

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4
ISSN 2627-1591
www.aisthesis.de

Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von
Nicole Kandioler und Marion Biet

Nicole Kandioler (Wien), Marion Biet (Bochum)

Kuratieren als medienkomparatistische Methode im Zeichen der Relationalität

1. Vergleichen und kuratieren

Durch die Methodik des Vergleiches werden Gegenstände in eine Untersuchungsanordnung gebracht. Sie stehen dadurch nebeneinander und treten in einen Kontakt, der weder gegeben noch Voraussetzung ihres Erscheinens, ihrer Evidenz ist. Die Verbindungen, die assoziativen Räume, die durch das Vergleichssetting kreierte und geöffnet werden, lassen die Gegenstände selbst in neuem Licht erscheinen. Der Vergleich ermöglicht es, etwas über die Gegenstände herauszufinden, das ohne die Vergleichsanordnung gar nicht sichtbar würde.¹ Dabei gilt es zu erwägen, dass durch den Vergleich mitunter Bedeutungen gestiftet werden, die dem Gegenstand extrinsisch, bzw. exhärent sind.² Der Vergleich fördert aber auch zutage, was das (Medien-)Spezifische der verglichenen Gegenstände ist. Gerade für Analysen einer vergleichenden Medienwissenschaft, deren Untersuchungsgegenstand inter- bzw. transmedial angelegt ist, ist die Heuristik des Vergleichs grundlegend.³ In der dritten Ausgabe des *Periodicals* möchten

1 Vgl. zu den „Spezifika des Vergleichs als Verfahren“: Annette Simonis/Linda Simonis. *Kulturen des Vergleichs*. Heidelberg: Winter Verlag, 2016. S. 7-24, hier: S. 9f.

2 Interessant sind in diesem Zusammenhang die multiplen Ansätze der Komparatistik zu inkommensurablen oder unzulässigen Vergleichen, i. e. ‚Vergleichssituationen‘, in denen die verglichenen Objekte a priori nicht vergleichbar scheinen. Der belgische Ethnologe Marcel Detienne plädiert in *Comparer l'incomparable* (2000) beispielsweise für eine interdisziplinäre Zusammenschau von Ethnologie und Geschichte. Für Detienne liegt im Vergleichen des Unvergleichlichen epistemisches Potential, das über die kontinuierliche Reproduktion von schablonenhaftem Wissen (die Schablone der Geschichtswissenschaft wäre ‚Nationalismus‘) hinausweist. Er plädiert mit seiner „konstruktiven Komparatistik“ für radikal transkulturelle und interdisziplinäre Vergleiche: Zum Beispiel untersucht er die Konstituierung politischer Orte und früherer Formen der Demokratie anhand eines komparatistischen Settings von Versammlungspraktiken aus Äthiopien, der griechischen Polis und den Kosaken des 15. Jahrhunderts. Vgl. Marcel Detienne. *Comment être autochtone: du pur Athénien au Français raciné*. Paris: Seuil, 2003; Marcel Detienne. *Les Grecs et nous. Anthropologie comparée de la Grèce ancienne*. Paris: Éditions Perrin, 2005. Weitere Vetreter_innen eines radikal ‚transnationalen‘ Vergleiches, der Kulturen und Nationen a priori als ‚Transkulturen‘ und ‚Transnationen‘ fasst, wären die Kulturwissenschaftlerin Ella Shohat und der Literatur- und Filmwissenschaftler Robert Stam. Ella Shohat/Robert Stam. „Transnationalizing Comparison: The Uses and Abuses of Cross-Cultural Analogy“. *New Literary History*. 40/2009, Baltimore: JHU Press, 2009. S. 473-499.

3 Darauf haben Lisa Gotto und Annette Simonis in der Einleitung des ersten Bandes der vorliegenden Zeitschrift hingewiesen. Lisa Gotto, Annette Simonis. *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft*. 1/2019. Bielefeld: Aisthesis, 2019. S. 7-21, hier: S. 9.

wir nach den Schnittstellen zwischen dem Bereich der Medienkomparatistik und dem Feld des Kuratorischen fragen, wobei wir die Verschiebung des ‚Kuratierens‘ als inszenierende Praxis zum ‚Kuratorischen‘ als Grundbedingung „des Öffentlich-Werdens von Kunst“⁴ sowie der Diskursivierung von medienwissenschaftlichem Wissen (über Kunst) zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen nehmen.⁵

