

## Manifeste zur Instandhaltung

### Ordnung als institutionelle Reproduktionsarbeit

Nichts weniger, als »die Welt zu ordnen«, bezeichnete Marie Kondo 2022 in einem Interview mit der britischen Tageszeitung *The Guardian* als die größte Errungenschaft ihres bisherigen Lebens.<sup>1</sup> Der berufliche Erfolg der japanischen Ordnungsexpertin fußt auf der Popularität ihrer Aufräummethode, der KonMari Method™, die auch unter der Bezeichnung »magic cleaning« weltweit berühmt wurde. Heute ist Kondo vor allem dafür bekannt, die Maxime des persönlichen Glücks in Aufräumprozesse integriert zu haben: So schlug sie vor, alle Dinge auszusortieren, die beim Betrachten oder Berühren keine unmittelbaren Glücksgefühle (»joy«) auslösen würden. Zu ihrer Ordnungsmethode gehörte von Beginn an notwendigerweise ein Manifest, hier verstanden als eine programmatische Liste von Regeln, die es in der richtigen Reihenfolge zu befolgen gelte, um nach Kondo Ordnung herzustellen. Von diesem Manifest kursieren verschiedene Varianten, u. a. als Buchfassung<sup>2</sup> und Netflixserie,<sup>3</sup> die sich kondensiert als »The 6 Basic Rules of Tidying« auf ihrer Website finden:

1. Commit yourself to tidying up
2. Imagine your ideal lifestyle
3. Finish discarding first
4. Tidy by category, not by location
5. Follow the right order
6. Ask yourself if it sparks joy<sup>4</sup>

- 1 Rosanna Greenstreet: »Marie Kondo: »My Greatest Achievement? Organising the World«, *The Guardian*, 8.1.2022, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2022/jan/08/marie-kondo-owe-my-parents-items-i-threw-out> [26.11.2025].
- 2 Marie Kondo: *The Life-Changing Magic of Tidying Up: The Japanese Art of Decluttering and Organizing*. New York: Random House, 2014.
- 3 *Aufräumen mit Marie Kondo*, Netflix 2019.
- 4 Marie Kondo: »About the KonMari Method«, <https://konmari.com/about-the-konmari-method/> [26.11.2025].

Diese kurze Liste zeigt nicht nur simple Aufräumregeln oder Instruktionen – in ihr verbirgt sich auch ein politisches Programm, das im Herstellen von Ordnung mehr sieht als nur den Versuch, die eigene Wohnung vom Müll zu befreien. Kondos Anliegen ist ein Mentalitätswechsel, der auch zu spiritueller Ordnung in der Seele führen soll. Diese ideologische Grundhaltung ihrer Methode ist eng mit dem neoliberalen Versprechen persönlichen Glücks verwoben, das u.a. aus feministischer Perspektive als kapitalistische Norm kritisiert wurde.<sup>5</sup> Indem Kondo ihre Ordnungsprinzipien als Manifest anordnet, fordert sie nicht nur zu deren Befolgen auf, sondern stellt mithilfe der Manifestform zugleich performativ eine (neue) Ordnung her.

Auch wenn Marie Kondo den Begriff des Manifests für ihre »Basic Rules« nicht selbst verwendet, wird dieser ihren Texten häufig aufgrund ihrer formalen Strukturen zugeschrieben. So wird hier auf eine spezifische Form der politischen und künstlerischen Programmatik verwiesen, die insbesondere seit dem *Kommunistischen Manifest* (1848) in politischen Kontexten und mit den Manifesten der historischen Avantgarden kanonisch geworden ist. Ungeachtet der Vielfalt an Manifestformen der letzten 100 Jahre ist gerade die Liste mit Regeln und Forderungen seit den historischen Avantgarden eine paradigmatische Form, die schon Tristan Tzara in seinem *Dadaistischen Manifest* (1918) auf die simple Formel verkürzte: »Pour lancer un manifeste il faut vouloir: A.B.C./foudroyer contre 1, 2, 3.«<sup>6</sup>

Diese ironische Reduktion des avantgardistischen Manifests auf »A.B.C. wollen« und »gegen 1,2,3 wettern« entlarvt dessen normative Ordnung und unterstellt Tzaras Zeitgenoss\*innen gewissermaßen ein Manifestieren um des Manifests willen. Sie zeigt aber auch den avantgardistischen Konsens auf, dass die Form des Manifests als Liste von Regeln oder Forderungen das Potenzial birgt, Ordnungen gleichsam offenzulegen und als machtvolle Normen abzulehnen. Ebenso lassen sich hiermit Ordnungen konstituieren, indem Ziele, Aufforderungen

5 Sara Ahmed: *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

6 Tristan Tzara: »manifeste DADA 1918«, in: ders.: *sept manifestes dada*. Paris: éditions du diorama jean budry, 1918, S. 17. »Um ein Manifest zu lanzieren, muß man das ABC wollen, gegen 1, 2, 3 wettern.« Deutsche Übersetzung von Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2019, S. 117.

oder auch politische Ideen zu einem Programm verdichtet und – im Doppelsinn des Wortes – angeordnet werden.

