

Art Education Research No. 26/2024

Sophie Lingg

Das Patriarchat macht Probleme. Social-Media-Accounts als Arbeitsraum und Zuhause

*Ausgehend von der im Filmessay thematisierten „Castle Doctrine [9:58]“, untersucht dieser Artikel Verbindungen zwischen „the home“ und „the account“. Nach einer kurzen Kritik der Szene, die die Doktrin erklärt und dabei das Zuhause als „place where you feel safe“ beschreibt, zieht der Text Parallelen zum digitalen Zuhause in Gestalt von Social-Media-Accounts. Wie sind diese Räume beschaffen? Wofür werden sie gemacht, genutzt, geschützt, und von wem? Welche Formen der Gewalt werden (auch) hier ausgeübt, die wegen der schnell alternden Fülle an Neuigkeiten und Inhalten nicht oder kaum sichtbar sind? Basierend auf Gesprächen mit den queerfeministischen Künstler*innen Anahita Neghabat, Julischka Stengele, Natalie Ananda Assmann, Sophia Süßmilch und Stefanie Sargnagel zum künstlerischen Arbeiten auf Social Media, diskutiert der Text Formen von Diskriminierung und Gewalt, mit denen Künstler*innen beim Arbeiten konfrontiert sind. Schließlich werden kunstvermittelnde Strategien beschrieben, mit denen gesellschaftliche und epistemische Formen der Gewalt über die individuellen Erfahrungen hinaus sichtbar und diskutierbar gemacht werden können.*

Die britische Kunsthistorikerin Claire Bishop beschreibt in *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today* (2024) eine *Gleichzeitigkeit der Aufmerksamkeit* und deren Zusammenhang mit digitalen Technologien im Kontext von Kunst, Kunstbetrachtung und Kunst-Machen: „We are physically present in the performance but also networked to multiple elsewheres.“ (Bishop 2024: 4) Besuchende sind gleichzeitig betrachtend und *postend* – instant-rezensierend auf Social Media und in Chats. Bishop argumentiert gegen die grundlegende Opposition von Aufmerksamkeit und Ablenkung, die sie als falsche Binarität bezeichnet (vgl. ebd.: 8). Die Normiertheit von Aufmerksamkeit und Ablenkung wird schon lange diskutiert und kritisiert, in der Kunst, Kunstvermittlung, im Bildungsbereich und in kritischen Theorien.¹ Die Ablenkung, die in der normierten Vorstellung des *aufmerksamen Subjekts*² keinen Platz hat, wird, so schreibt Bishop weiter, als moralisches Urteil gehandelt und nicht als Beschreibung dessen, „how we

¹ Bishop nennt hier Feminismus, Black Studies, Queer- und Trans-theorie und Disability Studies.

² Als *aufmerksames Subjekt* wird oft genug immer noch eines verstanden, das der Norm (privilegiert, weiß, heterosexuell, *able-bodied*, willensstark/mündig) entspricht und überdies andere, die dieser Norm nicht entsprechen, zum *Objekt* der Aufmerksamkeit macht (vgl. Bishop 2024: 15). Siehe ebenfalls Laura Mulveys Forschung zum *Male Gaze* (Mulvey 1975).

³ Über das Kollektiv DIS, den Film und deren Ausstellung *How to Become a Fossile* (Secession Wien) siehe Christian Höllers Rezension in springerin Heft 2/ 2022 (vgl. Höller 2022).

⁴ Das Castle kommt wiederholt vor, etwa auch in Form von geführten Touren durch mittelalterliche Burgen, Aufnahmen von Fast-Food-Ketten mit Castle-Namen und eben auch als juristische Doktrin.

⁵ Im Film wird ein realer Fall beschrieben, in dem die *Castle Doctrine* herangezogen wurde, um eine obdachlose Person in den USA zu verteidigen, die in ihrem selbstgebauten Shelter aus Karton auf dem Gehweg von gewalttätigen Männern angegriffen wurde und sich mit einem Messer gegen die Angreifenden verteidigte (vgl. DIS Kollektiv 2022).

⁶ Um einen konkreten Fall zu benennen, der sich, während ich diesen Text im Juli 2024 schrieb, ereignete: Am 6. Juli 2024 wurde Sonya Massey, eine Schwarze Frau, in ihrem Zuhause in den USA von einem weißen Polizisten erschossen, nachdem sie selbst polizeiliche Hilfe anforderte. Ich halte dies auch im Hinblick auf die Initiative *#saytheirnames* fest, die unter anderem die Namen von durch institutionelle rassistische Gewalt getöteten Personen sammelt und erinnert. Außerdem möchte ich hier die in den USA geltenden „no-knock warrants“ erwähnen, die es der Polizei ermöglichen, ein Zuhause zu betreten, ohne sich zuvor anzukündigen. Diese Handlung gilt als absolut gefährlich und wird scharf kritisiert (vgl. Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/No-knock_warrant#cite_note-:0-2 [06.08.2024]).

look and think“ (ebd.: 15). Der Vorwurf des Abgelenkt-Seins wird als eine Form definiert, wie eine dominante soziale Gruppe Ablehnung gegenüber einer anderen Gruppe äußert (vgl. ebd.: 17–18). Claire Bishop beschreibt Ablenkung demgegenüber nicht als Gegenteil von Aufmerksamkeit, sondern selbst als eine Art von Aufmerksamkeit (vgl. ebd.: 18).

