

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)

Die kuratorische Situation als Prämisse medienkomparatistischer Analyse

Alfons Mucha, Kara Walker und Kateřina Šedá im *Gray Room*

Beatrice von Bismarck nimmt in ihren Ausführungen zum Kuratorischen, dem sie im Themenfeld des ‚Öffentlich-Werdens von Kunst und Kultur‘ eine grundlegende Bedeutung attestiert, die weit über künstlerische Diskurse hinausreicht¹, die im Museum of Modern Art in New York gezeigte Installation *Gray Room* (1972) der italienischen Designer- und Architektengruppe Archizoom zum Ausgangspunkt ihrer Bestimmung der „kuratorischen Situation“². Sie schreibt:

Der Gray Room, Teil der Ausstellung *Italy: The New Domestic Landscape* im Museum of Modern Art in New York, überließ die Besucher_innen dem gesprochenen Wort, das sie dazu animierte, ihre je eigenen Vorstellungen davon zu entwickeln, in welcher Weise dieser Raum bespielt sein könnte. Dieser [...] Text füllte – zusammen mit den Ausstellungsbesucher_innen – den Raum, formte und gestaltete ihn als einen Erfahrungsort, der sich über die Evokation möglicher Beziehungen zwischen Rezipient_innen, Gehörtem, räumlichen Vorgaben, Beleuchtung sowie den im Text angesprochenen Dingen und Eindrücken konstituierte, über Beziehungen, die sowohl ästhetisch als auch emotional-affektiv bestimmt waren.³

Die durch eine weibliche Stimme solchermaßen eingesprochene und hergestellte „kuratorische Situation“ zeichnet sich mit Bismarck dadurch aus, dass sie weder an „materielle Exponate, noch an stabile Anordnungen im Raum gebunden“ sein muss, ebenso wenig wie sie „notwendigerweise durch die Präsenz von Objekten“ bestimmt sei.⁴ Was die kuratorische Situation hingegen maßgeblich definiere, seien „Konventionen, Narrative, Diskurse und Wertzuschreibungen“⁵. Während die Installation von Archizoom einen historischen Moment in der Expansion des Kunstfeldes seit den 1960er Jahren markiert und ihr somit innerhalb der Entwicklung sich zunehmend ausdifferenzierender kuratorischer Praktiken eine konkrete historisch bestimmte Rolle zukommt⁶, auf die ich hier nicht weiter eingehen werde, möchte ich vorschlagen, den ‚Gray Room‘ im Folgenden als Denkfigur einzusetzen, mit der über medienwissenschaftliche Analysen und medienkomparatistische Methodik nachgedacht werden kann.

1 Vgl. Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021. S. 11ff.

2 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 19.

3 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 17-18. (Im Original Asterisk statt Unterstrich, Anm. N.K.)

4 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 21.

5 Ebd.

6 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 23f.

1. Der *Gray Room* als *Sensorium* und als *Konstellation* konkreter Politiken des Medialen

Im ‚Gray Room‘ der vorliegenden Untersuchung treffen post-kinematographische Anordnungen (die Scherenschnittpanoramen der US-amerikanischen Künstlerin Kara Walker) auf das visuelle Regime der historischen Malerei des 19. Jahrhunderts (das *Slawische Epos* von Alfons Mucha) und auf mnemotechnische Strategien in Konzeptkunst und sozialer Architektur (die intermedialen Installationen der tschechischen Künstlerin Kateřina Šedá). Die Ästhetik des Seriellen dekliniert sich vom Gemäldezyklus der 1920-er Jahre bis hin zu den Panorama-Installationen der 2000-er Jahre über den Umweg der archivarisches Serie von Erinnerungsbildern und -fotografien. Remediativierungen des Schattenrisses, wie er zur Zeit der europäischen Aufklärung für die Bestimmung physiognomischer Konventionen eingesetzt wurde, treffen auf Bilder der ersten, mittels der Technik des Scherenschnittes für das Kino realisierten, Animationsfilme. Umkämpfte und widersprüchliche Rezeptionsgeschichten durchwirken den ‚Gray Room‘ und geben in der Konfrontation den Blick auf nicht notwendig evidente medienhistorische Zusammenhänge frei sowie auf die Verschränkung postsozialistischer und postkolonialer Geschichte. Ich stelle die großformatigen Eitempera-Gemälde des *Slawischen Epos* von Alfons Mucha, die in den Museen Tokyos und Beijings von Massen-Publika aufgesucht werden, neben die kleinformatigen handgezeichneten Skizzen von Verkaufsgegenständen aus der Sozialistischen Ära, die Kateřina Šedá den Vorwurf einbrachten, dass sie ihre Großmutter, Urheberin der Zeichnungen, für ihre künstlerische Arbeit ausbeute. Im Halbkreis um diese Aufstellung herum positioniere ich die Schattenriss-Panoramen Kara Walkers, die mit der Monumentalität der überlebensgroßen schwarz-weißen Schattenriss Motive und Narrative der Unterdrückung Schwarzer Menschen in den beiden Amerikas verarbeitet. Die kuratorische *Konstellation*, in der die drei Gegenstände bzw. Werkzusammenhänge einander für den Zeitraum meiner Untersuchung gegenüberreten, ermöglicht eine Konfrontation dreier medialer Gefüge, die von unterschiedlichen hegemonialen und antihegemonialen Machtrelationen bestimmt sind und die auf jeweils unterschiedliche Weise umkämpfte, affektive Rezeptionskontexte aufweisen, die in sich unabgeschlossen und mehrdeutig sind. Für Simon Sheikh ist mit dem Begriff der „Konstellation“ eine auf die Frankfurter Schule zurückgehende⁷ kuratorische Methode „der Wissenssammlung und -präsentation“⁸ aufgerufen, deren fragmentarischen Charakter er betont: „Im wörtlichen Sinn ergibt eine

7 Beatrice von Bismarck stellt ihrerseits multiple Bezüge des Begriffs der „Konstellation“ vor, von Okwui Enwezors „postcolonial constellation“ (2003), zur „Essay-Ausstellung“ (2017) von Anselm Franke inspiriert durch Adornos Verständnis des Essays, und verweist auch auf die Kritik durch Andrea Albrecht (2010) an dem durch seine Ubiquität an Spezifik verlierendem Begriff. Vgl. Bismarck. *Das Kuratorische*. (wie Anm. 1). S. 101.

8 Simon Sheikh. „Von Para zu Post. Aufstieg und Fall des kuratorischen Prinzips“. *Springerin: The Post-Curatorial Turn*. Heft 1 (Winter 2017): S. 16.

