

# 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](http://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](http://www.aisthesis.de)

# Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von  
Nicole Kandioler und Marion Biet



# Inhaltsverzeichnis

Nicole Kandioler (Wien), Marion Biet (Bochum) Kuratieren als medienkomparatistische Methode im Zeichen der Relationalität .....	9
---	---

## KULTURWISSENSCHAFT UND QUEER THEORY

Andrea B. Braidt (Wien) Queeratorialität. Versuch einer medien-kulturwissenschaftlichen Methodik .....	21
--	----

## FILM

Jan-Hendrik Müller, Stefanie Zingl (Wien) Von der Sorge um das Ephemere. Filmamateur_innen radikal empathisch kuratieren am Beispiel von Elfriede Irrall .....	35
---	----

Elisa Linseisen (Weimar) Unfertige Filme. Kinematographische Potenziale und kuratorische Anteilnahme in Miriam Ghanis <i>What We Left Unfinished</i> (USA/Afghanistan/ Qatar 2019) .....	55
--	----

Marion Biet (Bochum) Zeit sammeln, Leben kuratieren. Helena Třeštková's Langzeitdokumentarfilme als intermediale Sammlungen .....	71
--	----

## FORENSIC ARCHITECTURE

Anna Polze (Bochum) Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss. Vergleichende Medienpolitik bei Forensic Architecture .....	87
---	----

Sarah Sander (Wien) Zwei Praktiken des Arrangierens. Forensic Architectures <i>Counter-Forensics</i> und Guillermo Galindos <i>Border Cantos</i> .....	105
---	-----

## KUNST

Nicole Kandioler (Wien)

Die kuratorische Situation als Prämisse  
medienkomparatistischer Analyse.

Alfons Mucha, Kara Walker und Kateřina Šedá im *Gray Room* ..... 123

Lilian Haberer (Köln)

Kuratieren als kollektives *agencement*.

Über das Verlernen und Entflechten in transmedialen Verlaufsformen 143

Philipp Hohmann (Bochum)

Ander(e)s bilden.

*N.O.Body* als queere kuratorische Intervention

in Magnus Hirschfelds *Bilderteil* ..... 165



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.<sup>1</sup> Dabei gilt es zu erwägen, dass durch den Vergleich mitunter Bedeutungen gestiftet werden, die dem Gegenstand extrinsisch, bzw. exhärent sind.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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“<sup>4</sup> sowie der Diskursivierung von medienwissenschaftlichem Wissen (über Kunst) zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen nehmen.<sup>5</sup>

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*<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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 Kritik<sup>9</sup> bzw. später als ihre Stagnation zu verstehen, wie Tyżlik-Carver weiter ausführt.<sup>10</sup> Schon zu diesem Zeitpunkt sind Überlappungen und Rollenübertritte zwischen der Wissenschaft, der Kunst und dem Bereich des Kuratierens festzustellen.<sup>11</sup> Der historisch männliche Kurator, der mit dem Künstler Genialität und Kreativität teilt<sup>12</sup>, 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.<sup>13</sup> 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.“<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.“<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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 Einzel-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.<sup>21</sup>

Die Vorläufigkeit der „Konstellation als veränderliches Relationsgefüge“ lässt sich mit Donna Haraways Begriff des „Situiereten Wissens“<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.]“<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup>

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 „akademisch-aktionistisch[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).<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup>

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*<sup>30</sup> 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.

Andrea B. Braidt (Wien)

## Queeratorialität

### Versuch einer medien-kulturwissenschaftlichen Methodik

As the big disciplines begin to crumble like banks that have invested in bad securities we might ask more broadly, Do we really want to shore up the ragged boundaries of our shared interests and intellectual commitments, or might we rather take this opportunity to rethink the project of learning and thinking altogether?<sup>1</sup>

*Judith Halberstam, 2011*

Was heißt Queeratorialität, was hat *queer* mit *kuratieren* zu tun, und können diese beiden in gegenwärtiger Kunst und Kultur hochfrequent eingesetzten Begriffe für ein medienkulturwissenschaftliches Arbeitsprogramm produktiv gemacht werden? Schauen wir für einen Moment auf die „Power 100“, das jährliche Ranking der für die Kunstwelt einflussreichsten Personen, das jedes Jahr von der international vielbeachteten *Art Review* publiziert wird.<sup>2</sup> Für 2020 finden sich die Theoretiker\_innen Judith Butler, Fred Moten und Saidiya Hartmann sowie Bénédicte Savoy/Felwine Sarr unter den ersten zehn: allesamt Kulturwissenschaftler\_innen. Angeführt werden die Top 10 von #Blacklivesmatter (Platz 1), ruangrupa – dem indischen Kurator\_innenkollektiv, das für die nächste Documenta 2022 verantwortlich ist, und #metoo. Arthur Jafa ist der einzige Künstler unter den Top 10, Glenn Lowry (Direktor des MoMA in New York) und Thelma Golden (Direktorin des Studio Museums in Harlem) die einzigen zwei Museumsdirektor\_innen, Galerist\_innen finden sich keine top of the list. Ganz anders sah die Liste noch vor zehn Jahren aus: die ersten zehn Plätze teilten sich drei Künstler\_innen (darunter Ai Wei Wei und Cindy Sherman), vier Museumsdirektor\_innen und drei Galerist\_innen. Nehmen wir das Ranking als kleines und nicht allzu aussagekräftiges, aber in der so genannten Kunstwelt doch vielbeachtetes und weithin zitiertes Indiz dafür, was für die Kunst – und somit für die Arbeit des Kuratierens im engeren Sinne – ausschlaggebend ist, so können wir heute, im Jahr 2021, konstatieren, dass es Theoretiker\_innen im Umkreis von queer theory und postcolonial theory sowie soziale Bewegungen und aktivistische Formen (repräsentiert durch ihre Twitter-Handles) sind, welche einen zentralen Stellenwert einnehmen. Wenn also die Kunstwelt in ihren Subsystemen Museum, Biennale, Kunstuniversitäten, Kunstmarkt/

---

1 Judith Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press, 2011. S. 7.

2 „Power 100. The Annual Ranking of the most influential people in art.“ *Art Review* 2021. <https://artreview.com/power-100?year=2020> [29.4.2021].

Galerien usw. die Kulturwissenschaften sowie in ihrer Medialisierung im Hashtag hervorgebrachte soziale Bewegungen als Impulsgeber\_innen – als ‚influencers‘ – ausweist, so will ich hier versuchen, die Perspektive umzudrehen: was gewinnt die Kultur- und hier insbesondere die Medienkulturwissenschaft, wenn sie das Kuratieren als Methode für die Auseinandersetzung mit ihren Gegenständen einsetzt.

