die Sender verloren zunehmend ihre Bedeutung als bewegungsnahe Organe und es stellte sich die Frage, für wen, von wem und in welcher Form zukünftig Radio gemacht werden sollte. Gerade bei KPFK rangen zwei Lager miteinander: Die einen wollten mehr Professionalisierung, die anderen marginalisierte Gruppen als Basis stärker einbinden.[807] Schließlich hat sich die letztere Fraktion für einen breiteren Zugang zum Äther durchgesetzt und es folgte die verstärkte Ausrichtung der Pacifica Sender als ein von Interessensgruppen geleitetes Community-Radio. Inwiefern passten allerdings künstlerische Projekte wie *Close Radio* in dieses System? Die hohen Hörer*innenzahlen und positive Resonanz innerhalb der Kunstszene deutet darauf hin, dass es eine entsprechende Community für radiofone Kunst gab. Von Seiten des Senders gab es aber auch deutliche Hinweise darauf, dass diese Art von Community nicht stärker eingebunden werden sollte. Burnham zitiert die Stationsmanagerin Anita Frankl zum Publikum von *Close Radio*: „It's not an audience we wish to encourage."[808]

Als unabhängige Alternative zum kommerziellen Rundfunk ging und geht es Pacifica darum, ausgewogene Informationen zu vermitteln, um auf dieser Basis eine kritische Meinungsbildung zu ermöglichen und einen gesellschaftlichen Dialog anzuregen. Verständlichkeit und Zugänglichkeit der gesendeten Inhalte sind hierfür zentral. Obwohl die Sender von Anfang an ein progressives Kunst- und Kulturverständnis mit experimenteller Literatur und Musik im Programm verfolgten, hatte die Vermittlung von weniger leicht zugänglichen Werken dennoch eine hohe Priorität. In seiner Untersuchung des Pacifica Netzwerks schreibt Jeff Land von den „verschiedenen Facetten des First Amendment", wie

[806] (O. A.) Close Radio, 1978, S. 13.
[807] Lamberty, 1988, S. 97ff, uS. 116f.
[808] Vgl. Burnham, 1978, S. 3. Zum Verhältnis von Meinungsfreiheit, Demokratie und Veränderungen der Begriffsbestimmung von ‚Community' im Kontext von Pacifica siehe auch Land, 1999, S. 136 ff.

diese in Form von „dissent, art and *paideia*“ dessen tägliche Programme bestimmen. Er verweist damit auf das aufklärerische Selbstverständnis von Pacifica.[809]

Konzeptuell konnte die *no-context* Philosophie von *Close Radio* und die damit einhergehende minimalistische Moderation als konträr zu dem sonst üblichen didaktischen Ansatz Pacificas aufgefasst werden. Das Team von *Close Radio* verzichtete in der Regel darauf, den Hörer*innen zu ‚erklären‘, was sie hörten und wie das Gehörte zu verstehen war. Es lieferte bewusst kein Kontextwissen; statt über Kunst zu berichten oder zu diskutieren, sollten die künstlerischen Beiträge für sich stehen. Diese ließen sich jedoch von den Hörer*innen nicht immer leicht erschließen. Oft war es gerade Teil des künstlerischen Konzepts, durch Ungewohntes oder durch die ungewohnte Präsentation von Gewohntem gängige Wahrnehmungsmuster zu irritieren.

In diesem Sinn hätte KPFK dafür kritisiert werden können, mit *Close Radio* ein elitäres Kunst- und Rezeptionsverständnis zu vertreten. Dies ist insofern interessant, als dass der Vorwurf für eine intellektuelle Elite zu produzieren, Ende der 1970er Jahre für die Pacifica-Sender nicht neu war. Nur von einer überdurchschnittlich gebildeten, links-liberalen Minderheit gehört zu werden war zu dem Zeitpunkt längst offensichtlich und entsprach durchaus der Haltung der Gründungsmitglieder.[810] Nach Ruth Hershma, der ehemaligen Programmdirektorin von KPFK, bestand lange Zeit ein Stolz darauf, ein ‚elitärer‘ Sender zu sein; sie problematisiert eher die negative Aufladung des Elite-Begriffs Ende der 1970er Jahre.[811] In Bezug auf *Close Radio* stellt sich in dieser Gemengelage allerdings die Frage, ob für die politischen Beiträge andere Regeln galten als für die künstlerischen und ob sich dies auf einen unterschiedlichen Stellenwert von Kunst und Politik im Sender zurückführen lässt, wie Hinweise auf Kontroversen zwischen so genannten Kunst- und Politik-Fraktionen im Netzwerk nahelegen.[812] Vangelisti gibt dazu an, dass seiner Meinung nach in den USA allgemein das Recht auf Rede- und Ausdrucksfreiheit für politische Zusammenhänge höher bewertet wird als für die Kunst.[813]

---

[809] Land, 1999, S. 92.
[810] Vgl. Hampf, 2000, S. 36.
[811] Lamberty, 1988, S. 97. Zum Elitismus-Vorwurf siehe auch Land, 1999 S. 123.
[812] Vgl. Lamberty, 1988, S. 114.
[813] Vgl. (o. A.) Close Radio, 1978, S. 13. Hier wird bereits das Recht auf Meinungsfreiheit und Ausdruck für Künstler*innnen angesprochen. Paul Vangelisti verteidigte entsprechend eine Sendung, auch wenn er sie qualitativ nicht gelungen findet.

Close Radio provozierte aber nicht nur aufgrund seiner konzeptuellen, ästhetischen und künstlerischen Gestaltungsprinzipien. Die meisten Beiträge von *Close Radio* können auch als eine implizit oder explizit geäußerte Kritik an den bei KPFK üblichen Rundfunkkonventionen gesehen werden. Beispielsweise experimentierten die Künstler*innen mit verschiedenen Varianten des Call-In. Bei Pacifica früh eingeführt, war die Call-In Show in den 1970er Jahren kein ungewöhnliches Format für KPFK-Sendungen und stand für Authentizität und Partizipation des Publikums. Paul McCarthy sprach in seiner Arbeit *Paid Strangers* mit einer Gruppe Männer von einem öffentlichen Telefonapparat in Hollywood aus abwechselnd über das Wetter, George Washingtons Geburtstag und den Stadtteil, von dem aus sie anriefen.[814] Ihre scheinbar zusammenhangslosen Äußerungen enthielten Verweise auf die dortige Schwulenszene, Sexarbeit, Kriminalität sowie Drogenverkauf und -konsum. Amüsiert bis provokant warnten sie davor, in ‚ihr' Viertel zu kommen. Hier sprachen Menschen, die sonst im Rundfunk nicht zu hören waren, auf eine Art und Weise, die nicht den üblichen Berichten und Talk-Shows entsprach, über Themen, die in der medialen Öffentlichkeit weitgehend unberücksichtigt waren. Die senderinterne Brisanz dieser Arbeit ist gerade auch vor dem Hintergrund der bereits erwähnten Diskussionen um (öffentlichen) Zugang und journalistische Professionalität auszumachen. Ein weiteres Beispiel für den herausfordernden Umgang mit dem Call-In Format war die improvisierte Sendung des Dr. Earl, *Call-In Show*.[815] Ein vermeintlicher Tierarzt öffnete die Leitung für Bemerkungen und Fragen von Zuhörer*innen. Sowohl die Person ‚Dr. Earl' als auch einige der Anrufe ließen schnell an der ‚Echtheit' des Ganzen zweifeln. Die Künstler*innen spielten häufig mit den Realitätseffekten des Radios und stellten es dabei als Wahrheitsmedium selbst in Frage. Für einen Rundfunksender, dem es um Glaubwürdigkeit und Seriosität ging, stellte dies einen problematischen Ansatz dar und konnte als Zeichen für mangelnden Respekt gegenüber dem Medium, Sender und Publikum aufgefasst werden.

Der Vorwurf, dass Beiträge wie diese das Publikum vorführten, wurde schließlich angesichts der letzten Sendung von Chris Burden genau so geäußert. Anita Frankl, die damalige Leiterin des Senders, kritisierte, dass Burdens Arbeit das Publikum beleidigt und befremdet hätte.[816] Denkbar ist jedoch, dass dies in größerem Maße auf einige der KPFK-Mitarbeiter*innen selbst zutraf. Ging es für die Macher*innen von *Close Radio* darum, die Beschaffenheit und Möglichkeiten des Mediums Radio zu erkunden und auszutesten, mochte die Perspektive von

[814] Paul Mc Carthy, *Paid Strangers*, 21.02.1977, 13 min. 6 sec., recorded live.
[815] Dr. Earl, *Call-in Show*, 14.07.1977, 14 min. 13 sec., recorded live.
[816] Vgl. Burnham, 1979, S. 2.

Teilen der KPFK-Belegschaft auf das künstlerische Projekt eine andere gewesen sein. Viele dieser Mitarbeiter*innen stellten unter erheblichem persönlichen (meist unbezahltem) Einsatz eine Struktur zur Verfügung, die *Close Radio* nun in Frage stellte und/oder sich darüber lustig machte. Burdens Arbeit, die als Persiflage auf den jährlichen Spendenmarathon gedacht war, der kurz bevorstand und die Finanzierung des Senders sichern sollte, überreizte das bereits angespannte Verhältnis vermutlich endgültig.

Künstler*innen setzten mit und durch *Close Radio* letztlich konsequent das fort, was sie auch außerhalb des Rundfunks antrieb: bestehende Strukturen und Institutionen hinterfragen, transformieren oder Alternativen dazu finden. Auditive Formen zeitgenössischer Kunst wie die Sendebeiträge von *Close Radio* stellten anscheinend vor allem eine Herausforderung für die Senderstrukturen dar – allerdings ist darin wohl eher ein grundsätzliches Problem künstlerischer Avantgarden und etablierter Institutionen zu erblicken als eines des Mediums Radio per se. Künstlerische Avantgarden werden fast ‚naturnotwendig' von den eigenen Strukturen abgelehnt, schließlich setzen sie sich bewusst von ihnen ab. *Close Radio* war in dieser Hinsicht mehrfach problematisch: für den Rundfunk war es artfremd, künstlerisch neu und noch dazu institutionskritisch.

8.4 Fazit: Das Verhältnis von TWIM zur radiodispositiven (An-)Ordnung

Abschließend wird im Folgenden TWIM als Gesamtheit ästhetischer-medialer Elemente dispositivanalytisch gedeutet. Dafür gehe ich in zwei Schritten vor: Zunächst nehme ich eine Bewertung des Widerstandspotentials von TWIM vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen *Close Radio* und KPFK/Pacifica vor. Danach setze ich die künstlerisch-mediale Gesamtstrategie der Wahrheitsproduktion, wie TWIM sie verfolgt, ins Verhältnis zu den Techniken der Wahrheitsproduktion des Radiodispositivs. Mit diesen zwei Schritten lassen sich Aussagen darüber treffen, inwiefern TWIM auf künstlerisch-medialer Ebene in das Gefüge von Macht- und Kraftverhältnissen des Radiodispositivs eingreift bzw. wie es sich dazu verhält.

Verortung von TWIM innerhalb des Konflikts

Dispositivanalytisch betrachtet stellten die Künstler*innen, die über *Close Radio* in den Sender kamen, für diesen eine unkontrollierte Masse dar, die es in das bisherige radiofone System zu integrieren galt – ähnlich wie die berufstätigen Single-Frauen auf der inhaltlichen Ebene in die vergeschlechtlichte Raumordnung. In Kapitel 8.2 habe ich beschrieben, wie

Close Radio die Strukturen von KPFK herausforderte, vor allem aber das Grundprinzip des Radios als Wahrheitsmedium in Frage stellte. Da eine Integration in die KPFK-Ordnung nicht möglich schien, wurde der Störfaktor abgestoßen, um die Machtverhältnisse wieder zu stabilisieren.

TWIM ist zwar in diesem Konflikt anzusiedeln, aber nicht automatisch auf der Seite von *Close Radio* zu verorten. Lacy verhandelte ein brisantes Thema, nutzte dafür aber die sachliche Sprache der Polizeiberichte. Diese Umsetzung dürfte keine Angriffsfläche für Kritik von Außen im Sinne von *Obscenity*-Vorwürfen geboten haben. Vor allem setzte Lacy das Thema aber mit deutlichem Bezug zur Frauenbewegung bzw. zum Anti-Rape-Movement um und operierte dadurch ganz im Sinne von KPFK als Bewegungssender und Community-Radio. Durch die ästhetische Wahl des Berichthaften gestalten sich Inhalt und Aussage der Arbeit relativ klar. TWIM konnte von daher ohne weiteren Kontext verstanden werden, ist also nicht so erklärungsbedürftig, wie es im Falle von anderen Arbeiten von *Close Radio* kritisiert wurde. Die Botschaft ist demnach nicht nur politisch relevant, sondern auch klar und verständlich umgesetzt. TWIM dürfte aus diesen Gründen die Kunst- ebenso wie die Politik-‚Fraktion' im Sender zufriedengestellt haben.

TWIM stellt demnach keinen offensichtlichen Angriff auf Pacifica-Konventionen dar. Lacy führt weder bestimmte Radiopraktiken ad absurdum, noch hinterfragt sie offensichtlich den Wahrheitsgehalt von Radio. Auch wenn Lacy genauso wie Burden mit der seriellen Wiederholung und dem Aufrufen als ästhetische Mittel arbeitet, so ist es vor der oben beschriebenen Gemengelage nachvollziehbar, dass Burdens Arbeit den Sender provoziert hat – und TWIM wahrscheinlich nicht. Anders als Burden stellte TWIM nicht die Sender-Struktur – in dem Fall von *Send me your Money* die Finanzierung durch Fundraiser – in Frage bzw. machte sich darüber lustig. Allenfalls handelt es sich bei TWIM um eine sehr subtile Kritik an Medien und deren Wissensproduktion, die jedoch von Pacifica sogar geteilt worden sein dürfte: Kritik an der Art und Weise der Berichterstattung über sexualisierte Gewalt. TWIM nutzt Radio als Wahrheitsmedium in dem Sinne, wie es der Anspruch von KPFK/Pacifica ist.

Dem Anspruch an Professionalität von Radio dürfte TWIM ebenso weitgehend entsprochen haben. Es handelt sich um eine streng durchkomponierte Arbeit, die keinen Raum für Nachlässigkeit oder die ‚Verschwendung' von Sendezeit lässt. Das ästhetische Konzept ist simpel, aber kompakt und konzise. Die Rückmeldungen auf den Aufruf zum Call-In sind zwar

nicht zu hören, es ist aber davon auszugehen, dass angesichts des Themas – und im Unterschied zur o.g. Sendung mit ‚Tierarzt Dr. Earl' – ernsthafte Rückmeldungen überwogen, zumindest hatte Lacy diese erwartet.[817] Zudem gibt Vangelisti an, dass gerade die beitragenden Frauen von *Close Radio* sehr bemüht waren, einen eigenständigen professionellen Umgang mit der Radiotechnologie zu erlernen.[818]

Als Sendung von *Close Radio* war TWIM zwar Teil des Störfaktors für die KPFK-Ordnung, als einzelne Sendung dagegen wohl eher nicht. Hier zeigt sich wieder, dass einzelne Elemente unterschiedlichen Strategien/Taktiken angehören bzw. verfolgen können. Während die Gesamtstrategie von *Close Radio* auch auf die Hinterfragung bestehender (Radio-)Konvention abzielte, folgte TWIM der Gesamtstrategie der Glaubwürdigkeit des Radios als Wahrheitsmedium.

Wahrheitsproduktion in TWIM

Die grundsätzliche Erkenntnis aus den vorherigen Kapiteln liegt darin, dass Lacy unterschiedliche Praktiken und Vergegenständlichungen einsetzt – Polizeibericht, Wiederholung, Verlesen/Aufrufen –, die vor allem die Glaubwürdigkeit des Inhalts unterstützen (sollen).