Das Kuratieren hat in den letzten zwanzig Jahren im Kunstbereich und darüber hinaus eine geradezu überwältigende Konjunktur erfahren. Im Zuge der Öffnung des Kuratorischen für eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung wurde 2008 ein *Curational Turn*⁶ ausgerufen, mit dem interdisziplinäre Appropriationen dieses zunächst eine Praxis der Ausstellungsorganisation bezeichnenden Begriffes eingeläutet wurden: der Begriff wanderte somit aus dem Bereich der künstlerischen Ausstellungspraxis in den Bereich archivarischer und musealer Vermittlungspraktiken bis hinein in die Theoriediskurse der Kunst-, Kultur-, Film- und Medienwissenschaft. Mit dem Konzept der ‚Kuratorialität‘/des ‚Curatorial‘ werden heute Fragen nach der Vermittlung, Verbreitung und Rezeption von künstlerischen Arbeiten und digitalen Daten bis hin zur Dokumentation, Generierung und Archivierung von Kunst und Wissen bzw. von Wissen über Kunst gestellt. Mit der Fokusverschiebung weg von dem *einen* Subjekt des Kuratierens hin zur kuratorischen Praxis rücken außerdem partizipative und kollektive Autorschafts-Modelle sowie Agencies in den Blick, die sich vorläufig mit dem Schlagwort des ‚posthuman curating‘ fassen lassen.⁷ Das Aufkommen des_r Kurators_in ist, wie Magda Tyžlik-Carver gezeigt hat, stark mit Entwicklungen in der Kunstwelt der 1990er Jahre verbunden, wo sich das Kuratieren als unabhängige Praxis etablierte, die sich zunehmend durch Institutionalisierung, Akademisierung, Theoretisierung und Historisierung auszeichnete.⁸ Dies hing wiederum stark mit dem Erfolg von Minimalismus und Conceptual Art zusammen und mit der kritischen Befragung standardisierter Ausstellungsweisen und -räume von Kunstwerken als Wertobjekten. Unabhängige Kuratoren (vorwiegend Männer) und das Aufkommen eines theoretischen Diskurses über

4 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021. S. 13

5 Diese Verschiebung führt zu einer verstärkten Untersuchung kuratorischer Zusammenhänge in einem inter- und transdisziplinären Forschungszusammenhang von der Filmwissenschaft, über die Kunstwissenschaft zur Kulturwissenschaft. Vgl. Paolo Cherchi Usai/David Francis/Alexander Howarth/Michael Loebenstein. *Film Curating. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema, 2008. Hans Ulrich Obrist, with Asad Raza. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015. Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 4).

6 Paul O’Neill. „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse.“ *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Hg. Judith Rugg/Michèle Sedgwick. Bristol/Chicago: Intellect, 2008. S. 13-29.

7 Magda Tyžlik-Carver. „Kuratorin | kuratieren | das Kuratorische | nicht nur Kunst kuratieren. Eine Genealogie ‚posthumanen‘ Kuratierens.“ *springerin. The Post-Curatorial Turn*. Heft 1 – Winter 2017. S. 44-51.

8 Vgl. Tyžlik-Carver. *Kuratorin | kuratieren* (wie Anm. 7). S. 45.

das Kuratorische sind hier auch als institutionelle Kritik⁹ bzw. später als ihre Stagnation zu verstehen, wie Tyżlik-Carver weiter ausführt.¹⁰ Schon zu diesem Zeitpunkt sind Überlappungen und Rollenübertritte zwischen der Wissenschaft, der Kunst und dem Bereich des Kuratierens festzustellen.¹¹ Der historisch männliche Kurator, der mit dem Künstler Genialität und Kreativität teilt¹², tritt im Laufe der 2000er Jahre hinter eine breitere Auffassung des Kuratorischen zurück, das verschiedenste Phänomene, Relationen, Tätigkeiten im Bereich von künstlerischer Praxis und Theoriebildung umfasst. Diese Entwicklung verläuft parallel zur Verbreitung des Internets und der damit einhergehenden globalen Verfügbarkeit von Daten.¹³ Beatrice von Bismarck beschreibt aktuell, 2021, das Kuratorische als „dasjenige kulturelle Handlungsfeld und Wissensgebiet, das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist, als einen Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren.“¹⁴ Akteur_innen dieses Praxis- und Sinnzusammenhangs sind längst nicht mehr beschränkt auf künstlerische Institutionen wie Museen und Kunstmessen, sondern auch universitäre bzw. akademische Institutionen

9 Mit kritischen Bezugnahmen auf das Kuratorische, wie beispielsweise in „Kuratieren als antirassistische Praxis“ kommen die blinden Flecken von Ausstellungskontexten, Archiven und Museen in den Blick, deren Vermittlungsstrategien oftmals in einer hegemonialen Logik gefangen sind. Vgl. Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld. *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin: De Gruyter, 2017.

10 Vgl. Tyżlik-Carver. *Kuratorin | kuratieren* (wie Anm. 7). S. 46.

11 Beatrice von Bismarck erwähnt in diesem Zusammenhang den „artist-curator“ und den „curator-choreographer“ und nennt Ausstellungen von Soziologen und Philosophen, u. a. Jean Francois Lyotard, *Les Immatériaux* im Centre Georges Pompidou, Paris (1985); Bruno Latour, *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* im ZKM, Karlsruhe (2002), wobei man hier unseres Erachtens durchaus auch vom „curator-scholar“ sprechen könnte. Vgl. Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 4). S. 34, Fußnote 14.