Der vorliegende Versuch eine medien-kulturwissenschaftliche, und insbesondere eine medienkomparatistische, Methodik reißbrettartig zu skizzieren, wird zunächst das epistemologische Potenzial des Konzepts ‚Kuratieren‘ erörtern. Anhand einer Entwicklung und Kontextualisierung des Begriffs und seiner Herkünfte werden wir über das Kuratoriale zum Kuratorischen gelangen, und hier über den Pfeiler der ‚Medialität‘ die erste Brücke zur Medienkulturwissenschaft spannen. In einem weiteren Schritt versuchen wir einen Zusammenhang der Kuratorialität mit den Prämissen der Anti-Sozialitätsthese der queer theory zu etablieren. Für diesen Zusammenhang zwischen der Epistemologie des Kuratierens und dem anti-sozialen Potenzial der queer theory verwende ich den Neologismus der ‚Queeratorialität‘ und gewinne so, hoffentlich, den Dreh- und Angelpunkt für den Versuch zu einer spezifischen medienkulturwissenschaftlichen Methode. Mit ‚Queeratorialität‘ als medienkulturwissenschaftlicher Methode soll unter Bezug auf die Prämissen der queer theory eine Möglichkeit des ‚Voneinander-Lernens‘ zwischen Kunst, Theorie und Medialität geschaffen werden. ‚Queeratorialität‘, so werde ich versuchen zu zeigen, kann eine relationale Dynamik zwischen Objekten, künstlerischen Arbeiten, medialen Formaten und Interventionen hervorbringen und beschreiben/begreifen helfen. Es geht also um nichts Geringeres als um die Konzeption einer Methodik, die analytisch-didaktisch, aber eben auch vergleichend angelegt ist und somit einen Beitrag zu einem *medienkomparatistischen* Ansatz darstellt. Jack Halberstam hat, wie im vorangestellten Motto zitiert, der queer theory das Vermögen attestiert, „das Projekt des Lernens und Denkens grundlegend neu zu denken,“<sup>3</sup> womit auch der didaktische Anspruch<sup>4</sup> des im Rahmen dieses Aufsatzes unternommen Methodenversuchs genannt sei.

Los geht’s.

---

3 Halberstam. *The Queer Art of Failure* (wie Anm. 1). S. 7. Mit diesen Worten beschreibt Halberstam das Ziel ihres Projekts „The Queer Art of Failure“, welches als zentrales Beispiel des anti-social turn in der queer theory gilt.

4 An dieser Stelle ist auf die Zusammenarbeit der Autorin dieses Textes mit Nicole Kandioler für das Projekt „Queerdidactics“ zu verweisen. Unter diesem Titel fand im Wintersemester 2020/21 an der Universität Wien eine gemeinsam gehaltene Lehrveranstaltung statt, sowie ein gleichnamiges Panel auf der Jahrestagung 2020 der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Zeitgleich und begleitend ko-initiierten und -organisierten Kandioler und Braidt das Symposium „Screenfest. International Queer Film Festivals in Context“, dessen Dokumentation sich in der Publikation der Policy Recommendations findet. Gemeinsam haben wir viel über queere Didaktik nachgedacht, kleines Zwischenergebnis dieses Nachdenkens findet sich in: Andrea B. Braidt. „Queere Didaktik.“ *The Gap*, Oktober 2020. <https://thegap.at/wortwechsel-wie-sieht-die-zukunft-von-institutioneller-bildung-aus/> [12.06.2021].

## 1. Das Kuratorische kuratieren im Zeitalter des Post-Kuratierens: Kuratorialität und Kuratorialismus

Lange vor dem Verb gab es das Substantiv, welches ein Subjekt bezeichnete, das in einem Museum Kunstobjekte verwaltete, aufbewahrte, betreute. Kurator\_innen waren (und sind) im sehr engen Sinne für die Sammlungen eines Museums zuständig, sie katalogisieren, archivieren, betreuen die Sammlungsobjekte und bereiten sie für Ausstellungen vor. Während der Beruf des Kurators bereits im antiken Rom als *curatores* existierte, und zwar als beamteter Administrator, und dann im Mittelalter als „curatores“, als „caretakers“ für eine kirchliche Gemeinde, tauchen die Kuratoren (damals ausschließlich Männer) des Museums erstmals, so David Balzer, im 16. Jahrhundert auf.<sup>5</sup> Die umfängliche Verwendung des Verbs „kuratieren“ beginnt, so Balzer, mit der in den 1960er Jahren entstehenden konzeptionellen Kunst, also zu einem Zeitpunkt, als erstmals von einer „autonomen“ Kurator\_innenfigur gesprochen werden kann: „The curator is someone who insists on value, and who makes it, whether or not it actually exists.“<sup>6</sup> Kuratieren in diesem Sinne beschreibt eine Tätigkeit, durch die Dinge, die nicht Teil einer existierenden Sammlung sind, zu einer sinnstiftenden, wertigen Einheit (Ausstellung, Playlist, Facebooktimeline) zusammengebracht werden. Der Hinweis, dass der lateinische Wortstamm *cura* ebenso die Bedeutung „Sorge, Fürsorge“ birgt als auch den Wortsinn „Aufmerksamkeit, Interesse“ (engl. *curious*) hilft auch zu erklären, wieso der Begriff des Kuratierens heutzutage (in den 20er Jahren des 21. Jahrhunderts) auf nachgerade jedwede Tätigkeit, die das Zusammensuchen und Zusammenstellen von Einzelteilen zu einer (mehr-)wertigen Form beinhaltet, anwendbar wird.<sup>7</sup> Untrennbar mit dem Entstehen einer umfassenden Diskursivierung des Kurators und des Kuratierens verbunden ist das Konzept des ‚White Cubes‘, also jenes ideologischen Rahmens, der in der Moderne die Bedingungen für zeitgenössische Kunstrezeption hervorbringt. Maßgeblich für die Durchsetzung der Idee des White Cubes, und somit für den Paradigmenwechsel von der ‚Wunderkammer‘ vergangener Jahrhunderte und dem repräsentativen, monarchistischen Museumskonzept des 19. Jahrhunderts hin zur Möglichkeit der Präsentation und Inszenierung moderner Kunst, war die Eröffnung des MoMA Museum of Modern Art in New York 1929. Durch die Befreiung der Kunstaussstellung vom Display der imperialen Museumsarchitekturen wurde in der für viele folgende Museumsbauten beispielgebenden Architektur des MoMA, in seinen hellen, modernen Räumen mit weißen Wänden und flexibel adaptierbaren Teilungen eine Form des Zusammenspiels künstlerischer Arbeiten möglich (und notwendig), die nach einer (mehr oder weniger) autonom agierenden kreativen Institution, dem\_der Kurator\_in, verlangte. Denn ab dem Zeitpunkt, wo die künstlerische Arbeit nicht mehr zwingend in

5 David Balzer. *Curationism. How Curating toll over the Art World and everything else.* London: Pluto Press, 2014. S. 24ff.

6 Balzer. *Curationism* (wie Anm. 5). S. 26.

7 Balzer nennt zahllose Beispiele für die Art und Weise, wie das Wort verwendet werden kann. Vgl. Balzer. *Curationism* (wie Anm. 5). S. 26ff.

einem hängbaren oder aufstellbaren Werk bestand, sondern aus einer Aktion, einer performativen Konstellation, einer konzeptuellen Überlegung, brauchte es eine auktoriale Instanz die für diese künstlerischen Arbeiten den Rahmen schafft – das Display – in dem die inhaltlichen Auseinandersetzungen überhaupt erst in einem künstlerischen Dispositiv lesbar werden. Zum paradigmatischen und viel zitiertem Beispiel für eine derartige autonom agierende kuratorische Figur wurde der Schweizer Kurator und Kunsttheoretiker Hans Ulrich Obrist.<sup>8</sup>

Der\_die Kurator\_in kuratiert und findet Dinge zu einer wertigen Einheit zusammen, doch was bezeichnet der in der kunsttheoretischen und kulturwissenschaftlichen Debatte derzeit immer wieder aufflackernde Begriff des Kuratorischen?