Konstellation natürlich kein Gesamtbild, sondern bloß eine Zusammenstellung, die es ermöglicht sich ein Bild zu machen und auf diesem Bild basierende Vorschläge zu unterbreiten.“⁹ Die Zusammenstellung konstituiert darüber hinaus die Perspektive(-n), die auf die einzelnen Elemente der Konstellation eingenommen werden kann (können). Sie gibt vor, wie die Einzelteile wahrgenommen werden. Bismarck beschreibt dies so: „[Die Elemente] formieren den konstellativen Zusammenhang, gewinnen ihre Bedeutung relational und treten als Einzelne hinter der Bedeutung des durch sie gebildeten Zusammenhangs zurück. Sie sind, was sie sind, in der Konstellation.“¹⁰

Will man die Definition der Konstellation nach Bismarck für einen medienwissenschaftlichen vergleichenden Zugriff produktiv machen, so ist es wesentlich, die Einzelelemente des konstellativen Zusammenhangs in ihren jeweiligen medialen Dispositiven und mit ihren medialen Voraussetzungen in den Blick zu nehmen.¹¹ An diese Voraussetzungen sind konkrete Politiken des Medialen gebunden, die sich in mediale(-n) Inszenierungsweisen und ästhetische(-n) Praktiken äußern und einschreiben. Voraussetzung für das Nachdenken über die heuristische Anordnung Mucha – Walker – Šedá im ‚Gray Room‘ ist ein Verständnis der Politiken des Medialen als Wirkmächte von Politik und von Kunst/Ästhetik, die in einem engen Wechselverhältnis stehen. Im Gegenzug zu einem Verständnis von Politik und Ästhetik als zwei voneinander getrennten Bereichen, fasst Jacques Rancière Kunst und Politik als zwei Formen der „Aufteilung des Sinnlichen“, die „von einem spezifischen Regime der Identifizierung“¹² abhängen. Rancière schreibt:

Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethnische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches *Sensorium* schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- und Getrenntseins, des Innen- und Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden.¹³

Das Rancière’sche ‚Sensorium‘ denke ich also mit der Konstellation des ‚Gray Room‘ zusammen, von dem Bismarck schreibt, dass er „ein raum-zeitliches Gefüge [zum Tragen brachte], welches sich in einer kuratorischen Situation

9 Sheikh. Von Para zu Post (wie Anm. 7). S. 16.

10 Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 1). S. 103.

11 In der Einleitung zum ersten Band der Zeitschrift *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* bestimmten die Herausgeberinnen Lisa Gotto und Annette Simonis den Vergleich als zentrales Element zur Untersuchung der Spezifika von Einzelmedien, da er die „Prägnanz der wahrgenommenen Erscheinungen [erhöhe]“. Lisa Gotto/Annette Simonis. *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft*. 1/2019. Bielefeld: Aisthesis, 2019. S. 9.

12 Maria Muhle. „Einleitung“, in: Jacques Rancière. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. Maria Muhle. Berlin: b_books PolYpeN, 2008. S. 7.

13 Rancière. *Die Aufteilung des Sinnlichen* (wie Anm. 12). S. 77.

zwischen allen ihren Beteiligten ergibt und diese in ihren Aufgaben, Rollen und Positionen immer wieder neu definiert.“¹⁴ Ich verstehe also die vorgeschlagene Vergleichsanordnung als eine ‚kuratorische Situation‘, als ein mediales Gefüge von Relationen und Affekten, an dem mindestens drei Elemente teilhaben: (a) ein mediales Dispositiv in seiner historischen Gewordenheit, (b) eine das mediale Gefüge bestimmende Gesellschaftsordnung samt ihren hegemonialen und antihegemonialen Machtrelationen und, schließlich, (c) ein umkämpfter, affektiver Rezeptionskontext, der in sich unabgeschlossen und mehrdeutig ist.

2. Alfons Mucha post-imperial: eine panslawische Utopie in der Bildsprache des Anachronismus

Als sich D. W. Griffith 1916 mit seinem monumentalen, aber geflopten Filmepos *Intolerance* wie Miriam Bratu Hansen erzählt, „interessant verrechnet“¹⁵, arbeitete Alfons Mucha bereits seit fünf Jahren an seinem Hauptwerk, dem *Slawischen Epos* – einem aus 20 monumentalen Leinwänden¹⁶ bestehenden Gemälde-Zyklus. Mucha, der als Hauptvertreter eines französisch-tschechischen Jugendstils gilt, materialisiert in seiner Collage von historischen, mythischen und zeitgenössischen Figuren, heidnischen Gottheiten, Allegorien, Engeln, Musen, heiligen Bäumen und Wölfen eine ‚Game-Of-Thrones-Vision‘ einer panslawischen Utopie, deren Status in der tschechischen und europäischen Geschichte alles andere als fixiert scheint. Das Epos bildet eine gemeinsame Geschichte der slawischen Völker ab, die sich an religiösen, militärischen und kulturellen Themen orientiert. Der Großteil der Bilder (etwa die Hälfte) ist der tschechischen Geschichte gewidmet, wobei Mucha hier historische und zeitgenössische Motive verwebt. Die übrigen Bilder thematisieren allgemein-slawische Themen, zwei zeigen russische Themen, jeweils eines zeigt ein bulgarisches, ein kroatisches, ein serbisches, ein polnisches Thema. Die Übersetzung des Evangeliums in das Altkirchenslawische durch Cyrill und Method im 9. Jahrhundert bildet die historische Grundlage von „Die Einführung der slawischen Liturgie“ (1912), dieser „secessionistisch symbolischen Komposition“¹⁷, mit der Mucha ein beliebtes Thema der historischen Malerei zum wiederholten Male aufgreift. Das Bild verschränkt mehrere historische Ebenen und lässt sich als der Versuch lesen, die Ideen des Neoslawismus, deren Zeitgenosse und Anhänger Mucha war, in die Vergangenheit zu projizieren, um die Vorstellung zu untermauern, dass

14 Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 1). S. 19.

15 Miriam Hansen im Gespräch mit Alexander Kluge. „Vom Kampf der Liebe durch die Jahrtausende.“ *10 vor 11*, 16.07.1990. <https://passagen.univie.ac.at/vom-kampf-der-liebe-durch-die-jahrtausende-1990/> [20.06.2021].

16 Das Epos besteht aus 8 Bildern à 4,80 x 4,05 m, 4 Bildern à 6,20 x 4,05 m, 7 Bildern à 6,10 x 8,10 m und einem Bild à 6,10 x 4,05 m. Vgl. Alfons Mucha. *Das Slawische Epos*. Hg. Karel Srp. Ausstellungskatalog. Kunst.Halle Krems: atlas Druck, 1994. S. 22ff.

17 Mucha. Das Slawische Epos (wie Anm. 16). S. 72.

die slawische Liturgie bereits im Mittelalter eine Verbindungskette zwischen den Slawen darstellte.¹⁸ Dabei rekonstruiert Mucha die nicht erhaltene Architektur der Fürstenburg des Königs Svatopluk aus der mährischen Herrscherdynastie der Mojmiriden und inszeniert diese als Kulisse historisch belegter und allegorischer, bzw. idealisierter Figuren (der bulgarische Heilige Boris und die russischen Heiligen Olga und Igor, dargestellt als belebte Ikonen, sowie der junge Mann mit dem Ring in der erhobenen Hand, der die ‚Kraft in der Einheit‘ symbolisiert und als direkte Aufforderung der Betrachtenden zu verstehen ist) als Urszene des Bundes der slawischen Völker gegen die römische Kirche und den deutschen Kaiser, die bis in die Gegenwart nachwirkt.¹⁹



Abb. 1+2 Alfons Mucha: „Die Einführung der slawischen Liturgie“ (1912)²⁰ und ein Still aus D. W. Griffith: *Intolerance* (US 1916)²¹

18 Vgl. Mucha. Das Slawische Epos (wie Anm. 16). S. 74f.

19 Mucha. Das Slawische Epos (wie Anm. 16). S. 74f.

20 https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Slawische_Epos#/media/Datei:Zavedeni_slovanske_liturgie_na_velke_morave.jpg [26.06.2021].