Der Film *Everything but the World* (2022)³ des US-amerikanischen Kollektivs DIS macht Ablenkung als Aufmerksamkeit zur Methode: Im Film werden eine Vielzahl narrativer Stränge und Darstellungsweisen beinahe gleichzeitig oder schnell aufeinanderfolgend zueinander in Beziehung gestellt und erinnern an die vielen alltäglichen Handlungen, die, ebenfalls gleichzeitig, unterschiedliche Aufmerksamkeiten fordern – parallel aktive Grupenchats, Kommentarspalten auf Social Media, virtuelle Arbeitstreffen. *Everything but the World* lädt im Sinne einer produktiven Ablenkung dazu ein, sich mit einzelnen Elementen tiefergehend zu beschäftigen, gedanklich bei etwas „hängenzubleiben“. Mein Ausgangspunkt ist das wiederkehrende Sujet des Castles⁴, der Festung, und genauer eine Szene, in der ein Anwalt in seinem Büro die sogenannte *Castle Doctrine* erklärt (min. 10:00 – 16:11). Es handelt sich dabei, laut Anwalt im Film, um ein rechtliches Prinzip, das ins 13. Jahrhundert in England zurückgeht und bis heute dort sowie im angloamerikanischen Raum Teil der Rechtsordnung ist. Es besagt, dass die Anwendung von tödlicher Gewalt gegenüber bedrohlichen Eindringlingen in das eigene Zuhause gerechtfertigt ist (ebd.).⁵

Diese Szene lässt mich nicht los, am alltäglichen Weg in mein eigenes Zuhause schweifen meine Gedanken ab – hin zur Frage, wovor ein Zuhause geschützt werden kann und muss. Ich denke an Krieg, Militär, Mieterhöhungen und angedrohte und vollzogene Wohnungsräumungen. Aber sofort denke ich auch an die nicht enden wollenden Fälle von Polizeigewalt (oft, aber nicht ausschließlich aus den USA), bei denen Polizist*innen Personen in deren Zuhause töten.⁶ In ihrem Buch *Eine feministische Theorie der Gewalt* (2024) analysiert Françoise Vergès, wie Schutz und Beschützt-Werden mit Klasse, Race und Heteronormativität zusammenhängen (Vergès 2024: 20). Sie denkt eine „feministische und dekoloniale Politik des Schutzes“ (ebd.: 17), die sich durch Depatriarchalisierung und Dekolonisierung äußert und als Alternative zu patriarchalem, staatlichem Schutz, „diesem weiten Feld besetzt von Staat, privaten Milizen, Polizei, Gerichten, der Wirt-

schaft und ‚zivilisatorischem Feminismus‘“ (ebd.: 19) verstanden werden kann. Depatriarchalisierter und dekolonisierter Schutz zeichnet sich aus durch eine Politik, die auf den Erfahrungen von Gemeinschaften, aktivistischen Gruppen und Expert*innen beruht (vgl. ebd.: 19) und die durch deren Handeln neoliberale Politiken, Extraktivismus und den endlosen Fortschrittsglauben hinter sich lassen (vgl. ebd.: 20).

In diesem Text interessieren mich die unterschiedlichen diskriminierenden Sphären patriarchaler Räume. Dabei beschäftige ich mich mit dem halböffentlichen Arbeitsraum namens Social Media, in dem neben Firmen und Influencer*innen auch Künstler*innen arbeiten. Social Media fungiert für Künstler*innen als Arbeitsraum, als Ausstellungsraum, als Diskussionsraum und als Raum, der genutzt wird, um Sichtbarkeit zu erlangen, Kontakt aufzunehmen und Inhalte unterschiedlicher Bild-/Videoqualitäten, Darstellungsweisen, Positionen, Styles und Themen zu sichten. Ich bringe Arbeitserfahrungen von queerfeministischen Künstler*innen, die ich in Form von Gesprächen festgehalten habe, mit dem theoretischen Material zur Beschreibung der unterschiedlichen Formen von Diskriminierung in Verbindung.

Sphären des Patriarchats

Hinsichtlich der Frage, für wen so etwas wie die *Castle Doctrine* ursprünglich verfasst wurde, lässt sich auf Vergès' „validen Körper“ (Vergès 2024: 18) hinweisen. Dieser ist weiß, männlich und gilt – jedoch nur aufgrund der Arbeit rassialisierter Körper – als wirtschaftlich leistungsfähig, und somit schützenswert: durch verschiedene polizeiliche Maßnahmen, die naturalisiert und dadurch sozusagen unsichtbar sind (vgl. ebd.: 18). „Eingesperrt in ihren Enklaven schließen die validen Körper diejenigen Körper aus, die als bedrohlich wahrgenommen werden, die ihre Welt nie ohne Erlaubnis und immer unter der Anordnung willkürlicher Festnahme betreten.“ (ebd.: 19) Francoise Vergès' *validen Körper* ist wohl Bishops *aufmerksamem Subjekt* nicht ganz unähnlich, das sie als „privileged, white, straight, able-bodied, volitional“ (Bishop 2024: 8) beschreibt. Voraussetzung für so etwas wie *Castle Doctrine* ist die Annahme, dass das eigene Zuhause per

⁷ „Eine Frau* stirbt, weil sie eine Frau* ist.“ (Wahl-Herrera/Orsi 2024: 46) Die Bezeichnung „Femi(ni)zide“ markiert und vereint die zwei unterschiedlichen Schreibweisen, einmal *femicide* aus der englischsprachigen Debatte der 1970er (ab 1976, geprägt von Diana Russell) sowie *feminicidio* aus der Debatte der 1990er-Jahre, gestartet vom massenhaften Verschwinden und Ermorden von Frauen und Mädchen im mexikanischen Ciudad Juárez (ab 1997, geprägt von Marcela Lagarde), und soll nochmals mehr die vielschichtigen gesellschaftlichen und staatlichen Bedingungen betonen, die diese ermöglichen (vgl. AK Biwi Kefempom 2023: 24–25). Die Schreibweise mit der Klammer, *Femi(ni)zide*, verweist auf die lokalen, politischen und theoretischen Kontexte und Traditionen und markiert die Vielzahl an Gewaltformen, die neben der direkten Tötung von FLINTAs (Frauen, Lesben, inter, nichtbinären, trans und agender Personen) Femi(ni)zide bedingen: Gewaltausübung, fehlende (staatliche) Versorgungsleistungen oder Abtreibungspolitiken (vgl. AK Biwi Kefempom 2023: 12–13).