Maria Lind sieht in der von Ivo Mesquita und Ana Paula Cohen kuratierten Sao Paulo Biennale 2008 geradezu einen Gründungsmoment für „das Kuratorische“.<sup>9</sup> Mesquita und Cohen brachten zum ersten Mal ausschließlich Arbeiten zusammen, die das Thema der Sammlung, das Thema des Archivierens fokussierten. Mit der Entscheidung, lediglich 41 Künstler\_innen einzuladen, schufen die Kurator\_innen zudem die Voraussetzung für eine kontemplative, anti-konsumistische Schauhaltung des Publikums. In diesem Sinne entwickelte sich die zweitälteste internationale Biennale der Welt (Venedig ist die älteste) in ihrer 2008er Ausgabe weg von einem Produkt kuratorischer Arbeit hin „zu einer Frucht der Arbeit von vernetzten Akteur\_innen. Das Ergebnis rauhte, so Lind, „die glatte Oberfläche auf, und ermöglichte eine spezifische, mehrschichtige Art und Weise des Miteinanders von Zusammenhängen, sowohl innerhalb als auch außerhalb des White Cubes.“<sup>10</sup> In der Weise wie Mesquita und Cohen Objekte, Bilder, Prozesse, Personen, Orte und so weiter im physischen Raum zusammen brachten, realisierte sich eine Kunsterfahrung, die die künstlerische Arbeit als Ausgangspunkt nahm, aber nicht in der Besichtigung verharnte, sondern sich wegbewegte, weiterbewegte. Durch diese Intervention des „Kuratorischen“ wurde das Denken ‚mit‘, aber auch ‚gegen‘ das Kunstwerk befördert, ein Prozess, der Maria Lind an Chantal Mouffes Konzept des „Politischen“ erinnert:

[...] I imagine this mode of curating to operate like an active catalyst, generating twists, turns, and tensions – owing much to site-specific and context-sensitive practices and even more to various traditions of institutional critique. The curatorial would thus parallel Chantal Mouffe’s notion of „the political,“ an aspect of life that cannot be separated from divergence and dissent, a set of practices that disturbs existing power relations. At its best, the curatorial is a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors. [...] Seen from this perspective, curating is not so much the

8 Eine ausführliche Beschreibung von Obrist in diesem Zusammenhang findet sich in Balzer. *Curationism* (wie Anm. 5) oder in: Hans Ulrich Obrist. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015.

9 Maria Lind. „The Curatorial“. *Artforum* 68/2, Oktober 2009. S. 103.

10 Lind. *The Curatorial* (wie Anm. 9). S. 103.



product of curators as it is the fruit of the labor of a network of agents. [...] The curatorial involves not just representing but presenting and testing; it performs something here and now instead of merely mapping something from there and then. It is serious about addressing the query, What do we want to add to the world and why? In this sense, the curatorial is a qualitative concept, just like the political in Mouffe.<sup>11</sup>

Maria Lind befasste sich 2009 als eine der ersten Kunsttheoretiker\_innen (und Kurator\_innen) konzeptuell mit dem zum Substantiv gewordenen Adjektiv: dem Kuratorischen. Sie entwickelt das Konzept ausgehend von Mouffes Begriff des Politischen, einen Möglichkeitsort beschreibend, an dem Störung und Intervention stattfindet, Reflexion ermöglicht und ein Denken angestoßen wird, das zwar durch das Kunstwerk ausgelöst wird, sich aber in der Folge loslöst und sich selbständig im Kuratorischen weiter entwickelt. Die Verschiebung des Adjektivs – und des Verbs – ins Substantivische (im dynamischen Englischen ein nachgerade alltäglicher Vorgang) macht aus einer Eigenschaft und Zuschreibung (‘the curatorial work’; ‘the curatorial concept’) beziehungsweise aus einer Tätigkeit (‘curating the exhibition’) ein Konzept (‘the curatorial’) welches, frei vom Zwang institutioneller Produktionsweisen, ein reiches, intuitiv-systematisch generiertes, rhizomatisch-organisches Ganzes signifiziert. Das Kuratorische bezeichnet also keine spezifische Methode des Ausstellens, es wird vielmehr als eine Art und Weise des Erkenntnisgewinns beim Denken, Rezipieren, Verarbeiten einer Ausstellung gefasst.

Um diese Dimension des Kuratorischen weiter zu durchdringen, können wir Foucaults Ausführungen zum Spiegel (im Zusammenhang seiner Beschreibung der Heterotopien) heranziehen. Wenn die Ausstellung, die an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Voraussetzungen stattfindet, ein „noch nicht ganz entsakralisierter Raum“<sup>12</sup> ist – der White Cube in seinen vielen zeitgenössischen Erscheinungsformen – so könnte man wohl vom Kuratorischen als „Spiegel“ im Sinne Foucaults sprechen: er beschreibt im Spiegel jene Mittelerfahrung, welche die „Heterotopien“ (die ja konkrete existierende Nicht-Orte sind: das Schiff, das Krankenhaus, das Bordell) mit dem Utopischen (gr. ‚Nicht-Ort‘) verbindet. Das Kuratorische lässt sich also mit Foucault als eine Art ‚Utopie der Heterotopie‘ fassen, als die Heterotopie ohne Ort (das Spiegelbild), die jedoch immer auch einen Ort hat im Gegenstand des Spiegels selbst.

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich

---

11 Ebd.

12 Michel Foucault. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. Karlheinz Barck u. a. Leipzig: Aisthesis Verlag, 1992. S. 34-46., S. 37.

abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurück schickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.<sup>13</sup>

Das Kuratorische als Mittler zwischen dem Nicht-Ort und dem Un-Ort (der Kunst; der Ausstellung): diese Definition führt doch einigermaßen weit weg vom konkreten Tun des Zusammenstellens künstlerischer Arbeiten zu einer Einheit. Und während bei Maria Lind das Kuratorische noch relativ eng mit der Tätigkeit dessen verbunden ist, was (nach ihrer Auffassung erfolgreiche) Kurator\_innen tun, so treibt der britische Kunsttheoretiker Jean-Paul Martinon die konzeptuelle Definitions-Schraube ein, zwei Umdrehungen weiter:

[...] ist ein Ausbruch aus dem Gefängnis bestehender Rahmenbedingungen, ein Geschenk, das uns die Welt in einem anderen Licht erblicken lässt, eine Strategie, neue Ansätze zu entwickeln, eine Praxis, neue Zusammenschlüsse gegen gesellschaftliche Übel zu schmieden, eine Möglichkeit, sich für die Menschlichkeit einzusetzen, ein Prozess der Erneuerung der eigenen Subjektivität, eine Taktik, um das Leben neu zu erfinden, eine Sinnesübung zur Schaffung von Bedeutung, eine politische Waffe außerhalb der Politik, ein Verfahren, um die Gemeinschaft zusammenzuhalten, eine Verschwörung gegen Vorschriften, die Handlung, eine Frage unbeantwortet zu lassen, die Energie, die es braucht, sich Sinn für Unfug zu erhalten, das Mittel, das hilft, Geschichte neu zu denken, die Maßnahmen, um Affekte zu kreieren, die Arbeit, Geister zu enthüllen, ein Plan, um außerhalb der Zeit zu bleiben, eine entstehende Methode, um Körper und Dinge beisammen zu lassen, Verständnis haben, eine Einladung zum Reflektieren, ein choreographischer Modus operandi, eine Möglichkeit, die Vorherrschaft von corporate culture zu bekämpfen, etc.<sup>14</sup>

Mit dieser Definition des Kuratorischen öffnet Martinon dem Konzept des „Kuratorischen“ jede Grenze. Ersetzt man Martinons ersten beiden Worte („The

13 Foucault. *Andere Räume* (wie Anm. 13). S. 39.

14 „The curatorial is a jailbreak from pre-existing frames, a gift enabling one to see the world differently, a strategy for inventing new points of departure, a practice of creating allegiances against social ills, a way of caring for humanity, a process of renewing one's own subjectivity, a tactical move for reinventing life, a sensual practice of creating signification, a political tool outside of politics, a procedure to maintain a community together, a conspiracy against policies, the act of keeping a question alive, the energy of retaining a sense of fun, the device that helps to revisit history, the measures to create affects, the work of revealing ghosts, a plan to remain out-of-joint with time, an evolving method of keeping bodies and objects together, a sharing of understanding, an invitation for reflexivity, a choreographic mode of operation, a way of fighting against corporate culture, etc.“ Jean-Paul Martinon. „Introduction“. *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Hg. Jean-Paul Martinon. London et al: Bloomsbury, 2013. S. 1-16. S. 4. Übers. ins Deutsche: A. B. B.