Dispositive, ganz besonders Mediendispositive, gelten als Gefüge zur Herstellung von Wahrheit und Wissen. Sie sichern das Wissen, das sie herstellen selbst ab und lassen es als Wahrheit erscheinen indem sie ihre Wirkungsweise verbergen. Für TWIM und besonders für den Einsatz des Polizeiberichts spielt diese Taktik eine doppelte Rolle: Wir sehen bzw. hören nur das Ergebnis, nicht den Herstellungsprozess, die Parameter und sonstige Bedingungen, die zu dem Bericht als Endform geführt haben. Die Polizeiberichte stellen eine materialisierte Praktik des polizeilichen Protokollierens, des Dokumentierens von Ereignissen bzw. ihrer Beobachtung dar. Sie sind die Vergegenständlichung verschiedener Praktiken: des Meldens, Aufnehmens, Dokumentierens von Übergriffen. Unsichtbar bleiben auch die Subjekte, die sie herstellen; Gegenstände, die dafür eingesetzt werden, wie die Schreibmaschine, Stifte, Computer etc.; sowie der Raum, in dem sie produziert werden oder die Regeln und Vorschriften zum Verfassen solcher Berichte etc.

[817] Ich kann mir aber nicht vorstellen, dass Lacy die Anrufe direkt gesendet hat. Das widerspricht ihrem Ansatz, dass der Austausch über solche Erfahrungen zunächst im geschützten Raum stattfinden.
[818] Interview Franziska Rauh mit Paul Vangelisti, Los Angeles, 15.09.2015.

An dieser Stelle soll es nun aber darum gehen, dass Lacy in TWIM auch ihr eigenes Tun verdeckt. Das ist grundsätzlich nichts Besonderes, sondern trifft auf die meisten künstlerischen Arbeiten zu. Zwar tragen Kunstwerke Verweise und Spuren von ihrem Herstellungsprozess in sich bzw. sind zum Teil sichtbar, aber i.d.R. werden die einzelnen Schritte der Herstellung eben nicht explizit dargestellt, so auch im Falle von TWIM. Bei TWIM handelt es sich dabei aus meiner Sicht um einen bewussten Prozess Aspekte des Herstellungsprozesses zu verdecken, um damit die Arbeit mit Glaubwürdigkeit anzureichern. Die vordergründig genutzte Form des Polizeiberichts vermittelt Autorität und Wahrheit, verhüllt aber, dass es sich um eine künstlerische Inszenierung handelt, der eine Bearbeitung der Berichte vorausging.

Zu hören ist lediglich, wie Lacy die Berichte aneinanderreiht und vorliest. Durch ihre Aussagen im Kontext des Gesamtprojekts TWIM erfahren wir, dass ihr das LAPD die Informationen zur Verfügung gestellt hat. Was wir allerdings nicht hören oder explizit im Laufe von TWIM erfahren ist, dass sie die Berichte bearbeitet hat. In der retrospektiven *Ausstellung Suzanne Lacy – Gender Agendas* in Mailand (2014–2015) wurden drei kleine Notizkärtchen in einer Vitrine ausgestellt, denen Angaben zu Übergriffen zu entnehmen sind – ähnlich denen, die Lacy in TWIM vorliest.[819] Es handelt sich jeweils um eine Zusammenstellung von Daten, die Auskunft über Uhrzeit, Ort und Verlauf eines Übergriffs liefern, plus weiteren, codierten Angaben:

> Mon, May 9, 1977 [*darunter durchgestrichen:* Sat, April 5, 1975]
> 11:00 am this morning
> This incident occured at the victims residence in the southwest area of LA
>
> [durchgestrichen:
> V-F-C-60
> S-M-N-34]
>
> Victim talked to S. [handschriftlich ergänzt: uspect] earler [sic!] in liquor store.
> S. knocked on V's [handschriftlich ergänzt: ictim] and V. let him in.
> S. stated he wanted some „Hanky panky"
> V. refused. S. hit V. about face and head with fists. V. possibly lost consciousness.

[819] Die folgenden Angaben gehen aus den Aufzeichnungen der Autorin hervor. Mittlerweile sind die Kärtchen auch in dem Ausstellungskatalog zur *Suzanne Lacy. We Are Here*, erschienen: Frieling/Sanromán/Willsdon, 2019, S. 96f.

Die obere Zeile der durchgestrichenen codierten Angaben beginnt in allen drei Fällen immer mit „V“, die untere mit „S“ – die einmalige Ausschreibung „Suspect“ verweist darauf, dass hier jeweils Angaben zum Opfer bzw. den Verdächtigen folgen. Nach dem jeweiligen Anfangskürzel folgen zwei Buchstaben und am Ende eine Zahl. Bei den zwei Buchstaben handelt es sich um Angaben zum Geschlecht (*Female* oder *Male*) und zu ‚Race‘ (N* oder *Caucasian*). Auf einem der Kärtchen steht vor dem „M“ noch eine „2“ und der Hinweis, dass es sich hier um mehrere Verdächtige handelt. Bei der Zahl ganz am Ende handelt es sich vermutlich um das Alter der Personen.

Auch wenn unklar bleibt, ob Lacy die Informationen von der Polizei auf diesen Kärtchen bekommen hat, ist, ganz offensichtlich, dass an den ursprünglichen Informationen handschriftliche Veränderungen bzw. Ergänzungen daran vorgenommen: Mit einem Rotstift wurden Wörter durchgestrichen und hinzugefügt. Ein Abgleich ihrer Handschrift legt nahe, dass Lacy diese Veränderungen vorgenommen hat. In allen drei Fällen wurde das Datum des Übergriffs geändert: das getippte Datum „Sat, April 5, 1975“ wurde zweimal in „Mon, May 9, 1977“ und einmal in „Tues, May 10, 1977“ abgewandelt. Auf einer Karte wurde der Tatort verändert: aus „San Pedro“ wurde „Santa Mon [ica]. Des Weiteren wurde in allen drei Beispielen die Angaben zu den Opfern und Verdächtigen durchgestrichen; bei zweien wurden im beschreibenden Teil Begriffe gestrichen: „Vagina“, „Penis“ und „Masturbate“.

Inhaltlich werden durch die Streichungen die Schilderungen weniger explizit. Denkbar ist, dass Lacy bestimmte Begriffe gelöscht hat, um nicht die Tradition der reißerischen Berichterstattung fortzuführen. Es kann aber auch daran gelegen haben, dass sie dies im Hinblick auf die Richtlinien von *Close Radio* bzw. vielmehr des Senders getan hat. Die gestrichenen Begriffe fallen in den Bereich der *Obscenitiy*-Regeln. Sie im Radio nicht zu nennen bzw. zu streichen bedeutete, dass deswegen keine Schwierigkeiten von Seiten der Senderleitung zu erwarten waren. Letztlich braucht es die Begriffe aber auch gar nicht, um die Information, dass es sich hier um gewalttätige, sexualisierte Übergriffe handelte, zu vermitteln.

Die Streichung der Kürzel ist leicht nachvollziehbar, da sie als Codes für die Vermittlung im Radio nur irritieren. Durch die Eliminierung der ethnischen Zuschreibungen verweigert Lacy jedoch auch die Reproduktion des rassistischen Stereotyps des ‚Schwarzen Vergewaltigers’. Wie bereits in Kapitel 6 dargelegt, unterstelle ich Lacy ein entsprechendes

Problembewusstsein. Dass Lacy das Datum änderte, hatte wahrscheinlich eher pragmatische Gründe – die sich aber grundlegend auf den Authentizitätsgehalt auswirken: Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um Berichte handelt, die Lacy bereits in der Performance *One Woman Shows* im Jahr 1975 verwendet hatte.

Mit der dargelegten Bearbeitung der Berichte untergräbt Lacy zwar zunächst die originäre Qualität der Berichte: die objektive Wiedergabe von Realität. Diese Überlegungen führen jedoch zu der Frage, inwiefern es überhaupt wichtig ist, dass Lacy ‚echte' Berichte nutzte – und was genau ‚echt' in diesem Zusammenhang bedeutet. Lacy ging es darum zu betonen, dass Übergriffe allgegenwärtig waren. Aus diesem Blickwinkel erscheint es nur bedingt relevant zu sein, ob die einzelnen Vorfälle aktuell und ‚echt' waren, oder nicht. Lacy ging es um eine klare Botschaft und diese wurde auch von den abgeänderten Berichten transportiert.

Die Tatsache, dass Lacy die veränderten Berichte in der Vitrine in Mailand ausgestellt hat und sie mittlerweile in einem Ausstellungskatalog abgedruckt sind, sprechen dafür, dass es Lacy, zumindest im Blick zurück unwichtig ist, dass die ‚Manipulation' des Materials zu erkennen ist. Vielmehr scheint ihr diese Offenlegung des Herstellungsprozesses geradezu ein Anliegen. Zur Zeit der Originalsendung bzw. der Original-aufführung war hingegen die Authentizität, dass es sich um die genaue Wiedergabe von an diesen Tagen stattgefundenen Übergriffen handeln würde, von grundlegender Bedeutung für die Produktion von Glaubwürdigkeit, auf die es Lacy ankam.

Lacy verfolgte demnach ursprünglich die dispositive Taktik, die Bedingungen und Schritte der Wissensproduktion nicht offen zu legen. Das politische Potential im Sinne eines machtvollen Eingreifens in die dispositive (An-)Ordnung äußerte sich in der Radiokunstarbeit TWIM im Jahr 1977 eben nicht in Form offensichtlich widerständiger Praktiken, sondern darin, dass Lacy sich genau die Praktiken zur Wissensproduktion, die das Radiodispositiv einsetzt, zunutze macht. Die retrospektive Offenlegung lässt allerdings vermuten, dass sie dies damals mit vollem strategischen Kalkül getan hat. Ihr Vorgehen zeigt, dass Lacy sich sehr genau mit den Regularien und Konventionen des Rundfunks auseinandergesetzt hat und sich diesen vordergründig anpasste, sich dennoch aber auch subversiv dazu verhielt. Oder drückt sich in ihrem subversiv-affirmativem Ansatz vielmehr eine konsequente Nutzung der (Täuschungs-)Möglichkeiten des Mediums Radio aus und zeigt, dass sich Lacy bewusst auf das ‚Spiel' der radiodispositiven Machtverhältnisse eingelassen hat?

9. Schluss

Die übergeordnete Ausgangsfrage der Untersuchung richtete sich nach dem politischen Potential von Kunst, speziell der Radiokunstarbeit *Three Weeks in May* (1977) von Suzanne Lacy. Zur Beantwortung habe ich auf das Dispositiv als theoretischen wie methodologischen Rahmen zurückgegriffen. Mithilfe des Dispositiv-Konzepts von Foucault erhoffte ich mir herauszuarbeiten, in welche Wissen-Machtverhältnisse TWIM eingebunden ist und wie es sich zu diesen verhält: widerständig, konform, transformatorisch, subversiv etc. Aufgrund der inhaltlichen wie künstlerisch-medialen Verfasstheit von TWIM wurde der theoretische Rahmen um Überlegungen zum Sexualitätsdispositiv sowie zum Radiodispositiv erweitert und die Fragestellung dementsprechend angepasst: Welche Aussagen werden in TWIM zur sexualisierten Gewalt produziert und mithilfe welcher künstlerisch-medialer Praktiken werden sie hervorgebracht?

Um die theoretisch-konzeptionellen Überlegungen zum politischen Potential methodisch umzusetzen, habe ich auf den Vorschlag einer Dispositivanalyse von Bührmann/Schneider zurückgegriffen und daraus ein analytisches Vorgehen für mein Anliegen entwickelt. Es entstand eine parallele Doppelstruktur: Während sich der erste Analyseteil auf die inhaltlichen Aussagen von TWIM fokussiert, werden im zweiten Teil die künstlerisch-medialen Aspekte der Aussageproduktion beleuchtet. Auf die jeweils kontextgebenden Kapitel 5 und 7, in denen die historische Ausgangssituation für TWIM beschrieben wird, folgen die analytischen Tiefenbohrungen in Kapitel 6 und 8. Dabei habe ich jeweils den Einstieg über die Frage nach dem Raum als Vergegenständlichung gewählt und auf diese Weise die Verräumlichung von Vergewaltigungswissen und den Radiokunstraum TWIM im Verhältnis zum Sexualitäts- bzw. Radiodispositiv untersucht.

An dieser Stelle greife ich nun noch einmal die im Rahmen der Untersuchung ausgelegten Fäden auf und ziehe zu den in Kapitel 1 gesteckten Zielen ein abschließendes Fazit. Entsprechend folgen im Weiteren: eine Zusammenfassung der Ergebnisse aus den beiden Analyseteilen und eine Einschätzung, welches politische Potential aus dem Zusammenspiel der beiden untersuchten Ebenen hervorgeht; ein kurzer Abgleich der bisherigen Erkenntnisse mit dem Gesamtprojekt TWIM; eine abschließende Bewertung der Strategie von TWIM bzw. eine Einschätzung, welche (un-)beabsichtigten (Neben-)Folgen dabei zu berücksichtigen sind;

die Bewertung der Dispositivanalyse als methodologisches Vorgehen; und schließlich ein Ausblick, in dem ich auf mögliche weitere Forschungsfragen hinweise, die sich aus der Untersuchung ergeben haben.

Zusammenfassung und -spiel der Analyseergebnisse der inhaltlichen und künstlerisch-medialen Ebene

Die Analyse der Aussageproduktion auf der inhaltlichen Ebene hat gezeigt, dass TWIM als Teil einer Intensivierung der öffentlichen Auseinandersetzung zur sexualisierten Gewalt in den 1970er Jahren zu betrachten ist, die maßgeblich von Seiten des Anti-Rape-Movement vorangetrieben wurde, sich jedoch auch wesentlich in Unterhaltungsfilmen des Mainstream niedergeschlagen hat. Im Zentrum der Kritik der Feministinnen stand die Verbreitung von sogenannten Vergewaltigungsmythen, die zur Akzeptanz von sexualisierter Gewalt gegen Frauen beitrugen und Schuldzuweisungen an die Opfer produzierten.

Über die Zugangsfrage nach der räumlichen Verortung von sexualisierter Gewalt sind vor allem der private Wohnraum und das Auto in den Fokus der Untersuchung geraten. Im Abgleich mit den filmischen Beispielen konnte herausgearbeitet werden, dass darin die Figur der berufstätigen, sexpositiven, abenteuerlustigen Single-Frau problematisiert wurde und dies als Reaktion konservativer Kräfte auf die Emanzipationsbestrebungen der Frauenbewegung zu lesen ist. Es wurde zudem dargelegt, wie über raumbezogenes Vergewaltigungswissen in diesen Filmen die (räumliche) Geschlechterordnung allgemein verhandelt wird. Die Aussagen, die in TWIM produziert werden, verhalten sich dazu kritisch und fungieren als eine Form der Erweiterung des etablierten Vergewaltigungswissens, um so bestimmte Täter-Opfer-Stereotype zu entkräften. Vor allem aber habe ich festgestellt, dass eine zentrale Strategie von TWIM darin besteht, sich der Aussageproduktion im Hinblick auf die (Re-)Produktion stereotyper Zuschreibungen zu verweigern und dadurch ein Victim-Blaming verhindert oder zumindest keine Basis dafür geliefert wird.