21 <http://cdn8.openculture.com/wp-content/uploads/2013/07/film-intolerance-1916.jpeg> [26.06.2021].

Lehnten viele seiner Zeitgenoss_innen das Epos als Ausdruck bürgerlicher Fin-de-siècle Kunst in der Tradition der historischen Malerei des 19. Jahrhunderts ab, bedeutete es ebenso vielen anderen den Aufbruch in eine neue Zeit.²² Wenig beachtet wurde bisher der Bezug des Epos zum Kino, der sich sowohl in der Anordnung der Bilder im Ausstellungsraum, als auch in der collagehaften Bildinszenierung zeigt. Das Display entspricht nicht dem klassischen musealen Dispositiv des 19. Jahrhunderts, wo die Gemälde in sogenannter St. Petersburger Hängung eng nebeneinander auf einer Wand angebracht sind, sondern die Zuschauer_in bewegt sich durch die Ausstellung von Bild zu Bild. Die monumentalen Leinwände, die der Zuschauerin ein gleichsam immersives Erleben der Bilder ermöglichen, sind als Reaktion auf die Technologie des neuen Mediums zu verstehen, das in den 1920-er Jahren freilich selbst noch weit entfernt vom abgedunkelten Kinoraum war und seinerseits noch die epischen Massenanordnungen der Gemäldekunst des 19. Jahrhunderts imitierte, beispielsweise bei Griffith im besagten *Intolerance*. Schon der Ausstellungsraum selbst, der 1925 erbaute Prager Messepalast, ein funktionalistischer Bau von Jozef Fuchs und Oldřich Tyl, in dem das Slawische Epos 1928 erstmals nur rund ein Monat ausgestellt wurde (bevor es für rund dreißig Jahre in Moravský Krumlov, in der Nähe von Brünn, verschwand²³), stand im Widerspruch zu Muchas Bildern. Er galt als architektonisches Symbol jener Avantgarde, deren Vertreter_innen den Kommerz- und Gebrauchskünstler Mucha, der mit seinen vor allem in Frankreich angefertigten Art-déco-Lithographien und Jugendstil-Plakat- sowie Theaterkulissenentwürfen Weltruhm erreicht hatte, verachteten. Wo das Zyklus, das Mucha der Stadt Prag unter der Bedingung schenkte, dass ein Raum eigens dafür konstruiert werde, am besten auszustellen sei, ist Gegenstand einer Debatte, die in den 2010er Jahren einen letzten Höhepunkt erreicht hat, als Václav Klaus das Epos als den „Kitsch des Jahrtausends“ und als „pure panslawistische Propaganda“ bezeichnete und Muchas Enkel, Staatssekretär des Präsidenten, einen Blog mit dem Titel schrieb: „What With The Slav Epic? Hide It Well Somewhere.“²⁴ Seither hat ein anderer Enkel Muchas, John Mucha, die Stadt Prag geklagt und die Rückgabe des Zyklus gefordert, da die Stadt nie einen Ausstellungssaal für das Epos errichtet habe.²⁵

22 1918 wurde Tomáš Garrigue Masaryk von der Tschechoslowakischen Nationalversammlung zum Präsidenten der Tschechoslowakei gewählt und kehrte aus dem Pariser Exil nach Prag zurück. Er galt als Verfechter eines liberalen, demokratischen Humanismus. Dem Panslawismus gegenüber eher kritisch eingestellt, fußte seine Vision eines demokratischen Europas dennoch auf der Solidarität zwischen den slawischen Völkern. Vgl. Valentina von Tulechov. *Tomáš Garrigue Masaryk. Sein kritischer Realismus in Auswirkung auf sein Demokratie- und Europaverständnis*. Göttingen: V+R Unipress, 2011. S. 167f.

23 Vgl. Mucha. Das Slawische Epos (wie Anm. 16). S. 177.

24 Vgl. Blog von Ladislav Jakl, 30.07.2010: <https://jakl.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=149043> [26.06.2021].

25 Vgl. „Niederlage für Prag im Rechtsstreit um Mucha-Gemäldezklus“, 9.12.2020. *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, <https://www.monopol-magazin.de/niederlage-fuer-prag-im-rechtsstreit-um-mucha-gemaeldezyklus> [26.06.2021].

„What With the Slav Epic?“ Was an Muchas Epos heute interessiert, ist gerade jener scheinbare Revisionismus und ornamentale Exzess, der im zeitlichen Kontext und aus heutiger Perspektive betrachtet, eine politisch subversive, nämlich postimperiale Semantik entfaltet. Die Idee zu seinem Projekt hatte Mucha in Paris, als er als er kurz vor der Jahrhundertwende den Auftrag erhielt, für die Weltausstellung den Pavillon der von Österreich seit 1878 verwalteten k. u. k.-Region Bosnien und Herzegowina einzurichten. Im Auftrag von Franz Josef I. und für diesen Anlass gleich auch noch zum Ritter geschlagen, reiste Mucha mehrfach nach Bosnien Herzegowina, um Skizzen von Landschaft, Locals und Folklore anzufertigen. Dass Mucha gerade durch einen Auftrag, der dem Ziel diene, die österreichisch-ungarische Monarchie nachhaltig in ihrer Macht zu stärken, den Plan fasste, eine panslawische Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu illustrieren, die ex ultimo zur Befreiung von den Habsburgern führen würde, ist ebenso ironisch wie politisch brisant. In der umkämpften und ambivalenten Rezeption des Epos ist es aber nur ein Puzzlestein unter vielen. Lenin beispielsweise teilte nicht die Kritik an Mucha als bourgeoisem Künstler, für ihn war das Slawische Epos geradezu Ausdruck der neuen Weltordnung des Kommunismus, gerne im Zeichen des Panslawismus.²⁶

Aus medienwissenschaftlicher Perspektive und mit Blick auf die Frage nach den Politiken des Medialen, lassen sich an Muchas Epos – und das ist der Einsatz, mit dem ich dieses aus mehr als einer Perspektive anachronistische Beispiel zusammen mit Kara Walker und Kateřina Šedá in den ‚Gray Room‘ stelle – die komplizierten Verstrickungen von Gesellschaftssystemen und affektiven und affizierenden Rezeptionsweisen in ihrer Medien-Performativität zeigen, die von der zeitgenössischen Remediatisierung des Kino-Dispositivs bis hin zu aktuellen Aneignungen und Re-Enactments im Bereich mobiler Medien reicht.²⁷ So kritisch das Epos in Tschechien selbst wahrgenommen wird, so begeistert wird es von London bis Paris und Tokyo rezipiert: In Tokyo war *Slovanská Epopeji* 2016 die weltweit drittmeist besuchte Ausstellung, wovon bspw. zahlreiche Instagram-Posts unter dem Hashtag #slavepic zeugen, außerdem taucht das Epos

26 Vgl. Marta Filipová. „What Shall We Do With It?“ Finding A Place For Alfons Mucha And His Slav Epic“. *Austrian History Yearbook* 46 (2015): S. 226.