Curatorial“) mit einem Platzhalter [...] gewinnen wir den Einblick, dass Martinon im Sprechen über das Kuratorische jene Stelle benennt, die die Intervention der Dekonstruktion ermöglicht. Martinon schließt hier (unausgewiesen) an Derridas Verschiebung vom e zum a in „différance“ an und führt so das Kuratorische hin zu einer Arbeit der Kritik des Kuratierens durch das Kuratieren – wie eben Derrida mit der Dekonstruktion jenes Verfahren beschreibt, mit dem der Text seine Bedeutung selbst hinterfragt, durchkreuzt, und dadurch immer erst hervorbringt.<sup>15</sup> Während Maria Lind die Analogie zu Chantal Mouffe sucht, scheint Martinon im Kuratorischen die Potenzialität der Verschiebung wiederzuentdecken, welche in der Postmoderne jedem Phänomen oder Objekt, das sich als Analysegegenstand (medien-)kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung eignen würde (von der ‚Soap Opera‘ über den ‚Strand‘ zum ‚Salz‘ als Medium), zugeschrieben wurde. Das Subversive, Aufrührerische, ja, Revolutionäre wird also eine Möglichkeitsform des Kuratierens (und Ausstellens, etc.), indem es zum abwesenden Ort des Kuratierens, i. e. dem Kuratorischen, gedacht wird.

Während Martinon im Kuratorischen wohl in erster Linie einen epistemischen Raum sieht, der durch die Verschiebung Erkenntnis hervorbringt, befasst sich Beatrice von Bismarck mit dem Begriff des Kuratorischen in einer wesentlich umfassenderen, analytischen Weise. In ihrer 2021 erschienenen Monographie *Das Kuratorische*<sup>16</sup> zeichnet die Kunsttheoretikerin, die 2009 den MA-Studiengang ‚Kulturen des Kuratorischen‘ an der HGB Leipzig begründete und bis heute leitet, ein komplexes Koordinatensystem zur genauen Kartierung des Kuratierens. Anhand von vier Leitbegriffen – Kuratorialität, Konstellation, Transposition, Gastfreundschaft – ordnet sie die Vielzahl von Phänomenen, Tätigkeiten, Dimensionen dessen, was in der Kunsttheorie (und Kunstpublizistik) der letzten fünf Dekaden im Zusammenhang mit dem Kuratieren benannt wurde, zu einer umfassenden Theorie des Kuratorischen.

Mein Essay setzt hier an, indem er das Kuratorische, 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 vorstellt. Der Fokus soll dabei auf jenen Verhältnissen liegen, die das Kuratorische herstellt und die es zugleich konstituieren.<sup>17</sup>

Für die Charakterisierung der das Kuratorische gleichzeitig hervorbringenden und herstellenden Verhältnisse setzt Bismarck den Begriff der „Kuratorialität“ ein, als ersten und konzeptionell anspruchsvollsten Begriff. Während Bismarck mit dem Begriff der „Konstellation“ die Verhältnisse zu fassen sucht, die das Kulturelle und Künstlerische öffentlich werden lassen, mit „Transposition“ die Prozesse der Delokalisierung, Dekontextualisierung und generell der

15 Vgl. Jacques Derrida. *Randgänge der Philosophie*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag, 1999.

16 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021.

17 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 16). S. 13.

Bewegungen beschreibt, die beim Kuratieren vonnöten sind (vom Atelier in die Ausstellung), und mit „Gastfreundschaft“ jene Verhältnisse des Einladens und Eingeladen-werdens bespricht, die die Öffnungen der kulturellen Räume sowie auch deren Modalitäten des Ausschlusses und Ausschließens produzieren, zielt sie mit „Kuratorialität“ auf etwas wesentlich Grundlegenderes ab. Wie spielen die Tätigkeiten und, so könnte man ergänzen, die Erkenntnisprozesse des Kuratierens im Kuratorischen zusammen? Die Fokussierung auf diesen von Bismarck mit Kuratorialität bezeichneten Zusammenhangs macht einerseits die je unterschiedliche Dynamik der zusammenwirkenden Aspekte eines bestimmten Moments des Kuratorischen sichtbar, als auch ihre je historische Gewordenheit:

Unter der Perspektive der Kuratorialität kommen Tätigkeit, Subjektposition und entstehendes Produkt in ihrer Genese, Ausformulierung und Funktionen als immer schon dynamisch aufeinander bezogene zum Tragen. Dieser Blick auf eine relationale Konstitution von Rollen, Status und Funktionen der verschiedenen Mitwirkenden stellt die Veränderungen im Bereich des Kuratorischen seit den ausgehenden 1960er Jahren in Rechnung, die sich in einem weitgefassten Spektrum künstlerischer ebenso wie institutioneller Praktiken abzeichnen.<sup>18</sup>

In dieser Formulierung klingt das in der Medienwissenschaft seit zumindest zwei Jahrzehnten grundlegende Verständnis von Medien als Medialität an. Demnach sind Medien keine dem durch sie vermittelten Inhalt vorgängige Phänomene, sondern werden durch die Vermittlungen selbst hervorgebracht; sie vermitteln und erzeugen das Vermittelte zugleich.<sup>19</sup> Und dieses paradoxe Verhältnis wird durch „Medialität“ ausgedrückt, so wie „Kuratorialität“ die Hervorbringungsweise des Kuratorischen in den Blick rückt: mit Bismarck (und Martinon) ist also das Kuratieren eine Tätigkeit, die in einem performativen Akt das herstellt, dessen Existenz konstitutiv für den Akt selbst ist (die Kuratierung). Das Kuratorische als Summe aller performativen Handlungen des Kuratierens ist also immer erst herzustellen und nicht immer schon existent. Doch Bismarck spricht auch über die Produktionsverhältnisse und -weisen, die den Kunstbetrieb bestimmen und gewissermaßen selbst performativ hervorbringen: die örtlichen Gegebenheiten und deren Konstellationen, die Bewegungen der Dinge und Menschen und die ausgeübten Einschluss- und Ausschlussverfahren. Meines Erachtens liefert Bismarck mit dem Konzept der „Kuratorialität“ eine mehr als probate Schnittstelle zu unserem zentralen Gegenstand, zu unserer Gretchenfrage: wie wird das Kuratieren zu einer medien-kulturwissenschaftlichen Methode, und welche Rolle kann queer theory bei diesem Versuch zukommen?

---

18 Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 16). S. 16f.