Die Analyse der künstlerisch-medialen Ebene, die Untersuchung des ‚Wie' der Aussageproduktion, hat gezeigt, dass sich TWIM überwiegend konform zu den herrschenden Radiokonventionen verhält. Der Einsatz des Polizeiberichts, die serielle Wiederholung und das Aufrufen/Verlesen sind alles Vergegenständlichungen bzw. Praktiken, die im Radio üblich sind. In ihrem spezifischen Zusammenspiel in TWIM erfahren sie zwar eine leichte Abweichung zu dem Gewohntem, Lacy hat ihre künstlerisch-mediale Praxis aber sehr genau an die Bedingungen des Rundfunks angepasst und nutzt dessen Wahrheitseindruck für ihre

Zwecke, statt diese Bedingungen in Frage zu stellen oder zu konterkarieren. Was auf den ersten Blick als ein naiver Gebrauch des Mediums scheint, zeigt sich beim aufmerksameren Hinsehen als Ausdruck eines sehr genauen Verständnisses und einer bewusster Nutzung. Das regelkonforme Vorgehen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Lacy grundsätzlich ein kritisches Verhältnis zu den (Massen-)Medien hat, als Konsequenz diese aber nicht meidet, sondern versucht, sie für ihre Zwecke einzusetzen.[820]

So gesehen produziert TWIM ein bestimmtes Wissen über sexualisierte Gewalt, welches durch die dafür eingesetzten ästhetischen Praktiken und die Wahl des Mediums Radio als Distributionskontext als glaubwürdig abgesichert wird. Dafür spielt vor allem der Polizeibericht als objektive Wiedergabeform von Geschehenem, ausgestattet mit der Autorität der Polizei und noch verstärkt durch die des Rundfunks, eine zentrale Rolle. Lacy verweist zwar über den Aufruf, im Sender anzurufen, auf die Wissensproduktion über persönliche Erfahrungsberichte, diese sind jedoch nicht zu hören. Die Glaubwürdigkeit von TWIM basiert somit hauptsächlich auf dem Polizeibericht als Wahrheitsrede und dem Eindruck des Rundfunks als Wahrheitsmedium. Auf den Glaubwürdigkeits- durch einen Teilhabeeffekt über das Live-Erlebnis, wie Hickethier es formuliert hat, verweist Lacy zwar, dieser steht jedoch bei der Radiokunstarbeit nicht im Vordergrund.

Um das politische Potential, das im Zusammenspiel der inhaltlichen und der künstlerisch-medialen Ebene begründet ist, noch genauer zu schärfen, rufe ich die Überlegungen von Foucault, Deleuze und Agamben hinsichtlich des möglichen Widerstands zu dispositiven (An-)Ordnungen ins Gedächtnis. Für Foucault ist Widerstand erfolgreich, wenn nicht nur neue Aussagen, sondern auch eine neue (An-)Ordnung der Aussageproduktion produziert wird. Deleuze sieht ihn gegeben, sobald ein neues Subjekt aus den alten Verhältnissen hervorgeht und dadurch eine neue (An-)Ordnung markiert. Und bei Agamben ist es der Prozess der Profanierung, für den die Hervorbringung eines politisch handlungsfähigen Subjekts zugleich Voraussetzung und Ergebnis ist.

Beim Zusammenspiel der beiden untersuchten Ebenen – Aussageproduktion und deren Art und Weise der Hervorbringung – entstehen ‚Kippfiguren', in denen ich diese Neuordnung und neue Subjekthervorbringung ausmache.

[820] Vgl. Lacy, 2010, Feminist Artists.

In Bezug auf die räumliche Dimension entstehen Raumverschiebungen bzw. -überlappungen, in denen die Tatorte und daran gekoppelte Außen- und Innenräume mit den Produktions- und Rezeptionsräumen in TWIM zusammenfallen. Dabei stellt sich die Frage nach dem Radioraum als Tatort, der als solcher auf der inhaltlichen Ebene nicht auftaucht. Entsprechend werden auch die Opfer-Täter-Subjekte potentiell in den Radioraum gespiegelt.

Es kommt zudem zu einer Raumverschiebung, indem die aktivistische Künstlerin im Radioraum agiert, den Polizeibericht aus der exekutiven Sphäre in die der Kunst überführt, die Betroffenen(stimmen) in die Öffentlichkeit holt etc. An dieser Stelle löst sich m. E. die Trennung der Sphären des Politischen und des Ästhetischen auf. Mit Rancière gedacht eröffnet TWIM einen temporären Möglichkeitsraum, der nach anderen Regeln funktioniert, als diejenigen, aus denen er sich speist.[821] Es entsteht quasi ein ästhetisches Dispositiv, das Raum für neue Möglichkeiten, Aussagen und Aussageordnungen eröffnet. Daraus geht das widerständige Radiokünstlerinnen-Aktivistinnen-Subjekt hervor, das sich nicht an die vorgegebene (geschlechtsspezifische) Raumaufteilung hält und Praktiken/Gegenstände aus dem einen Erfahrungsbereich in den anderen überträgt.

Es ist aber nicht nur das einzelne Subjekt, welches als politischer Akteur daraus hervorgeht, vor allem entstehen – als Kippfigur – neue Gemeinschaften aus den Gruppen der Zuhörer*innen, Radiomacher*innen sowie den Tätern und Opfern auf der inhaltlichen Ebene. Die Identifikation zwischen den eigenen Erfahrungen und dem Gehörten ermöglicht das Bewusstsein, Teil dieser Gruppe zu sein. Durch die Aufrufsequenz bietet Lacy zudem einen Moment des Aktiv-Werdens, des Sprechens und des Teilens der Erfahrung an, der die Kontaktaufnahme zu dieser größeren Gemeinschaft ermöglicht. Im Sinne des *Consiousness Raising*-Ansatzes stellt dies einen ersten Schritt von der persönlichen Erfahrung zum politischen Handeln dar.

Noch deutlicher als in der Radiokunstarbeit tritt dieser Ansatz des *Community Building* im Gesamtprojekt TWIM hervor.

Verhältnis Radiokunstarbeit und Gesamtprojekt TWIM

Grundsätzlich operieren TWIM und das Gesamtprojekt auf denselben Strategien, Taktiken und Praktiken, setzen dabei jedoch unterschiedliche Schwerpunkte. Alle thematischen

[821] Vgl. Rancière, 2006.

Aspekte, die im Gesamtprojekt verhandelt werden, sind im Grunde auch in der Radiokunstarbeit zu finden oder werden dort zumindest im Rahmen des Möglichen angedeutet.

So findet eine Erweiterung des Vergewaltigungswissens in beiden statt. Im Gesamtprojekt wird die Dimension der strukturellen Gewalt z.B. in der Performance *Rape* von Labowitz thematisiert. Dazu werden Vertreter*innen entsprechender Institutionen explizit involviert. In TWIM wird nur indirekt über die Polizeiberichte und das Medium Radio auf die Rolle der Polizei und der Medien in der (öffentlichen) Verhandlung von sexualisierter Gewalt verwiesen. Auch die Präventions- und Support-Möglichkeiten nehmen im Gesamtprojekt einen großen Stellenwert ein. Sie werden auf den *Rape Maps* lokalisiert und über verschiedene aktivistische Events, wie den Selbstverteidigungsdemonstrationen, eingebunden. In TWIM wird auf die Support-Möglichkeit im Sinne des Call-In verwiesen.

Die (visuelle) Verweigerung von rassistischen, klassistischen Zuschreibungen und Attributen, die zu einer Schuldzuweisung der Betroffenen führen können, ist ein großer Vorteil der auditiven Ebene. Im Gesamtprojekt wird zwar auch mit der Anonymisierung von Betroffenen z.B. durch die Verkleidung in den Performances gearbeitet, deutlicher wird den stereotypen Zuschreibungen allerdings über die bewusste Inszenierung einer Mehrperspektivität und Vielstimmigkeit begegnet.

Während die Wahrheitsproduktion in TWIM hauptsächlich auf der Autorität der Polizeiberichte basiert, finden diese im Gesamtprojekt über ihre Visualisierung auf den *Rape Maps* Eingang. Auf den Karten – bei denen es sich ebenfalls um eine Form offizieller Dokumentation (von Stadtraum) handelt – wird, für alle sichtbar, das Ausmaß von sexualisierter Gewalt markiert. Auf Veranstaltungen mit Expert*innen teilen diese ihre professionelle Expertise zu dem Thema. Ansonsten überwiegt jedoch die Wahrheitsproduktion durch die persönlichen Erfahrungsberichte. Deren Austausch findet innerhalb kleiner geschlossener Gruppen statt, aber auch im Rahmen öffentlicher *Speak Outs*. Hier zeigt sich die Herstellung von Gemeinschaft über den Austausch und die Teilhabe, die in TWIM über die Kippfigur und die Aufrufsequenz nur angedeutet wird. Die aktivistischen Events und künstlerischen Performances sind überwiegend darauf ausgerichtet, eine lokale Community zu kreieren, die darauf angelegt ist, auch über das Gesamtprojekt hinaus zu

bestehen. Networking Veranstaltungen wie die Banquet-Performance *Liebestod* von Gaulke und Smith sind auf eine nachhaltige Gruppenbildung ausgerichtet.

Das Einbinden von (medialen) Öffentlichkeiten findet in TWIM über die Radioöffentlichkeit statt, im Gesamtprojekt ist es vor allem der öffentliche Raum, der Stadtraum von Los Angeles, der als Bühne für die aktivistischen und künstlerischen Veranstaltungen dient.

Im Grunde richten sich die künstlerisch-medialen Praktiken des Gesamtprojekts und der Radiokunstarbeit an dem Verhältnis von ‚privat und politisch/öffentlich' und seinen unterschiedlichen Ausformungen aus. In TWIM werden die Polizeiberichte mit dem Call-In für persönliche Erfahrungen zusammengebracht und dabei das Radio als intimes, aber auch öffentliches Medium eingesetzt. Im Gesamtprojekt wird ebenfalls mit politisch/öffentlichen Aussagen operiert, genauso aber dem persönlichen Austausch Raum gegeben. Es wird der öffentliche Raum verhandelt, bspw. in Form der *Rape Maps* und als Bühne. Zudem gehören geschlossene Räume, die nur einer ausgewählten Gruppe zugänglich sind, zum Gesamtkonzept.

Auch wenn TWIM als autonomes Kunstwerk funktioniert, zeigt sich im Abgleich mit dem Gesamtprojekt, wie bewusst Lacy mit dem Medium Radio umgegangen ist bzw. wie sie ihre Botschaft an das Medium angepasst hat. So wäre es auch denkbar gewesen, 20 Minuten persönliche Berichte laufen zu lassen. Die Wahl der seriellen Wiederholung kurzer Einheiten entspricht jedoch vielmehr den Anforderungen des zeitbasierten Mediums und der daran geknüpften Aufmerksamkeitsspanne der Hörer*innen. Zudem verhindert Lacy durch den Einsatz der Polizeiberichte die Gefahr, die Betroffenen in der Tradition reißerischer Berichterstattung auszunutzen oder dass TWIM als ‚Frauentalksendung' abqualifiziert wird.

(Un-)beabsichtigte (Neben-)Folgen

Auch wenn der Fokus der Untersuchung auf dem Ausloten des ‚Potentials' von TWIM liegt – also der Identifikation und Verortung von transformatorischem Wirken in der Radiokunstarbeit –, stelle ich hier einige Überlegungen hinsichtlich der Einschätzung des tatsächlichen Erfolgs an. Dabei ist klar, dass TWIM nicht als einzelne künstlerische Arbeit oder als Teil des Gesamtprojekts gesellschaftliche Veränderungen zeitigen konnte, sondern nur innerhalb des größeren feministischen Bestrebens, das gesellschaftliche Denken über und den Umgang mit sexualisierter Gewalt nachhaltig zu verändern.

Zunächst ist aus heutiger Sicht ganz banal festzustellen, dass sexualisierte Gewalt gegen Frauen nach wie vor stattfindet und Vorurteile im Sinne von Vergewaltigungsmythen noch immer im Umlauf sind – auch oder gerade in medialen Produktionen. Eine Errungenschaft der Intensivierung der öffentlichen Verhandlung in den 1970ern war aber sehr wohl, neues Wissen ‚auf den Tisch zu bringen'. Ein real messbarer, von dieser Entwicklung abzuleitender Erfolg ist bspw., dass Vergewaltigung in der Ehe als Straftatbestand anerkannt und gesetzlich festgeschrieben wurde. Auch die aus der Bewegung heraus entstandenen Präventions- und Unterstützungs-Organisationen sowie die Sensibilisierung im Umgang mit Betroffenen innerhalb von Institutionen wie der Polizei, der Justiz und dem Gesundheitssystem können als Erfolge der Bewegung bewertet werden, auch wenn es sicherlich nicht flächendeckend in dem Maße umgesetzt wird, wie von den Aktivistinnen beabsichtigt war und viele Strukturen mittlerweile aus unterschiedlichen Gründen nicht mehr existieren.

Diesen Erfolgen lag die Strategie zugrunde, betroffene Frauen zum Austausch ihrer Erfahrungen zu bringen sowie ein individuelles und öffentliches Bewusstsein darüber zu schaffen, dass es sich bei sexualisierter Gewalt nicht um persönliche Einzelschicksale oder schuldhaftes Verhalten handelt, sondern um ein systemisches Problem. Wie ich im Verlauf der Untersuchung dargelegt habe, können einzelne Taktiken und Strategien jedoch auch ungewollte (Neben-)Folgen zeitigen, d.h. von anderen Kräften im Dispositiv gekapert und umgelenkt werden. Foucault gibt zu bedenken, dass die Intensivierung des Sprechens über Sex(ualisierte Gewalt) auch als Zwang zum Sprechen zu begreifen ist, der wiederum als Kontroll- und Machtwerkzeug gegen die Sprechenden eingesetzt werden kann. Für den Fall von TWIM möchte ich einwenden, dass hier eben nicht nur neue Aussagen produziert werden, sondern auch neue Regeln der Aussageproduktion. Im Sinne von Agamben wurde das Sprechen über sexualisierte Gewalt, das durch Institutionen wie Polizei, Therapie, Kirche etc. von den Betroffenen abgesondert worden war, über die Kunst als ästhetisches Gegendispositiv wieder an sie zurückgebunden. Auch die Nutzung des Rundfunks kann als eine Form der Profanierung ausgelegt werden. Wurde die Radiotechnologie dem Gebrauch der Allgemeinheit durch die Regulierung des Zugangs entzogen, findet durch TWIM zumindest eine temporäre Rückeroberung statt.

Als problematisch im Sprechen über sexualisierte Gewalt durch das Anti-Rape-Movement ist jedoch der Ansatz des *Myth Debunking* zu begreifen. Statt die Wissensproduktion an sich in

Frage zu stellen, wurde häufig den bisherigen Mythen lediglich das vermeintlich richtige Wissen entgegengesetzt und damit letztlich neue Mythen geschaffen.[822] Dem Mythos als Aussage immanent ist das Problem, dass er seine eigene Absicherung als Wahrheit gleich mitproduziert.[823] Auch wenn TWIM zwar eher durch Erweiterung und Verweigerung von Wissensproduktion operiert, funktioniert die Absicherung des hervorgebrachten Wissens – z.B. durch die Berufung und Manipulation der Polizeiberichte – in TWIM ähnlich. Im Gesamtprojekt werden in der Performance *Myths* von Labowitz ganz offensiv den Vergewaltigungsmythen ‚Fakten' gegenübergestellt. Der Glaube an eine objektive Wahrheit bzw. Wissensproduktion wird hier fortgesetzt.