27 Eines der jüngsten ‚Displaymedien‘, das für die Ausstellung des Epos genutzt wird, ist übrigens ein hochproduziertes tschechisches Buchprojekt – „grand work of Czech craftsmen“ – das sich zum Ziel macht, auch die haptischen Bedürfnisse der Rezipient_innen zu berücksichtigen. Unter dem Aufwand der teuersten Photographie- und Drucktechnologien und in Verbindung mit tschechischer Handwerkerkunst (Schmuck produziert durch Muchas Enkelin) wird damit eine Reproduktion des Epos zum Schnäppchenpreis von € 10.800 feilgeboten. Ein altes-neues, mobiles Medium, das Digitalisierung und Bibliophilie verbindet und das die Sehnsucht verkörpert, sich die monumentalen Bilder in die Tasche zu stecken und bei sich zu tragen oder in seiner Bibliothek einzuordnen und in den Details der Bilder mit eigens angefertigter Lupe, die der Box beigelegt ist, zu versinken. Die digitalen Photographien und Reprints seien von den Originalen, so namhafte Kunsthistoriker_innen auf der Webseite des Projektes, kaum zu unterscheiden. Vgl. <https://slav-epic.com/en/the-slav-epic-book/> [26.06.2021].

unter dem Hashtag #iownthisplace oder #powertothepeople²⁸ auf sowie in zahlreichen auf Instagram geposteten Memes und Kurzfilmen, in denen das Panorama der Bilder direkt in einen Videoschwenk übersetzt wird.

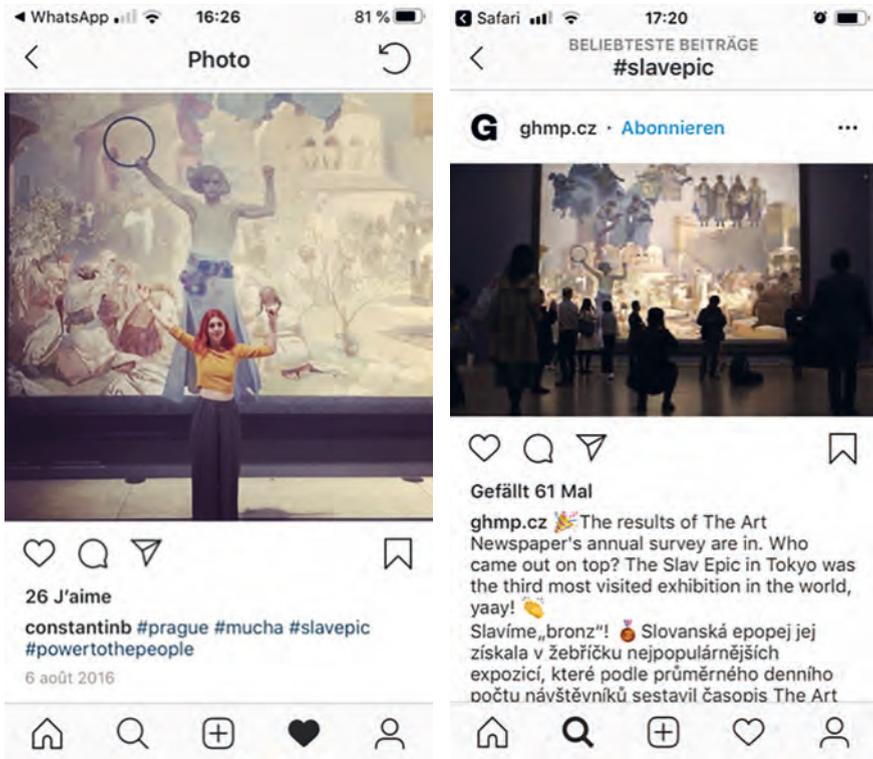


Abb. 3 + 4 Mucha auf Instagram: #Slavepic und #PowertothePeople²⁹

Als generisches Element von Instagram bis TikTok ist der Videoschwenk Ausdruck der individuellen Erfahrung und gleichzeitig partizipative Geste, mit der die Co-Präsenz anderer, an der Erfahrung partizipierender Ausstellungsbesucher_innen festgehalten wird. Auch in seinen zahlreichen Aneignungen tritt das Epos als vielschichtiges Medium in den Blick, mit dem die „Anderen“ Europas in einem neuen Licht erscheinen. Mit Blick auf die aktuelle europäische Migrationspolitik, die nicht nur im osteuropäischen Raum erstarkenden Nationalismen und das Krisenmanagement der europäischen Union in Zeiten von Corona, erscheint das Epos, mit dem Mucha einst die Monarchie verabschiedete, als Fantom wie als Vorbote eines potentiellen Tschexit-Szenarios.

²⁸ #Powertothepeople mit 592.655 Beiträgen, #Iownthisplace mit 3.979 Beiträgen, #Slavepic mit 1.764 Beiträgen. Vgl. www.instagram.com [26.06.2021].

²⁹ Einträge von ghmp.cz und constantinb. Screenshots angefertigt von N.K. [5.07.2020].

3. Kara Walker post-kolonial: Die Inseparabilität von Medium und Rassismus

Alfons Mucha verkörpert, könnte man sagen, jenen weißen, alten Mann und Meisterkünstler der Europäischen Kultur, als dessen Gegenentwurf die US-amerikanische Künstlerin, Kara Walker, ihre Arbeit versteht. In diese Konfrontation schreibt sich auch das Projekt der Neugestaltung des Eisernen Vorhangs der Wiener Staatsoper ein, als Walker 1998 mit ihrem Großbild *Safety Curtain* das großformatige Ölgemälde des nationalsozialistisch schwer belasteten Künstlers Rudolf Eisenmenger ablöste. Als erstes Gewinnerprojekt der Ausschreibung ‚Eiserner Vorhang‘ des *museum in progress*³⁰ ersetzte Walkers *Safety Curtain* Eisenmengers *Orpheus und Eurydike*, das seit 1955, dem Jahr der Unterzeichnung des Staatsvertrages der Zweiten Österreichische Republik in der Staatsoper zu sehen war. Ein Werk des Ornaments, für das die Wiener Bevölkerung Goldplättchen gespendet hatte, die den Hintergrund einer Szene bildeten, in der – anders als im Mythos – Orpheus nicht zurückblickt „in das Schattenreich des Todes, sondern Eurydike in das gleißende Licht der Lebenden [führt].“³¹ Wie Birgit Haehnel weiter bemerkt, stand Eisenmengers Gemälde damit geradezu sinnbildlich für die verweigerte Vergangenheitsarbeit, die die politische Szene in Österreich bekanntermaßen bis in die 1990er Jahre beherrschte.³²



Abb. 5 Kara Walkers *Safety Curtain* (1998)³³

30 Vgl. dazu Texte auf der Webseite der durch Kathrin Messner und Josef Ortner 1990 gegründeten Kunstinitiative *Museum in Progress*. <https://www.mip.at/texte/445/> und <https://www.mip.at/projekte/eiserner-vorhang/> [26.06.2021].

31 Birgit Haehnel. „...so bitter wie der Geschmack von Heißen gerösteten Kaffeebohnen...“ [sic!] Trauma, Medialität und Hautfarbe in Kara Walkers *Safety Curtain* der Staatsoper in Wien“. *Frauen Kunst Wissenschaft* 43 (2005): S. 23.