⁸ 2017 war Österreich europaweit das Land mit den meisten Femi(ni)ziden, das Land in dem am meisten als weiblich gelesene Personen getötet wurden, im Verhältnis zu EinwohnerInnenzahlen, zu Gewalttaten und Tötungen insgesamt. Obwohl die Vergleichbarkeit nicht einfach möglich ist, zeigen solche Statistiken klare Tendenzen auf (vgl. AK Fe.In 2020: 96).

⁹ Den Begriff „sexuelle Gewalt“ beschreibt sie als irreführend, da es nicht um Libido und Sexualität geht, sondern um öffentliche Zurschaustellung von Macht und Gruppenzugehörigkeit in der mafiösen Struktur des Patriarchats (vgl. Segato 2022: 15–16).

se der Ort ist, wo jemand sicher ist und alles (auch sich verteidigen) darf. Dies ist aber zu oft nicht Realität für Frauen, Kinder, trans und nonbinären Personen, für BIPOC und außerdem, wie erwähnt, sehr unrealistisch, wenn die Polizei vor der Tür steht. Für Personen, für die statistisch das Zuhause einer der gefährlichsten Orte ist, ist eine Regelung wie die *Castle Doctrine* weniger schlüssig, wenn ebendieses Zuhause auch der Ort ist, der mit gewaltbereiten Personen geteilt wird. Als Beleg dafür stehen zahlreiche Statistiken zu Femi(ni)ziden⁷ und häuslicher Gewalt, deren Vergleichbarkeit aber aufgrund uneinheitlicher Definitionen – sowohl zwischen einzelnen Ländern als auch innerhalb eines Landes – schwierig ist (vgl. Wahl-Herrera/Orsi 2024: 49–50).⁸

Die argentinisch-brasilianische Anthropologin Rita Segato schreibt vom „Frauenkörper als Territorium des Krieges“ (Segato 2022), sie beschreibt *gender-based violence*⁹ umfassend als Aneignung, Macht und Entmachtung (vgl. Segato 2022: 16), als Verurteilung von Körpern, über die Aneignung hinaus (vgl. ebd.: 19). Das Patriarchat, als die „archaischste und dauerhafteste politische Struktur in der Geschichte der Menschheit“ (ebd.: 16), wird durch Mythen gestützt und gefestigt und macht die Veränderung der Gesellschaftsstruktur *scheinbar* unmöglich (vgl. ebd.: 17–18). Das Männliche wird darin zum „Subjekt der paradigmatischen Äusserung in der öffentlichen Sphäre“ (ebd.: 18), hingegen wird das Häusliche zum Privaten, Intimen, zum Rand, ohne Politizität, was erst die „Vulnerabilität und die tödliche Verletzbarkeit“ ermöglicht (ebd.: 19). Die Alltäglichkeit dieser patriarchalen Gewaltausübung führt zur *Pädagogik der Grausamkeit* und hat enorme Folgen: Sie spricht von Normalisierungseffekten, von der Abnahme von Empathie und der Zunahme von Habgier; diese Desensibilisierung fördert die Isolierung der Mitmenschen (vgl. ebd.: 20). Dies geschieht, in Bezug auf die angesprochene *gender-based violence*, in privaten Näheverhältnissen, auf Arbeit, in öffentlichen Einrichtungen, durch Filme, Musik, in der Kunst und in der Bildung usw., aber auch in der scheinbaren Bewegungsfreiheit im öffentlichen Raum. Bestimmte öffentliche Räume werden zu gewissen Tages- bzw. Nachtzeiten von einzelnen Personengruppen gemieden¹⁰, wobei dabei auf höchst problematischer Weise anstelle von „Täter*innenräumen“ von „Angsträumen“ im öffentlichen Raum gesprochen wird (vgl. Krasny/Lingg/Lomoschitz 2024: 175).

Segatos *Pädagogik der Grausamkeit* bildet sich – selbstverständlich in anderer Form – auch in digitalen Räumen ab, in denen die jahrhundertelange koloniale, patriarchale, genderbasierte Gewalt fortgeführt wird, sowohl durch Verhaltensweisen wie Hassnachrichten, nicht-konsensuelle Dick-Pics, Drohungen von Einzelpersonen oder orchestrierten Gruppen und Vergewaltigungsphantasien als auch auf der Ebene der Technologie selbst. Technologie ist nie losgelöst von ihren Entstehungsbedingungen zu betrachten und zu bewerten (vgl. Sollfrank 2018: 16). Diese äussern sich auf der Ebene des Codes, der Entwicklung sowie in Nutzung und Instandhaltung, wo Diskriminierung und Gewalt programmiert wird.¹¹ Im Fall von Social Media sind es die Plattformen – diejenigen, die darüber bestimmen und daran zentral verdienen, was geteilt wird¹² – und genauer Algorithmen, KIs und Arbeiter*innen, die nach festgelegten, aber der Öffentlichkeit oft unbekanntem Kriterien bestimmen, welche Inhalte als konform, nicht-gewaltvoll gelten bzw. welche Art von Online-Aufmerksamkeit noch gerechtfertigt oder schon Hass ist.