Foucaults Annahme, dass das produzierte Wissen gegen die Produzentinnen gewendet werden kann, bringt mich zu einer Kritik, die gerade in den 1980er Jahren an dem Vorgehen des Anti-Rape-Movement geäußert wurde. Dass sexualisierte Gewalt als allgegenwärtige Bedrohung proklamiert wurde, hätte zu einem Klima der Angst und zu einer Festschreibung der Opfer-Haltung von Frauen geführt, so der Vorwurf. Die Fronten lassen sich vereinfacht als ‚*Awareness*' gegen ‚*Rape Scare*' darstellen. Mit Blick auf TWIM, vor allem aber auf das Gesamtprojekt, lässt sich feststellen, dass Lacy tatsächlich genau das Ziel, sexualisierte Gewalt als umfassende Bedrohung aller Frauen zu jeder Zeit deutlich zu machen, verfolgte. Allerdings werden bewusst erfolgreich widerständige Frauen bzw. die Möglichkeit des Widerstands thematisiert – auch durch den Zusammenschluss mit anderen Betroffenen. Die Argumente und Interessen der unterschiedlichen Parteien dieses Konflikts wären mit Blick auf Foucaults Annahme noch einmal genauer zu untersuchen. Auch wäre es interessant herauszuarbeiten, inwiefern die heutige Angst vor dem öffentlichen Raum und das Wissen, dass Frauen ihn nur präpariert betreten dürfen – entgegen jeder aktuellen Statistiken – z.B. tatsächlich als eine Folge der Selbstverteidigungs- und Lehrfilme der 1970er Jahre zu begreifen ist oder zumindest, inwiefern diese dazu beitrugen. Wie die in Kapitel 6 dargelegte Auseinandersetzung mit Unterhaltungsfilmen aus der Zeit zeigt, war die Gefahr im Außenraum vor allem an konkrete Praktiken wie die des Trampens geknüpft. Der städtische Außenraum an sich spielte als Tatort keine relevante Rolle. Woher hat sich dieses Wissen demnach in den letzten Jahrzehnten gespeist?

Ein weiterer Punkt, der als ungewollte Nebenfolge gelten kann und an den Sicherheitsgedanken im öffentlichen Raum anknüpft – vielleicht sogar die Antwort auf die

[822] Vgl. Sanyal, 2017, S. 41f.
[823] Vgl. Barthes, 1964.

oben gestellte Frage gibt – ist die Vereinnahmung des Anti-Rape-Movement durch die *Law and Order*-Politik (vor allem) während der Nixon-Ära (1969–1974). Dessen Regierungszeit war von der Prämisse vom Kampf gegen die Kriminalität und dem harten Durchgreifen dagegen geprägt. Um dieses zu rechtfertigen, wurde u.a. das Bedrohungsszenario der Vergewaltigung auf den Plan gerufen. Die auf Stadtraumebene durchgeführten Maßnahmen richteten sich vor allem gegen den nicht-*weißen*, nicht-wohlhabenden Teil der Bevölkerung. Abgesichert durch den Sicherheitsdiskurs wurde im Grunde rassistische Verdrängungspolitik betrieben. Dass es öffentlichen Support, u.a. von Institutionen wie dem LAPD, für Projekte wie das Gesamtprojekt TWIM gegeben hat, ist sicherlich auch diesem Umstand geschuldet.[824] Es ist Anzunehmen, dass Lacy sich dieser Problematik bewusst war. Ihre Strategie war es, gezielt bestimmte Entscheidungsträger mit einzubeziehen, um darüber Einfluss auf sie zu nehmen. Die Gefahr der Vereinnahmung nahm sie dafür anscheinend in Kauf, macht damit aber deutlich, dass ihrer Meinung nach ein gesellschaftlicher Wandeln nicht herbeizuführen ist, wenn diese Kreise außen vor gelassen werden. Dagegen setzt Lacy auf die Macht des persönlichen Kontakts bzw. der Schaffung von Gemeinschaften. Dieser idealistisch-aufklärerische Ansatz, den sie bis heute verfolgt, kann kritisiert werden. Leichter würde sie es sich sicherlich machen, wenn sie auf die Zusammenarbeit und entsprechende Konflikte mit diesen Institutionen verzichten, sich also an die Grenzen des Kunstraums zur Realpolitik halten würde. Das würde aber auch bedeuten, Macht eindimensional und statisch zu denken und Widerstand als etwas davon außerhalb Stehendes zu begreifen.

Bewertung der Dispositivanalyse als methodologisches Vorgehen

Eines der Ziele der Untersuchung war – neben der Auslotung des politischen Potentials von TWIM – zu überprüfen, inwiefern sich die Dispositivanalyse als methodologisches Vorgehen eignet bzw. welche Vorteile sie für mein Anliegen bringt.

Da Foucault und Co. sehr vage bleiben, wie eine genaue Untersuchung aussehen könnte, habe ich den Vorschlag von Bührmann und Schneider zu einer grundsätzlichen Systematik – bei der materialbedingten, notwendigen methodischen Flexibilität – für mein Forschungsvorhaben genutzt. Dabei war das kleinteilige Vorgehen, das Zerlegen meines Gegenstands in seine einzelnen Teile, zwar zeitaufwendig und mühsam, hat mich aber für die Relevanz der einzelnen Elemente (diskursive und nicht-diskursive Praktiken, Vergegenständlichungen und Subjektivation) sowie deren Zusammenwirken sensibilisiert.

[824] Vgl. Bevacqua, 2000. Siehe dazu weiter: Davis, Mike: City of Quartz. Excavating the Futre in Los Angeles. London/New York, 2006.

Welche Aussagen produzieren ‚objektive' Wirklichkeit und welche Verknüpfungen stelle ich aufgrund des in mir abgelagerten Vergewaltigungswissens her? Auch wenn phasenweise die Gefahr bestand, zu lange oder zu dogmatisch auf der analytischen Trennung zu beharren, hat dieses Vorgehen mir geholfen, mich auf einzelne Verhältnisse zu fokussieren und vor allem die künstlerisch-mediale Ebene zunächst theoretisch unabhängig von der inhaltlichen zu betrachten. Eine Kritik bzw. ein Bedauern, das Lacy stellvertretend für einen Großteil der kunstwissenschaftlichen Rezeption feministischer Kunst äußerte, ist, dass ihre Arbeiten – insbesondere das Gesamtprojekt TWIM – zwar im Hinblick auf die feministischen Inhalte, jedoch nicht die künstlerische bzw. mediale Praxis wahrgenommen werden.

Das ‚Durchdeklinieren' aller von Bührmann und Schneider vorgeschlagenen Leitfragen, auch wenn ich mich letztlich für die Betrachtung von TWIM für eine – die nach dem Raum als Vergegenständlichung – entschieden habe, hat die vielfältigen Möglichkeiten des Zugangs zum dispositivischen ‚Netz' aufgezeigt, aus denen sich weitere Forschungsfragen und -perspektiven entwickeln lassen, von denen ich auf einige ganz zum Schluss noch eingehen werde.

Vor allem aber profitierte mein Forschungsvorhaben – oder vielmehr ich als Forschungssubjekt – von der von Bührmann und Schneider geforderten Reflexion der eigenen Rolle und Verstricktheit in die Dispositive. Diese zeigte sich an mehreren Punkten:

Im Laufe der Arbeit, die sich innerhalb der letzten zehn Jahre parallel zur Intensivierung des öffentlichen Diskurses zur sexualisierten Gewalt entwickelte, stellte sich für mich vor allem die Frage, wie ich im Verhältnis dazu stehen bzw. mich dazu positionieren möchte. Woher kommt das zunehmende Interesse an dem Thema und damit auch an meiner Forschungsarbeit? Ist diese bereits ein Ergebnis davon oder trage ich vielmehr selbst zu dieser Entwicklung bei? Handelt es sich nur um einen diskursiven Hype oder ist es Ausdruck einer tatsächlichen Verschiebung der Wissen-Machtverhältnisse?

Das Sprechen über die Beforschung von sexualisierter Gewalt während der gesamten Promotionsphase konfrontierte mich immer wieder damit, dass es sich um ein ‚besonderes' Thema handelt, zu dem ich mich, wenn auch nicht selbst betroffen, in einem bestimmten Verhältnis befinde. Dieses drückte sich in den Erfahrungen aus, sich innerhalb der Wissenschaftsgemeinschaft, aber auch in privaten Settings mit diesem Thema zu präsentieren.

In beiden Bereichen folgte nach dem Offenlegen des Themas entweder betretenes Schweigen oder das Teilen von persönlichen Erfahrungen. Mein Gegenstand hat dazu geführt, dass ich auf diese Weise die Alltäglichkeit von Übergriffen sehr direkt erfahren habe. Ich nahm dies teilweise erschütternd, jedoch auch als ein Vertrauensbeweis und Bestätigung der Relevanz meiner Forschung wahr. In solchen Begegnungen fand, zumindest war das mein Eindruck, ein Moment des befreienden Redens, des Austauschs und Teilens statt, dem etwas empowerndes innewohnte. In diesen Momenten gab es eine enge Verbindung zwischen mir und dem Gegenstand sowie dem dahinterstehenden Engagement – trotz der historischen Differenz.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema hat definitiv zu einem veränderten Bewusstsein für die Tragweite der Problems – der sexualisierten Gewalt an sich, aber noch mehr des Sprechens darüber – bei mir geführt. Auch darüber, welches Mythenwissen meinen Umgang mit dem Thema prägt, welche Vorurteile sich so fest in meinem Alltagswissen abgelagert haben, dass sie auch bei der analytischen Auseinandersetzung immer wieder ‚dazwischen funken', war die Bearbeitung aufschlussreich. Mithilfe der Dispositivanalyse gelang es mir jedoch – so hoffe ich –, immer wieder den notwendigen distanzierten Blick anzuwenden und gleichzeitig die bei mir ablaufenden Automatismen als solche wahr zu nehmen. Meine eigene Verstrickung mit dem Sexualitätsdispositiv wurde mir im Laufe des Promotionsvorhabens nicht nur bewusst, die wissenschaftliche Auseinandersetzung ermöglichte mir auch, meine Involviertheit theoretisch zu fassen und gesellschaftlich zu verorten.

Ausblick

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung konnten bei weitem nicht alle interessanten Aspekte beforscht werden und es ergaben sich fortwährend neue Fragen, denen nachzugehen sicherlich lohnend wäre. Dabei handelt es sich zum einen darum, der Entwicklung des Themas der sexualisierten Gewalt in den Arbeiten von Suzanne Lacy auch nach TWIM weiter nachzugehen. Zum anderen hat sich das Auto in Verbindung zur Kategorie Geschlecht als eine Konstante in Lacys künstlerischem Tun herausgestellt ebenso wie der Einsatz des Mediums Radio.

Auch über Lacy hinaus bietet das Feld der künstlerischen Praxis zum Thema der sexualisierten Gewalt noch einen reichhaltigen, bisher weitgehend unerforschten Materialbestand. Vor allem aber wäre es lohnenswert, die Erkenntnisse aus der vorliegenden Forschung für die aktuelle öffentliche Auseinandersetzung in Anschlag zu bringen. Analog

zur historischen Situation der 1970er Jahre wäre genauer zu untersuchen, welche Vergewaltigungsmythen und Stereotype derzeit (re-)produziert werden sowie worin deren Funktion und Folgen auszumachen sind. Mit Blick auf die aktivistische und mediale Aufmerksamkeit für den tödlichen Übergriff auf Sarah Everard in London im März diesen Jahres (2021), wäre zu überprüfen, inwiefern es hier zu einer taktischen Verschiebung im öffentlichen Diskurs kommt. Der Fokus auf den Übergriff im öffentlichen Raum und die damit einhergehende Sicherheitsdiskussion lässt angesichts der zuletzt beschriebenen Verschränkung von feministischem Engagement und sicherheitspolitischer Interessen zumindest aufhorchen. Geraten auf diese Weise (als bewusste oder unbewusste Folge) die Übergriffe im häuslichen Raum, die gerade angesichts der Corona-Pandemie vermehrt registriert werden, aus dem Fokus? Auch die Rolle der Mediennutzung als Informations- und Organisierungstool könnten vor der Folie der Untersuchung von TWIM genauer beleuchtet werden. Werden hier Gemeinschaften organisiert, aus denen politische Subjekte hervorgehen, oder handelt es sich lediglich um eine Zunahme an einzelnen Aussagen, die aufgrund der ins Leere laufenden Desubjektivierungsprozesse der medial umstellten Menschen nur „Nummern“ erzeugen?[825] Als weniger pessimistischer Vergleich würde sich dazu Lacys Re-Performance des Gesamtprojekts TWIM im Jahr 2012 unter dem Titel *Three Weeks in January* anbieten. Dort nimmt sie nicht nur eine inhaltliche Aktualisierung des Projekts aus dem Jahr 1977 vor, sondern passt auch ihre künstlerisch-mediale Praxis an die medialen Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts an.[826]

[825] Agamben, 2008, S. 37.
[826] Vgl. Frieling/Sanromán/Willsdon, 2019, S. 14–23, 116f.

Anhang

Anhang I: Transkript: Suzanne Lacy *Three Weeks in May* (1977)

Live-Radiosendung vom 16. Mai 1977, Dauer 10 Min. 59 Sek. / Transkript: Franziska Rauh
Nummerierung von FR eingefügt, für Quellennachweis in Fußnoten

1. [*Beginn Aufnahme*] alley where victim was raped. Suspect took victim's coat. She is 18 years old.
2. May 9th, 1977, 12:45 pm, 37th and Main Streets. Suspect forced victim into vehicle but victim was able to escape prior to any sexual assault.
3. May 9th, 1977, 12:30 pm, Saticoy and Topanga Canyon Boulevards. Suspect forced his way into victim's apartment as she entered and attempted rape. Victim resisted. Suspect left. She is 36 years old.
4. May 9th, 1977, 6:05 pm, Pico and Fairfax Boulevards. Suspect waited for victim in victim's bathroom shower. Suspect attacked victim while victim was using restroom, forced oral copulation and raped her. She is 26 years old.
5. May 9th, 1977, 10:30 pm, Branford and Laurel Canyon Boulevards. Victim was sleeping at friend‘s residence when suspect entered bedroom and attempted rape. Victim resists and was beaten and kicked by suspect who then left. She is 19 years old.
6. May 9th, 1977, 11:15 pm, Slauson and Vermont. Four suspects broke into victim's residence. Two suspects attempted to rape victim while other two ransacked residence. Police interrupted crime. All suspects were arrested. She is 39 years old.
7. May 10th, 1977, 4:45 am, Crenshaw and Pico Boulevard. Victim aquainted with suspect through her family. Victim went out with suspect and after dinner dancing returned to suspect's apartment where he became violent and raped victim. She is 18 years old.
8. May 10th, 1977, 5:30 pm, North Main and Griffin Avenue. Victim at residence visiting with five suspects who decided to rape her. Victim was raped by two suspects and held by three others. She is 16 years old.
9. May 10th, 1977, 6:15 pm, Oxnard and Coldwater Canyon Avenues. Victim was hitchhiking, picked up by suspect who drove to a parking lot where he raped victim. Suspect then drove victim to her destination. She is 16 years old.
10. May 10th, 1977, 10 pm, Sunset and Vine. Victim fell asleep on bus and was robbed and raped by bus driver after other passengers exited bus. She is 22 years old.

11. May 11th, 1977, 1:30 am, Florence and San Pedro Avenues. Two suspects burglarized victim‘s home and rape victim. She is 20 years old.
12. May 11th, 1977, 10:05 am, Western and Adams. Suspect forced entry into victim’s apartment as she opened door. Raped victim at gunpoint. She is 21 years old.
13. May 11th, 1977, 12 noon, Watseka and Venice Boulevard. Three suspects pulled up next to victim and forced her into their vehicle. Victim broke free and escaped. She is 22 years old.
14. May 12th, 1977, 12:45 am, Sunset and Western. Suspect forced victim into his vehicle at knifepoint, drove to nearby parking lot and attempted rape. Victim broke knife and escaped. She is 19 years old.

    Any woman who would like to call in with her actual sexual experience of rape, can call 985-5735 during the reading.