Es ist u.a. dieses Charakteristikum des Manifests, so meine These, das die Form für feministische Künstler\*innen zu einem wichtigen Bezugspunkt macht. Vor dem Hintergrund von Sara Ahmeds feministischer Konzeption des Manifests als Form, welche die Gewalt einer patriarchalen Ordnung aufdecken und disruptiv in diese Ordnung eingreifen kann,<sup>7</sup> betrachte ich nachfolgend zwei Arbeiten aus dem Bereich von feministischer Performancekunst und Theater: die Performanceserie *Maintenance Art* von Mierle Laderman Ukeles, entstanden in den frühen 1970er-Jahren im New Yorker Kontext des US-amerikanischen Women's Liberation Movement, sowie die Inszenierung *Dea Ex Machina* des Medien- und Performancekollektivs Swoosh Lieu, die 2021 im Künstler\*innenhaus Mousonturm in Frankfurt am Main uraufgeführt wurde. Beide Arbeiten vereint ein explizit feministischer und institutionskritischer Ansatz, der mithilfe von Manifesten artikuliert, konzipiert und – im Falle Swoosh Lieus – auch als Manifest aufgeführt wird. In beiden Arbeiten werden institutionelle Ordnungen durch die Performance von reproduktiver Arbeit sichtbar gemacht, um die jeweilige Ordnung als exklusive Norm zu hinterfragen. Sie sind damit trotz ihrer zeitlichen Differenz von fast 50 Jahren gleichermaßen inhaltlich von den marxistisch-feministischen Diskursen um Hausarbeit als Reproduktionsarbeit inspiriert und weisen zugleich auf die Unabgeschlossenheit historischer feministischer Debatten hin.

#### Maintenance Art: Aufräumen als Instandhaltung

Das *Manifesto for Maintenance Art* der US-amerikanischen Künstlerin Mierle Laderman Ukeles artikuliert in den späten 1960er-Jahren eine feministische Perspektive auf die wortwörtliche Pflege und Instandhaltung von institutionellen Ordnungen. Laderman Ukeles hatte es 1971 in der Zeitschrift *Artforum* unter dem Titel »MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969! Proposal for an Exhibition: ›Care« als Konzept für eine Performanceserie und Ausstellung publiziert. Diese sollte daraus bestehen, dass sie in den Räumen eines Museums Reini-

7 Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*. Durham/London: Duke University Press, 2017, S. 251.

gungs- und Instandhaltungsarbeiten vollzog, dort aber auch mit ihrer Familie lebte, die Kinder betreute und Hausarbeit verrichtete. So heißt es in ihrem Manifest:

Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.)  
The mind boggles and chafes at the boredom.  
The culture confers lousy status on maintenance jobs =  
minimum wages, housewives = no pay.

[...]

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking,  
renewing, supporting, preserving, etc. Also,  
(up to now separately) I »do« Art. [sic!]

Now, I will simply do these maintenance everyday things,  
and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art.

[...]

I will sweep and wax the floors, dust everything,  
wash the walls (i.e. »floor paintings, dust works, soap-  
sculpture, wall-paintings«) cook, invite people to eat,  
make agglomerations and dispositions of all functional  
refuse.

The exhibition area might look »empty« of art, but it will be  
maintained in full public view.

#### MY WORKING WILL BE THE WORK<sup>8</sup>

Was Laderman Ukeles selbst Maintenance Art nannte, wurde in den zeitgenössischen marxistisch-feministischen Diskursen als »Hausarbeit« oder »Reproduktionsarbeit«<sup>9</sup> bezeichnet und verwies vor allem auf die Naturalisierung unbezahlter Arbeit von Frauen. Heute firmieren diese Arbeitsformen häufig unter den Begriffen der ›Fürsorge- bzw. ›Care-Arbeit‹ oder auch der ›unsichtbaren Arbeit‹ und beschrei-

8 Mierle Laderman Ukeles: »MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an Exhibition: ›CARE‹«, 1969. <https://feldmangallery.com/%C2%ADexhibition/manifesto-for-maintenance-art-1969> [26.11.2025].

9 Nicole Cox, Silvia Federici: *Counter-Planning from the Kitchen*. New York: Falling Wall, 1975.

ben alle diejenigen Formen von Arbeit, die zur Aufrechterhaltung von Lohnarbeit und Lebensbedingungen schlecht oder unbezahlt und meist von mehrfach marginalisierten Menschen in prekären Arbeits- und Lebensverhältnissen verrichtet werden. Unter Care-Arbeit lassen sich vor allem Praktiken verstehen, die im Verborgenen und vermeintlich Privaten erledigt werden.<sup>10</sup> Berenice Fisher und Joan Tronto definieren »caring« aus einer feministischen Perspektive als »everything we do to maintain, continue, and repair our ›world‹ so that we can live in it as well as possible«. <sup>11</sup> Neben offensichtlichen Fürsorgetätigkeiten wie der Versorgung von Kindern fällt darunter eben auch solche Arbeit, die eher zur Kategorie *maintenance*, also »Instandhaltung«, gehört, wie z. B. das Reinigen und Aufräumen. Zugleich übertrug Laderman Ukeles die Arbeitsbedingungen in Familie und Alltag auf die unsichtbaren Instandhaltungsarbeiten in den Kunstinstitutionen selbst, die sie mit dem Begriff der Maintenance Art zu Kunst erklärte.

Das im Manifest vorgeschlagene Format einer Performancereihe als eigene Ausstellung wurde bis heute nie öffentlich realisiert – im Rahmen von Lucy Lippards international tourender Ausstellung c. 7,500 erprobte Laderman Ukeles aber zwischen 1973 und 1974 einige dieser Performances in den teilnehmenden Kunstinstitutionen oder in deren unmittelbarer Nähe.<sup>12</sup>

10 Die Zuschreibung der Unsichtbarkeit ist dabei nicht unumstritten, verweist sie doch auf einen dynamischen Aushandlungsprozess zwischen selbstermächtigender Sichtbarmachung dieser Arbeit seit den feministischen Bewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre und der stetigen Verschiebung dieser Arbeitskategorien in neue Unsichtbarkeiten und Ausbeutungsverhältnisse auf einem neoliberalen Arbeitsmarkt, die vor allem rassifizierte und prekär lebende Frauen und Queers betreffen. Tanja Carstensen: »Unsichtbare Arbeit. Geschlechtersoziologische Perspektiven auf Verfestigungen und Neuverhandlungen von Ungleichheiten am Beispiel von Digitalisierung, körpernahen Dienstleistungen und der Corona-Pandemie«, *AIS-Studien* 13/2 (2020): S. 61–77.