12 Vgl. Hans Ulrich Obrist. *A Brief History of Curating*. Zürich: JRP | Editions, 2008.

13 Für Jean-Paul Martinon emanzipiert sich der Kurator durch die Entwicklung des Internets von jeglicher Institution (insbesondere vom Museum) und wird zum ‚content curator‘. Die Notwendigkeit der ‚content curation‘ ergibt sich durch die ‚Datafizierung‘ der vermittelten Inhalte, die oft mit dem wertenden Begriff der ‚Datenflut‘ gleichgesetzt wird. Martinon leitet daraus eine radikale Verschiebung kuratorischer Tätigkeiten und Reichweite ab, insofern als „what they curate knows no limit – basically anything tradable, shareable, or distributable“. Vgl. Jean-Paul Martinon. *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. London: Bloomsbury Academic, 2013. S. viii. Darüber hinaus werfen Datafizierung und content curation Fragen bezüglich der Wissensorganisation und -vermittlung sowie der Verantwortung auf. Besonders kritisch ist dabei die Zusammenarbeit von ‚Big Data‘ und Algorithmen, die Prozesse der Selektion, Organisation und der Transmission steuern. Siehe dazu exemplarisch Heike Ortner, Daniel Pfurtscheller, Michaela Rizzolli, Andreas Wiesinger (Hg.). *Datenflut und Informationskanäle*. Innsbruck: innsbruck university press, 2014 und Netzforma* e. V. (Hg.) *Wenn KI, dann feministisch. Impulse aus Wissenschaft und Aktivismus*. Berlin: 2020 (insbesondere der Abschnitt „Algorithmische Entscheidungssysteme“).

14 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 4). S. 13.

und Orte der Wissensproduktion zählen dazu. Bismarck selbst steht als Gründerin und Leiterin des Studienprogramms *Kulturen des Kuratorischen* an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig an eben dieser Schnittstelle zwischen Kunst und Forschung. Mit Bismarck ist das vorläufige Ende einer Entwicklung benannt, die das Kuratorische von der Praxis der Ausstellungsorganisation zu kulturwissenschaftlicher Diskursivierung, über eine *Philosophy of Curating* (Martinon 2013) zu einer Kritik des ubiquitären Begriffs bewegte, die im wertenden Begriff des *Curationism* (Balzer 2015) fixiert ist. In der Zeitschrift *springerin* wurde 2017 der Post Curatorial Turn ausgerufen, wobei dieser weniger das ‚Ende des Kuratierens‘ bedeutet, als vielmehr eine Verschiebung der Verantwortlichkeiten und der Agencies des Kuratierens in jene Bereiche, die mit dem Schlagwort des Posthumanen zu umschreiben sind.¹⁵ Tyžlik-Carver kommentiert diese Entwicklung ebenso lakonisch wie erwartungsvoll:

Today, curating is a massively distributed phenomenon that is no longer available to curators only, or reserved as an activity specific to curatorial contexts. The Post Curatorial might be a nostalgic reaction to the present recognition that everyone (including software and algorithms) can be a curator; and that anything (including salads) can be curated. And as the ‚post‘ is reminiscent of some past that is no more, it is also evocative of the ‚present‘ that has not been yet accepted. The Post-Curatorial turn might be an attempt to update ‚the curatorial‘ for the times where post digital and post-Internet art are the next new thing. But it might be also an occasion to start coming to terms with the death of the curator.¹⁶

Das Potential des Begriffs liegt für Tyžlik-Carver weiterhin darin, dass mit ihm eine Entwicklung erfasst werden kann, die vermehrt auf eine Neu- oder Umverteilung von Agency und Handlungsspielräumen des Kuratorischen abzielt sowie eine kritische Distanz zur Geschichte des Humanismus bzw. zur Instanz des Humanen einnimmt.

2. Kuratierend vergleichen und vergleichend kuratieren

Die Schnittstellen der vergleichenden Medienwissenschaft und des Kuratorischen lassen sich – und das wäre die Prämisse unserer Überlegungen – auf der Ebene des Dispositivs sowie auf der Ebene des methodischen ‚Zugriffs‘ ausmachen. Das Dispositiv beschreibt im *einen* Fall ein ‚Untersuchungsdispositiv‘, d.h. das Corpus bzw. die Gegenstände der wissenschaftlichen Untersuchung,

15 Hier einige Eckpfeiler dieser Entwicklung: Christoph Tannert/Ute Tischler. *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*. Berlin/Frankfurt a.M.: Künstlerhaus Bethanien, 2003. Paul O’Neill. „The Curatorial Turn: From Practice to Discourse.“ *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Hg. Judith Rugg/Michèle Sedgwick. Bristoll/Chicago: Intellect, 2008. S. 13-29. Jean-Paul Martinon. *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. London: Bloomsbury Academic, 2013. David Balzer. *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. London: Pluto Press, 2015. *springerin. The Post-Curatorial Turn*. Heft 1 – Winter 2017.