15. May 12th, 1977, 1 pm, Jefferson and Vermont. Suspect burglarized victim’s home and raped victim. She is 16 years old.
16. May 12th, 1977, 1:30 pm, Osborne and Woodman Avenue. Suspect offered victim a ride, took to his residence instead and attempted rape at knifepoint. Victim fought and escaped. She is 17 years old.
17. May 12th, 1977, 10:30 pm, Laurel Canyon Boulevard and Waterpark Street. Suspect forced way into victim’s apartment as she was locking the door. Suspect forced oral copulation and raped victim. She is 21 years old.
18. May 12th, 1977, 11:30 pm, Crenshaw and Pico Boulevards. Two suspects pull victim into bushes and forced oral copulation. She is 28 years old.
19. May 13th, 1977,1:15 am, Imperial Highway and Vermont Avenue. Suspects forced victim into vehicle at gunpoint, forced oral copulation and raped. Also took her money. She was 24 years old.
20. May 13th, 1977, 3:10 pm, 4th and Flower Streets. Suspect approached victim walking home from school. Suspect attempted rape in alley but was observed by police officer who arrested. She is 19 years old.
21. May 13th, 1977, 3:30 pm, Slauson and Western. Suspect approached and raped victim in alley. She is 30 years old.

22. May 13th, 1977, 9 pm, Sunset and Vine. Suspect and victim work at same location. Suspect asked victim for ride home. Victim entered suspect's home to use phone, locked and raped [*7:35 Versprecher Lacy*] locked door and raped suspect. She is 24 years old.
23. May 14th, 1977, 1:30 am, Wilshire Boulevard and Vermont Avenue. Suspects offered victim a ride then took to an apartment where victim was raped and robbed. Suspects three males. She is 20 years old.
24. May 14th, 1977, 5 am, Century and Avalon Boulevards. Two suspects attack [*8:11Versprecher Lacy*] attempted to pick up victim in bar but were rejected. When victim left bar suspects were waiting outside and attempted rape. She is 29 years old.
25. May 14th, 1977, 5 am, Pacific Avenue and Venice Boulevard. Suspect burglarized victim's apartment. Raped victim in her bed. She is 25 years old.
26. May 14th, 1977, 6:55 am, 6th and Hill Streets. Suspect passed [*8:35 Versprecher Lacy*]post as immigration officer demanded victim's papers. Ordered victim into vehicle and raped. She is 38 years old.
27. May 14th, 1977, 7 pm, Central Avenue and Olympic Boulevard. Suspect known to victim. Suspect and victim go to dinner returning to suspect's apartment where victim was [*9:18 längere Pause*] Suspect refused to let victim leave and raped her. She is 16 years old.
28. May 15th, 1977, 2:30 am, 6th and Alvorado Streets. Suspect asks victim for a ride as victim exited bar. Once inside victim's vehicle suspect raped and robbed her. She is 49 years old.
29. May 15th, 1977, 3 am, Main Street and Vermont. Suspect offered victim ride home. Instead drove around, forced oral copulation. She is 19 years old.
30. May 15th, 1977, 4:30 am, Santa Monica and Western Boulevards. Two suspects forced victim into their vehicle at gunpoint. Victim forced to oraly copulate. Both suspects raped and robbed her. She is 20 years old.
31. May 15th, 1977, 11 am, 16th and Los Angeles Streets. Suspect attacked victim on street, attempted rape, stabbed victim in legs. She is 14 years old.
32. May 15th, 1977, 7:30 pm, Pico Boulevard and Fairfax Avenue. Victim's father rapes her... [FR: Fade Out, Ende Aufnahme]

Anhang II: Transkript: Suzanne Lacy *Rape Is* (1972)

Angaben aus Buch: Erste Ausgabe 1972, Auflage 300 Exemplare, zweite Ausgabe 1976, Auflage 1000 Exemplare. Geschrieben und designed von Suzanne Lacy, gedruckt im Women's Graphic Center, Los Angeles. Gewidmet Deena Metzger und Sheila Levrant de Brettville „who guided me in creating this book." Transkript: Franziska Rauh

RAPE IS

when you are sitting
on your grandpa's knee,
and he slips his hand
into your panties.

when a neighbor boy
forces you into a closet
to „See what girls look like."

when you are skipping
home from school,
and are surrounded, suddenly,
by a gang of large boys.

when the man next door
exposes himself and you
feel guilty for having looked.

when you're walking alone,
thinking your own thoughts,
and a man, driving by, shouts
„HI SWEETIE!"

when a stranger in the street
uses you for his fantasy
and leaves you feeling naked.

when he pinches your ass
and assumes you will be
flattered.

when your boyfriend hears
your best friend was raped
and he asks, „what was she
wearing?"

when you're in a gangbang,
desperately hoping for love,
and they are admiring
each other's performances.

when your shrink suggests
an affair with him
would be therapeutic.

when you go to an abortionist
and he damands more than money
for his services.

when your soldier brother
goes into enemy territory
and takes everything there,
including the women.

when you're driving alone at night
and he pulls up to your car
at a stoplight to say,
„What'ya doing out this late?"

when you are hitchhiking
and he therefore infers
you are asking for it.

when you are tied, screaming,
to a bed, so he and his friends
can take turns, and he says,
„Tell me how much you like it!"

when a policeman asks you,
as he fills out a rape report,
„Do you undress in front of
your windows?"

when you attempt to prosecute
the rapist, and find yourself
on trial instead.

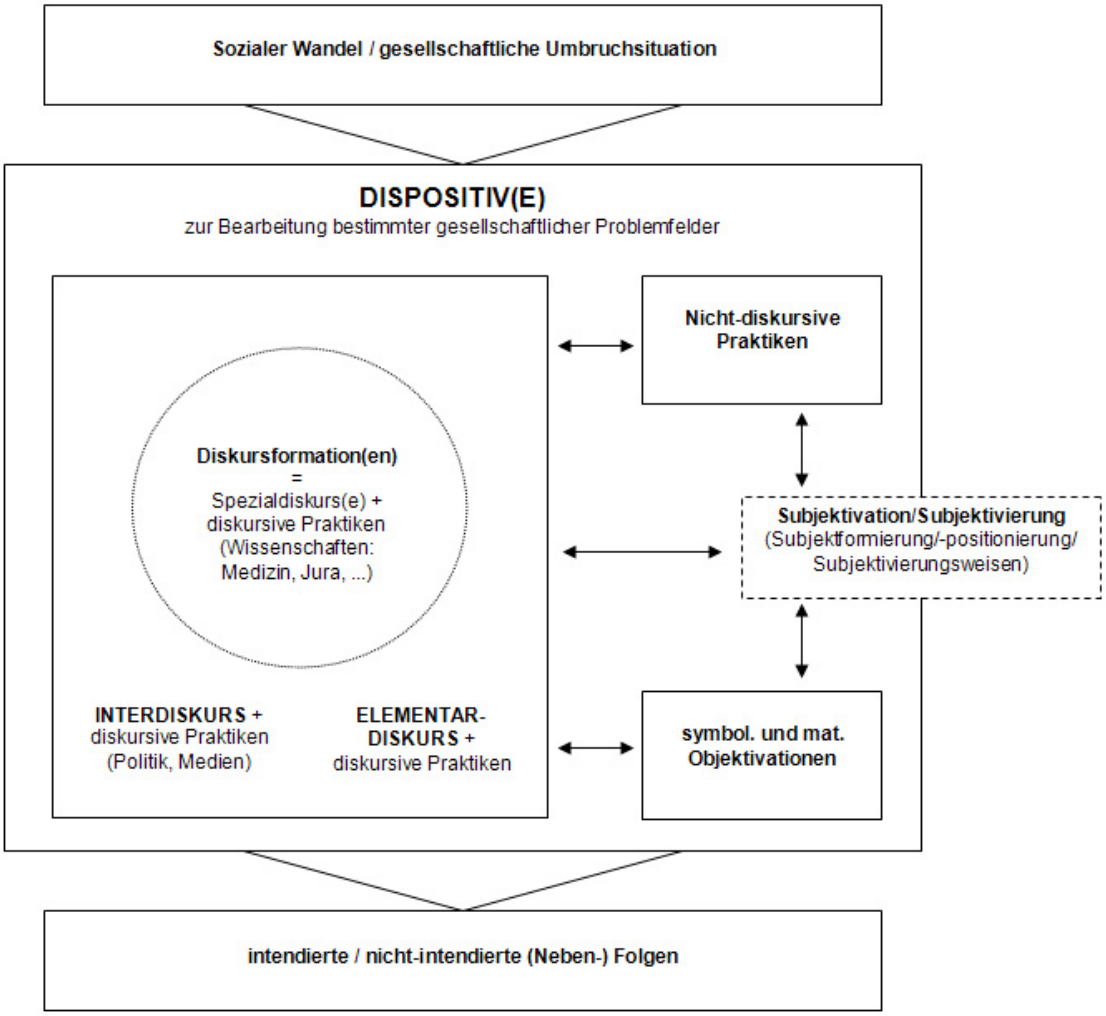
when your case is weakened
in the eyes of the law,
because the rapist did not
ejaculate.

when you're afraid to leave
the house in broad daylight
for months afterward.

when you are warned
well in advance that this
might happen, but are never
told how to prevent it.

when you're thankful to have
escaped with your life.

Anhang III: Dimensionen der Dispositivanalyse nach Bührmann/Schneider



Film- und Serienliste

A Case of Rape (Boris Sagal, USA 1974, 100m)

A Clockwork Orange (Stanley Kubrick, Großbritanien/USA 1971, 137/135m edited cut)

Abduction (Joseph Zito, USA 1975, 95m)

Act of Vengeance/Rape Squad (Bob Kelljchian, USA 1974, 90 m)

Amblin' (Steven Spielberg, USA 1968, 26m)

American Graffiti (George Lucas, USA 1973, 109m)

Anatomy of a Murder (Otto Preminger, USA 1959, 160m)

Beware the Rapist (Sid Davis, USA 1977, 21m)

Boys Beware (Sid Davis, USA 1961, 10m)

Calling All Cars (USA, CBS, 1933-1939)

Chastity (Alessio de Paola, USA 1969, 83m)

Cry Rape (Corey Allen, USA 1973, 75m)

The Strange Exorcism of Lynn Hart/ Daddy´s Deadly Darling/ Pigs (Marc Lawrence, USA 1974, 88m)

Dangerous Stranger (Sid Davis, USA 1972,10m)

Day of the Woman/I spit on your Grave (Meir Zarchi, USA 1978, 102m)

Death Weekend (in USA: The House by the Lake) (William Fruet, Kanada 1976, 87m)

Death Wish (Micheal Winner, USA 1974, 94m)

Deep Throat (Gerard Damiano, USA 1972, 61/67m)

Diary of a Teenage Hitchhiker (Ted Post, USA 1979, 91m)

Dragnet (Jack Webb, USA, 1951-1959, 30m)

Edith's 50th Birthday (Sitcom All in the Family: Season 8, Episode 4) (Paul Bogart, USA 16. Oktober 1977, 60m)

Hitch Hike to Hell (Irvin Berwick, USA 1977, 87)

Hitchhike! (Gordon Hessler, USA 1974, 90m)

It Happend One Night (Frank Capra, USA 1934, 105m)

Judge Horton and the Scottsboro Boys (Fielder Cook, USA 1976, 100)

Jungfrukällan (Die Jungfrauenquelle) (Ingmar Bergman, Schweden 1960, 89m)

Lipstick (Lamont Johnson,USA 1976, 89m)

Nobody's Victim (Ramsgate Films; Film Fair Communications, USA 1972, 20m)

Nobody Bothers Me (Nils Lofgren für Jhoon Rhee Selfe Defense, USA 1978, 0,26m)

Knife in the Water (OT: Nóż w wodzie) (Roman Polański, Polen 1962, 90m)

People vs. Inez Garcia (USA 1977)

Poor Pretty Eddie (David Worth/ Richard Robinson, USA 1975, 92/86m)

Rape (June and Joseph Csida , USA 1972, 30m)

Revenge for a Rape (Timothy Galfas, USA 1976, 100m)

Saturday Night Fever (John Badham, USA 1977, 119m)

Straw Dogs (Sam Peckinpah, Großbritanien/USA 1971, 117/ 113m edited cut)

Sweet Hostage (Lee Philips, USA 1975, 95m)

Teenage Hitchhikers (Gerri Sedley, USA 1975, 74m)

The Big Snatch (Dan Martin/ Byron Mabe, USA 1971, 77m)

The Candy Snatchers (Guerdon Trueblood, USA 1973, 94m)

The Collector (William Wyler, USA 1965, 119m)

The Fountainhead (King Vidor, USA 1949, 114m)

The Hitch-Hiker (Ida Lupino, USA 1953, 71m)

The Hitchhikers (Beverly Sebastian/ Ferd Sebastian, USA 1972, 92m)

The Lady Says No! (Frank Ross, USA 1951, 80m)

The Last House on the Left (Wes Craven, USA 1972, 84m)

The Ordeal of Patty Hearst (Paul Wendkos, USA 1979, 139m)

Thumb Tripping (Quentin Masters, USA 1972, 94m)

Two-Lane Blackstop (Monte Hellmann, USA 1971, 102m)

Walk on the Wild Side (Edward Dmytryk, USA 1962, 114m)

Wild Riders (Richard Kanter, USA 1971, 91m)

Literatur- und Quellenverzeichnis

Bücher und Artikel

Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? [ital. 2006]. Zürich/Berlin, 2008.

Amirkhanian, Charles, Webseite: https://www.otherminds.org/team/charles-amirkhanian/, letzter Zugriff, 15.07.2020.

Anderson, Irina/Doherty, Kathy: Accounting for Rape. Psychology, Feminism and Discourse Analysis in the Study of Sexual Violence. London, 2008.

Augiatis, Daina/Lander, Dan (Hg.): Radio Rethink. Art, Sound and Transmission. Banff, 1994.

Bal, Mieke: Calling to Witness. Lucretia. In: Dies.: Looking in the Art of Viewing. Amsterdam, 2001, S. 93–116.

Bandi, Nina/Kraft, Michael/Lasinger, Sebastian: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld, 2012, S. 19–34.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags [frz. 1958], Frankfurt am Main 1964.

Barthes, Roland: Mythologie des Automobils. (Das Auto, Projektion des Ichs, 1963). In: Auto-Nom. Das Automobil in der zeitgenössischen Kunst, Ausst.-Kat., NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit, 2003, S. 59–69.

Bartholomew, Dana: Reflecting 100 Years of Women Serving the LADP. In: Los Angeles Daily News, 11.09.2010: https://www.dailynews.com/2010/09/11/reflecting-on-100-years-of-women-serving-in-the-lapd/ (16.03.2021).

Battles, Kathleen: Calling All Cars: Radio Dragnets and the Technology of Policing. Minneapolis, MN, 2010.

Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realtitätseindrucks [frz. 1975]. In: Pias, Claus/Engell, Lorenz/Fahle, Oliver et al. (Hg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. 2. Auflage, Stuttgart, 2000, S. 381–404.

Baudry, Jean-Louis/Thibaudeau, Jean: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat [frz. 1970]. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster, 2003, S. 27–40.

Bay Area Radio Museum, San Francisco Chronicle Obituary: Don Chamberlain. Radio sex-talk host. 26.02.1992, https://bayarearadio.org/people-2/don-chamberlain_obit, letzter Zugriff, 25.11.2020.

Beck, Klaus/Büser, Till/Schubert, Christiane: Mediengenerationen. Biografische und kollektivbiografische Muster des Medienhandelns. Konstanz/München, 2016.

Beil, Ralf/Kraut, Peter/Institut Mathildenhöhe Darmstadt: A House Full of Music. Strategien in Musik und Kunst. Ausst.-Kat., Mathildenhöhe, Darmstadt. Ostfildern/Berlin/Stuttgart, 2012.