11 Joan C. Tronto, Berenice Fisher: »Toward a Feminist Theory of Caring«, in: *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*, hg. von Emily K. Abel, Margaret K. Nelson. Albany: SUNY, 1990, S. 36–54, hier S. 40.

12 Ähnliche möglicherweise von Laderman Ukeles inspirierte Performances von Sandra Orgel fanden 1972 unter den Namen *Ironing* und *Scrubbing* in der von Judy Chicago und Miriam Schapiro kuratierten Ausstellung *Womanhouse* in Los Angeles statt. Judy Chicago: »Womanhouse« (1972), [https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/\[26.11.2025\]](https://judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/[26.11.2025]). Susan L. Cocalis: »Persönlicher Wirrwarr, fortdauernde Gefühle« – Performance-Kunst als weib-

So kooperierte sie beispielsweise 1973 für *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: With the Maintenance Man, the Maintenance Artist and the Museum Conservator* mit den im Titel genannten Angestellten des Wadsworth Atheneums in Hartford, Connecticut. Dabei reinigte sie die Vitrine einer ägyptischen Mumie, die als Leihgabe vom Metropolitan Museum of Art in Hartford ausgestellt war, und ließ den Prozess fotografisch dokumentieren. Für *The Keeping of the Keys* ließ sie sich von den Sicherheitskräften desselben Museums Schlüssel aushändigen, um Räume des Gebäudes – und das Gebäude selbst – temporär zu schließen und wieder zu öffnen.<sup>13</sup> Wie das Wort »Transfer« im Titel bzw. in den Instruktionen der Performance nahelegt, sollten durch die Übertragung der Verantwortung, Fürsorge und Verfügungsgewalt für Objekte und Räume des Museums auf Laderman Ukeles selbst die Selbstverständlichkeit und Unsichtbarmachung dieser Arbeitsprozesse ausgehebelt werden. Die Form der feministischen Institutionskritik, die Laderman Ukeles hier vollzog, lässt sich wortwörtlich mit dem von Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies verwendeten Bild vom »Aufräumen im eigenen Haus«<sup>14</sup> beschreiben. Diese an Audre Lordes »master's house«<sup>15</sup> erinnernde Metapher für institutionelle Systeme der Unterdrückung und des Ausschlusses verweist auf patriarchal und kolonial geprägte Ordnungen, die es zu dezentrieren gilt. Mit Karina Rocktäschels, Doris Koleschs und Theresa Schütz' Lesart des »Aufräumens« könnte sie auch bedeuten, solche institutionellen Ordnungen zu öffnen, zu lösen oder gar zu zerstören.<sup>16</sup>

Wo Laderman Ukeles aufräumte und putzte, Räume auf- und abschloss, wurden institutionelle Infrastrukturen gerade durch ihre of-

liche Darstellungsform in Deutschland und den USA«, in: *Weiblichkeit und Avantgarde*, hg. von Inge Stephan, Sigrid Weigel. Berlin: Argument, 1987, S. 5–39, hier S. 29.

- 13 Patricia C. Phillips, Tom Finkelppearl, Larissa Harris, Lucy R. Lippard (Hg.): *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*. München u. a.: DelMonico/Prestel, 2016.
- 14 Lisa Skwirblies, Azadeh Sharifi (Hg.): *Theaterwissenschaft postkolonial-dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, 2022, S. 53.
- 15 Audre Lorde: *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. London: Penguin, 2018.
- 16 Karina Rocktäschel, Theresa Schütz, Doris Kolesch: »Editorial: Auf- und Umräumen im eigenen Haus. Beiträge zur Dezentrierung der Theater/Wissenschaft«, *Forum Modernes Theater* 34/2 (2023): S. 197–202.

fensichtliche Instandhaltung – ihre *maintenance* – destabilisiert und dezentriert.<sup>17</sup> Ihr Manifest spielte dabei eine übergeordnete Rolle für den Prozess der Institutionskritik. Es war nicht nur als Konzept einer Ausstellung zu verstehen, sondern ebenso als Manifestation einer politischen Kritik an der bestehenden institutionellen Ordnung, in der Frauen, die Fürsorgearbeit verrichteten, gerade kein Teil des Kunstbetriebs mehr sein konnten.<sup>18</sup> Indem sie die Grenzen von Kunst und (weiblicher) Fürsorgearbeit verwischte, verwies sie im Sinne der ihr zeitgenössischen Aktivist\*innen der US-amerikanischen Frauenbewegung auf den reproduktiven und lebensnotwendigen Charakter dieser Arbeiten sowie deren Naturalisierung als unbezahlte Arbeit »aus Liebe«.<sup>19</sup>

Die kritische Übertragung von Tätigkeiten im Haushalt auf die Institution koppelte Laderman Ukeles maßgeblich an den Schreibprozess des Manifests und dessen (in ihrer Schilderung) geradezu transformatives Potenzial:

Now after I wrote this manifesto, I had a new brain and new eyes. What do I see when I go to the museum to propose a performance work? I see the people cleaning, I see the guards standing there the whole day protecting everything, I see the litter around the museum. In other words, I saw the underside that nobody focused on.<sup>20</sup>

- 17 Gabriele Schabacher weist auf den Zusammenhang der Logiken von Care-Arbeit und *maintenance* hin und beschreibt, dass auch materielle Objekte auf Sorgearbeit angewiesen sind. Solche Objekte stabilisieren einerseits Ordnungen und Infrastrukturen, sind aber auch vulnerabel, bedürfen der Wartung und sind durch »Heterogenität und Unordnung gekennzeichnet.« Gabriele Schabacher: *Infrastruktur-Arbeit. Kulturtechniken und Zeitlichkeit der Erhaltung*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2022, S. 280.
- 18 Sascia Bailer: *Caring Infrastructures: Transforming the Arts through Feminist Curating*. Bielefeld: transcript, 2024, S. 97–104.
- 19 Die Analyse von Hausarbeit als unbezahlte Arbeit aus Liebe wurde 1975 von der marxistischen Feministin Silvia Federici rückblickend auf die Wages for Housework-Kampagne in ihrem Manifest »Wages against Housework« formuliert. Silvia Federici: *Wages against Housework*. London/Bristol: Power of Women Collective/Falling Wall, 1975.
- 20 Toby Perl Freilich: »Blazing Epiphany: Maintenance Art Manifesto 1969!: An Interview with Mierle Laderman Ukeles«, *Cultural Politics* 16/1 (2020): S. 14–23, hier S. 21.