16 Tyžlik-Carver. Kuratorin | kuratieren (wie Anm. 7). S. 44.

im *anderen* Fall ein ‚Ausstellungsdispositiv‘, d.h. die Objekte einer Ausstellung, wobei wir den Begriff sehr breit fassen.¹⁷ Der methodische Zugriff meint (wissenschaftliche oder künstlerische) Operationen wie das Anordnen, Gegenüberstellen, Versammeln der Untersuchungsgegenstände/Ausstellungsobjekte in Assemblagen, Arrangements oder Gefügen. Der Begriff der ‚Konstellation‘ taucht hier immer wieder als kleinster gemeinsamer Nenner zwischen den beiden Bereichen auf.¹⁸ Die Konstellation fixiert, zumindest vorläufig, die Situation der Begegnung der Gegenstände/Objekte/Daten im Rahmen der wissenschaftlichen Untersuchung ebenso wie im Kontext der Ausstellung. Für Simon Sheikh liegt das Potential des Kuratorischen in seiner über den Ausstellungskontext hinaus reichenden Funktion als „Analyseinstrument und philosophischer Ansatz“, „[der] eher einen Prozess der Wissensproduktion und der Herstellung von kuratorischen Konstellationen meint, die sich aus den historischen Formen und Praktiken des Kuratierens schöpfen lassen.“¹⁹ Sheikh verortet den Begriff der ‚Konstellation‘ historisch im Kontext der Frankfurter Schule, wo er als eine „spezielle Methode der Wissenssammlung und -präsentation“ bezeichnet wurde. Auch in der vergleichenden Literaturwissenschaft spielt der Begriff eine wesentliche Rolle, wie Monika Schmitz-Emans gezeigt hat.²⁰ Für Beatrice von Bismarck bezeichnet die „Konstellation“ eine der vier grundlegenden Dimensionen des Kuratorischen, das sie durch die Begriffe der „Kuratorialität“, „Konstellation“, „Transposition“ und „Gastfreundschaft“ dekliniert. In ihrer Definition der „Konstellation“ betont sie deren instabilen und flüchtigen Charakter:

Sowohl als räumliche Metapher, die die Anordnungen von Körpern in einem dreidimensionalen Feld beschreibt, wie auch als Charakterisierung der Zeitlichkeit, die zwischen wiederkehrenden und einmaligen Bewegungen vermittelt, bezeichnet die Konstellation ein veränderliches Relationsgefüge zwischen Elementen, die ihrerseits wandlungsfähig sind. Sie hält damit einen Moment in der Konfiguration von Elementen fest, der instabil und flüchtig ist. An die Stelle

17 ‚Ausstellung‘ inkludiert digitale Art Platforms, Software Curating, digitale Vermittlungen wie Archive und kollektive Autor_innenschaft – und mit dem Beitrag von Marion Biet im vorliegenden Band, sogar ‚Film‘.

18 Auf die Abgenutztheit des Begriffs, der im 19. Jahrhundert von den Kultur- und Sozialwissenschaften verschiedentlich aufgegriffen wurde und dessen Schlagkraft durch seinen ubiquitären Gebrauch im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stark nachließ, hat Bismarck mit Bezug auf Andrea Albrecht hingewiesen. Vgl. Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 4). S. 101; Andrea Albrecht. „Konstellationen. Zur kulturwissenschaftlichen Karriere eines astrologisch-astronomischen Konzepts bei Heinrich Rickert, Max Weber, Alfred Weber und Karl Mannheim.“ *Scientia Poetica*. 14/2010. S. 104-149.

19 Simon Sheikh. „Von Para zu Post. Aufstieg und Fall des kuratorischen Prinzips.“ *Springerin: The Post-Curatorial Turn*. Heft 1-Winter 2017. S. 17.

20 Monika Schmitz-Emans. „Vergleiche als Konstellationen, Konstellationen der Vergleiche: Überlegungen zum Komparativen in der Literaturwissenschaft.“ *Kulturen des Vergleichs* (wie Anm. 1). S. 79-100. Für Schmitz-Emans ist die Wahrnehmung von ‚Konstellationen‘, die sie aus der Astrologie und der Astronomie herleitet, vor allem auch eine „Leistung des ‚zusammenschauenden‘ Blicks.“ Ebd. S. 88.

einer fixen Formation treten unabgeschlossene Etappen der Zusammenstellung oder des Zusammenkommens.²¹

Die Vorläufigkeit der „Konstellation als veränderliches Relationsgefüge“ lässt sich mit Donna Haraways Begriff des „Situiereten Wissens“²² zusammen denken. In der kuratorischen Situation, als welche wir die medienkomparatistische Untersuchung fassen möchten, ist es wesentlich, die Perspektive auf die Untersuchungsgegenstände immer wieder kritisch zu evaluieren und die Situierung der „Wissenspräsentation“ (Sheikh) immer neu zu berücksichtigen. Zu den Akteur_innen und den Agenten der kuratorischen Situation zählen auch so genannte Displaymedien (Vitrinen, Sockel, Stellwände), deren Funktionszuschreibungen „relational flexibilisiert“ sind, wie Bismarck mit Bezug auf Grave, Home, Kobi, Van Eck schreibt.²³ Im Zusammendenken der medienvergleichenden Untersuchung mit der Denkfigur der Kuratorialität gilt es, den wissenschaftlichen Text heuristisch als Displaymedium in diesem Sinne zu fassen; als einen Agenten (unter anderen) im relationalen Netz der kuratierend vergleichenden/vergleichend kuratierenden Analyse.