32 Vgl. ebd.

33 <https://www.mip.at/werke/eiserner-vorhang-1998-1999/> [26.06.2021].

In ihren Installationen greift Walker rassistische Klischees und Stereotypen auf, die mit Barbara Paul in ihren parodistischen Übertreibungen die hegemonialen Muster von Eigenem und Fremden nicht wirklich bestätigen, sondern als Ambivalenzstrategie Geschlecht und Ethnie ständig neu unterlaufen.³⁴ Zu sehen sind hier das bekannte Emblem eines Wiener Feinkostimperiums, das auf Kaffee- und Menschenhandel verweist, die Figur eines Saxophonspielers, die das Titelblatt des nationalsozialistischen Katalogs *Entartete Musik* (1939) schmückte, Heidi, die Berge und ein Orpheus, der Eurydike in Anspielung an das weibliche Geschlecht eine Kaffeebohne anbietet. Der Scherenschnitt, schreibt Birgit Haehnel geradezu in Anlehnung an Rancières Sensorium, „kehrt den Symptom- oder auch Phantomcharakter des Bildes hervor und verbindet Bild, Medium und menschlichen Körper zu einem interessegeleiteten *Erfahrungsverhältnis*, in dem der kritische und eigenverantwortliche Standpunkt bestimmt, wie etwas zu *sehen* ist.“³⁵ War die Skandalisierung des Wiener Opernpublikums quasi geschenkt, mag es vielleicht erstaunen, dass die Rezeption der Werke Walkers, die seit nunmehr über 20 Jahren in den Museen der Welt wie auch im öffentlichen Raum präsent ist, insgesamt ambivalent ist. Die Rezeption der Werke Walkers ist ähnlich und doch ganz anders umkämpft wie bei Mucha. Anlässlich der Zuerkennung des Genius Grants der McArthur Foundation 1997 an Kara Walker entspann sich eine Kontroverse rund um die Frage, inwiefern ihre Scherenschnittbilder, die Rassismus offenlegen wollen, nicht selbst einem inhärenten Rassismus unterworfen seien, der tief sitzende rassistische Stereotypen reproduziere.³⁶ U. a. Betye Saar und Howardena Pindell beschuldigten Walker „für die Community der PoC schmerzvolle Bilder herzustellen und riefen zum Boykott ihrer Arbeit auf.“³⁷ Während die US-amerikanische Autorin und Aktivistin Roxane Gay dieser Kritik entgegenhielt, dass der Schock, den die Installationen auslösen, eine Politisierung gerade erst möglich mache³⁸, vermutet Alessandra Raengo, dass diese Kontroverse weniger als Reaktion auf die Ikonographie Walkers zu verstehen sei, denn als Reaktion auf das Medium ihrer Wahl: den Scherenschnitt.³⁹ Ein Medium, das im Spannungsfeld der europäischen Aufklärung im 18. Jh. u. a. von Johann Caspar Lavater für pseudo-wissenschaftliche Ausführungen über die Physiognomie und ihre Rassenprofile genutzt wurde.

34 Vgl. Barbara Paul, zitiert nach Haehnel. so bitter wie (wie Anm. 31). S. 25-26.

35 Haehnel. so bitter wie (wie Anm. 31). S. 27 (erste Hvhb. N. K.)

36 Vgl. Alessandra Raengo. „Life in Those Shadows! Kara Walker’s Post-Cinematic Silhouettes“, *Post-Cinema. Theorizing 21st Century Film*. Hg. Shane Denson, Julia Leyda. Falmer: REFRAME Books, 2016. S. 700.

37 Ebd.

38 Vgl. den durch das MoMA BBC in der Reihe ‚The Way I See It‘ produzierten Clip: „Roxane Gay On Using Art To Confront History“, <https://www.youtube.com/watch?v=aFNhH5EyjNQ> [26.06.2021].

39 Vgl. Raengo. Life in Those Shadows (wie Anm. 36). S. 704.

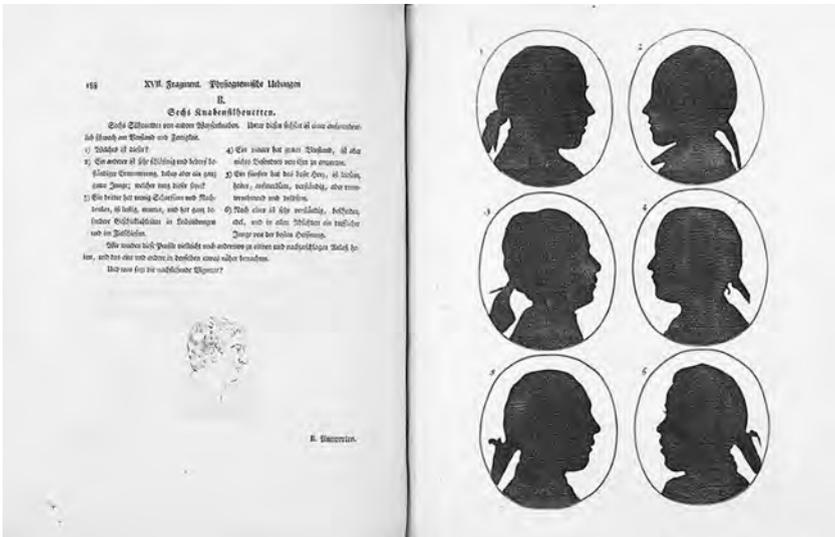


Abb. 6+7 Kara Walker: „Stories“ (2003)⁴⁰; Johann Caspar Lavater: „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschliebe“ (1775/1778)⁴¹

40 <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s2/kara-walker-in-season-2-of-art-in-the-twenty-first-century-2003-preview/> [26.06.2021].

41 <https://www.mmbm.ch/lavater.html> [26.06.2021].

Neben der Aneignung eines augenscheinlich anachronistischen Mediums⁴² ist bei Walker aber wie auch bei Mucha die Anordnung der großformatigen Bildflächen im Ausstellungsraum von ästhetisch-programmatischer Bedeutung. Walker bringt die Scherenschnitte von oftmals menschlicher Größe in 360 Grad Panoramen an, hier die Anordnungen des frühen Films aufgreifend, die teilweise durch verschiedene Lichtquellen angestrahlt werden. Von Weitem stellen sie die Eleganz komponierter historischer Tableaux und Szenerien des Plantagenlebens des Antebellum-Südens aus, aus der Nähe zeigen sie nicht nur explizit rassistische Merkmale, sondern Körper, die in erotischen, sadistischen und masochistischen Handlungen eingefasst sind.⁴³ Mit Alessandra Raengo setzen die Arbeiten Kara Walkers „a most uncomfortable drift in the history of pre- to postcinematic representations“ in Szene, wobei die Frage danach, „where the figures come from, is just as disturbing as the question of what they show.“⁴⁴ Die Verbindung des visuellen Mediums der bürgerlichen Portraitkunst mit dem „Schattenarchiv der Rassenkunde“⁴⁵ kommt in den in den Blick, wenn Raengo schreibt: „[...] Walker’s work offers a theory of the visual in which race is not simply a specific content but rather a foundational epistemology.“⁴⁶ Diese Inseparabilität von Medium und Rassismus bildet die epistemologische Anlage der Walker’schen Installation. Das Gefühl des Obszönen, entstehe, mit Raengo, nicht so sehr durch die Handlungen, in die die Figuren verwickelt sind, als vielmehr durch die Bewusstwerdung eines ganz und gar ausgeweglosen „racialized space“⁴⁷. Der Schock liegt meines Erachtens aber auch darin, dass die postcinematischen Installationen Walkers bei den Besucher_innen Rezeptionserfahrungen aufrufen, die an bewegte Bilder erinnern, die dazu eigneten, ‚Märchen zu erzählen‘. Vergleichen wir nur einen Still aus Lotte Reinigers Animationsfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (D 1926) mit einem Bild von Kara Walker: Die langen Haare der Fee Pari Banu links oben gleichen auf unheimliche Art jener Form im Bild rechts unten bei Walker: der gelynchte Körper einer schwarzen Mutter, durch dessen Löcher das Rund des Mondes sichtbar wird und zu dessen Fuß wir einen ein Kinderkopf bemerken, den Mund schreckensweit geöffnet.