Beißwanger, Lisa: Neue Strategien für Politische Kunst Teil 1 + 2, 23.05.2018/30.05.2018, https://www.schirn.de/magazin/kontext/politische_kunst_jetzt/neue_strategien_fuer_politische_kunst_50_jahre_68er_teil_1/, letzter Zugriff 19.03.21.

Berger, Renate: Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, 2006, S. 115–157.

Berkeley Graduate School of Journalism, Advanced Media Institute, 2020, https://multimedia.journalism.berkeley.edu/tutorials/police-records/, letzter Zugriff 7.07.2019.

Besand, Anja (Hg.) Politik trifft Kunst. Zum Verhältnis politischer und kultureller Bildung. Bundeszentrale für politische Bildung. Bonn 2012.

Bevacqua, Maria: Rape on the Public Agenda. Feminism and the Politics of Sexual Assault. Boston, 2000.

Beyer, Regine: Minding the Gaps: Notes on a History of Radio Art in the United States. In: Beyer, Regine/ Thurmann-Jajes, Anne (Hg.): Listen Up! Radio Art in the USA. Bielefeld, voraussichtl. Dezember 2021.

Bippus, Elke: Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptural Art und Postminimalism. Berlin, 2003

Bippus, Elke/Huber, Jörg/Nigro, Roberto (Hg.): Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern. Wien/New York, 2012.

Bishop, Claire: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London/New York, 2012.

Blackall, Molly/Brooks, Libby: Reclaim These Streets. Sarah Everard vigil evolves into virtual and doorstep protests. In: The Guardian, 13.03.2012, https://www.theguardian.com/uk-news/2021/mar/13/reclaim-these-streets-sarah-everard-vigil-evolves-into-virtual-and-doorstep-protests, letzter Zugriff 23.03.2021.

Bohner, Gerd: Vergewaltigungsmythen – Sozialpsychologische Untersuchungen über täterentlastende und opferfeindliche Überzeugungen im Bereich sexueller Gewalt. Landau 1998.

Brantner Smith, Betsy: Police History: The evolution of women in American law enforcement. In: Police1 vom 29.03.2019: http://www.policemag.com/channel/women-in-law-enforcement/articles/2012/09/the-first-female-patrol-officers.aspx, letzter Zugriff 16.03.2021.

Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München, 1994.

Brownmiller, Susan: Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft [engl. 1975]. Frankfurt am Main, 1980.

Bryson, Norman: Two Narratives of Rape in the Visual Arts. Lucretia and the Sabine Women. In: Tomaselli, Sylvana/Porter, Roy (Hg.): Rape. An Historical and Cultural Enquiry. New York, 1989, S. 152–173.

Bublitz, Hannelore: Sexe/Geschlecht. In: Klammer, Clemens/Parr, Rolf/Schneider Ulrich Johannes (Hg.): Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe, Stuttgart-Weimar, 2014, S. 291– 293.

Buckley, Annie, Viewpoint: Close Radio at the Getty Research Institute. In: Artweek, Jg. 38, H. 9, 2007, o.S.

Bührmann, Andrea D./Schneider, Werner: Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld, 2008.

Burnham, Linda Frye: ‚The Death of Close Radio'. In: High Performance Magazine, Jg. 2, H. 6, 1979, S. 2–3.

Burnham, Linda Frye: Performance Art in Southern California. An Overview. In: Loeffler, Carl E./Tong, Darlene (Hg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art. San Francisco, 1989, S. 390–439.

Burns, Sean: Harvard Film Archive Reminds Us That 'Saturday Night Fever' Is More Than A Dance Contest, 21.9.2015, https://www.wbur.org/artery/2015/09/21/saturday-night-fever, letzter Zugriff 27.3.2021.

Burt; Martha R.: Cultural Myths and Supports for Rape. In: Journal of Personality and Social Psychology, Jg. 38, H. 2, 1980, S. 217–230.

Celikates, Robin: Besprechung: Rancière, Jacques. Die Aufteilung des Sinnlichen, Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. In: Held, Jutta (Hg.): Kunst und Politik. Schwerpunkt: Politische Kunst heute, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Bd. 9, 2007. Göttingen, 2008, S. 183–186.

Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (Hg.): Suzanne Lacy. Gender Agendas. Ausst.-Kat., Museo Pecci Milano. Mailand, 2015.

Chernosky, Louise E.: Voices of New Music on National Public Radio, Univ. Diss., New York 2012, S. 43-46, https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8Q52WPR, letzter Zugriff 21.3.21.

Clark, Lorenne/Lewis, Debra: Rape. The Price of Coercive Sexuality. Toronto, 1977.

Connell, Noreen/Wilson Cassandra: Rape. The First Sourcebook for Women. New York, 1974.

Conroy, Mary: The Rational Woman's Guide to Self-defense, New York 1975.

Cox, Jim: Radio Crime Fighters. Jefferson N.C., 2002.

Cox, Paul: ‚Cage‘s Credo: The Discovery of New Imaginary Landscapes of Sound’, o.J., http://media.dramonline.org/content/notes/mode/mo229.pdf, letzter Zugriff 20.03.21.

Cuklanz, Lisa M.: Rape on Prime Time. Television, Masculinity, and Sexual Violence. Philadelphia, 2000.

Dammann, Günter: ‚Le dispositif’ als ‚das Dispositiv’. Bemerkungen zum Fall einer Nicht-Übersetzung. In: Tiefenschärfe. Medien-Dispositive. Zentrum für Medien und Medienkultur / Medienzentrum FB 07 Universität Hamburg, WS 2002/03, S. 4–6.

Dander, Valentin: Zones Virtopiques. Die Virtualisierung der Heterotopien und eine mediale Dispositivanalyse am Beispiel des Medienkunstprojekts *Zone*Interdite*. Innsbruck, 2014.

Daniels, Dieter: Subversion als Strategie heute. In: Wachter, Christoph/Jud, Mathias (Hg.): Political Interventions. Basel, 2014, S. 51–62.

Das Wörterbuch der deutschen Sprache (WDS), ‚Bericht’: https://www.dwds.de/wb/wdg/Bericht, letzter Zugriff 2.12.2020.

David, Sara: Counting Every Instance of Rape, Death, and Nudity on ‚Game of Thrones’. In: Vice, 7.09.2017, https://www.vice.com/en/article/qvvx83/game-of-thrones-by-the-numbers, letzter Zugriff 23.03.2021.

Davis, Angela: JoAnn Little: The Dialectics of Rape. In: Ms Magazine, Jg. 3, 1975, S. 106–108.

Davis, Angela: Joan Little: The Dialectics of Rape. In: Ms Magazine, Jg. 12, H. 2, 2002, S. 37–40.

Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? [frz. 1989]. In: François Ewald, Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt am Main, 1991, S. 153–162.

Dockterman, Eliana: Sexual Assault Awareness Camapaign Uses Disney Princesses to Make a Point. In: Time, 27.06.2014, https://time.com/2933473/sexual-assault-awareness-disney-princess/, letzter Zugriff 23.03.2021.

Doherty, Thomas: Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema. 1930–1934. New York, 1999, Appendix 1: The Text of the Production Code, S. 347–367.

Downing, Lisa: Selfish Cinema: Sex, Heroism, and Control in Adaptations of Ayn Rand for the Screen. In: Cocks, Neil (Hg.): Questioning Ayn Rand. Subjectivity, Political Economy, and the Arts. Wiesbaden, 2020, S. 109–129.

Dreyfus, Hubert L./Rabinow, Paul: Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics. 2. Auflage, Chicago, 1983.

Duden Online-Wörterbuch: ‚Bericht', https://www.duden.de/suchen/dudenonline/bericht, letzter Zugriff, 2.12.20.

Duden Online-Wörterbuch: ‚Polizeibericht', https://www.duden.de/rechtschreibung/Polizeibericht, letzter Zugriff, 2.12.20.

Duden Online-Wörterbuch: ‚Verlesen', https://www.duden.de/rechtschreibung/verlesen_lesen_vorlesen, letzter Zugriff 20.11.2020.

Dunning, John: On the Air. The Encyclopedia of Old-Time Radio. New York, 1998.

Dworkin, Andrea: Woman Hating. New York, 1974.

Edelman, Murray: From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions. Chicago/London, 1995.

Encyclopædia Britannica online: ‚Dragnet', https://www.britannica.com/topic/radio#toc301720, letzter Zugriff 13.06.2020.

Fabritius, Bernd: Rotkäppchen, was trägst du unter der Schürze? Geschlechterbilder im Märchen. Marburg, 2010.

Faulstich, Werner: Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel ‚The War of the Worlds'(1938) von Orson Welles. Tübingen, 1981.

Feminist Alliance Against Rape: Newsletter, Washington D.C., 1974–77, später umbenannt in Aegis: A Magazine on Ending Violence Against Women, Washington D.C., 1978–87.

Fields, Jill (Hg.): Entering the Picture. Judy Chicago, The Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists. New York, 2012.

Fisher, Jennifer: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic. In: Art Journal, Jg. 56, H. 4, Winter 1997: Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century, S. 28–33.

Forschungsprojekt Radiokunst: Zur Entwicklung eines Mediums zwischen Ästhetik und sozio-kultureller Wirkungsgeschichte (2012–2015), http://forschung-kuenstlerpublikationen.de/Forschungsprojekt.html, letzter Zugriff 22.03.2021.

Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin, 1978.

Foucault, Michel: Nein zum König Sex. Gespräch mit Bernard-Henry Levy. In: Ders.: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin, 1978, S. 176–198, (1978a).

Foucault, Michel: Ein Spiel um die Psychoanalyse. Ein Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes, In: Ders. (Hg.): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin, 1978, S. 118–175 (1978b).

Foucault, Michel: Das Abendland und die Wahrheit des Sexes. In: Ders. (Hg.): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin, 1978, S. 96–103, (1978c)

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses [frz. 1975]. 9. Auflage. Frankfurt am Main 2008.

Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit 1. Der Wille zum Wissen [frz. 1976]. 21. Auflage, Frankfurt am Main, 2017.

Frahm, Ole/ Michaelsen, Torsten (1999): Hört die anderen Wellen! Zur Verräumlichung der Stimme im Radio, Vortrag anlässlich der Ringvorlesung *Radiokultur und Hörkunst*, Universität Hamburg, 31.5.1999, S. 1–35, <http://www.yumpu.com/de/document/view/5813168/ole-frahm-torsten-michaelsen-hort-die-anderen-wellen-zur->, letzter Zugriff 28.11.2020.

Frankel, David: Engine. In: Miller, Abbott J. (Hg.): Inside Cars. 2wice, Visual and Performing Arts, Jg. 5, H. 2, 2001, S. 38–45.

FrauenMedia Turm – Feministisches Archiv und Bibliothek: Chronik, https://frauenmediaturm.de/neue-frauenbewegung/chronik-1976/, letzter Zugriff 17.03.2021.

Freedman, Estelle B.: Redefining Rape. Sexual Violence in the Era of Suffrage and Segregation. Cambridge, 2012.

Friedan, Betty: Feminine Mystique, New York, 1963.

Frieling, Rudolf/Sanromán, Lucía/Willsdon, Dominic (Hg.): Suzanne Lacy. We are here. Ausst.-Kat., San Francisco Museum of Modern Art. München/London/New York, 2019.

Frohne, Ursula/Katti, Christian: Einführung. Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik. In: Held, Jutta (Hg.): Kunst und Politik. Schwerpunkt: Politische Kunst heute, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Bd 9, 2007. Göttingen, 2008, S. 15–26.

Fryd, Vivien Green: Suzanne Lacy's Three Weeks in May: Feminist Activist Performance Art as ‚Expanded Public Pedagogy'. In: NWSA Journal, Jg. 19, H. 1, Frühjahr 2007, S. 23–38.

Fryd, Vivien Green: Against Our Will. Sexual Trauma in American Art since 1970. University Park, 2019.

Fuhrmann, Uwe: Die Entstehung der ‚Sozialen Marktwirtschaft' 1948/49. Eine historische Dispositivanalyse. Konstanz/München, 2017.

Gager, Nancy/Schurr, Cathleen: Sexual Assault: Confronting Rape in America. New York, 1976.

Gaulke, Cheri/Klick, Laurel (Hg.): Feminist Art Workers: A History, Los Angeles, 2012.

Geragthy, Elise: In the Name of the Father: Self Naming in the Face of Institutional Patriarchy. In: Writing on the Edge, Jg. 17, Nr. 1, 2016, S. 29–37.

Gethmann, Daniel: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich/Berlin, 2006.

Gill, Rosalind: Ideology, Gender and Popular Radio: A Discourse Analytic Approach. In: Beahr, Helen/Gray, Ann (Hg.): Turning it on. A Reader in Women and Media. New York, 1996 S. 211–217.

Gill, Rosalind: Justifying Injustice. Broadcaster' Accounts of Inequality. In: Mitchell, Caroline (Hg.): Women and Radio. Airing Differences. London, 2000, S.137–151.

Gnosa, Tanja: Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien. Bielefeld, 2018.

Goethe-Institut: Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische zu denken, Symposium in der Akademie der Künste, Berlin, 11–13.06.2015, https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20559574.html, letzter Zugriff 19.03.2021.

Goldhammer, Klaus: Formatradio in Deutschland. Konzepte, Techniken und Hintergründe der Programmgestaltung von Hörfunkstationen. Berlin, 1995.

Goldin, Claudia: Female Labour Force Participation. The Origin of Black and White Differences, 1870 and 1880. In: Journal of Economic History, Vol XXXVII, No. 1, 1977, S.87–108.

Goldin, Claudia: The Quiet Revolution that Transformed Women's Employment, Education, and Family. In: American Economic Association, Richard T. Ely Lecture, Vol. 96, No. 2, 2006, https://scholar.harvard.edu/files/goldin/files/the_quiet_revolution_that_transformed_womens_employment_education_and_family.pdf, letzter Zugriff 2.12.2020, 1–20.

Griffin, Susan: Rape: The All-american Crime. In: Ramparts, H. 10, 1971, S. 26–35.

Griffin, Susan: The Politics of consciousness. San Francisco, 1986.

Grob, Norbert: Kino der Verdammnis. In: Ders. (Hg.): Filmgenres – Film Noir. Stuttgart, 2008, S. 9–53.

Gruber, Aya: Rape, Feminism, and the War on Crime. In: Washington Law Review, Jg. 84, H. 4, 2009, S. 581–658.

Grundmann, Heidi/Zimmermann, Elisabeth/Braun, Reinhard et al. (Hg.): Re-Inventing Radio. Aspects of Radio as Art. Frankfurt am Main, 2008.

Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München, 2005.

Hampf, Michaela: Freies Radio in den USA. Die Pacifica Foundation 1946–1965. Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Nordamerikas, Band 15. Münster, 2000.

Hans, Jan: Das Medien-Dispositiv. In: Tiefenschärfe. Medien-Dispositive. Zentrum für Medien und Medienkultur/Medienzentrum FB 07 Universität Hamburg, WS 2002/03, S. 22–28.

Harmon, Jim: The Great Radio Heroes. Garden City N.Y., 1967.

Harrison, James: Black Abductor. London/New York, 1972.

Haskell, Molly: From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies [1974]. 3. Auflage, Chicago/London 2016.

Held, Jutta (Hg.): Kunst und Politik. Schwerpunkt: Politische Kunst heute, Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft Bd 9, 2007. Göttingen, 2008.

Helliwell, Christine: ‚It's Only a Penis'. Rape, Feminism, and Difference. In: Signs, Vol, 25, No. 3, 2000, The University of Chicago Press, https://www.jstor.org/stable/3175417, letzter Zugriff 25.02.2020.