Das Manifest diente dazu, die patriarchale Ordnung der Institution als solche zu identifizieren und zu deren Um-Ordnung aufzurufen, für die ihre Performanceserie als ein Beitrag zu verstehen war. Ähnlich wie Marie Kondos eingangs beschriebenes Konzept des »magic cleaning« verwies Laderman Ukeles' Manifest nicht nur auf das Aufräumen als lebenserhaltende Tätigkeit, sondern auf die Manifestation politischer Programme *als* Ordnungen. Wo es Kondo jedoch darum geht, neo-liberale Glücksversprechen durch individuelle Optimierungsprozesse im Haushalt zu erfüllen, verwies das materialistisch-feministisch orientierte Manifest von Laderman Ukeles kritisch auf den Ausschluss von Care-Arbeiter\*innen aus dem Kunstbetrieb. Laderman Ukeles' Manifest kann dementsprechend nicht auf eine künstlerische Programmatik reduziert werden. Auch wenn es sich um das Konzept einer Performancereihe handelt, beinhaltet ihr Text wie ihre performative Praxis eine zentrale politische Kritik, die in engem Zusammenhang zu den Diskursen der damaligen Frauenbewegung steht. Die im Manifest vorgeschlagene künstlerische Praxis zielt implizit auf nicht weniger als eine grundlegende strukturelle Reform der patriarchal geprägten Kunst, ihrer Institutionen und Kanonbildung. Dabei ging es der Künstlerin nicht nur um die Sichtbarmachung institutioneller Ausschlüsse, sondern auch um die Forderung nach politischer Teilhabe und Umgestaltung.<sup>21</sup> Sie formulierte damit auch einen Anspruch auf diskursive Definitionsmacht und richtete sich gegen einen Geniekult in den Künsten, der sich fast ausschließlich auf die männlichen Protagonisten der Neoavantgarden konzentrierte.

Bei Laderman Ukeles zeigt sich ein spezifisch feministischer Manifestbegriff, der auf den Zusammenhang zwischen Manifestation und Störung als Un-Ordnung hinweist, wie ihn Sara Ahmed konzipiert. Manifesten, so Ahmed, eigne immer ein disruptives Moment, das sich in deren Bezugnahme auf (patriarchale) Ordnungen zeige. Denn in der manifesttypischen performativen Konstitution neuer Ordnungen offenbare sich immer auch die Ablehnung der bestehenden gewaltsamen Ordnung:

To render a new order of ideas perceptible is simultaneously a disordering of ideas; manifestos often enact what they call for in surprising

21 Hito Steyerl: »Die Institution der Kritik«, *Psychologie und Gesellschaftskritik* 31/1 (2007): S. 71–80.

and shocking ways given how they expose the violence of an order. A feminist manifesto exposes the violence of a patriarchal order, the violence of what I called [...] »the machinery of gender«.<sup>22</sup>

Die patriarchalen Ordnungen, die durch Manifeste destabilisiert werden, sind in Ahmeds Theoriekorpus auch institutionelle Ordnungen. Sie beschreibt damit vorrangig normative Strukturen und diejenigen Mechanismen, die zu deren Instandhaltung beitragen. Dabei geht es ihr auch um eine prozessuale Idee von Institutionen als unsichtbaren Gefügen, durch die man sich hindurchbewegt und deren Strukturen man damit aufrechterhält: »A way is cleared that enables or eases the progression of some bodies. And that way is cleared by requiring that others do less-valued work [...] that is required for the reproduction of their existence.«<sup>23</sup> Fügt man sich ein, ohne dass die institutionellen Normen zum Problem werden, trägt man dementsprechend zur Reproduktion und Stabilisierung dieser Normen bei. Körpern, die an diesen Strukturen scheitern, gar aus ihnen ausgeschlossen werden oder sich ihnen aktiv widersetzen, erscheinen diese institutionellen Gegebenheiten als gewaltsame Ordnungen. Ahmed nutzt für diese Konstellation die Metapher der »brick wall«, gegen die Menschen anlaufen, die von institutionellem Rassismus oder Sexismus betroffen sind – mit der Folge, dass sich die Kollision mit der institutionellen Mauer als »bruise«, als blauer Fleck, in ihre Körper einschreibt. In Mierle Laderman Ukeles' Fall entzündete sich dieser Konflikt am Verhältnis des exklusiven Kunstbetriebs zu ihrer Rolle als Frau und Mutter. Indem ihr *Manifesto for Maintenance Art* eine Umwidmung von Reproduktions- und Instandhaltungsarbeit zu Kunst vorschlug, brachte es eine neue institutionelle Ordnung hervor, die produktive Unordnung im institutionellen Gefüge stiftete.

22 Ahmed: *Living a Feminist Life*, S. 251.

23 Ebd., S. 158. Siehe auch Sara Ahmed: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham/London: Duke University Press, 2012.