3. Kuratieren, kurieren und sorgen

Im Gegensatz zum Vergleichen wohnt dem Kuratieren nicht die Autorität des Komparativs inne, es fragt nicht nach einer Hierarchie der Gegenstände/Objekte im Sinne einer Steigerung oder Reduktion. Etymologisch dem Kurieren, dem Heilen und dem Sorgen verwandt, ist es ist vielmehr eine Geste der Teilnahme, der Partizipation und der Anerkennung. Es verwundert daher nicht, dass sich medien- und kunstwissenschaftliche Ansätze, die mit den Politiken bzw. den Medien der Sorge befasst sind, für unsere medienkomparatistische Auffassung des Kuratorischen fruchtbar machen lassen.²⁴ In der Einleitung zum gleichnamigen Schwerpunkt der Nummer 21 der Zeitschrift für Medienwissenschaft stellen Jasmin Degeling und Maren Haffke fest, dass sich aktuelle Debatten der Medienwissenschaft von der „neoliberalen Geschichte der Selbstsorge“ und ihren Zusammenhang mit den modernen Biopolitiken weg hin zu

21 Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 4). S. 105.

22 Donna Haraway. „Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs, Frauen*. Hg. von Carmen Hammer/Immanuel Stieß. Frankfurt a. M.: Campus, 1991. S. 73-98.

23 Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 4). S. 41. Vgl. Johannes Grave, Christiane Holm, Valérie Kobi, Catherine Van Eck. *The Agency of Display. Objects, Framings, Parerga*. Dresden: Sandstein, 2018.

24 Rezent dazu eine aktuelle Nummer der zfm | Zeitschrift für Medienwissenschaft, die den „Medien der Sorge“ gewidmet ist. Der Schwerpunkt wurde von Jasmin Degeling und Maren Haffke editiert. Vgl. *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. „Medien der Sorge“ (Nr. 24. 1/2021): S. 10-88.

Konzepten ‚radikaler‘ Sorge verschieben, die „moderne westliche Individualisierungen zurück[weisen.]“²⁵ Degeling und Haffke schreiben:

Sie [die Konzepte ‚radikaler‘ Sorge] fordern damit Perspektiven ein, die (1) Sorge umweltlicher, situierter und in spezifische Techno-, Wissens- und Materialpolitiken verwickelt entwerfen; und versuchen (2) anhand von Sorge-Konzepten eine fundamentale Relationalität dieser Politiken erst beschreibbar zu machen – als Netze von Abhängigkeit und Verantwortung.²⁶

Aus unserer Sicht hängt Kuratorialität in neuerer Prägung eng zusammen mit den Medien der Sorge und ihren Politiken, was sich nicht zuletzt auch mit der Konzeptionalisierung des Kuratorischen durch die Dimension der Gastfreundschaft belegen lässt.²⁷

Die Einschreibung in eine Politik der Sorge – sei es der Autor_innenposition, die im Fall einiger Beiträger_innen auch die einer Archivar_innen- und Kurator_innenposition ist, oder der diskutierten medialen Dispositive oder Gegenstände selbst – treibt alle im vorliegenden Band versammelten Beiträge um. Mit dem Arbeitsprogramm der „Queeratorialität“ wird mit „akademischaktionistisch[em]“ Einsatz eine medienkomparatistische Methodik des ‚Von-einander-Lernens‘ entworfen, die sich als „Kritik zeitgenössischer Medialität“ versteht (Braidt). Stehen in den Beiträgen zum Filmischen Konzepte der „radical empathy“ (Müller, Zingl), der „kuratorischen Anteilnahme“ (Linseisen) sowie die „Pflege von Beziehungen“ (Biet) im Fokus der Analysen, entwerfen die Beiträge zu Forensic Architecture und zu Kunst inter- und transmediale Vergleichsanordnungen, in denen das Kuratorische als „Überschuss“ (Polze), als „Praxis des Arrangierens“ (Sander), als „kollektives Agencement“ (Haberer) und als „queere Intervention“ (Hohmann) ebenso wie als „Denkfigur medienkomparatistischer Analyse“ (Kandioler) gedacht wird, wobei Fluchtpunkt aller Bemühungen ein Umgang mit Geschichte jenseits klassischer Trauerarbeit (Sander), die „kustodische Obhut“ (Polze) als Umgehen mit Daten, „das Verlernen und Entflechten hegemonialer Geschichtsschreibung“ (Haberer), bzw. „die Überwindung der Metageographie der drei Welten und die Anerkennung ‚differenzierter Geschichten einer einzigen Welt‘“ (Kandioler) oder aber ein „[Changieren] zwischen Sinn und Kontingenz, Medialisierung und Materialität, Durchsichtigkeit und Undurchdringlichkeit“ sowie die „[Multiplikation] von ‚(Be-)Deutungen‘ ist (Hohmann).

25 *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. „Medien der Sorge“ (wie Anm. 24). S. 11.

26 Ebd.

27 Vgl. Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 4). S. 185-223.

4. Die Beiträge: Queeratorialität, Relationalität, Unfertiges und Verlerntes

In den neun Beiträgen des vorliegenden Bandes fungiert der Vergleich vielfach als Ausgangspunkt für das Nachdenken über das Kuratieren als potentielle epistemologische Figur der Medienwissenschaft. Umgekehrt wird das Kuratieren als analytische Tätigkeit untersucht, bei der in komparatistischer Perspektive auf eine inter-/transmediale Gegenstandsordnung geblickt wird. Andrea B. Braidts Beitrag bildet hier insofern eine Ausnahme, als er nicht von einem Gegenstand aus gedacht ist, sondern vielmehr einen Beitrag zu Grundlagenforschung und Theoriediskussion darstellt.