Herbert, John Charles: Broadcast Speech and the Effect of Voice Quality on the Listener. A Study of the Various Components which Categorise Listener Perception of Vocal Characteristics. Univ. Diss., University of Sheffield, 1988.

Herschberger, Ruth: Adam's Rib [1948]. New York, 1970.

Hertling, Anke: Eroberung der Männerdomäne Automobil. Die Selbstfahrerinnen Ruth Landhoff-Yorck, Erika Mann und Annearie Schwarzenbach. Bielefeld, 2013.

Hertrampf, Susanne: Ein Tomatenwurf und seine Folgen. Eine neue Welle des Frauenprotestes in der BRD, 8.9.2008: http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35287/neue-welle-im-westen?p=all, letzter Zugriff 21.03.2018.

Heyer, Stefan: Deleuzes & Guattaris Kunstkonzept. Ein Wegweiser durch Tausend Plateaus. Wien, 2001.

Hickethier, Knut: Apparat, Dispositiv, Programm. Skizze einer Programmtheorie am Beispiel des Fernsehens. In: Hickethier, Knut/Hielinski, Siegfried (Hg.): Medien/Kultur, Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin, 1990, S. 421–447.

Hickethier, Knut: Das Erzählen der Welt in den Fernsehnachrichten. Überlegungen zu einer Narrationstheorie der Nachricht. In: Nerverla, Irene/Grittmann, Elke/Pater, Monika (Hg.): Grundlagentexte zur Journalistik. Konstanz, 2002, S. 657–681.

Hickethier, Knut: Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts. In: Tiefenschärfe. Medien-Dispositive. Zentrum für Medien und Medienkultur/Medienzentrum FB 07 Universität Hamburg, WS 2002/03, S. 28–30.

Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart, 2003.

Hickethier, Knut: Der Politische Blick im Dispositiv Fernsehen. Der Unterhaltungswert der Politik in der medialen Republik. In: Weisbrod, Bernd (Hg.): Die Politik der Öffentlichkeit. Die Öffentlichkeit der Politik. Göttingen, 2003, S. 79–96.

Hochschule für Bildenden Künste, Hamburg: Podiumsdiskussion Kunst und/oder Politik, oder: wie politisch darf/muss Kunst (heute) sein?, 2017, https://www.podcampus.de/nodes/RAOPJ, letzter Zugriff 19.03.21.

Hoffmann-Curtius, Kathrin: ‚Wenn Blicke töten könnten.' Oder: Der Künstler als Lustmörder. In: Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin, 1989, S. 369–393.

Holland, Patricia: When a Woman Reads the News. In: Beahr, Helen/Gray, Ann (Hg.): Turning it on. A Reader in Women and Media. New York, 1996, S. 195–200.

Holson, Laura M.: The Long View on ‚Deep Throat'. In: The New York Times, 05.09.2004: https://www.nytimes.com/2004/09/05/movies/the-long-view-on-deep-throat.html, letzter Zugriff 18.03.2021.

Holte, Michael Ned: Happening Again. Reinventing Allan Kaprow. In: Phelan, Peggy (Hg.): Live Art in LA. Performance in Southern California. 1970–1983. London, 2012, S. 39–60.

Hunt, Kristin: The End of American Film Censorship. In: JSTOR Daily (28.02.2018), https://daily.jstor.org/end-american-film-censorship/, letzter Zugriff 29.10.2020.

Irish, Sharon: Suzanne Lacy. Spaces Between. Minneapolis, 2010.

Jeffreys, Sheila: Anticlimax. A Feminist Perspective on the Sexual Revoultion. 2. Auflage, New York, 1993.

Jones, Amelia: Lost Bodies: Early 1970s Los Angeles Performance Art in Art history. In: Phelan, Peggy (Hg.): Live Art in LA. Performance in Southern California, 1970–1983. London, 2012, S. 115–184.

Kalu, Joy Kristin: Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances. Bielefeld, 2013.

Kaprow, Allan: Essays on the Blurring of Life and Art. Berkeley/Los Angeles/London, 1993.

Kaprow, Allan: The Legacy of Jackson Pollock of Jackson Pollock (1958). In: Kaprow, Allan: Essays on the Blurring of Life and Art. Berkeley/Los Angeles/London, 1993, S. 1–9.

Karlin, Katherine: What We Don't Remember about Saturday Night Fever. In: Bright Wall/Dark Room, Issue 72, Juni 2019, https://www.brightwalldarkroom.com/2019/06/12/what-we-dont-remember-about-saturday-night-fever/, letzter Zugriff 11.11.2020, letzter Zugriff 27.3.2021.

Karpf, Anne: Women and Radio. In: Women's Studies Int. Quart., Band 3, 1980, London, S. 41–54.

Kastner, Jens: Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Wien, 2012.

Keller, Reiner: Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms. Wiesbaden, 2005.

Kerouac, Jack: On the Road. New York, 1957.

Kittler, Friedrich: The Last Radio Broadcast. In: Grundmann, Heidi/Zimmermann, Elisabeth/Braun, Reinhard et al. (Hg.): Re-Inventing Radio. Aspects of Radio as Art. Frankfurt am Main, 2008, S. 17–25.

Klammer, Clemens/Parr, Rolf/Schneider Ulrich Johannes (Hg.): Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe, Stuttgart-Weimar, 2014.

Koch, Angela: Ir/réversible. Die audiovisuelle Codierung von sexueller Gewalt im Film. In: Knopf, Kerstin/ Scheikart, Monika (Hg.): Sex/ismus und Medien. Herbolzheim, 2007, S. 139–164.

Koch, Angela: Das ‚unsägliche' Verbrechen. Überlegungen zur Tabuisierung von sexueller Gewalt im Spielfilm. In: Frietsch, Ute/Hamitzsch, Konstanze/John, Jennifer et al. (Hg.): Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht. Bielefeld, 2015, S. 195f.

Koch, Angela: Sex or Rape? Diskursive Rahmung und visuelle Setzung als konstituierende Momente von sexueller Gewalt. In: Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Gewalt im Bild. Ein interdisziplinärer Diskurs. Marburg, 2018, S. 341–355.

Kornfield, Sarah/Jones, Hannah: #MeToo on TV: Popular Feminism and Episodic Sexual Violence, Feminist Media Studies, 2021, DOI: 10.1080/14680777.2021.1900314, letzter Zugriff 29.03.2021.

KPFK: IMRU Radio Magazine: https://www.kpfk.org/on-air/imru/, letzter Zugriff 3.05.2019.

Krause, Emily Louise: Suzanne Lacy: Three Weeks in May. Master Thesis, California State University, Fresno. 2010.

Krieger, Verena: Strategische Uneindeutigkeit. Ambiguierungstendenzen ‚engagierter' Kunst im 20. Und 21. Jahrhundert. In: Mader, Rachel (Hg.): Radikal Ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute. Zürich/Berlin, 2014, S. 29–56.

Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum. Wien, 2002.

Labowitz-Starus, Leslie/Lacy, Suzanne: ‚In Mourning and in Rage... '. In: Frontiers: A Journal of Women Studies, Jg. 3, H. 1, Frühjahr1978, S. 52–55.

Lacy, Suzanne: ‚Three Weeks in May': Speaking Out on Rape, a Political Art Piece. In: Frontiers: A Journal of Women Studies, Jg. 2, H. 1, Frühjahr 1977, S. 64–70.

Lacy, Suzanne: Made for TV: California Performance in Mass MediaSource. In: Performing Arts Journal, Jg. 6, H. 2, 1982, S. 52–61.

Lacy, Suzanne (Hg.): Mapping the Terrain. New Genre Public Art. Seattle, 1995.

Lacy, Suzanne. Tracing Allan Kaprow. In: Artforum, Jg. 44, H. 10, 2006, S. 323.

Lacy, Suzanne: Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007. Durham, NC, 2010.

Lacy, Suzanne: Time, Bones, and Art. Anatomy of a Decade [1995]. In: Dies.: Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007, Durham, NC, 2010, S. 92–107.

Lacy, Suzanne: In Mourning and in Rage (With Analysis Aforethought) [1978]. In: Dies.: Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007. Durham, NC, 2010, S. 64–71.

Lacy, Suzanne/Labowitz, Leslie: Learning to Look: The Relationship between Art and Popular Culture Images [1979]. In: Lacy, Suzanne (Hg.): Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007. Durham, NC, 2010, S. 72–82.

Lacy, Suzanne/Labowitz, Leslie: Feminist Artists: Developing a Media Strategy for the Movement [1981]. In: Lacy, Suzanne (Hg.): Leaving Art. Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007. Durham, NC, 2010, S. 83–91.

Lacy, Suzanne/ Flores Sternad, Jennifer: Voices, Variations, and Deviations: from the LACE Archve of Aouthern California Performance Art. In: Phelan, Peggy (Hg.): Live Art in LA. Performance in Southern California, 1970–1983. New York/London, 2012, S. 61–114.

Lamberty, Ingo: Freies Radio in den USA. Die Pacifica Foundation. Berlin, 1988.

Land, Jeff: Active Radio. Pacifica`s Brash Experiment. Minneapolis, 1999.

Lander, Dan: Sound by Artist, Toronto, 1990.

Lasar, Matthew: Pacifica Radio. The Rise of an Alternative Network. Philadelphia, 2000.

Lederman, Russet: In the Shadow of Ed Ruscha. In: Setup4. Künstlerbücher in Theorie und Praxis, H. 4, 2017, http://www.setup4.org/ausgabe-3/themen-und-beitraege/russet-ledermanin-the-shadow-of-ed-ruscha, letzter Zugriff 12.12.2020

Leistert, Oliver: ‚Das ist ein Dispositiv, das geht, es läuft'. In: Tiefenschärfe. Medien-Dispositive. Zentrum für Medien und Medienkultur/Medienzentrum FB 07 Universität Hamburg, WS 2002/03, S. 7–9.

Lenk, Carsten: Das Dispositiv als theoretisches Paradigma der Medienforschung. Überlegungen zu einer integrativen Nutzungsgeschichte des Rundfunks. In: Rundfunk und Geschichte, Jg. 22., H. 1, 1996, S. 5–17.

Lepa, Steffen/Kortz, Friedrich/Hoklas, Anne-Kathrin: Vom ‚Medium' zum ‚Mediendispositiv': Metatheoretische Überlegungen zur Integration von Situations- und

Diskursperspektive bei der empirischen Analyse mediatisierter sozialer Welten. In: Krotz, Friedrich/Despotović, Cathrin/Kruse, Merle-Marie (Hg.): Die Mediatisierung sozialer Welten. Synergien empirischer Forschung. Wiesbaden, 2014, S. 115–144.

Lewallen, Constance M./Moss, Karen (Hg.): State of Mind. New California Art Circa 1970. Ausst.-Kat., Berkeley Art Museum. Berkeley, 2011.

Lexikon der Filmbegriffe: Hixploitation, https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3560, letzter Zugriff 21.02.2021.

Lindner, Ines/Schade, Sigrid/Wenk, Silke (Hg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin, 1989.

Lloyd, Justine: Gender and Media in Broadcast Age. London, 2020.

Loeffler, Carl E./Tong, Darlene (Hg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art. San Francisco, 1989.

Lonsway, Kimberly A./Fitzgerald, Louise F.: Rape Myths. In Review. In: Psychology of Women Quarterly, 18, 1994, S. 133–164.

Los Angeles Police Department: California Public Records Act Unit Manual, http://lapd-assets.lapdonline.org/assets/pdf/09-30-19_CPRA_Unit_Manual.pdf, S. 8.

Los Angeles Police Departement: Manual Vol. 5, http://www.lapdonline.org/lapd_manual/volume_5.htm, letzter Zugriff 7.07.2019.

Los Angeles Police Department: Media Relations Handbook, 2007/2008, http://lapd-assets.lapdonline.org/assets/pdf/guide-2008.pdf.

Löw, Martina: Raumsoziologie. 10. Auflage, Frankfurt am Main, 2010, S. 198.

Löwe, Liane: A Nation Built on Transport. Das Auto und die US-amerikanische Gesellschaft. In: Köth, Anke/ Minta, Anna/ Schwarting/ Andreas (Hg.): Building America. Die Erschaffung einer neuen Welt. Dresden, 2005, S. 247–269.

Maberry, Sue/Linton, Meg (Hg.): Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building. A Guide to the Exhibition. Los Angeles, 2012.

Mackel, Alexandra: Tatort und Schauplatz. Repräsentation und Rezeption sexueller Gewalt gegenüber Frauen in der zeitgenössischen Kunst. Dissertation, Ludwigs-Maximilian-Universität München. 2014.

Marchart, Oliver/Martinsen, Renate: Einleitung. Foucault und die politische Theorie. In: Dies. (Hg.): Foucault und das Politische. Transdisziplinäre Impulse für die politische Theorie der Gegenwart. Wiesbaden, 2019, S. 1–5.

Martinez, Pilar Rodrigez: Feminism and Violence. The Hegemonic Second Wave's Encounter with Rape and Domestic Abuse in USA (1970–1985). In: Cultural Dynamics, Jg. 23, H. 3 2011, S. 147–172.

McCrohan, Donna: Archie & Edith, Mike & Gloria. The Tumultuous History of *All in the Family*. New York, 1987.

McFadden, Jane: Close Radio. In: Peabody, Rebecca/Perchuk, Andrew/Phillips, Glenn et al. (Hg.): Pacific Standard Time. Los Angeles Art, 1945–1980. Los Angeles, 2011.

McMahon, Sheila M.: History of the Anti-Rape Movement. In: O'Donohue, William/Schewe, Paul A. (Hg.): Handbook of Sexual Assault and Sexual Assault Prevention. Wiesbaden, 2019, S. 47–53.

Meckel, Miriam/Kamps, Klaus: Fernsehnachrichten. Entwicklung in Forschung und Praxis. In: Dies. (Hg.): Fernsehnachrichten. Prozesse, Strukturen, Funktionen. 1998.

Medea, Andrea/Thompson, Kathleen: Against Rape. London, 1975.

Meyer, Thomas: Was ist Politik? Opladen, 2000.

Miller, Wilbur R.: The Social History of Crime and Punishment in America. An Encyclopedia. Band 4. Thousand Oaks, 2012, S. 1767–1774.

Millett, Kate: Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft [engl. Sexual Politics,1970]. Köln, 1982.

Mitchell, Caroline: Woman and Radio. Airing Differences, London, 2001.

Mitchell, Juliet: Woman's Estate. Women's Liberation. Middlesex/Baltimore/Ringwood, 1971.

Moss, Karen: Beyond the White Cell: Experimentation/Education/Intervention in California circa 1970. In: Lewallen, Constance M./Moss, Karen (Hg.): State of Mind, New California Art Circa 1970, Ausst.-Kat., Berkeley Art Museum, Berkeley/Los Angeles/London, 2011, S. 120–195.

Müller, Elisabeth: Das Bild der Frau im Märchen. Analysen und erzieherische Betrachtungen. München, 1986.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. Feminism and Film Theory. In: *Screen*, Jg. 16, H. 3, 1975, S. 6–18.

Murphy, Heather/Arangom Tim: Joseph DeAngelo Pleads Guilty in Golden State Killer Cases. The New York Times, 29.06.2020, https://www.nytimes.com/2020/06/29/us/golden-state-killer-joseph-deangelo.html, letzter Zugriff 8.05.2021.

Nabakowski, Gislind: Drei Wochen im Mai. In: Emma. Zeitschrift für Frauen von Frauen, H. 1, 1978, S. 36–37.

National Commission on the Observance of International Women's Year: Rape. A Workshop Guide. 1977.

New York Radical Feminists: Manifesto, New York, 1971.

Nierhaus, Irene: Arch6. Raum, Geschlecht, Architektur. Wien, 1999.