Theaterräume/Theatersysteme:  
Das Manifest als (politische) Ordnungskategorie

Während Mierle Laderman Ukeles' Auseinandersetzung mit der institutionellen Ordnung im Kontext feministischer Debatten um Reproduktionsarbeit in den 1960er- und 1970er-Jahren entstand, beruft sich das Kollektiv Swoosh Lieu heute in seinen Arbeiten auf techno- und cyberfeministische Traditionen<sup>24</sup> der 1990er-Jahre und rekurriert dabei formal wie inhaltlich auf Manifeste. So ist auch die Inszenierung *Dea Ex Machina* (Künstler\*innenhaus Mousonturm Frankfurt am Main, 2021) getragen von Überlegungen zum Verhältnis von Geschlecht, Technologie und deren institutioneller Verortung.

Den Ausgangspunkt für die Produktion bot eine Auseinandersetzung mit Virginia Woolfs berühmtem Essay *A Room of One's Own*.<sup>25</sup> Woolfs Text, basierend auf zwei Vorträgen aus dem Jahr 1928, thematisiert die institutionellen Grenzen und Einschränkungen für künstlerisch, spezifisch literarisch arbeitende Frauen in den späten 1920er-Jahren. In femi-

- 24 Künstler\*innen, die sich in den frühen 1990er-Jahren als »Cyberfeministinnen« bezeichneten, vereinte ein Interesse an den Entwicklungen der damals noch recht neuen digitalen Technologien wie dem Internet sowie der gemeinsame Versuch, insbesondere künstlerischen Prozessen im Digitalen einen emanzipatorischen Wert zuzusprechen. Theoretisch geschult an den technofeministischen Diskursen der 1980er-Jahre, war eines ihrer wichtigsten Anliegen, über die Erweiterung des menschlichen, speziell des weiblichen Körpers durch technologischen Fortschritt nachzudenken. Sie kritisierten zum einen die männliche Konnotation und die binär formulierten Grundlagen der damals noch jungen digitalen Technologien und entwarfen zum anderen künstlerische Möglichkeiten, um über die Beschränkungen dieser Strukturen nachzudenken, sie zu erweitern und aufzulösen. Ein dezidiert feministisches Anliegen dieser Bewegung war auch, das Feld der neuen (künstlerischen und technischen) Möglichkeiten nicht den patriarchalen – und vor allem militärischen – Strukturen zu überlassen und frühzeitig feministisch in die Entwicklungen der digitalen Kommunikationstechnologien zu intervenieren. Zur Geschichte der cyberfeministischen Bewegung siehe u.a. Ulrike Bergermann: »Intelligente Lebensformen. Das ›Old Boys Network‹ promotet den Cyberfeminismus«, *Frauen Kunst Wissenschaft* 29 (2000): S. 21–37; Susanna Paasonen: »Revisiting cyberfeminism«, *Communications* 36/3 (2011): S. 335–352; Cornelia Sollfrank: *Die schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert*. Wien: transversal texts, 2018.
- 25 Swoosh Lieu: »A Room of Our Own«, <https://swooshlieu.com/projekte/video/a-room-of-our-own> [26.11.2025].

nistischen Diskursen und darüber hinaus wurde er aufgrund seiner programmatischen Ausrichtung häufig als Manifest rezipiert und auf eine stark vereinfachte politische Forderung reduziert, nämlich dass »Frauen Geld und ein eigenes Zimmer« bräuchten, um finanziell unabhängig einer eigenen Arbeit nachgehen zu können: »[A] woman must have money and a room of her own if she is to write fiction.«<sup>26</sup> Die Verkürzung des Texts auf diese Forderung führte dazu, dass andere interessante Aspekte in der Rezeption oft vernachlässigt wurden. Denn es handelte sich nicht primär um einen Katalog politischer Forderungen, sondern ebenso um eine detaillierte und bildhafte Beschreibung institutioneller Ein- und Ausschlussmechanismen: Auf einem Spaziergang durch die fiktive Universität Oxbridge trifft die Protagonistin auf zahlreiche Barrieren und verschlossene Türen oder wird gar aufgrund ihres Geschlechts aus den akademischen Räumen verwiesen. Was Sara Ahmed mit der unsichtbaren »brick wall« beschreibt, ist bei Virginia Woolf ein Rezeptionist, der ihr *als Frau* den Zutritt zur Bibliothek verweigert. Ausgehend von diesen Erfahrungen des Abgewiesenwerdens identifiziert Woolf die wichtigsten Voraussetzungen literarischer Arbeit von Frauen: Geld für den eigenen Lebensunterhalt und die Möglichkeit, dieses zu verdienen und zu besitzen, also finanzielle Unabhängigkeit, sowie einen Raum, der sich nicht mit den Sphären des Haushalts überkreuzt, sondern als Arbeitsraum gilt, in dem man ungestört sein kann. Swoosh Lieu schließen insbesondere an die institutionellen Beschreibungen Woolfs an. Sie übertragen Woolfs Denkbewegung aus dem akademischen Kontext heraus in die Institution des Theaters, die sie wiederum mit Darstellungen technologischer Infrastrukturen verknüpfen.

Bereits in früheren Arbeiten des Kollektivs war die Institution Theater zum Thema geworden. Während in *Everything but Solo* (2012) die Arbeit von Bühnentechniker\*innen als komplexe und virtuose Choreografie inszeniert wurde, warf *The Factory* (2013) einen Blick auf den Raum des Theaters als einen Ort der Arbeit im doppelten Sinne. In der ehemaligen Fabrikhalle der Frankfurter Firma Naxos-Union, die heute Spielstätte der Freien Szene (u. a. Theater Willy Praml, Kabarett Die KäS, Festival Implantieren auf Naxos) und somit Ort der Kunst-

26 Woolfs Essay wurde erstmals 1929 im von ihr gegründeten Verlag Hogarth Press in schriftlicher Form publiziert. Ich zitiere hier aus einer jüngeren Ausgabe: Virginia Woolf: *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin, 2016 [2000], S. 4.