¹⁰ So wie Personen auch private Räume unter bestimmten Umständen, zu gewissen Tages- und Nachtzeiten meiden, weshalb dem öffentlichen Raum als Ausweich-Raum eine ganz besondere Wichtigkeit zukommt.

Social-Media-Arbeiten in der Kunst

Nachdem somit der private, der öffentliche und auch der digitale Raum als von Gewalt und Diskriminierung durchzogen festgehalten ist, bewegt sich dieser Text im Folgenden hin zum halböffentlichen Raum des Arbeitsplatzes. Konkret beschäftigt mich der digitale Raum, in dem – wie alle anderen auch, und doch anders – Künstler*innen in Kontakt mit Öffentlichkeiten treten: Social Media fungiert für Künstler*innen als Arbeitsraum, als Ausstellungsraum, als Diskussionsraum und als Raum, der genutzt wird, um Sichtbarkeit zu erlangen, Kontakt aufzunehmen und Inhalte unterschiedlicher Bild-/Videoqualitäten, Darstellungsweisen, Positionen, Styles und Themen zu sichten. Gleichzeitig kann der eigene Account als Zuhause gelesen werden, in Anlehnung an das Castle – der Account als Raum, dessen Inhalte und Gestaltung selbst bestimmt werden. Das Land, auf dem das Castle steht, könnte beispielsweise die Plattform sein, das *Castle* (der Wohnraum) der Account, die Einrichtung die eigenen Posts.

Insbesondere für queerfeministische Künstler*innen ist Selbstbestimmung in diesem System wieder mit grossen Fragezeichen verbunden: Sie sind (auch) im digitalen Raum mit Problemen und Gewalt konfrontiert, durch Trolle, Shitstorms, Hatespeech, Löschungen wegen Nacktheit – kurz gesagt, Problemen, die den beschriebenen Ordnungen und Regeln des Patriarchats entstammen. Social Media als Arbeitsplatz der Diskriminierung und Unsichtbarmachung, an dem gesellschaftlicher Ausschluss und epistemische Gewalt reproduziert wird: Was heisst dies konkret für queerfeministische Künstler*innen, die auf Social Media arbeiten, die sich mit im Patriarchat von Social Media tabuisierten Themen beschäftigen, für Künstler*innen, die Nacktheit und Körper abseits des patriarchalen Blicks, des *Male Gaze*, begreifen und darstellen, oder die mit satirischen Mitteln die vorherrschenden gesellschaftlichen Zustände aufzeigen und kritisieren?

Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Praxis: Künstler*innen-Interviews

Im Zuge des Nachdenkens über diese Fragen habe ich die im Herbst 2023 und Winter 2024 mit fünf Künstler*innen geführten Gespräche herangezogen, in denen wir über ihren Arbeitsalltag auf Social Media gesprochen haben. Meine Auswahl basiert auf der langjährigen Beobachtung von Arbeiten und Arbeitsbedingungen von Künstler*innen in meiner *Bubble*, in Echtzeit konnte und kann ich deren unterschiedliche Probleme und Herausforderungen verfolgen. Die Künstler*innen Anahita Neghabat, Julischka Stengele, Natalie Assmann, Stefanie Sargnagel und Sophia Süßmilch arbeiten mit unterschiedlichsten Medien. Anahita Neghabat habe ich wegen ihrer Erfahrungen als Meme-Macherin zum Gespräch eingeladen. Sie betreibt seit 2019 den Meme-Account *@ibiza_austrian_memes*, mit dem sie seit der sogenannten *Ibiza-Affäre*¹³ die rechtspopulistische Innenpolitik Österreichs in Form von Memes kommentiert(e) und deren rassistische, menschenverachtende, diskriminierende Praxis in detaillierten Bildcaptions vermittelt(e) (vgl. Neghabat 2021). Anahita Neghabat hat viel Erfahrung mit der ausufernden Arbeit von unbezahlter Content Creation und Moderation