„Die bewegliche Silhouette hält [...] die richtige Grenze zwischen Kunstprodukt und Leben“, schreibt Rudolf Arnheim 1928 über die Filme Lotte Reinigers, „man glaubt ihr genug, um gefesselt zu werden, und man glaubt ihr nicht genug, um bei dem Erlebnis des Übernatürlichen eine Gänsehaut zu kriegen.“⁴⁸ Dieser Einschätzung und Unterschätzung Arnheims eines ‚Frauen-Genres‘,

42 Andererseits begegnet uns das „Schneiden“ als Topos feministischer Konzept- und Performancekunst mit Schnitten in Stoffe und diverse Materialien, vom Kleidungsstück bis zur Haut, vom *Cut Piece* (1964) von Yoko Ono über *Cutting* (1967-1968) von Valie Export zu *Thomas Lips* (1975) von Marina Abramović.

43 Vgl. Raengo. *Life in Those Shadows* (wie Anm. 36). S. 701.

44 Ebd. S. 700.

45 Ebd. S. 706

46 Ebd. S. 721, Fußnote 5.

47 Ebd. S. 712.

48 Melanie Letschnig. *Es war einmal kein Ofen: über die märchenhaften Silhouettenfilme Lotte Reinigers*. Universität Wien: Diplomarbeit, 2006. S. 56



Abb. 8+9 Kara Walker: *Untitled* (1998)⁴⁹
und Lotte Reiniger: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (D1926)⁵⁰

die übrigens auch Siegfried Kracauer teilte, hält Melanie Letschnig berechtigterweise entgegen, dass das Grauen, das ein abgeschnittener Fuß in Reinigers Märchenfilmen (*Aschenputtel*, D 1922) auslöse, dasselbe sei, wie jenes, dass das Durchschneiden eines Augapfels mit dem Rasiermesser bewirke.⁵¹ Durch die

49 Kara Walker, *Untitled*, 1998, Gouache on paper, 58 x 101 inches (147.3 x 256.5 cm). ©Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York. <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/5-5-raengo/> [26.06.2021].

50 <https://www.museumsdienst.berlin/programm/museum-fuer-film-fernsehen/sonderausstellung/kino-der-moderne/fuehrungen-filmgespraeche.html> [26.06.2021].

51 Vgl. ebd. Luis Buñuels *Un chien andalou* (F 1928) wurde nur sechs Jahre später als Reinigers *Aschenputtel* realisiert.

Brille der Walker'schen Silhouetten gesehen, sind es gerade die scheinbar harmlosen Bilder in Reinigers Filmen, die uns heute in ihrer stereotypisierten Zuspitzung umso gewaltvoller erscheinen. Von den post-imperialen und der post-kolonialen Politiken des Medialen, nun zu den post-sozialistischen.

4. Kateřina Šedá post-sozialistisch: (Post-)humane Care-Strategien gegen das Vergessen

Die Installationen der tschechischen Konzeptkünstlerin Kateřina Šedá thematisieren Spannungsverhältnisse zwischen europäischem Zentrum und Peripherie, wobei sie sich mit konkreten gesellschaftspolitischen Problemen befassen. Durch ihre Arbeit ermächtigt Šedá die/den Einzelne/n und rehabilitiert durch das radikal partizipative Setting jene Erfahrungen, die das neoliberale Regime systematisch entwertet.⁵² Im Zentrum der Installation *Je to jedno/Mir egal* (2005-2007) steht Kateřina Šedás Großmutter, die sich nach dem Tod ihres Mannes in ein inneres Exil zurückzieht. In wortkargen Gesprächen – vieles beantwortet die Großmutter mit besagtem: „Mir egal.“ – findet Šedá heraus, dass Jana sich sehr gut an die Gegenstände und Produkte ihres beruflichen Lebens erinnern kann. Dreiunddreißig Jahre lang war sie im kommunistischen Regime als Leiterin einer Haushaltswarenhandlung tätig. Šedá regt sie dazu an, diese Gegenstände in Zeichnungen festzuhalten. Im Laufe der auf diese Anregung folgenden Monate verfertigt die Großmutter 600 Zeichnungen, dazu Skizzen, kurze Texte, die Šedá in der Renaissance Society Chicago erstmals ausstellt. Neben den Zeichnungen steht ein kleiner Röhrenbildschirm, auf dem die Großmutter beim stundenlangen Zeichnen zu sehen ist.

Abgesehen davon, dass das Projekt das Leben der Großmutter vermutlich um einige Monate verlängert hat, stellt Šedá damit Fragen nach der Erinnerung des Einzelnen und zeigt, wie umfassend, wie kleinteilig und beinahe schon archivarisches diese Erinnerung ausfallen kann. Was erinnern wir am Ende eines Lebens? Eine Frage, die eng mit intersubjektiven Erfahrungen verbunden ist. Was wir erinnern, verbindet uns vor allem mit dem Kollektiv jener Anderen, die unsere Erfahrungen teilen, oder jener, die sie über ein Archiv der kollektiven Erinnerung nachvollziehen: Die rechteckigen Zeichnungen der aus der Gegenwart teilweise verschwundenen Alltagsgegenstände reflektieren nämlich ein anderes Medium, das mehrfach als Medium der Mnemotechnologie beschrieben wurde. Geradezu als Echo auf Šedás Installation begann das tschechische Fernsehen 2008 eine sehr erfolgreiche Serie namens RETRO zu produzieren, die das Ziel verfolgte „das Design und die Trends der Tschechoslowakei nach dem 2. Weltkrieg abzubilden [...]“, wobei es auf der Homepage des Tschechischen Fernsehens weiter heißt: „Es geht hier nicht um Nostalgie, sondern um eine Reflexion,

52 Vgl. Nicole Kandioler. „De la nostalgie postcommuniste à la promesse d'une socialité postsocialiste: Les écrans relationnels de Kateřina Šedá“. *CINEMAS: Écrans de nostalgie*. Hg. Katharina Niemeyer, erscheint im September 2021.