produktion ist, entwickelten Swoosh Lieu eine ortsspezifische Auseinandersetzung mit Produktionsarbeit in Fabrik und Kunst. *Stages of Work: Ein offener Umbau* (2014) knüpfte an diese Überlegungen an und stellte die Tätigkeit der sogenannten Gewerke – Licht-, Sound-, Bühnentechnik etc. – ins Zentrum. Ganz ähnlich zu Laderman Ukeles' Performances in den 1970er-Jahren wurde in dieser Inszenierung die vermeintlich unsichtbare Arbeit der Bühnengewerke als künstlerische Tätigkeit offengelegt und das Theater als kollaborativer Arbeitszusammenhang beschrieben. Davon unterschieden sich die institutionelle Bezugnahme in der Videoarbeit *A Room of Our Own* (2020) und der inhaltlich daran anknüpfenden Inszenierung *Dea Ex Machina*. Denn während die vorangegangenen Produktionen einen erweiterten Begriff von Theaterarbeit vorschlugen, beschreibt *Dea Ex Machina* das institutionelle Dispositiv des Theaters als explizit *technisches* System. So wird bereits durch das Bühnenbild, das optisch an die Festplatte eines Computers erinnert, die Analogie von geschlossenen technischen Systemen und Theaterinstitutionen akzentuiert (Abb. 1).

Auch der Theatertechnik – den Mikrofonen, Lautsprecherinnen und Scheinwerferinnen<sup>27</sup> – werden als gleichberechtigten Akteur\*innen tragende Rollen in der Aufführung zugewiesen. So begegnet das Publikum einem vielarmigen Mikrofonstativ namens Silvia und aus den Lautsprechern meldet sich immer wieder »Judith« zu Wort – eine Referenz an Judith Shakespeare, die von Virginia Woolf imaginierte, unbekannte Schwester William Shakespeares, die in *A Room of One's Own* sinnbildlich für den Ausschluss von Frauen aus dem literarischen Kanon steht. Sowohl Judith als auch Silvia werden im Verlauf der Aufführung als »feministische Geister« eingeführt und stehen somit für das Potenzial der Bühnentechnik, technische Verbindungen zu anderszeitlichen Feminismen zu vermitteln. Diese lösen sich im Hier und Jetzt der Aufführung als gemeinsame Arbeit an einem größeren politischen Programm ein.

27 Swoosh Lieu nutzen anstelle der generisch maskulinen Bezeichnungen für Bühnentechnik wie »Lautsprecher« oder »Scheinwerfer« konsequent das generische Femininum. Es handelt sich dabei weniger um eine aktive Feminisierung dieser technischen Geräte, sondern vielmehr um eine künstlerisch-aktivistische Strategie zur Sichtbarmachung und Subversion ihres grammatikalisch männlichen Genders. Ich übernehme diese Bezeichnungen hier in den Beschreibungen der Aufführung.



Abb. 1: Swoosh Lieu: *Dea Ex Machina*, 2021. Links im Bild: Mikrofonstativ / Hexe Silvia, rechts im Bild: Performer\*in Frieder Miller

Diese Analogie von Theater als Institution und technisches Dispositiv im Sinne cyberfeministischer Ansätze weist es als ein ›Betriebssystem‹ aus, das bestimmten festgeschriebenen Regeln und programmierten Ordnungen folgt, die Ein- und Ausschlüsse auf Basis von sozialen Kategorien wie *gender*, *class* und *race* reproduzieren. Wie Mierle Laderman Ukeles, aber auch in referenzieller Verbundenheit zu Virginia Woolf betonen Swoosh Lieu einen Zusammenhang zwischen solchen Ausschlussmechanismen und den Belastungen durch Care-Arbeit sowie durch binäre Geschlechterkonzeptionen und Körnernormen. »Die kerngesunden Söhne des Patriarchats«, beklagt Judith im Verlauf des Abends, führten einen Krieg gegen diejenigen Körper, die den Normen und Bedingungen eines patriarchalen Kapitalismus nicht entsprechen können. Dieser Krieg wird auch in technischen Systemen ausgetragen – und zu diesen zählt Judith die Institution des Theaters. Demnach ist ihre politische Forderung ein Kurzschluss, ein ganzer Kollaps des institutionellen Zusammenhangs, um das Nachdenken über queere, feministische Zukünfte überhaupt erst zu ermöglichen. So wie das sprechende Mikrofonstativ das Theater als Institution in die gesellschaftlichen Systeme zur Reproduktion patriarchaler, heteronormativer und

kolonialer Normen einschließt, so betont es gleichermaßen das utopisch-interventionistische Potenzial, das sich in Theateraufführungen entfalten kann – maßgeblich angestoßen durch die Widerspenstigkeit der Bühnentechnik.

Die Dramaturgie der Aufführung folgt dabei dem Schema eines Manifests, das sich auch außerhalb des Theaterraums finden ließ: Bereits vor den Aufführungen waren Aufkleber und Poster mit einzelnen kurzen Slogans in Frankfurt am Main und Berlin verteilt worden. Jeder Satz war mit einer Nummer versehen, sodass, wer über alle sechs Aufkleber verfügte, diese in die richtige Reihenfolge bringen und einen Blick auf das gesamte Manifest werfen konnte (Abb. 2).

Einzel betrachtet, erscheinen die Aufkleber bzw. Plakate wie politische Slogans oder Handlungsanweisungen; durch ihre Nummerierung verbinden sie sich aber zu einem feministischen Manifest, das einer Dramaturgie der Zuspitzung folgt:

- #1 Nichts ist mit allem verbunden; alles ist mit etwas verbunden.
- #2 We will not conform. We will not obey. We will not be silent.
- #3 Wir haben schon immer gegen die Hegemonien gewebt.
- #4 Being a witch means living in this world consciously, powerfully and unapologetically.
- #5 Make kin, not babies.
- #6 And now ... let the whole goddamn thing short circuit!