von *mansplainenden*, sexistischen Kommentaren und DMs gesammelt. Julischka Stengele ist transdisziplinäre Künstlerin, Performance-Macherin, Vermittlerin und Lehrende. Sie arbeitet mit Spaziergängen, beschäftigt sich mit Klasse und Konsum, mit Körpern und deren Bewertung im Hinblick auf Begehren, Schönheit, Gesundheit oder auch Beziehung zu Natur.¹⁴ Da sich ihre künstlerische und aktivistische Arbeit auch mit Nackt-Sein und Nacktheit auseinandersetzt, wird sie somit auf Social Media generell zum Problem. Die Grenze des Möglichen auf Social Media thematisiert Julischka Stengele immer wieder direkt auf ihrem Profil, wenn Screenshots von ihrer *Content Violation* mit Follower*innen geteilt werden und somit das Thema sichtbar und zurück in die Community getragen wird. Natalie Assmann ist Regisseurin, Theaterschaffende, Performerin, Kuratorin und Aktivistin in queerfeministischen und antifaschistischen Kontexten.¹⁵ In ihren Stücken beschäftigte sie sich zuletzt mit queeren Formen von Zusammenleben, Alleinsein und Einsamkeit¹⁶ oder mit verschiedenen Formen der Sexarbeit und deren unterschiedlichen Arbeitsrealitäten.¹⁷ Ich habe sie als Gesprächspartnerin angefragt, da sie 2021 ihren Account und somit ihr jahrelang aufgebautes Netzwerk verlor. Stefanie Sargnagel ist Schriftstellerin, Satirikerin und Cartoonistin. Auf Social Media wurde sie in den 2010er-Jahren mit veröffentlichten Kurztexthen bekannt, die dann in Buchform erschienen.¹⁸ Ihre satirischen Cartoons sind immer wieder Teil von Kampagnen gegen Sexismus und Femi(ni)zide¹⁹, werden seit Jahren regelmässig in verschiedenen deutschsprachigen Medien publiziert,²⁰ und wurden 2018 als Mini-Serie animiert.²¹ Stefanie Sargnagel hat über die Jahre enorme Social-Media-Reichweite erlangt, die neben der Aufmerksamkeit vieler Fans auch jene von *mansplainenden*, gewaltbereiten, rechtsextremen Individuen und Gruppen auf sich zog und zieht (inklusive Shitstorms). Sophia Süßmilch ist Künstlerin, sie arbeitet mit Malerei, Zeichnung, Performance, Fotografie, Objekten, Video und Text.²² Sie und ihre Arbeiten werden immer wieder heftig kritisiert, angegriffen und bedroht, von konservativen, rechten, nationalistischen, anti-feministischen, patriarchalen Personen. Dies geschah zuletzt ausgelöst durch lokale Vertretende der deutschen Partei CDU, die im Juni 2024 eine Performance im Rahmen ihrer Ausstellung in Osnabrück verbieten lassen wollten (vgl. Monopol Magazin 2024). Sophia Süßmilch ist seit

Jahren sehr aktiv auf Social Media, sie nutzt die Plattformen als Performance-Space, um ihre Arbeiten zu zeigen und auch, um Werbung für ihre Projekte zu machen. Mit ihr über Arbeitsbedingungen zu sprechen war sehr aufschlussreich, da das Gespräch an ein vor Jahren für einen anderen Artikel geführtes anknüpft (vgl. Lingg 2021). Ich nehme ihre Arbeit auf Social Media seit Jahren als Followerin wahr, sehe die Probleme: Shadowbans²³, Sperrung und Löschungen von Beiträgen. Sophia Süßmilch hat viel Erfahrung im Umgang mit Social Media, den existierenden Ungerechtigkeiten, Diskriminierungen und Übergriffen und der damit einhergehenden Ignoranz der Problematik seitens der Kunstwelt.

Auch wenn die künstlerischen Praxen unterschiedlich sind, sind die stark normierten Rahmenbedingungen, in denen sich die Künstler*innen betätigen, die Plattform (in der Kunstwelt vor allem Instagram) für alle gleich. Obwohl der Social-Media-Account Teil eines fragwürdigen Gebildes ist, dessen Regeln starr wie Festungsmauern sind, ist er doch eine wichtige Repräsentationsform, eine wenig komplizierte Möglichkeit, zu präsentieren, was Kunstschaffende arbeiten, vertreten, tun. Losgelöst vom gewaltvollen Umfeld öffentlicher und privater Räume, ist der Account dennoch kein Castle, das nach Belieben gebaut, geöffnet, zugänglich gemacht, aber auch geschützt werden kann. Vielmehr ist der Arbeitsalltag geprägt von Einflussnahme der Plattform allgemein (Community Guidelines, Nutzungsbedingungen), aber auch von übergriffigem, gewaltvollem und diskriminierendem Verhalten seitens der Follower*innen und User*innen. Im Rahmen meiner Recherchen habe ich drei zentrale Problembereiche herausgearbeitet, die die Grundlage für die Gespräche mit Anahita Neghabat (AN), Natalie Assmann (NA), Julischka Stengele (JS), Stefanie Sargnagel (StS) und Sophia Süßmilch (SSM) bildeten und die auch als Leitfaden für meine Analyse von Social Media als Arbeits-, Performance- und Ausstellungsraum für queerfeministische Kunst funktionieren. Die drei Problemfelder sind: 1. Diskriminierung durch die regulativen Instrumente der Social-Media-Plattformen, basierend auf Plattform Policies und Community Guidelines; 2. Diskriminierung durch Nutzer*innen und Follower*innen, manifestiert durch *direct messages* (DMs), Meldungen, Hasskommentare, Shitstorms u.Ä.; 3.

Reflexion dieser Probleme und Suche nach Strategien, ihnen zu begegnen.

Im folgenden Abschnitt teile ich Erfahrungen der Künstler*innen aus den Interviews: konkrete Beobachtungen und Fälle, die verdeutlichen, wie weit das eigene digital-virtuelle *Zuhause* queere feministischer Künstler*innen davon entfernt ist, ein selbstbestimmter Raum zu sein.