19 Vgl. z. B. Sibylle Krämer (Hg.). *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2004.

## 2. Der Anti-Social Turn in der Queer Theory

Welches ‚queer‘ also? Mit der Sorge (*cura*) möchte ‚queer‘ zunächst ja nichts zu tun haben, ganz im Gegenteil. Die aktivistischen Slogans von „in your face“ und „we’re here, we’re queer, get used to it“ bilden in den 1980er Jahren die rhetorischen Eckpfeiler einer Bewegung, die über eine Flut an – mittlerweile kanonisierte – v. a. US-amerikanischer sozial- und kulturwissenschaftlicher Theorieproduktion als queer theory akademisch institutionalisiert wurde. Zuvor war ‚queer‘ jahrhundertlang als englisches Vokabel zur Abwertung für in irgendeiner Form von der Norm abweichende, ‚seltsame‘ Personen verwendet worden. Als dann im 19. Jahrhundert die diskursive Identität der Homosexualität ‚erfunden‘ wurde (die Praxis sexueller Handlungen zwischen gleichgeschlechtlichen Angehörigen der Spezies gibt es, seitdem es Sex gibt, bei menschlichen und nicht-menschlichen Tieren) avancierte ‚queer‘ zu einem der schärfsten Schimpfworte für Schwule, Lesben und Transgenderpersonen. Dem versuchte die Schwulenbefreiungsbewegung in den 1980er Jahren ein Ende zu setzen, und zwar durch die Appropriation des Schimpfworts für eigene, positive Zwecke (etwa in den Kampagnen der Aktivismusgruppe Act Up!).<sup>20</sup> Allmählich musste das Wort seine homophobe Bedeutung ablegen und erfuhr eine Umwertung, die Judith Butler in ihrem Gründungstext „Critically queer“ mit Louis Althusser’s „Anrufungsverfahren“ als dekonstruktives Identifikationsverfahren beschrieb.<sup>21</sup> Man konnte nicht queer ‚sein‘ in dem Sinne, wie man lesbisch oder schwul sein konnte, vielmehr wurde ‚queer‘ zum Signifikant für das Konzept der Genderperformativität, welches die Identitätspolitik, die sich aus der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahren entwickelt hatte, ablösen sollte. ‚Queer‘ sollte die von essentiell gedachter Identitätspolitik verursachten Ausschlüsse ablösen und über viele Gruppen hinweg reichende Allianzen für den politischen Befreiungskampf ermöglichen. Und dieser Kampf war existenziell geworden, denn die konservative Politik verbreitete aus panischer Sorge (*cura*) um die als Norm konstituierte heterosexuelle Mehrheitsbevölkerung eine hasserfüllte Propaganda gegen Schwule, deren Sexualität als exzessive Promiskuität fantasiert wurde und in der homophoben Rhetorik zum terroristischen Mordanschlag gegen die Weltbevölkerung konstruiert wurde. Wir befinden uns im Jahr 1984. Wir sprechen von AIDS.

Weit davon entfernt, Homosexuelle von der sich pandemisch ausbreitenden Viruserkrankung heilen (*cure*) zu wollen, lancierte die republikanische US-Administration der Jahre 1981-1993 (die Reagan- und George Bush-Jahre; in Korrespondenz dazu Großbritannien mit Margaret Thatcher 1979-1990) eine

20 Zu einer umfassenden Darstellung des Zusammenhangs von Schwulenbefreiungsbewegung und Akademisierung siehe z. B.: Annamarie Jagose. *Queer Theorie. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag, 2000.

21 Judith Butler. „Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion.“ *Bodies that Matter. On the discursive Limits of „Sex.“* New York, London: Routledge, 1993. S. 121-143.

Kampagne bestehend aus Verleugnung der Sachverhalte („AIDS betrifft nur Risikogruppen wie Homosexuelle, Prostituierte und IV-Drogenkonsument\_innen“), Schuldzuweisung („wer durch unethisches Verhalten mit AIDS infiziert wird, ist selbst schuld“) und an Verdammung grenzende Abwertung („I’d shoot my son if he had AIDS“, says Vicar<sup>22</sup>). Doch die imaginierte Tötungsabsicht schwuler Sexualität zeitigte, so Leo Bersani in seinem einflussreichen Aufsatz „Is the Rectum a Grave“ von 1987, unbeabsichtigte Möglichkeiten. Denn die, von der homophoben AIDS-Propaganda inszenierte Konstruktion einer bestimmten Sexualpraktik (penetrativer Analsex) als destruktiver, existenzbedrohender Akt kann Anlass zur Perspektivverschiebung in der Wahrnehmung von Sexualität insgesamt geben. Bersani fokussiert auf die hohe Währung, welche ‚männlicher‘ machohaft Körperinszenierung in der schwulen Begehrensökonomie zukommt. In dieser kann er, Bersani, nämlich kein subversives Potenzial erkennen (im Sinne einer Imitation des Ideals heterosexueller Männlichkeit, die dieses als Konstruktion ausstellen und zugleich dekonstruieren würde) sondern vielmehr die bruchlose Wiederholung gewaltvoller, patriarchaler (heute würde man hinzufügen: toxischer) männlicher Sexualität. Bersani setzt sich ausführlich mit der Anti-Pornographie Argumentation von Katherine McKinnon und Andrea Dworkin auseinander, die, im Kern, in der Darstellung von penetrativem heterosexuellen Geschlechtsverkehr eine inhärente, unumgängliche Gewaltausübung sehen, welche gleichzeitig Ausdruck und Hervorbringung patriarchaler Geschlechterkonstruktion ist: der Mann *muss* beim Koitus die Frau unterwerfen, und die Frau kann in einer Umkehrung der Körperlage – sie oben, er unten – eine Machtposition lediglich imitieren, persiflieren, aber niemals als aktiv Handelnde einnehmen.<sup>23</sup> Nachdem MacKinnon und Dworkin Vertreterinnen einer Interpretation von Pornographie als dem Realismus verpflichtete mediale Vermittlung sind, müssten sie, ihrer radikalen Kritik folgend, für eine Kriminalisierung von Sexualität selbst sein (und nicht nur für eine Kriminalisierung von deren Darstellung).<sup>24</sup> Während Bersani diese Konsequenz klarerweise für „verrückt“ hält, gelangt er durch die Positionen von MacKinnon und Dworkin zu folgender Erkenntnis, die, wie er sagt, von unschätzbarem Wert für eine Neukonzeption von Homosexualität ist:

[McKinnon’s and Dworkin’s] indictment of [all, including heterosexual] sex – their refusal to prettify it, to romanticize it, to maintain that fucking has anything to do with community or love – has had the immensely desirable effect of publicizing, of lucidly laying out for us, the inestimable value of sex as – at least in certain of its ineradicable aspects – anticomunal, antiegalitarian, antinurturing, antiloving.<sup>25</sup>

Sex kann also in diesem Sinne als das Gegenteil einer prokreativen, in die Zukunft gewandten Tätigkeit der Selbstaufgabe gefasst werden, nämlich als

22 Leo Bersani. „Is the Rectum a Grave?“ *October* 43 AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism (Winter 1987): S. 197-222, hier S. 200.

23 Bersani mit MacKinnon und Dworkin in: Bersani. *Rectum* (wie Anm. 22). S. 214.

24 Ebd.

25 Bersani. *Rectum* (wie Anm. 22). S. 215.

dem Grunde nach selbstzerstörerisches, nicht identitätsstiftendes, sich von der Zukunft abkehrendes („no future“) und ganz dem Moment verpflichtetes Symptom des Todestriebes. Mit diesem Gedanken legt Bersani den Grundstein zum so genannten „anti-social turn“ in den queer studies, deren Hauptvererber\_innen im Laufe der Nullerjahre Judith Jack Halberstam, José Esteban Muñoz und Lee Edelman<sup>26</sup> werden sollten. An einem hochkarätig besetzten Podium, welches in der *PMLA* dokumentiert wurde, beschrieb Jack Halberstam das Verdienst von Leo Bersani für die queer theory:

Rather than a life force that connects pleasure to life, survival, and futurity, sex, and particularly homo-sex and receptive sex, is a death drive that undoes the self, releases the self from the drive for mastery, coherence, and resolution; [...] Bersani's work, while it clearly situates itself in relation to a well-defined canon of gay male aesthetic production by Genet, Proust, and others, has also been useful for the theorization of femme receptivities (Cvetkovich) and butch abjection and lesbian loneliness (Love). And the politics of Bersani's project, to the extent that one can identify a political trajectory in a radically nonteleological project, resides in its brutal rejection of the comforting platitudes that we use to cushion our fall into mortality, incoherence, and nonmastery.<sup>27</sup>