In ihrem Text stellt **Andrea B. Braidt** die grundlegende Frage nach dem epistemologischen Wert des ‚Kuratorischen‘ für eine komparatistisch angelegte Medienkulturwissenschaft. Dafür zeichnet sie zunächst die etymologische, kunst- und wissenschaftshistorische Entwicklung des Begriffs des ‚Kuratierens‘ nach und fokussiert insbesondere den Wechsel von der auktorialen Instanz (‚Kurator‘) über das Adjektiv (‚das Kuratorische/Kuratoriale‘) zum Substantiv (‚Kuratorialität‘), mit dem die Formel ‚Kurator X kuratiert eine Ausstellung Y für Publikum Z‘ eine Dynamisierung erfährt und die Kunsterfahrung als prozesshaftes und relationales „rhizomatisch-organisches Ganzes“ (Braidt) beschreibbar wird. In einem zweiten Schritt konfrontiert sie verschiedene Auffassungen des Kuratorischen (Maria Lind und Jean-Paul Martinon) mit Theoriepositionen von Chantal Mouffe zum ‚Politischen‘, von Michel Foucault zum ‚Spiegel‘ und von Jacques Derrida zur ‚Différance‘, um schließlich mit Bezug auf Beatrice von Bismarck zu dem Schluss zu kommen, dass Definitionen von Kuratorialität und Medialität insofern Analogien aufweisen, als sie beide von der Prämisse aus zu denken sind, dass sie in einem performativen Akt das herstellen, was sie jeweils konstituiert. Vor dem Hintergrund dieser Vorüberlegung und mit Bezug auf den *antisocial turn* innerhalb der queer theory fasst sie Queeratorialität als „sperrige und etwas absurde, jedweder Art von ‚mastery‘ widerstehende Nominalwerdung“, die auf eine „groß angelegte, multidimensionale Kritik zeitgenössischer Medialität“ abzielt. (Braidt)

Die drei Beiträge zum Filmischen transzendieren filmimmanente Sichtweisen, indem sie die Epi- und die Paratexte des Filmischen ebenso wie die Umgebungen des unfertigen Films oder aber des ‚über-fertigen‘ Films, des Langzeitdokumentarfilms nämlich, als Teil eines kuratorischen Ganzen in den Blick nehmen. Während Elisa Linseisen ‚unfertige Filme‘ zum Ausgangspunkt einer Reflexion über filmische Existenzweisen nimmt, die die Vorläufigkeit sowie Prozesshaftigkeit von Filmproduktion und -rezeption untersuchen, rücken bei Jan-Hendrik Müller und Stefanie Zingl die Para- sowie Epitexte des Filmischen in den Fokus der Aufmerksamkeit und stellen diese einer Erfolgsgeschichte des standardisierten Films und seinen Kanons gegenüber. Ähnlich wie die unfertigen Filme fordern die Amateur_innenfilme das Archiv ebenso heraus wie die Kurator_innen. In der Position der Langzeitdokumentaristin, an der Schnittstelle dieser

Teilbereiche, vermischen sich mit Marion Biets Beitrag die Arbeitsweisen von Archivarin, Kuratorin und Filmemacherin.

Jan-Hendrik Müller und Stefanie Zingl verfolgen mit ihrem radikal empathischen Ansatz des Archivierens Strategien des In-Beziehung-Setzens filmischen und afilmischen Materials, wobei sie den Nachlass der österreichischen Schauspielerin und Filmemacherin, Elfriede Irrall, ins Zentrum ihrer Untersuchung setzen. Ziel dieser Auslegungen des archivarisches Kuratierens ist es, dominierender Filmgeschichtsschreibung von den Rändern her zu begegnen und sie mit anti-kanonischen Ordnungsprämissen zu konfrontieren, die dem teleologischen Positivismus der Filmgeschichte etwas entgegenstellen. Letzterer steht auch im nächsten Beitrag in der Kritik.

Elisa Linseisen plädiert mit ihrem Beitrag für eine kuratorische Anteilnahme, die die heterogenen filmischen Existenzweisen (vom Distributionstext, zum nicht umgesetzten Drehbuch, zur Erinnerung an den abgebrochenen Dreh) bis in ihr Potenzial sichtbar macht. Als Untersuchungsgegenstand dient ihr der Dokumentarfilm Mariam Ghanis *What We Left Unfinished* (USA/Afghanistan/Qatar 2019), an dem sie exemplarisch zeigt, dass ‚unfertige‘ Filme nicht als „ästhetisch formatierte Bruckstücke“ untersucht werden sollten, sondern als „materialisierte Momentaufnahmen eines Produktionsprozesses, der nicht in der Fertigstellung eines als autonom wahrgenommenen Werks resultiert.“ (Linseisen) Durch diese Perspektivierung von Filmen als prinzipiell vorläufigem, intermedialen Material, das nicht notwendigerweise in einer Endversion fixiert werden muss, macht sie ein „Zuviel des Filmischen“ aus, das „alternative medial-affektive Konstellationen des Kuratierens mit sich und dadurch Potenziale jenseits filmhistorischer Dominanzmuster hervorbringt“ (Linseisen). Das „Zuviel des Filmischen“ steht auch im Zentrum des nächsten Beitrages.