1. Plattformprobleme

Alle bis auf eine Gesprächspartnerin haben schon einmal einen Account mindestens temporär „verloren“. Sophia Süßmilch ist von einer Plattform „auf Lebenszeit gesperrt“ (SSM, Abs. 28), Stefanie Sargnagel hat den Zugang zu ihrem Account zurückerhalten, weil sich „ganz viele Leute eingesetzt“ haben (StS, Abs. 3). Natalie Assmann hat ihr aus unterschiedlichen Feldern zusammengesetztes „kleines Netzwerk“ (NA, Abs. 3) durch die Löschung ihres Accounts für immer verloren. Alle Gesprächspartnerinnen beschreiben die Handhabung von Regelverstößen, Streitfällen bzw. die bloße Definition dieser Regeln als „intransparent“ und „willkürlich“ (JS, Abs. 29) und auch durch die „schwammig formulierten“ Guidelines nicht eindeutig nachvollziehbar (SSM, Abs. 246). Dies gilt ebenso für die mitunter starken Schwankungen bei der Anzahl der Views (AN, Abs. 3; StS, Abs. 120). Wann ein Post (Fotos, Videos, aber auch geschriebener Content) als Übertretung gilt, scheint jedenfalls unterschiedlich beurteilt zu werden – abhängig von Ästhetik, Bodytype (SSM, Abs. 4), vorhergegangene Vergehen (StS, Abs. 17; SSM, Abs. 16) oder sogar von Verknüpfungen und Verlinkungen mehrerer an früheren Vergehen beteiligter Accounts (NA, Abs. 23). Teilweise sind Entscheidungen und Zulässigkeiten widersprüchlich, je nachdem ob der betroffene Inhalt als Beitrag im Profil oder als Story veröffentlicht wurde (SSM, Abs. 28). Manchmal trifft eine Art Frühwarnung ein, die als neoliberale Schein-Wahlfreiheit bezeichnet werden könnte: Wenn gegen keine der Community Guidelines eindeutig verstossen wurde, überlässt diese es den User*innen, ob sie das Risiko eingehen, dass ein Post eventuell nicht zulässig sein wird oder ob sie sicherheitshalber doch löschen möchten (SSM,

Abs. 62). Die bereitgestellten Mittel, nach denen Beschwerden kategorisiert eingebracht werden können, damit Löschungen reevaluiert werden, sind nicht ausreichend. Zudem wird das, was nach der Beschwerde-Eingabe passiert bzw. wie ein „Urteil“ gefällt wird, nicht transparent gemacht (JS, Abs. 25; JS, Abs. 67; NA, Abs. 27; StS, Abs. 120; SSM, Abs. 242–243). Viele der hier genannten Aspekte spielen zusammen, als Natalie Assmann im Zuge des eingangs erwähnten Projekts *City of Whores* ein Posting des Covers des österreichischen feministischen Magazins *an.schläge* (Ausgabe (VIII / 2021)²⁴ teilt, das am Projekt beteiligte, unbekleidet posierende Personen zeigt. Schon während des Covershoots und Layoutprozesses wurde darauf geachtet, dass die Fotografie sowie das Cover den Community Guidelines von Social Media entsprechen, sodass es auf den Social-Media-Accounts des Magazins und der Künstler*innen und Projektbeteiligten geteilt werden kann. Alle *unzulässigen* Körperteile waren also nicht sichtbar oder mit Text verdeckt (NA, Abs. 15). Natalie Assmann teilte das Cover mit etwas Verzögerung auf ihrem Account und erhielt daraufhin eine Warnung, die gefolgt war von der Löschung ihres Accounts (NA, Abs. 9). Zwei von Natalie Assmanns veröffentlichten Beiträgen waren zuvor bereits gelöscht worden, was mit dem „Verstoß gegen die Richtlinien“ rechtfertigt wurde (NA, Abs. 13). Das Projekt war insgesamt begleitet von Shadowbans sowie von der allgemeinen Sorge um Profil-Verlust und Sanktionen, so wurden für bestimmte *Buzzwords* Schreibweisen mit Sonderzeichen verwendet oder diese abgekürzt, ausserdem hatten einige am Projekt beteiligte Personen Backup-Accounts erstellt, für den Fall, dass ihre Vorsichtsmaßnahmen nicht ausreichen (NA, Abs. 7). Das fragliche Magazin-Cover, das zur Löschung von Assmanns Account führte, ist auf anderen Accounts noch abrufbar.

2. User*innenprobleme

Die Probleme, die durch individuelle Accounts von Privatpersonen ausgelöst werden, sind vielschichtig. So beschreiben zwei Gesprächspartnerinnen „schmierige“ oder sexuell anzügliche Nachrichten (JS, Abs. 51; AN, Abs. 72), die teilweise auch dazu

führen, dass der eigene Content von aussen sexualisiert wird (AN, Abs. 72). In einem Fall wird eine jahrelang wiederkehrende unerwünschte Kontaktaufnahme via DMs beschrieben, die, einmal blockiert, von immer wieder neuen Accounts geschieht. Die Inhalte dieser Nachrichten sind definitiv als wiederholte sexualisierte Gewaltnachrichten zu werten und werden von Sophia Süßmilch als „Sadismus“ bezeichnet (SSM, Abs. 40). Das Blockieren von Accounts wird immer wieder beschrieben, wegen Hassnachrichten, Bedrohungen, Stalking durch Personen, die teilweise wieder mit neuen Accounts zurückkommen (JS, Abs. 51, Abs. 59; AN, Abs. 9; SSM, Abs. 40). Auch haben fast alle schon Shitstorms erlebt, die misogynen Charakter hatten und teilweise auch als politisch motiviert beschrieben werden – etwa wenn politische Parteien bzw. parteinahe Gruppierungen Shitstorms konstruierten (StS, Abs. 69), oder gezielt Profile durchsuchen, um Beiträge zu melden, die schon lange Zeit online und ursprünglich von der Plattform-Prüfung als in Ordnung eingestuft waren (AN, Abs. 3; StS, Abs. 15; SSM, Abs. 36). Wie sich Sexismus von Follower*innen ausserdem äussert, kann Anahita Neghabat berichten: Lange Zeit war nicht bekannt, dass der Meme-Account *@ibiza_austrian_memes* von Anahita Neghabat betrieben wird. DMs von Follower*innen waren immer wieder an ein „Team von Burschen“ adressiert (AN, Abs. 9). Nachdem sich Anahita in einem Fernsehinterview als Autorin des Accounts zu erkennen gab, wandelten sich die Nachrichten immer öfter zu *mansplaining*, besserwisserischen Kommentaren, die erklären, dass sie einen Fehler gemacht habe in ihren Beschreibungen. Der inhaltliche Fokus wird verschoben, weg von der politischen Bildungsarbeit des Memes und der erläuternden Captions, hin zu einer Diskussion über vermeintliche Fehler, die durch zustimmende Likes amplifiziert wird, denn je mehr Likes ein Kommentar bekommt, desto mehr Sichtbarkeit bekommt er in den Comments. Anahita Neghabat beschreibt dies als Untergrabung ihrer Arbeit, die die gesamte politische Arbeit und die Seriosität des Accounts allgemein zur Disposition stellt. Folglich hat sie immer versucht, sofort auf Kommentare dieser Art, die sehr nerven- und zeitaufwendig und meistens faktisch falsch sind, zu antworten und sie quellenbasiert zu korrigieren (AN, Abs. 32).