Lee Edelman ruft in seiner Polemik *No Future* (2005) dazu auf, die Negativitäts-Zuschreibungen, mit denen Homosexualität seit jeher, und seit der AIDS Krise insbesondere konfrontiert war, als Konstituens anzunehmen und als zentralen Hebel einer queeren Kritik zu formulieren. Nur so könne sich queere Subjektivität der vorwärtsgewandten, auf Reproduktion ausgerichteten heteronormativen Politik der Hoffnung verwehren.<sup>28</sup>

Edelman's polemic about futurity ascribes to queerness the function of the limit; while the heteronormative political imagination propels itself forward in time and space through the indisputably positive image of the child, and while it projects itself back on the past through the dignified image of the parent, the queer subject stands between heterosexual optimism and its realization.<sup>29</sup>

Queere Kritik an herrschenden Machtverhältnissen kann, mit Edelman und dem „anti-social turn“ der queer theory aus der Perspektive der Verneinung und der Negativität formuliert, eine Schlagkraft erhalten, die dem Kampf um Anerkennung, Sichtbarkeit, gleiche Rechte usw. immer fehlen wird. Denn jener Kampf orientiert sich per definitionem an einer Forderungsrhetorik und impliziert darin eine Anerkennung der Norm als Norm. In dieser Logik transformiert

26 Jack Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011. Lee Edelman. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2005. Lauren Berlant/Lee Edelman. *Sex or the Unbearable*. Durham: Duke University Press, 2014.

27 Jack Halberstam. „The Politics of Negativity in Recent Queer Theory“. *PMLA* Bd. 121 Nr. 3 (Mai 2006): S. 823-824.

28 Vgl. Halberstam. *The Politics of Negativity* (wie Anm. 27). S. 823.

29 Ebd.

sich der emanzipatorische Kampf für die Einführung der Homoche zu einer konservativen Geste, die danach strebt ein zutiefst bürgerliches, patriarchales und kapitalistische Konzept der Gütergemeinschaft anzuerkennen und, mehr noch, diese durch die geforderte Erweiterung des Rechts darauf für alle Menschen, zu stärken.<sup>30</sup>

Der „anti-social turn“ manifestiert für Halberstam den bisher kraftvollsten Beitrag zur Gestaltung eines „anti-imperialistischen, queer-gegenhegemoniellen Imaginären“<sup>31</sup>. In seiner „Theorie des Versagens“ stellt Halberstam dann auch ein Archiv von intermedialen Versatzstücken (Analyseobjekten) zusammen, welche zur Konstituierung dieses Imaginären gehören – und welche, wie Halberstam in kritischer Abgrenzung zu Edelman festhält, eine notwendige Erweiterung des immer gleichen männlich schwulen und somit eng limitierten Archivs der Negativität darstellen. Walt Disneys Animationen (*Finding Nemo*, *Toy Story* etc.), Valerie Solanas, Jamaica Kinkaid, Sponge-Bob, Johnny Rotten, Wallace and Gromit, Toni Morrison, Patty Smith und vieles anderes unvermutetes Personal findet sich in diesem Halberstam’schen Archiv der Negativität. Diese Sammlungsobjekte werden von Halberstams Methode zusammengehalten, die man als kuratorische oder post-kuratorische Ernsthaftigkeit bezeichnen könnte: Halberstam bekennt sich zunächst als „subversive intellectual“ im Harney und Moten’schen Sinne der Undercommons<sup>32</sup>, also einem akademischen Vorhaben verpflichtet, das jenseits einer strengen Trennung der Disziplinen die „Gastfreundschaft“ der Universität ausnutzt, und sich „in it but not of it“ situiert.<sup>33</sup> Doch Halberstam erweitert den Rahmen, den Harney und Moten in ihren sieben Thesen der „Undercommons“ ausgeführt haben, um drei weitere Prinzipien. Sein Buch *The Queer Art of Failure* will die große Widerspruchsfreiheit vermeiden, ja, aktiv gegen eine akademische Gepflogenheit angehen, die jedes Argument feinsäuberlich in einen thetischen und methodischen Baukasten zu sortieren im Stande ist („resist the mastery“); mit Nichtwissen und Ignoranz, so Halberstam, lassen sich neue Episteme entdecken, in Form einer „oppositionellen Pädagogik“ und nicht im Gefolge einer professionalisierten Strukturierung der Sinnsuche („privilege the naive or nonsensical“); und schließlich, und m. E. am Wesentlichsten, geht es Halberstam darum, im Prozess der Archivierung und des Sammelns von Material für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung (als queer-akademischem Projekt) der „Gedächtniskultur“ zu misstrauen: „suspect memorialization.“<sup>34</sup>

Toni Morrison’s *Beloved* (1987), Saidiya Hartman’s memoir, *Lose Your Mother* (2008), and Avery Gordon’s meditation on forgetting and haunting in *Ghostly Matters* (1996), all advocate for certain forms of erasure over memory precisely

30 Vgl. Sushila Mesquita. *Ban Marriage! Ambivalenzen der Modernisierung aus queer-feministischer Perspektive*. Wien: Zaglossus, 2012.

31 Halberstam. *The Politics of Negativity* (wie Anm. 27). S. 823.

32 Fred Moten/Stephano Harney. „The University and the Undercommons. Seven Thesis“. *Social Text* 79, Bd. 22, Nr. 2 (Summer 2004): S. 101-115.

33 Halberstam. *The Queer Art of Failure* (wie Anm. 26). S. 11.

34 Ebd. S. 12.



because memorialization has a tendency to tidy up disorderly histories (of slavery, the Holocaust, wars, etc.). Memory is itself a disciplinary mechanism that Foucault calls „a ritual of power“; it selects for what is important (the histories of triumph), it reads a continuous narrative into one full of ruptures and contradictions, and it sets precedents for other „memorializations.“ In this book forgetting becomes a way of resisting the heroic and grand logics of recall and unleashes new forms of memory that relate more to spectrality than to hard evidence, to lost genealogies than to inheritance, to erasure than to inscription.<sup>35</sup>

### 3. Queeratorialität als Kritik zeitgenössischer Medialität

Wir fassen also queer im Sinne einer Epistemes auf: ein strategisches Dispositiv<sup>36</sup>, welches die Verweigerung einer optimistischen, positiven und hoffnungsfrohen Zukunftsrhetorik verfolgt, ein Ort, an dem eine fundamentale Kritik (der Kultur, der ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, der Politik) formuliert werden kann, die nicht darauf abzielt, Anerkennung und Sichtbarkeit für diejenigen zu erreichen, die nicht als Teil der Mehrheitsgesellschaft imaginiert werden. Queer wird also zur Produktionsstätte eines kritischen Imaginären, das nicht mit dem kapitalistischen Heil(-ung)sversprechen korrumpiert werden kann, das alles in einer nicht allzu fernen, jedenfalls aber erreichbaren Zukunft, besser werden wird. („Yes we can.“) Kulturwissenschaftliche Arbeit, die unter Maßgabe dieses Epistemes ihre Arbeit beginnt, könnte, mit Halberstam gedacht, methodisch die Negativität eine Schraube weiter drehen: wir denken nicht nur (kontraintuitiv) die Sexualität als Phänomen, das dem Todestrrieb entstammt (und alles andere als der Prokreation dient), sondern schaffen auch eine methodische Basis, auf der die Kulturwissenschaft, und genauer, die Medienkulturwissenschaft, intellektuell-subversiv, oppositionell pädagogisch, assoziativ-komparatistisch und der identitätsstiftenden Gedächtniskultur – also jenem bewussten und unbewussten Prozess, den Jan und Aleida Assmann „kollektives Gedächtnis“<sup>37</sup> genannt haben – gegenüber misstrauisch eingestellt, arbeiten kann.