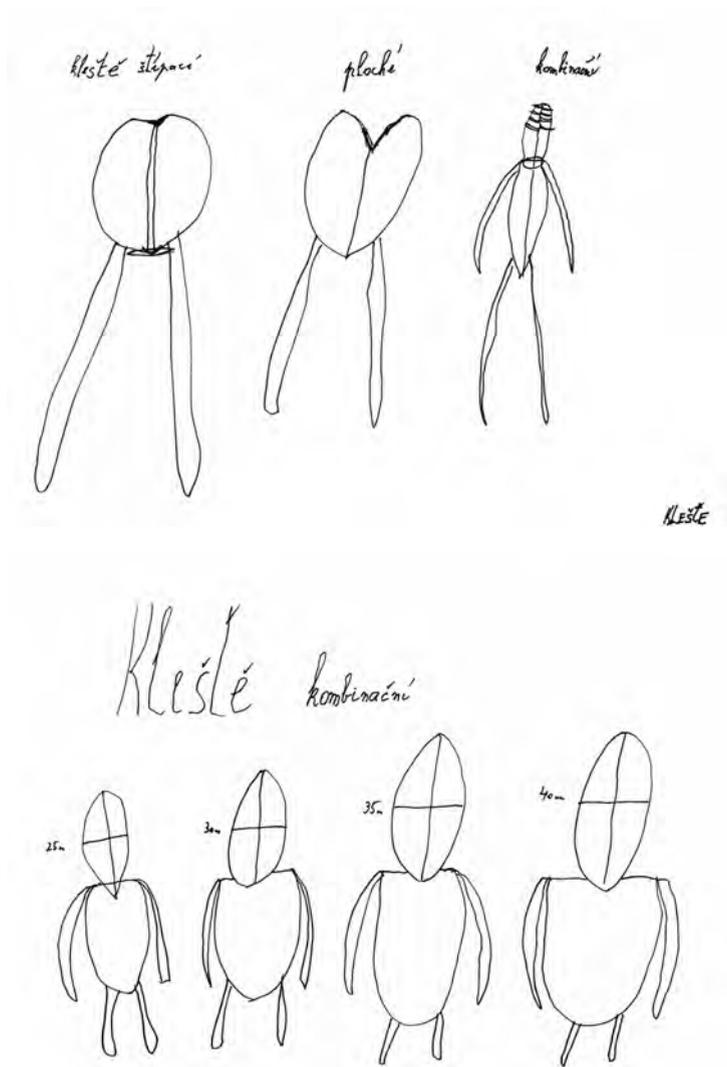


Abb. 10+11 Kateřina Šedá: *It Doesn't Matter*⁵³

die uns heute immer noch fehlt.“⁵⁴ Das Fernsehen spielt als nicht-menschlicher Akteur auch eine Rolle in jener Installation, die auf das eben beschriebene Projekt folgte. Als die Großmutter stirbt, hinterlässt sie neben ihrer Familie auch ihren Hund, Ajda, der sich mit dem Tod der Großmutter (denkt die Familie) nicht abfinden kann und auch nicht bereit ist, das Haus der Großmutter zu verlassen. Der Familienrat entscheidet also, den Tagesablauf der Großmutter für

⁵³ <https://www.katerinaseda.cz/en/> [26.06.2021].

⁵⁴ Vgl. die Webseite des tschechischen öffentlichen Rundfunks: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/211411000360028/> [26.06.2021].

den Hund Ajda zu re-enacten und fortzusetzen. In der Installation *Paniččino v šeko / Her Mistress's Everything* (2007-2010) sehen wir eine Fotoserie von Ajda, die an dem „mistress game“⁵⁵ teilnimmt, das die Familie für sie inszeniert. Der Zeitplan, der die letzten Lebensjahre der Großmutter bestimmte, wird nun auch für Ajda beibehalten: dazu gehören die Stunden am Fenster und das abendliche Fernsehen, das Ajda nach dem Tod Janas alleine absolviert.



Abb. 12 Kateřina Šedá: *Her Mistress's Everything*⁵⁶

Auch diese Installation Šedás schreibt sich in eine Form der Konzeptkunst ein, die sich gleichermaßen als Erinnerungs- wie als Care-Arbeit versteht. Die Verlängerung des großmütterlichen Lebens in die Gegenwart des Hundes hinein, lässt sich metaphorisch für den Versuch lesen, mit den Geistern der Vergangenheit leben zu lernen und den traumatischen Verlust abzufedern, den der Bruch auslöst. Oder aber, in post-anthropozentrischer Leseweise sehnt der Hund nicht die Großmutter zurück, sondern jene „Umwelt-en“ (im Sinne Uexkülls), in der sein Leben stattfand: die Agency läge also nicht – in anthropozentrischer Perspektive – bei der Großmutter, sondern vielmehr in den multiplen Abläufen und Stimuli, die den Weltbezug des Hundes ausmachen. Haben ihre Arbeiten ihr schon mehrfach den Vorwurf eingebracht, ihre Familie (und andere Personen) für ihre Kunst zu instrumentalisieren⁵⁷, bezeichnet auch Kateřina Šedá selbst

55 Vgl. die Beschreibung der Installation auf der Webseite der Künstlerin: <http://www.katerinaseda.cz/en/> [26.06.2021].

56 <https://www.katerinaseda.cz/en/> [26.06.2021].

57 Thematisiert von ihr beispielsweise in dem Talk, den sie anlässlich des Creative Time Summit „Confronting Inequity“ am 27.08.2012 hielt. Der Talk wurde simultan

sich nicht als Künstlerin.⁵⁸ Dies begründet sie vor allem mit ihren mangelnden Englischkenntnissen.⁵⁹ Das Beharren auf dieser minoritären, anti-globalen Position steht in einem interessanten Widerspruch zu der Tatsache, dass Šedá längst in den Museen der Welt ausgestellt wird. Es entspricht aber auch der *Ex negativo*-Logik, die so vielen Installationen Šedás zugrunde liegt.⁶⁰

Lassen sich die ersten beiden Elemente des ‚Gray Room‘ als dekonstruktive Interventionen in gegebene Genres verstehen (historische Malerei und Scherenschnitt), setzt Šedá mit ihrer Arbeit eine radikal subjektive Perspektive auf Geschichte und Geschichtsschreibung. Eine Geschichte von unten – ‚on a human scale‘, oder auch von der Seite – ‚on a posthuman scale‘, die als Netzwerk menschlicher und nicht menschlicher Akteure verstanden wird und die in jenem ‚Sensorium‘ zur Aushandlung steht, in dem Politik und Ästhetik, wie Rancière schreibt, in dem Politik, Ästhetik und Medialität, wie ich ergänzen möchte, in nicht-dialektischer Beziehung stehen.

5. Gastfreundschaft im ‚Gray Room‘: „Wir sind nicht allein auf dieser Welt“

Welchen Mehrwert liefert die Anordnung der Gegenstände in jenem metaphorischen ‚Gray Room‘ der vorliegenden Untersuchung? Die hier dargelegten Politiken des Medialen entzünden sich in der Verbindung der drei eingangs genannten Elemente: (a) einem medialen Gefüge in seiner historischen Gewordenheit, (b) einer Gesellschaftsordnung mit ihren (anti-)hegemonialen Relationen und (c) einem umkämpften Rezeptionskontext. Mucha bedient sich eines zu diesem Zeitpunkt bereits anachronistischen Genres aus dem 19. Jahrhunderts, das zur Fixierung von Geschichte dient, um eine postimperialistische Vision einer friedvollen Zukunft im Sinne einer Nostalgie für die Zukunft zu entwerfen. Walker eignet sich das konservative und antiquierte Format der Scherenschnitte an, die sie in post-cinematiscche Silhouetten-Panoramen verwandelt, und vergegenwärtigt darin den verdrängten, postkolonialen Standpunkt der Geschichte Menschen schwarzer Hautfarbe in den USA und in Europa (Stichwort Black Atlantic) und macht diesen sicht- und betrauerbar. Die postsozialistischen Zeichnungen Šedás machen ihrerseits etwas betrauerbar, das sie zunächst rekonstruieren, dem Vergessen (dem vergessenden Körper, literally) entreißen und

vom Tschechischen ins Englische übersetzt: https://www.youtube.com/watch?v=kViZziGm_o8 [26.06.2021].