3. Problemreflexion

Die Gespräche waren eine gute Möglichkeit, die Beschaffenheit des halböffentlichen Arbeitsraumes Social Media und dessen Nutzung als Künstler*in umfänglich zu reflektieren. Die Erfahrungsberichte zeigen, wie Arbeitsrealitäten von Künstler*innen mit den Analysen des patriarchalen diskriminierenden Raumes von Vergès und Segato sowie den weiters hervorgehobenen Autor*innen korrespondieren. Der digitale Raum führt Rassismus, Sexismus und alle Formen der Diskriminierung fort. Aus den Gesprächen habe ich folgende sechs Hauptpunkte für meine Forschung ausgemacht, die ich in Zukunft für weiterführende Vermittlungsformate in der feministischen Kunstvermittlung heranziehen möchte: 1. Die Stimmung auf Social Media hat sich zugespitzt, Kommunikation ist weniger wertschätzend, Kritik angriffiger (AN, Abs. 44), die Reaktion auf nackte Körper zunehmend prüder (SSM, Abs. 188). 2. Es gibt einen grossen Wunsch nach Alternativen zu den Plattformen der „mächtigen Typen“ (NA, Abs. 83). 3. Es gibt Wut auf die Plattform, wegen der Kontrollabgabe und dem eigenen mangelhaften Wissen über die deren Abläufe (NA, Abs. 35), aber auch Selbstkritik an den selbstgewählten Protestmitteln, die als kreisläufig beschrieben werden – etwa wenn die vonseiten der Plattform ausgesprochene Drohung, dass der eigene Account gesperrt werden könnte, dann als Screenshot mit Kritik daran wiederum auf ebendieser Plattform geteilt und von einigen Follower*innen kommentiert wird (JS, Abs. 41). 4. Trotzdem wird von „Öffentlichkeit als Schutz“ (StS, Abs. 29) gesprochen, wenn Follower*innen eine Öffentlichkeit für ein Problem generieren. Zuspruch und Unterstützung ist wichtig, um nicht nur die Ungerechtigkeit seitens der Plattform, sondern auch seitens der User*innen (Hass-)Kommentare, Sexismus, Shitstorms) abzufedern (StS, Abs. 25; SSM, Abs. 16; SSM, Abs. 56; SSM, Abs. 217–218). 5. Die Moderation von Accounts erfordert ein hohes Maß an zeitlichen Ressourcen (AN, Abs. 36), dazu kommt die Erstellung und Pflege von Backup-Accounts, als Absicherung für den Fall des Account-Verlustes (SSM, Abs. 94). 6. Sich von den Plattformen fernzuhalten, sie freiwillig zu verlassen, wird aus unterschiedlichen Gründen als unrealistisch beschrieben,

da sie für alle wichtig für das Kontakt-Halten mit der Welt sind, in Hinblick auf die Veröffentlichung der eigenen Arbeiten, berufliche Möglichkeiten sowie in Bezug auf die Arbeiten der anderen und als Inspiration (JS, Abs. 67; SSM, Abs. 82; SSM, Abs. 160).

Ausgehend von diesen konkreten Erfahrungen von Künstler*innen lässt sich die Bedeutung des Filmtitels *Everything but the World* nochmals „ablenken“: Der Account in den virtuell-sozialen Medien kann nicht ohne die Welt um ihn herum verstanden werden. Kunstschaffen findet auch online mitten in der patriarchalen Ordnung statt, wie die Arbeitsbedingungen zeigen. Um diese Strukturen zu verlassen, damit sich die heteronormative, patriarchale, rassistische und diskriminierende Aufmerksamkeit hin zu queerer Ablenkung wandelt – um mit Bishop zu sprechen –, muss die Normiertheit dessen, wer oder was Aufmerksamkeit bekommt und performen kann, täglich aktiv hinterfragt werden. Die von Vergès geforderte Depatriarchalisierung und Dekolonisierung von Schutz, der auf den Erfahrungen von Expert*innen und Aktivist*innen in Gemeinschaften aufbaut, könnte für Follower*innen von queerfeministischem Content bedeuten, die Schutz-Arbeit, die Kunstschaffen online erfordert, mitzuleisten: ab und zu die Kommentarspalten der Social-Media-Liebliche durchzusehen, um diskriminierenden, sexistischen, rassistischen, gewaltvollen und *mansplainenden* Kommentaren etwas entgegenzusetzen. Backup-Accounts und Aufrufe zur Solidarität können geteilt werden, es kann der Plattform direkt geschrieben und gefordert werden, dass fälschlicherweise geschlossene Accounts von queerfeministischen Künstler*innen wieder zugänglich gemacht werden. Den betroffenen Künstler*innen kann geholfen werden, durch Accountlöschung verlorengegangene Netzwerke wieder neu aufzubauen – und ganz generell können die fragwürdigen Plattformen mit-verlassen werden, falls es zu einem größeren Umzug der queerfeministischen Kunstbubble auf ein anderes Netzwerk käme. Zu guter Letzt können wir alle, als Kunstvermittler*innen, Kurator*innen, Lehrende, Kunsthistoriker*innen und alle anderen In-der-Kunstwelt-Tätigen, die Arbeit von queerfeministischen Künstler*innen auf Social Media stärker als Teil der jeweiligen künstlerischen Praxen begreifen, betonen und entsprechend beachten, betrachten, behandeln, beschreiben, beschützen und entlohnen.