Nierhaus, Irene/Heinz, Kathrin/Keim, Christiane: Verräumlichung von Kultur. wohnen+/-ausstellen Kontinuitäten und Transformationen eines kulturellen Beziehungsgefüges. In: Hepp, Andreas/Lehmann-Wermser, Andreas (Hg.): Transformationen des Kulturellen. Wiesbaden, 2013, S. 117–130.

Nowicka, Martina: Ist Dispositiv nur ein Modebegriff? Zur Poetik des ‚dispositif turns'? In: Caborn Wengler, Joannah/ Hoffarth, Britta/Kumięga, Łukasz (Hg.): Verortungen des Dispositiv-Begriffs. Analytische Einsätze zu Raum, Bildung, Politik. Wiesbaden, 2013, S. 37–54.

(O.A.) Close Radio. In: High Performance Magazine, Jg. 1, H. 4, 1978, S. 12–15.

Pace, Gina: No Going Out to Play, No Sleep with the Windows Open. The Terror California Communities Felt During the Golden State Killer's Crime Spree. In: Oxygen (24.07.2018), https://www.oxygen.com/golden-state-killer-main-suspect/crime-time/community-terror-james-deangelo, letzter Zugriff 25.10.2020.

Phelan, Peggy (Hg.): Live Art in LA. Performance in Southern California. 1970–1983. London, 2012.

Philipps, Glenn: Close Radio (1976–1979), K-PST, 2007, http://www.k-pst.org/?p=1425, letzter Zugriff 3.10.18.

Police of Sacramento: Report Writing Manual, 2014, https://www.csus.edu/campus-safety/police-department/_internal/_documents/rwm.pdf, letzter Zugriff 7.07.2019.

Pollock, Griselda: Screening the Seventies. Sexuality and the Spaces of Femininity. In: Dies.: Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art. London, 1985.

Princenthal, Nancy: Unspeakable Acts. Women, Art, and Sexual Violence in the 1970s. New York, 2019.

Projansky, Sarah: Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture. London/New York, 2001.

Projansky, Sarah: The Elusive/Ubiquitous Representation of Rape: Historical Survey of Rape in U.S. Film, 1903–1927. In: Cinema Journal, Jg. 41, H. 1, 2001, S. 68–90.

Rabinow, Paul/Rose, Nikolas: Foucault Today. Introduction. In: Dies. (Hg.) The Essential Foucault. Selections from the Essential Works of Foucault, 1954–1984. New York, 2003.

Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hg. von Maria Muhle. Berlin, 2006.

Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Wien, 2009.

Rauh, Franziska: Radio Art in the ‚...Everyday Hand-to-Hand Struggle with Apparatuses?‘. In: Thurmann-Jajes, Anne/Frohne, Ursula et al. (Hg.): Radio as Art. Concepts, Spaces, Practices (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen 8). Bielefeld, 2019, S. 118–126.

Rauh, Franziska: When Car Culture Meets Rape Culture. Das Auto als Verhandlungsraum sexualisierter Gewalt in Three Weeks in May (1977) von Suzanne Lacy und Hollywood-Filmen. In: Nierhaus, Irene/Heinz, Kathrin (Hg.): Unbehaust Wohnen. Konflikthafte Räume in Kunst, Architektur, Visueller Kultur. Bielefeld, 2020, S. 293–307.

Reid, Jack: Roadside Americans. The Rise and Fall of Hitchhiking in a Changing Nation. Chapel Hill, 2020.

Reyes, Amanda (Hg.): Are You in the House Alone? A TV Movie Compendium 1964–1999. London, 2016.

Richardson, Mark: You Say You Want a Revolution: How Yoko Ono’s Rape Could Have Changed the World. In: Senses of Cinema, Juli 2004: http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/yoko_ono_rape/, letzter Zugriff 18.03.2021.

Risholm, Ellen: (Nicht) normale Fahrten US-amerikanischer und deutscher Road Movies. In: Gerhart, Ute/Grünzweig, Walter/Link, Jürgen et al. (Hg.): (Nicht) Normale Fahrten. Faszinationen eines modernen Narrationstyps. Heidelberg, 2003, S. 107–130.

Rodriguez Martinez, Pilar: Feminism and Violence. The Hegemonic Second Wave’s Encounter with Rape and Domestic Abuse in USA (1970–1985). In: Cultural Dynamics, Jg. 23, H. 3, Sage Journals, 2011, S. 147–172.

Roth, Moira: Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women’s Performance Art in Southern California. In: Loeffler, Carl E./Tong, Darlene (Hg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art. San Francisco, 1989, S. 463–489.

Roth, Moira: Oral History Interview with Suzanne Lacy. 16.03.–27.09.1990: https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_215585, letzter Zugriff 17.03.2021.

Rosen, Majorie: Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream. London 1973.

Sanger, Carol: Cars, Culture, And the Predicament of Gendered Space. In: University of Pennsylvania Law Review, Band 144, 1995, https://scholarship.law.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3502&context=penn_law_review; letzter Zugriff, 30.08.2020, S. 705–756.

Sanyal, Mithu M.: Vergewaltigung. Aspekte eines Verbrechens. 2. Auflage, Bonn, 2017.

Sanyal, Mithu: Rape. From Lucretia to #MeToo [dt. 2016]. London/New York, 2019.

Sattler, Elisabeth: Die riskierte Souveränität. Erziehungswissenschaftliche Studien zur modernen Subjektivität. Bielefeld, 2009.

Schade, Sigrid: Der Mythos des ‚Ganzen Körpers'. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, 2006, S. 159–174.

Scharff, Virginia: Taking the Wheel. Women and the Coming of the Motor Age. New York, 1991.

Schönewald, Sarah: Kunst auf Sendung. Zur Analyse und Vermittlung von Radiokunst (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen 9), Bielefeld, 2021.

Schwartz, A. Brad: Broadcast Hysteria. Orson Welles's War of the Worlds and The Art of Fake News. New York, 2016.

Schwedinger, Julia R. und Herman: Rape and Inequality. Beverly Hills, 1983.

Scoville, Dean: The First Female Petrol Officers. In: Police, 21.09.2012: https://www.policeone.com/police-history/articles/8634189-Police-History-The-evolution-of-women-in-American-law-enforcement/, letzter Zugriff 16.03.2021.

Simpson, Kim: Early '70s Radio. The American Format Revolution. New York/London, 2011.

Stoetzer, Sergej: Aneignung von Orten. Raumbezogene Identifikationsstrategien. Dissertation Technische Universität Darmstadt, 2013, S. 21 (http://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/3833/7/Stoetzer-Aneignung_von_Orten_printerfriendly.pdf), letzter Zugriff 10.1.21.

Taub, Amanda: In Rage Over Sarah Everard Killing, ‚Women's Bargain' Is Put on Notice. In: The New York Times, 14.03.2021, https://www.nytimes.com/2021/03/14/world/europe/sarah-everard-women-protest.html?, letzter Zugriff 23.03.2021.

The Tony Schwartz Collection, https://www.wnyc.org/series/tony-schwartz, letzter Zugriff 21.03.21.

Thomas, James: Sheila Levrant de Bretteville, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Arlene Raven, and others. CalArts Women's Design Program; Feminist Studio Workshop & Women's Graphic Center at the Woman's Building. Los Angeles, California, USA, 1971–1975: http://radical-pedagogies.com/search-cases/a36-calarts-womens-design-program/, letzter Zugriff 18.03.2021.

Thompson, Nato (Hg.): Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011. New York, 2012.

Thurmann-Jajes, Anne/Breitsameter, Sabine/Pauleit, Winfried (Hg.): Sound Art. Zwischen Avantgarde und Popkultur. Bremen, 2006.

Thurmann-Jajes, Anne: Ed Ruscha and his Significance for the Developement of the Artist´s Book. In: Setup4. Künstlerbücher in Theorie und Praxis, H. 4, 2017, http://www.setup4.org/ausgabe-3/themen-und-beitraege/anne-thurmann-jajesed-ruscha-and-his-significance-for-the-developement-of-the-artists-book, letzter Zugriff 12.12.2020.

Thurmann-Jajes, Anne/Frohne, Ursula et al. (Hg.): Radio as Art. Concepts, Spaces, Practices (Schriftenreihe für Künstlerpublikationen 8). Bielefeld, 2019.

Thurmann-Jajes, Anne/Beyer, Regine (Hg.): Listen Up! Radio Art in the USA. Bielefeld, voraussichtl. Dezember 2021.

Toobin, Jeffrey: American Heiress. The Kidnapping, Crimes and Trial of Patty Hearst. London, 2016.

Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender. In: Cinetext. Film & Philosophy, April 2002: http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html, letzter Zugriff 18.03.2021.

Tunstall, Jeremy/Walker, David: Media Made in California. Hollywood, Politics and the News. New York/Oxford 1981.

U.S. Department of Health, Education, and Welfare: DHEW Publication No. (PHS) 78-1907, 1978: https://www.cdc.gov/nchs/data/series/sr_21/sr21_029.pdf; letzter Zugriff 12.12.2020.

U.S. Department of Labor: Women Workers in 1960. Geographical Differences. Washington D.C., 1962.

Virostek, Paul: Field Recording. From Research to Wrap. An Introduction to Gathering Sound Effects, Toronto 2012.

Walker, Jesse: Rebels on the Air. An Alternative History of Radio in America. New York, 2001.

Walker, Marcia J. (Hg.): Toward the Prevention of Rape. A Bibliography. Center for Correctional Psychology Department of Psychology, University of Alabama, 1975.

Wallis, Jennifer: Rape-Revenge and Rape-Response. Narratives of Sexual Violence and Justice in the TV Movie. In: Reyes, Amanda (Hg.): Are You in the House Alone? A TV Movie Compendium 1964–1999. Manchester 2016, S. 25–31.

WDR, Museum Ludwig Köln, San Francisco Museum of Modern Art, American Public Radio (Hg.): Klangskulpturen/Sound Sculptures Metropolis Köln through the Golden Gate. Satelliten-Ohrbrücke/Satellite Soundbridge Köln–San Francisco, Köln, 1987.

Welsh, Ken: A Hitch-Hiker's Guide to Europe. New York, 1971 [US Edition 1972]

Wenk, Silke: Repräsentation in Theorie und Kritik. Zur Kontroverse um den ‚Mythos des ganzen Körpers'. In: Zimmermann, Anja (Hg.): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin, 2006, S. 99–114.

White Stewart, Mary: Ordinary Violence: Everyday Assaults against Women, Westport, 2014.

Wilding, Faith: The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts (1970–75). In: Broude, Norma/Garrard, Mary D./ (Hg.): The Power of Feminist Art. New York 1994, S. 32–47.

Withers, Josephine, 1994: Feminist Performance Art: Performing, Discovering, Transforming Ourselves. In: Broude, Norma/Garrard, Mary D./ (Hg.): The Power of Feminist Art. New York 1994, S. 158–174.

Wolfthal, Diane: Images of Rape. The ‚Heroic' Tradition and its Alternatives. Cambridge/New York, 1999.

Zeising, Andreas: Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Künstlervermittlung im frühen Rundfunk der 1920er und 1940er Jahre. Köln, 2018.

Internetquellen

ARIADNE, Webseite

- Cheri Gaulke/Barbara T. Smith: Liebestod: https://www.againstviolence.art/liebestod, letzter Zugriff 01.11.2019.
- Leslie Labowitz, Public Art Performance (1977): https://www.againstviolence.art/twim-public-art-performances, letzter Zugriff 01.11.2019.
- Suzanne Lacy, Press Kit (1977): https://www.againstviolence.art/articles, letzter Zugriff, letzter Zugriff 01.11.2019.
- Suzanne Lacy, She Who Would Fly (1977): https://www.againstviolence.art/twim-she-who-would-fly, letzter Zugriff 01.11.2019.
- Suzanne Lacy, Three Weeks in May (1977): https://www.againstviolence.art/three-weeks-in-may, letzter Zugriff 01.11.2019.

Suzanne Lacy: Three Weeks in May, live gesendet und mitgeschnitten am 16.05.1977, KPFK Radio, Los Angeles, Dauer: 10:59 Min., https://www.getty.edu/art/exhibitions/evidence_movement/audio/index.html, letzter Zugriff 4.10.2019.

Suzanne Lacy, Webseite
www.suzannelacy.com

- Maps (1973): http://www.suzannelacy.com/early-works#maps/, letzter Zugriff 27.10.2019.
- One Woman Show (1975):): https://www.suzannelacy.com/one-woman-shows-1975/, letzter Zugriff 18.03.2021.
- Three Weeks in May (1977): http://www.suzannelacy.com/early-works#/three-weeks-in-may/, letzter Zugriff 01.11.2019.

Archivalien

ArchiveOrg (online):

- World Ear Project, Transmission 1, gesendet am 20.08.1970, KPFK, 88 min, https://archive.org/details/WEP_1970_08_20, letzter Zugriff 15.07.2020.
- World Ear Project. *A Walk through the San Diego Zoo*, Pauline Oliveros, gesendet am 14.11.1968, KPFA, 48 min, https://archive.org/details/WEP_1968_11_14, letzter Zugriff 10.07.2020.

- *Calling All Cars* online: https://archive.org/details/OTRR_Calling_All_Cars_Singles/Calling_All_Cars_39-07-20_ep295_The_26th_Wife.mp3., letzter Zugriff 13.06.2020.
- *Gangbusters* online: https://archive.org/details/Gangbusters-Otr, letzter Zugriff 13.06.2020.
- *Dragnet* online: https://archive.org/details/Dragnet_OTR, letzter Zugriff 13.06.2020.

Getty Research Institute:
- Interview Phelan/2011/LAGL: Suzanne Lacy interviewed by Peggy Phelan, January 21, 2011, LA goes live.
- Interview Jones/2011/LAGL: Faith Wilding interviewed by Amelia Jones, June 07, 2010, LA goes live.

KPFK-Archiv (online):
- KPFK-Folio, Januar 1977, https://archive.org/stream/janufolio77kpfkrich#page/4, letzter Zugriff 23.9.2018.
- KPFK-Folio, März 1979, https://archive.org/details/marcfolio79kpfkrich?view=theater, letzter 23.09.2018.

Pacifica Radio Archives (nur Metadaten online):
- PRA Archive, BC0411: Steve Reich und John Gibson: Itman with Stefe Reich and John Gibson. Information, Transmission, Modulation and Noise, interviewd by Richard Friedman, gesendet am 6.11.1970, KPFA, 109min, https://pacificaradioarchives.org/recording/, letzter Zugriff 15.07.2020.
- PRA Archive, BB4151: John Cage: A Conversation with John Cage, interviewd by Richard Friedman, gesendet am 7.12.1970, KPFA, 60 min, https://pacificaradioarchives.org/recording/bb4151
- PRA Archive, BC1526: Rape: the Victim as Suspect, gesendet in zwei Teilen am 2.10.1973, 16.10.1973, KPFA Berkeley, https://www.pacificaradioarchives.org/recording/bc1526?nns=rape%2B, letzter Zugriff 10.07.2020.
- PRA Archive, BC2231: Stop Rape!, gesendet am 18.06. 1974/15.01.1975, KPFK Los Angeles, 62 min, https://www.pacificaradioarchives.org/keyword-search?search_api_views_fulltext=rape, letzter Zugriff 10.07.2020.

Interviews/Gesprächsnotizen

Gesprächsnotiz Radioart Workshop 1, Bremen, 13.04.2012.

Interview Franziska Rauh mit John Duncan, Wien, 12.08.2012.

Interview Franziska Rauh mit Nancy Buchanan, Los Angeles, 16.09.2014.

Interview Franziska Rauh mit Paul Vangelisti, Los Angeles, 15.09.2015.

Erklärung

Hiermit bestätige ich, Franziska Rauh, geb. am 26.02.1979, mit meiner nachfolgenden Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit

- ohne unerlaubte Hilfe angefertigt habe,
- keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe und
- die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Ort, Datum