Marion Biet denkt in ihrem Beitrag die kuratorische Anteilnahme mit dem Dispositiv des Langzeitdokumentarischen zusammen, das sie als ein komplexes Netz aus multiplen Akteur_innen begreift, dessen Potential sie in einer Neuperspektivierung des Filmischen als intermediale Anordnung sieht. In ihren Ausführungen bezieht sie sich auf die filmische Arbeit sowie methodische Überlegungen der preisgekrönten tschechischen Langzeitdokumentaristin, Helena Třeštková und zeigt, wie „das Zuviel an Leben“ und der „Exzess des aufgezeichneten Materials“ (Biet) einer kuratorischen Geste gegenübersteht, die geradezu medienarchäologisches Potenzial aufweist.

Mit den beiden Beiträgen von Anna Polze und Sarah Sander werden zwei unterschiedliche Perspektiven auf die Arbeit des künstlerisch-juridischen Kollektivs Forensic Architecture geworfen. Während Anna Polze ausgehend von der Denkfigur des Vergleichs über differierende Medienpolitiken innerhalb des Kollektivs nachdenkt, untersucht Sarah Sander in dem konkreten Vergleich von Arbeiten von Forensic Architecture und von dem mexikanischen Komponisten und Klangkünstler Guillermo Galindo zwei unterschiedliche kuratorische Praktiken des Arrangierens, die auf jeweils spezifische Art und Weise auf Sichtbar- und Hörbarmachung abzielen.

Ausgehend von Beatrice von Bismarcks Begriff der „kuratorischen Situation“ untersucht **Anna Polze** anhand des Projekts *Shipwreck at the Threshold of Europe* die Arbeit von Forensic Architecture, wobei sie zunächst die kustodische der kuratorischen Funktion gegenüberstellt. Die kustodische Funktion besteht darin, die angeschafften oder anvertrauten Daten zu verwalten und sie ausstellbar zu machen. Auch hier geht es also um einen Umgang mit dem potentiellen ‚Zuviel‘ an Daten. Die kustodische Arbeit geht über in eine kuratorische Arbeit, die sich auch als ‚Übersetzungskette‘ verstehen lässt, denn die Daten werden umgewandelt, zugeordnet, eingebettet. Das Zusammenwirken beider Tätigkeiten bezeichnet Polze als „kustodische Arbeit innerhalb digitaler Medienkultur“ bzw. als „Kuratieren von content“ (Polze).²⁸

Auch **Sarah Sander** befasst sich in ihrem Beitrag mit der politischen Dimension des Kuratierens, die sie durch die Untersuchung der künstlerischen Strategie des Arrangements in der Arbeit von Forensic Architecture und bei Guillermo Galindo herausstellt. Beide, Künstler wie Kollektiv, arbeiten mit vorgefundenen Materialien und Bildern, die neu arrangiert werden, um „den massenmedialen Bildern und Diskursen etwas entgegenzustellen“ (Sander). Jedoch verfolgt das Arrangieren jeweils unterschiedliche politische Ziele: Während das Forensic Architecture Kollektiv mit seinen Arbeiten Sichtbarkeit und Nachvollziehbarkeit erzeugt, geht es Galindo vielmehr darum, Hörbarkeit herzustellen; in ihrem Widerstand gegen fortwirkende rassistische Strukturen schreiben sich beide in eine Praxis ein, die Sander mit Christina Sharpe als *wake work* beschreibt.

Anna Polzes Beitrag schloss mit ihrem vergleichenden Fokus auf die Medienpolitiken des Filmischen an die Beiträge von Müller, Zingl, Linseisen und Biet an. Sarah Sanders Beitrag eröffnet inhaltlich die Reihe der im Bereich der bildenden und Medien-Künste verorteten Beiträge. Nicole Kandioler greift in ihrem Beitrag visuelle Medien vom Historiengemälde, über den Scherenschnitt zum Animationsfilm und Instagramclip auf, Lilian Haberer begreift das transmediale Setting der 10. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst als programmatisch postkuratorisches, kollektives ‚agencement‘ im Zeichen eines posthuman turn und Philipp Hohmann liest die künstlerische Arbeit *N.O.Body* von Pauline Baudry und Renate Lorenz als ‚queere kuratorische Intervention‘ in Magnus Hirschfelds vierten Band der *Geschlechtskunde*, den sog. ‚Bilderteil‘ (1930).

Den ‚Gray Room‘ des künstlerischen Kollektivs Archizoom als Metapher für eine kuratorische Situation *avant la lettre* nach Bismarck aufgreifend, verbindet **Nicole Kandioler** diesen mit dem Konzept des „Sensoriums“ nach Jacques

28 Auf die strukturelle Verwandtschaft von Informationsverwaltungssystemen und kuratorischen und archivarischen Praktiken weist auch Magda Tyžlik-Carver hin, wenn sie den Einfluss digitaler Kunst-Plattformen auf Museen beschreibt: „This curatorial project is [...] a model of archiving where data is open to an infinite number of remixes and interpretations and where access to data is negotiated through artistic and curatorial collaborations. This is increasingly becoming a standard of working with archives in more traditional museums today, which open their vaults to artists in hope to revitalize their collections and connect with their publics anew.“ Tyžlik-Carver. Kuratorin | kuratieren (wie Anm. 7). S. 3.