-- support your local queerfeminist artists online <3

Referenzen

an.schläge. Das feministische Magazin VIII/ 2021: Sexarbeit. Only Rights Can Stop The Wrongs. <https://anschlaege.at/produkt/anschlaege-ausgabe-2021-08/> [13.08.2024].

Autor*innen-Kollektiv „Biwi Kefempom“ (2023): Femi(ni)zide. Kollektiv patriarchale Gewalt bekämpfen. Berlin, Verbrecher Verlag.

Autor*innen-Kollektiv „Feministische Interventionen“ (2020): Frauen*Rechte und Frauen*Hass. Antifeminismus und die Ethnisierung von Gewalt. Berlin, Verbrecher Verlag.

Benjamin, Ruha: (2019): Race after Technology. Abolitionist Tools for the new Jim Code. Medford, Polity Press.

Bishop, Claire (2024): Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today. London/New York, Verso.

Höller, Christian (2022): Bloß nicht diese Welt! Wie DIS in ihrem Film Everything but the World die Geschichte des Sapiens vermessen. In: springerin 2/ 2022. <https://www.springerin.at/2022/2/blo-nicht-diese-welt/>.

Krasny, Elke/Lingg, Sophie/Lomoschitz, Claudia (2024): Feminist Nightscapes. In: dies. (Hgs.), Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur (FKW) 74/ 2024: Feminist Infrastructural Critique. Life-Affirming Practices Against Capital. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1713>.

Lingg, Sophie (2021): Caring Curatorial Practice in Digital Times. In: Krasny, Elke et al. (Hgs.), Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating. Berlin, Sternberg Press, S. 48–57.

Monopol Magazin (2024): Sophia Süßmilch. Künstlerin wird nach CDU-Boykottaufruf bedroht. 19. Juni. <https://www.monopol-magazin.de/kuenstlerin-wird-nach-cdu-boykottaufruf-bedroht> [30.08.2024].

Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Screen, 16/ 3/1975, S. 6–18.

Neghabat, Anahita (2021): Ibiza Austrian Memes: Reflections on Reclaiming Political Discourse through Memes. In: Arkenbout, Chloë/Wilson, Jack/De Zeeuw, Daniel (Hgs.), Critical Meme Reader. Global Mutations of the Viral Image. INC Reader #15. Amsterdam, Institute of Network Cultures, S.130–142.

Noble, Safiya Umoja (2018): *Algorithms of Oppressions. How Search Engines Reinforce Racism*. New York, New York University Press.

Schmidt, Helena (2024, im Erscheinen). „Poor images“ – arme Bilder? Digitale Visualitäten in der Kunstdidaktik. Bielefeld, transcript.

Schmidt, Helena/Lingg, Sophie (2020): COMING BACK FROM IBIZA. Der Instagram-Account Ibiza Austrian Memes als Case-Study für intersektionalen Meme-Aktivismus und Vermittlung – basierend auf einem Gespräch mit Anahita Neghabat. In: SFKP 18/ 2020: IT'S ABOUT TIME. Kritische Kunstvermittlung in digitalen Zeiten. <https://sfkp.ch/artikel/coming-back-from-ibiza>.

Segato, Rita (2022): *Femizid. Der Frauenkörper als Territorium des Krieges*. Münster, Unrast Verlag.

Sollfrank, Cornelia (2018): Vorwort. In: dies. (Hg.), *Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert*, Wien/Linz/Berlin/Zürich, transversal texts, S. 7–33.

Vergès, Françoise (2024): *Eine feministische Theorie der Gewalt*. Wien, Passagen Verlag.

Wahl-Herrera, Rafa/Orsi, Verónica (2024). Über die Aufgabe Femi(ni)zide zu zählen In: Orsi, Verónica (Hg.), *Queer-feministische Positionen. Ausgangspunkt: Südamerika und die Karibik*. Münster: Unrast Verlag, S. 45–58.

CV

Sophie Lingg Sophie Lingg (sie) experimentiert und forscht zu Digitalität, digitalen Medien und deren Nutzung für künstlerisches Arbeiten und Kunstvermittlung. Seit 2019 arbeitet sie an der Akademie der bildenden Künste Wien im Studiengang Kunst und Bildung, wo sie derzeit ihre Dissertation über künstlerische und künstlerisch-aktivistische Arbeit in sozialen Medien schreibt (betreut von Elke Krasny). Sie ist Mitherausgeberin des FKW-Journals *Feminist Infrastructural Critique. Life-affirming Practices Against Capital* (Nr. 74; 2024) sowie *Radicalizing Care: Feminist and Queer Activism in Curating* (London, Sternberg Press, 2021). Sophie war Teil des Erasmus+-Forschungsprojekts *Digital Didactics in Art Education*, didae.eu.