Die einzelnen Slogans gehen auf Manifeste so unterschiedlicher Verfasser\*innen wie Donna Haraway oder der Autorin und Hexe Gabriela Herstik zurück, ohne diese Quellen dabei aber offenzulegen. Vielmehr werden sie im Sinne eines referenziellen »Samplings«<sup>28</sup> (de-)montiert. Mit Ekaterina Trachsel verstehe ich diese (De-)Montage als eine inszenierte Offenlegung dramaturgischer Ordnungen als Regel-

28 Dass im Programmheft der Begriff des »Samples« verwendet wird und nicht etwa der der »Collage«, bestätigt die technofeministische Orientierung des Kollektivs. Während mit »Samples« auch Proben aus dem Labor gemeint sein können, ist das »Sampling« eine ursprünglich aus der Popmusik stammende Technik der referenziellen Neuverarbeitung von konservierten kulturellen Erzeugnissen. Swoosh Lieu: »Dea Ex Machina«, Programmheft zur Aufführung am 11.12.2021. Siehe auch Renate Wöhrer, Frédéric Döhl (Hg.): *Zitieren, appropriieren, sampeln: Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*. Bielefeld: transcript, 2014.

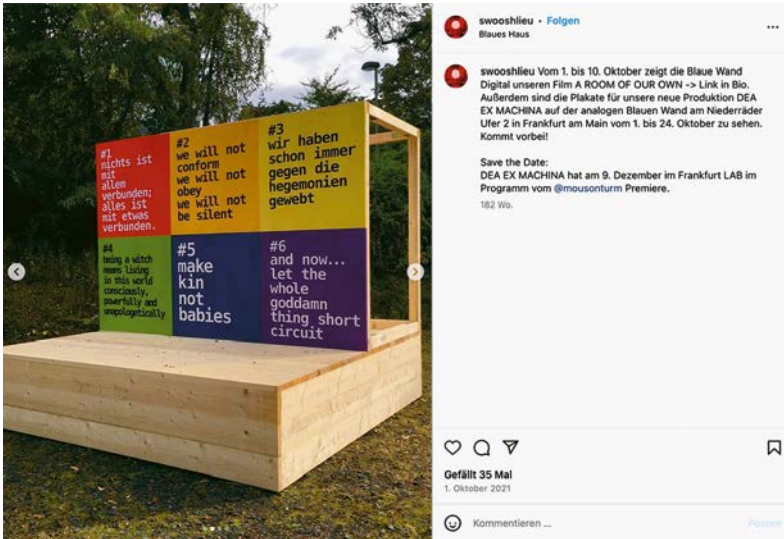


Abb.2: Screenshot eines Instagram-Posts von Swoosh Lieu mit Plakaten zu *Dea Ex Machina*

werke: »De-Montage inszeniert unerwartete (Un-)Ordnungen und führt auf diese Weise zu einem Ausstellen der Gemachtheit und der damit einhergehenden potentiellen Veränderbarkeit von dramaturgischen Ordnungen.«<sup>29</sup> In diesem Sinne wird während der Aufführung deutlich, dass das montierte Manifest auch den Ablauf der Inszenierung thematisch gestaltet, ordnet und somit das dramaturgische Regelwerk permanent als Ordnung ausstellt. So leitet jeder der Sätze – projiziert auf eine Leinwand oder laut rezitiert von Judith – einen neuen Schwerpunkt im Dialog von Silvia und Judith ein. Darüber hinaus sind die inhaltlichen Neuorientierungen in jedem Abschnitt Impulse für die Performer\*innen, einen anderen Ort auf der Bühne aufzusuchen und einer neuen Tätigkeit nachzugehen, sodass das Manifest der Logik einer Anleitung folgt. Dafür spricht auch der Begriff des »Femual« als

29 Ekaterina Trachsel: *De-Montage im zeitgenössischen Theater. Ein dramaturgisches Verfahren im Spannungsfeld von Widerstand und Affirmation*. Baden-Baden: Olms, 2023, S. 114. Siehe auch den Beitrag von Trachsel in diesem Band.

feministische Umschreibung des patriarchalen *manual* (Bedienungsanleitung), mit dem Swoosh Lieu selbst ihr Manifest bezeichnen.<sup>30</sup> Oder in Judiths Worten:

Das Femual setzt sich zusammen aus den Begriffen Feminismus und Manual. Es ist keine Anleitung, sondern eine Begleiterin auf dem Weg zum Kurzschluss des Systems. Dafür muss zunächst der Begriff des Manuals von der darin liegenden Zuspitzung auf Mann, Männlich, An-Leitend, An-Weisend befreit werden. Niemand soll hier leiten, außer die Verbindungen.<sup>31</sup>

Obwohl Judith den autoritär »anleitenden« Charakter dieser Textform ablehnt, folgen die Performer\*innen einer stringenten Logik von Anweisung bzw. Anleitung zu bestimmten Handlungen, die direkt in Tätigkeiten auf der Bühne übersetzt werden. So fallen in der Aufführung *Anleitung zu* und *Ausführung von* Handlung in einem Vorgang zusammen. Beide Abläufe sind deswegen aber nicht gleich kongruent, sondern die jeweiligen Bühnenhandlungen weichen von der prospektiven Anleitung insofern ab, als die vorausgehende Aufforderung nicht im Rahmen der Aufführung zu erfüllen ist, sondern auf einen allumfassenden institutionellen Wandel des Theaters verweist. Im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen den einzelnen Anweisungen im Manifest von *Dea Ex Machina* und den Handlungen, die tatsächlich ausgeführt werden, ergibt sich dementsprechend eine Diskrepanz zwischen Anforderung und Ausführung. Beispielsweise löst Judiths Anweisung »Zwei: We will not conform. We will not obey. We will not be silent« in Mikrofonstativ Silvia Überlegungen zu (technischen) Schnittstellen »als trennende und verbindende Elemente« aus. Sie berührt damit einerseits

30 Die Auseinandersetzung mit feministischen Anleitungen interessiert Swoosh Lieu auch auf produktionsästhetischer Ebene: Im Rahmen eines Stipendiums des Goethe-Instituts entwickelten Katharina Pelosi und Rosa Wernecke in Zusammenarbeit mit zahlreichen Gesprächspartner\*innen und Kollaborateur\*innen die Plattform »A Feminist Guide to Nerdom.« Diese versteht sich als Netzwerk und Archiv zugleich. Feministische Künstler\*innen sollen hier in den Austausch miteinander treten, ihr Wissen und ihre Kompetenzen teilen und via Anleitungen und Tutorials frei zur Verfügung stellen. Swoosh Lieu: »A Feminist Guide to Nerdom«, <https://feminist-nerdom.org/> [26.11.2025].