58 Zum Beispiel in diesem Artikel von Katharina Schlüter auf der Webseite des www.kunstforum.de, <https://www.kunstforum.de/artikel/katerina-seda/> [26.06.2021].

59 Ebd.

60 Vgl. Nicole Kandioler. ‚There’s Nothing There‘, ‚From Morning Til Night‘ but ‚It doesn’t Matter‘. Rehabilitierungen des normalen Lebens mit Kateřina Šedá. *Maske & Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Festschrift für Klemens Gruber – Noch Fragen?* Jahrgang 65, Nr. 1-2. Hg. Aki Beckmann, David Krems. Wien: Böhlau, 2020. S. 42-49.

dessen schambehaftete Abwesenheit sie dokumentieren und damit gleich einen Umgang mit Geschichte kommentieren. Die hier dargelegte Konstellation des Post-Imperialen, über das Post-Koloniale zum Post-sozialistischen verbindet Theorieangebote aus den Postcolonial Studies und den Postsocialist Studies und ermöglichen so ein Denken mit Sharad Chari und Katherine Verdery „between the posts“⁶¹, das auf eine Überwindung der Metageographie der drei Welten und auf die Anerkennung „differenzierter Geschichten einer einzigen Welt“⁶² abzielt. Sie fordern, mit Bezugnahme auf Nikhil Pal Singhs „Nachleben des Faschismus“⁶³, eine Beschäftigung mit der bisher unzureichend analysierten Verbindung zwischen Siedlerkolonialismus einerseits und Faschismus und Nationalsozialismus andererseits. Sie verbinden das Denken der Cultural Studies in ihrer Emphase auf die *human scale* mit dem Denken des Posthumanen, wie es in den Theoriediskursen der feministischen Medienwissenschaft und der Science Technology Studies problematisiert wird. In ihrem paradigmatischen Text, in dem sie von heiligen Jungfrauen und Hexenverbrennungen schreibt, fordert die belgische Philosophin und Wissenschaftshistorikerin Isabelle Stengers 2006 eine wissenschaftliche Haltung, die sich durch die Historisierung des Status quo, Situierung und die Aufwertung nicht konsekrierter Erkenntnisinstanzen auszeichnet:

Für mich als Philosophin bedeutet die Hexen zu beerben, insofern sie verfolgt, verbrannt wurden, keineswegs zu bewundern, was verbrannt wurde, Partei ‚für‘ die Hexen zu ergreifen. Es bedeutet auch nicht – man sollte auf gar keinen Fall voreilig sein –, die Philosophie in eine ‚satanische‘ Linie zu stellen, die man mit den Hexen assoziiert hat, beispielsweise zu behaupten, dass es der Philosophie obliege, alle Sicherheiten zu erschüttern, alle Glaubenssätze ins Wanken zu bringen, die das Gemeinschaftsleben in der Polis begründen. Es geht ganz einfach darum, uns selbst als diejenigen zu erkennen, denen es gelungen ist, in einer Welt zu überleben, die Hexen verbrannt hat.⁶⁴

Während Alfons Muchas Humanismus, Geister, göttliche Tiere und heilige Pflanzen miteinbezog, erinnert Kara Walker an die Schattenseiten dieses Humanismus, dessen symbolischen Formen voll sind von verdrängter Gewalt und Unfreiheit und auch Kateřina Šedá erinnert daran, dass die Scham und das Trauma der Vergangenheit präsent bleiben. Allerdings liegt in der Verschiebung einer anthropozentrischen Perspektive auf das Trauma hin zu einer ‚posthumanen‘, die den Menschen *aus dem Zentrum* rückt, ein Trost, der vielleicht jener Haltung nahe kommt, die Isabelle Stengers in vorangestelltem Zitat beschreibt:

61 Sharad Chari/Katherine Verdery: „Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War.“ *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 51, No. 1 (Jan. 2009): S. 19.

62 Ebd.

63 Vgl. Nikhil Pal Singh: *Race and Americas Long War*. Oakland: University of California Press, 2017.

64 Isabelle Stengers. „Wir sind nicht allein auf der Welt“. *Gender & Medien Reader*. Hg. Kathrin Peters/Andrea Seier. Zürich: Diaphanes, 2018. S. 310.

eine Haltung, die sich weder dem „der Amnesie verfallenen ‚Wir‘ der Sieger“ zuordnet, noch das ‚Wir‘ derer vertreten möchte, die sich selbst aus falsch verstandener Solidarität zum Scheiterhaufen verurteilen.⁶⁵ Eine Haltung, die ein ‚Wir‘ fordert, „das Risse hat und das brüchig ist“, ein ‚Wir‘ das in all seiner Unbestimmtheit und in seinem Aussetzen vorschneller Situierung aber eben auch das ist: nicht allein.

Als einen wesentlichen Aspekt der kuratorischen Situation hat Beatrice von Bismarck ihre Einschreibung in das Dispositiv der „Gastfreundschaft“ bezeichnet.⁶⁶ Mit der Krise des Museums- und Ausstellungswesens sowie mit der Verschiebung von auktorialen Instanzen (wie Künstler, Kurator) hin zu posthumanen Agencies, die das raum-zeitliche Gefüge der kuratorischen Situation bestimmen, attestiert Bismarck auch dem Begriff der Gastfreundschaft zunehmende Ambivalenz.

Was auf den ersten Blick noch in klare Verhältnisse des Gast-Gebens und des Gast-Seins aufteilbar scheint, verliert im Zuge der Beweglichkeiten an Verbindlichkeit und vorgezeichneter Zuordenbarkeit. Sowohl die Bedingungen, unter denen Gastfreundschaft gewährt wird, als auch die Rollen und Aufgaben, die dafür übernommen werden können oder müssen, stehen dabei auf dem Prüfstand. In diesem Kontext gewinnt die Forderung nach ‚unbedingter Gastfreundschaft‘ nochmals nachdrücklich an Gewicht, aber auch der Zweifel an Positionen, die in Gastfreundschaftsverhältnissen eingenommen werden können und von denen aus über diese Verhältnisse bestimmt wird.⁶⁷

Eine Politik der Sorge, die mit Stengers radikal relational gedacht wird, scheint mir mit dieser Auffassung von Gastfreundschaft kongruent, die als ein Gewebe von Abhängigkeit und Verantwortung beschrieben wird. Der Mehrwert des Denkens der kuratorischen Situation als Prämisse medienkomparatistischer Untersuchung liegt meines Erachtens in der Forderung einer Perspektive auf die Gegenstände, die ihre fundamentale Relationalität beschreibbar macht.

65 Ebd.

66 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 191f.

67 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 191.