Ein derartiger Ansatz, ein medienkulturwissenschaftliches Arbeitsprogramm, könnte gut und im Einklang mit der die queer theory und die curatorial studies zufälligerweise einigenden Neologismusaffinität als „Queeratorialität“ bezeichnet werden. Denn wenn wir uns in Erinnerung rufen, was Beatrice von Bismarck mit „Kuratorialität“ bezeichnet – also das Vermögen des Kuratorischen sich selbst im Akt der Hervorbringung dessen, was es hervorzubringen vermag, gleichzeitig selbst zu konstituieren – so kann dies ohne weitere Umwege mit einer Konzeption von ‚queer‘ in eben ausgeführtem Sinne in Verbindung

35 Ebd. S. 15.

36 Michel Foucault. *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 124.

37 Jan Assmann. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ *Kultur und Gedächtnis*. Jan Assmann, T. Hölscher (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. S. 9-19.

stehen. Queeratorialität wäre also die Hervorbringung medienkulturwissenschaftlicher Vermittlungen (Zeichen), deren Konstitutivität im Augenblick ihrer Hervorbringung auf die Bedingungen des Anti-Gemeinschaftlichen und Selbsterstörerischen von Homosexualität reflektieren. Queeratorialität ist also i. d. S. immer schon performativ gedacht, analog zur Medialität. Die Auseinandersetzung mit Phänomenen der Queeratorialität besteht nicht in einer Analyse medialer (künstlerischer, filmischer, etc.) Gegenstände sondern in einer Analyse der Relationen, die als die queere Verbindung von jenen Relationen bezeichnet werden kann, die zur Genese medialer (künstlerischer, filmischer, etc.) Gegenstände führen (oder auch nicht). Queeratorialität verfährt somit im ganz profunden Sinne komparatistisch – ohne jedoch streng genommen zu vergleichen. Vielmehr arbeitet sich Queeratorialität an dem ab, was *zwischen* den Gegenständen und ihren Signifikationsprozessen, was *nach* und *jenseits* der Gegenstände passiert. Queeratorialität kann also, Bismarck paraphrasierend, als „relationale Dynamik“ dessen bezeichnet werden, was als anti-soziales Potenzial von queer im Gefolge von Bersani bezeichnet wurde, so etwas wie das Echo jener revolutionären und attraktiven Kraft der „no future“ Haltung der Sex Pistols, oder vielmehr von Poly Styrene und X-Ray Spex.

Die Fassung von ‚queer‘ innerhalb des anti-social turns der queer theory ist meines Erachtens für dieses Arbeitsprogramm entscheidend. Denn die Analyse relationaler Dynamiken kann nur dann produktiv sein, wenn ‚queer‘ eben nicht im Sinne eines adjektivischen, Identitätskonzepte aufzählenden, Demokratie versprechenden und ganz und gar marketingtauglichen Vokabels verwendet wird. Queeratorialität soll also als sperrige und etwas absurde, jedweder Art von ‚mastery‘ widerstehenden Nominalwerdung verstanden werden, deren Einsatz im Feld der komparatistisch ausgelegten Medienkulturwissenschaften ein akademisch-aktionistischer sein soll. Queeratorialität geht es also weder um das Herbeischreiben emanzipatorischer Interpretationen oder Bedeutungen noch um die Analyse diverser Aspekte medialer Verfasstheiten, sondern um die Möglichkeit einer groß angelegten, multidimensionalen Kritik zeitgenössischer Medialität.

Stefanie Zingl und Jan-Hendrik Müller (Wien)

## Von der Sorge um das Ephemere

### Filmamateu\_innen radikal empathisch kuratieren am Beispiel von Elfriede Irrall

„in jedem fall müßte ich das filmband in 8mm gold für unerschütterliche sturheit bekommen – ach, wird das schön sein, wenn’s fertig ist“<sup>1</sup>, schreibt Elfriede Irrall im Februar 1981 in ihr Tagebuch, nachdem sie sich schon vier Jahre mit dem Leben ihrer Mutter beschäftigt hat. Die Arbeit an dem über eineinhalb Stunden langen Super-8 Film wird sie noch vier weitere Jahre begleiten. Unabhängig, selbstfinanziert und handgemacht ist Irralls Arbeitsweise beispielhaft für das Schaffen zahlreicher anderer Filmemacher\_innen. Filme von Amateur\_innen erschienen der Forschung gerade durch die Schwierigkeit einer Kategorisierung nach Genre, Thema oder ästhetischer Form als fragwürdig.<sup>2</sup> Die von Roger Odin definierten „Figures des Misslingens“<sup>3</sup> im Familienfilm – die fehlende Geschlossenheit, bruchstückhafte Narration, unklare Autor\_innenschaft und willkürliche räumliche Beziehungen – stellen eine filmwissenschaftliche Lektüre, die sich im Rahmen einer filmimmanenten Analyse mit den Filmen beschäftigt, vor erhebliche Probleme.<sup>4</sup> Auch die Archivierung von Amateurfilmen steht aufgrund der oft fehlenden Informationen zur Herkunft, zum Produktionszeitraum und zu den Urheber\_innen immer wieder vor Herausforderungen.

In Anbetracht dieser vielfältigen Problemstellungen soll hier argumentiert werden, Filme von Amateur\_innen als eine breit angelegte filmische Praxis zu verstehen, die aus Produktion, Vorführung, historischen Kontexten aber auch

---

1 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 3.2.1981, Tagebuch, 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum. [sic!]

2 Parallel dazu lässt sich auch die Begriffsgeschichte des Amateurfilms als ‚Familienfilm‘, ‚Home Movie‘, ‚Klubfilm‘, ‚privater Film‘ als ein Ausdruck dieser Konfusion über Gattung, Genre- und Objektbereich verstehen. Siehe dazu: Alexandra Schneider. *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*. Marburg: Schüren, 2004. S. 35f.

3 Roger Odin. „Rhétorique du film de famille. Rhétoriques, sémiotiques“. *Revue d'esthétique* 1-2 (1979): S. 340-373. Nach: Alexandra Schneider. „Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms“. *Handbuch Filmtheorie*. Hg. Bernhard Groß/Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer, 2016. S. 5.

4 Betrachtet man die zahlreichen Studien zum Amateurfilm, so sind diese meist eher an länderspezifische oder stadthistorische Kontexte gebunden und entstammen eher der Geschichts- als Filmwissenschaft. Siehe u. a.: Karen L. Ishizuka/Patricia R. Zimmerman. *Mining the Home Movies. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley: University of California Press, 2008; Laura Rascaroli/Gwenda Young. *Amateur filmmaking. The Home Movie, the Archive, the Web*. London/New York: Bloomsbury, 2014; Susan Aasman/Andreas Fickers/Joseph Wachelder. *Materializing Memories. Dispositifs, Generations, Amateurs*. London/New York: Bloomsbury, 2018.

persönlichen Erinnerungen und biografischem Wissen besteht.<sup>5</sup> Das „performative Gefüge“<sup>6</sup> des Amateurfilms besteht aus dieser Verschränkung von Publikum, Filmenden und dargestellten Akteur\_innen. Versteht man die Amateurfilmpraxis als ein Gefüge, müssen nicht nur die Filme, sondern darüber hinaus die ‚Paratexte‘ oder genauer ‚Epitexte‘<sup>7</sup> der Filme untersucht werden. Folglich soll behandelt werden, inwiefern die Auseinandersetzung mit Amateurfilmen und ihren Paratexten<sup>8</sup> eine Neuausrichtung archivarischer Arbeit erfordert, die sich als komparatistische und kuratorische Methode versteht. In Auseinandersetzung mit dem Begriff einer „radical empathy“<sup>9</sup> in der Archivwissenschaft soll die Arbeit in Archiven als affektive ‚Sorge‘-arbeit verstanden werden, die traditionelle Rollenzuweisungen von archivarischer und kuratorischer Arbeit überschreitet und den Aufbau neuer Gemeinschaften und Öffentlichkeiten zum Ziel hat.<sup>10</sup> In Anschluss an eine theoretische Auseinandersetzung hinsichtlich