Rancière, mit dem Letzterer das Setting des Aufeinandertreffens von Kunst und Politik beschreibt. Der als Sensorium gedachte Gray Room entfaltet in der Gegenüberstellung und Konfrontation dreier künstlerischer Positionen (Alfons Mucha, Kara Walker und Kateřina Šedá) konkrete Politiken des Medialen, die sich an post-imperialen, post-kolonialen und post-sozialistischen Motiven abarbeiten.

Lilian Haberer versteht die kuratorische Praxis als eine „kollektive Praxis des Undoing und Verlernens“, die ermöglichen soll „offene Räume“ (Haberer) des Austausches und der Kontroverse zu schaffen. Anhand der Analyse zweier im Kollektiv kuratierter Ausstellungsprojekte, der 10. Berlin Biennale, *We don't Need Another Hero*, und der Ausstellung der Akademie der Künste der Welt in Köln, *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten*, legt Haberer das Potenzial des ‚Post-Kuratorischen‘ offen, das sich durch eine Distanzierung von der Kunstproduktion zugunsten langfristiger, oft intermedialer und -disziplinärer Projekte kennzeichnet, in denen Methodologien und Forschungsansätze im Kollektiv reflektiert werden. Dabei beschreibt Haberer das kuratorische Dispositiv als ein kollektives Agencement im Sinne Deleuze und Guattaris und als eine Praxis, „die Bewegung zwischen Dingen adressiert und dabei eine Koexistenz sowie Strukturveränderungen berücksichtigt“ (Haberer) und die den Blick für non-humane beteiligte Instanzen öffnet.

Als eine künstlerisch-wissenschaftliche Praxis, die ebenfalls im Sinne des Verlernens hegemonialen Wissens Bedeutung veruneindeutigt, anstatt sie zu fixieren, versteht auch **Philipp Hohmann** in seinem Beitrag das Kuratieren. Er untersucht die künstlerische Arbeit *N.O.Body* von Pauline Baudry und Renate Lorenz, die in ihrer gleichnamigen Installation eine Auswahl der Abbildungen versammeln, anhand derer Magnus Hirschfeld in seiner 1926 bis 1930 erschienen *Geschlechtskunde* sein Einordnungsprinzip der sexuellen Zwischenstufen illustrierte. Dem pädagogisch-aufklärerischen Impetus des sog. ‚Bilderteils‘, dem das Motto vorangestellt ist, „Bilder sollen bilden“, stellen Baudry/Lorenz mit ihrer Re-Konstellation der Bilder, ihrem Film und der Performance, die Teil der Installation ist, eine „Affirmation als Methode der Kritik [gegenüber], um mit, gegen und auch jenseits dieser Bilder anders oder Andere(s) zu bilden“ (Hohmann).

Wir danken den Herausgeberinnen des Periodicals sowie den Autor_innen des Bandes, sich mit ihren Beiträgen an dem Experiment beteiligt zu haben, das Kuratieren als medienkomparatistische Methode zu denken. In den vielfältigen Auseinandersetzungen der einzelnen Positionen wurden die Zusammenhänge zwischen Kuratorialität und Medialität überdeutlich und auch die Schnittstellen zu einer Medienpolitik der Sorge konnten anhand überzeugender Gegenstandsanalysen plausibilisiert werden. Ob sich das Kuratieren weiterhin als ein Denkmodell medienwissenschaftlicher Analysen bewähren wird, lässt sich nicht abschließend beantworten. Produktiv für ein weiteres Nachdenken darüber scheinen hier Forschungsansätze aus dem Kontext des *New Materialism*, auf welche Tyžlik-Carver in ihrer Definition des ‚posthuman curating‘ explizit Bezug nimmt:

Posthuman curating [opens up curating against and towards new subjects/objects as curating is defined outside its usual locations within the art world and at the same time firmly linked to them. It] allows mapping relations, links and affects while being attentive to different/other agents that perform curating. Posthuman curating is a matter of responsibility that can sustain ,the ongoing reconfiguring of the space of possibilities‘ (Karen Barad 2007) for future curating and account for human (not just curators) and nonhuman others that are active in curating today.²⁹

Die Positionen der feministischen Science Technology Studies – und der im letzten Zitat prominent genannte Text von Karen Barad *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*³⁰ lässt sich hier exemplarisch anführen – können unseres Erachtens mit einer Auffassung von Kuratorialität zusammen gedacht werden, bei der Medien als Agenten/Agenturen an der Schnittstelle materiell-diskursiver Praktiken verstanden werden. Ziel einer solchen Konzeptualisierung bleibt es, medienkomparatistisches Kuratieren als eine Untersuchungsmethode auszuüben, die Medien als situiert und radikal relational auffasst.

29 Tyžlik-Carver. Kuratorin | kuratieren (wie Anm. 7). S. 4.

30 Karen Barad. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press, 2007.