31 Swoosh Lieu: »Dea Ex Machina«, unveröffentlichtes Skript, 2021, S. 6.

Donna Haraways Idee der artenübergreifenden Verwandtschaft und der Fadenspiele,<sup>32</sup> aber auch die weibliche Kulturtechnik des Webens, die von der Cyberfeministin Sadie Plant als feministische Strategie des Vernetzens und Verbindens theoretisch ausgearbeitet wurde.<sup>33</sup> Parallel verflochten Rosa Wernecke und Frieder Miller auf der Bühne Drahtseile miteinander zu einem überdimensionalen Fadenspiel, löten, schalten oder rollen auf Rollschuhen entlang der leuchtenden Verbindungslinien über die Bühne, um Objekte hin- und herzutragen und auf diese Weise materielle Verbindungen herzustellen. Sie treten als Ausführende auf, oft im Halbdunkel oder Hintergrund verborgen, und entziehen sich damit den Logiken der Repräsentation zugunsten Aufführungserhaltender Tätigkeiten. Die Theaterwissenschaftlerin Yana Prinsloo beschreibt deren Schauspielhaltung als die von »Ausführende[n] [...], die reparieren, warten, zusammenkleben und erneuern«.<sup>34</sup> In anderen Worten ließen die Performer\*innen sich als Instandhalterinnen, als *maintenance workers*, der Aufführung beschreiben, die den im Manifest vorgeschlagenen Anweisungen folgen, um die Aufführung und mit ihr das gesamte institutionelle Gefüge des Theaters am Laufen zu halten. Was die Performer\*innen also tun, folgt nicht deckungsgleich der vorher erfolgten Anweisung, sondern bezieht sich auf die Forderungen, die in den jeweiligen Slogans implizit sind und von Judith und Silvia artikuliert werden. Die beiden Performer\*innen produzieren auf der Bühne Werkzeuge oder technische Verbindungen, um die Bedingungen für die Realisierung des formulierten politischen Programms herzustellen. Die Aufforderung »to not conform, not obey, not be silent« kann auf der Bühne nicht umgesetzt werden, weil sie den Kontext der Aufführung überschreitet – dementsprechend werden vor allem Vorbereitungen getroffen für die von Silvia und Judith angedeuteten politischen Ideen.

Was die Performer\*innen tun, folgt demnach nicht der Handlungsanweisung selbst, sondern einem feministischen Programm zur Umgestaltung der Institution Theater und der gesamten Gesellschaft, das dem Geschehen auf der Bühne übergeordnet ist – einem »Auf- und

32 Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2018.

33 Sadie Plant: *Nullen + Einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*. Berlin: Berlin, 1998.

34 Yana Prinsloo: *Theaterarbeit. Praktiken der Freien Szene*. Berlin: Theater der Zeit, 2025, S. 295.

Umräumen im eigenen Haus«<sup>35</sup> als produktive Destabilisierung institutioneller Machtstrukturen und Ausschlussmechanismen. Während das Manifest die Inszenierung also in einzelne Abschnitte ordnet und damit wie ein Inhaltsverzeichnis als sichtbare Über-Ordnung und Medium der Instandhaltung auftritt, verweist es nicht nur auf die Inhalte der nachfolgenden Szenen, sondern auch auf den größeren Zusammenhang der politischen Slogans selbst. Hier werden in Statements und Appelle aufgeteilte feministische Politiken im Rahmen der Aufführung zusammengeführt, die dadurch selbst zur theatralen Realisierung dieses Manifests wird.

\*

Obwohl sie ein halbes Jahrhundert und unterschiedliche zeitgeschichtliche Kontexte trennen, lassen sich in den hier diskutierten künstlerischen Arbeiten gleichermaßen Hinweise auf ein wesentliches Potenzial feministischer Manifeste finden. Nach Sara Ahmeds Manifestbegriff liegt es im Wesen dieser Form, institutionelle Ordnungen zu destabilisieren und gleichsam zu reproduzieren. Kurz gesagt können Manifeste institutionelle Ordnungen unterlaufen, indem sie ihnen neue oder andere Ordnungen und Programme entgegensetzen. Indem Machtstrukturen und Regelwerke *als Ordnung* sichtbar gemacht werden – wie in Mierle Laderman Ukeles' *Manifesto for Maintenance Art* –, treten institutionelle Normen als solche in den Vordergrund und können überhaupt erst zum Gegenstand einer feministischen Kritik werden. Die spezifische Struktur des Manifests weist jedoch über einen disruptiven oder intervenierenden Charakter der Form hinaus. Wie ich gezeigt habe, sind Manifeste auch maßgebliche Mittel zur Konstitution und Instandhaltung *von Ordnungen*. Kommen sie – wie in Swoosh Lieus *Dea Ex Machina* – als strukturgebende Handlungsanweisungen in Aufführungen und gleichermaßen als Anleitung für politische Programme zum Einsatz, wird deutlich, dass Manifeste auch über ihren institutionellen Kontext hinausweisen und die Ordnungen dieser Institutionen, ihre Normen und Machtstrukturen politisch verhandelbar machen können.

35 Rocktäschel, Schütz, Kolesch: »Editorial«.