5 Vgl. Schneider. Die Stars sind wir (wie Anm. 2). S. 40.

6 Schneider. Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilm (wie Anm. 3). S. 6.

7 Die hier gemeinten Paratexte des Amateurfilms sind nach Gérard Genette als ‚Epitexte‘ zu begreifen. Begleittexte also, die im Gegensatz zu den Paratexten nicht zeitlich oder räumlich an den Haupttext gekoppelt sind. Zu diesen zählt Genette Mitteilungen, die „[...] im Allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und Ähnliches)“ angesiedelt sind. Siehe: Gérard Genette. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. S. 12. Darüber hinaus zur Verwendung von Genettes Konzept der Paratexte in den Filmwissenschaften siehe: Alexander Böhnke. *Paratexte des Films. Über die Grenzen des filmischen Universums*. Bielefeld: transcript, 2007; Andrzej Gwóźdź. *Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte – Film under Re-Construction. Cinema and its Paratexts*. Marburg: Schüren, 2009; Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek. *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: De Gruyter, 2014.

8 Ein Beispiel für Paratexte des Amateurfilms kann man in Paolo Caneppeles’ Text „Das schönste Behältnis. Ode an die Lagerungspraktika der Filmamateure“ finden. Ausgehend von den zahlreichen Dosen, Schachteln und Beschriftungen wird die Bedeutung der Paratext-Objekte für eine Amateurfilmpraxis verdeutlicht. Siehe: Paolo Caneppele. „Das schönste Behältnis. Ode an die Lagerungspraktika der Filmamateure“. *geschichte erzählen. Medienarchiv zwischen Historiographie und Fiktion*. Hg. Thomas Ballhausen/Valerie Strunz/Günter Krenn. Wien: Lit-Verlag, 2014. S. 81-108.

9 Michelle Caswell/Marika Cifor. „From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in the Archives“. *Archivaria* 81 (2016). Wir danken für den Hinweis auf Caswell und Cifor dem Artistic Research Projekt: Temple of the Datatypistic Youth. *Journal of Film Preservation*. Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz, 2022.

10 Auf die Diskussion dieser Rollenverteilung innerhalb von Filmarchiven kann hier nur zum Teil eingegangen werden. Der Widerspruch zwischen dem Bewahren durch Vorführung oder durch kontrollierte Konservierung zieht sich durch die institutionellen Debatten um den als eher umfassende Praxis zu verstehendem Begriff ‚Film Curatorship‘. Zwischen den Begriffen ‚Filmkurator‘, ‚film programmer‘, ‚curator of exhibition‘ oder ‚film curatorship‘ besteht in Filmarchiven eine sowohl historisch-bedingte als auch sprachliche Uneindeutigkeit. Die Arbeit des ‚Filmkurators‘ oder des ‚film programmer‘ als Programmgestalter lässt sich auch aufgrund des Dispositivs Kino nicht

einer Neuausrichtung der Amateurfilmforschung in Filmarchiven, soll anhand der anhaltenden Recherchearbeit zum Nachlass der eingangs erwähnten österreichischen Schauspielerin Elfriede Irrall geprüft werden, inwiefern sich durch Verfahren des Vergleichens und Nebeneinanderstellens verschiedenster biografischer Versatzstücke die radikal-empathische Methode verwirklichen lässt und eine Strategie im Umgang mit dem fragmentarischen Charakter von Amateurfilmen gefunden werden kann.

## 1. Das Archiv als Diskursort. Filmamateure\_innen archivieren

In der Amateurfilmforschung hat sich mittlerweile ein Verständnis vom Archiv als Diskursort durchgesetzt. In Anschluss an eine von Michel Foucault abgeleitete Medienarchäologie ist das Ziel der Amateurfilmforschung,

[...] die in den physischen Archiven aufbewahrten und überlieferten textuellen und filmischen Dokumente nicht auf ihren Sinn und ihre Wahrheit [zu untersuchen], sondern auf die historischen Realitätsbedingungen, die das von den Dokumenten zum Ausdruck gebrachte erst ermöglicht haben.<sup>11</sup>

Das Archiv ist daher nicht als Dokumentationsstelle historischer Wahrheiten zu verstehen, sondern als ein Aussagesystem, das immer auch an historische Apriori gebunden ist. Diese in den Dokumenten angelegten Vorbedingungen zeugen nach Foucault vom „[...] Gesetz dessen, was gesagt werden kann [...]“.<sup>12</sup> Das Archiv ist insofern „[...] das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht.“<sup>13</sup> Die Arbeit in Archiven muss daher vielmehr in der Untersuchung dieses ‚Erscheinen der Aussagen‘ bestehen. Für ein Verständnis des Amateurfilms ist es aufgrund seines oft fragmentierten Auftretens umso wichtiger, die Umstände, Paratexte und Produktionsumstände zu untersuchen, um sie in ihrer Funktion als diskursive Elemente zu verstehen.

Sabine Nessel sieht dahingehend drei Forschungszusammenhänge im Umgang mit Amateurfilmen: Die Rekonstruktion von Geschichte, die museal-orientierte Politik des Sammelns, Bewahrens und Vermittelns sowie die Auseinandersetzung mit Amateurfilm als künstlerische und ästhetische Praxis. Ziel einer diskursiven Amateurfilmforschung müsse es daher sein, alle drei Zugänge in ihrer „gesamten Widersprüchlichkeit“ sichtbar zu machen, wodurch „[...] die Beschäftigung mit Amateurfilmen weder eine bloße Dienstleistung zur

---

einfach mit dem Kuratieren im Kunstraum oder eben mit der Arbeit eines ‚curator of collection‘ im Archiv vergleichen. Zu dieser Diskussion siehe: Alexander Horwarth/Michael Loebenstein/David Francis/Paolo Cherchi Usai. Hg. *Film Curatorship. Archives, museums and the digital marketplace*. Wien: Synema, 2008. S. 44f.

11 Vrääth Öhner. „Einleitung“. *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 7.

12 Michel Foucault. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. S. 187.

13 Ebd. S. 187.

Sicherung von Archivbeständen noch bloße Community-Arbeit [...]“<sup>14</sup> wäre. Im Rahmen dieses medienarchäologischen Verständnis des hybriden Formats ‚Amateurfilm‘ sieht Nessel die Möglichkeit neue Methoden in Archiven zu erproben, um eine kanonisierende Filmgeschichtsschreibung zu verlassen.<sup>15</sup>

Innerhalb einer solchen medienarchäologischen Archivpraxis erfährt die Rolle von Archivar\_innen ebenfalls eine neue Bedeutung. In ihrem Artikel zum Forschungsprojekt *WIEN BEWEGT!* des Österreichischen Filmmuseum plädieren Paolo Caneppele und Raoul Schmidt für neue Strategien in der Sammlung von Amateurfilmen und eine Erweiterung der Methoden durch Begriffe der Geschichts- und Kulturwissenschaft. Insbesondere stellen sie den persönlichen Kontakt zu den Einbringer\_innen beim Sammeln von Amateurfilmen heraus, „[...] da die Materialien mit großen emotionalen Bindungen, mit persönlichen Erinnerungen und spezifischen Werten verwoben sind.“<sup>16</sup> Empathie, Respekt und Interesse für die biografischen Dimensionen der Amateurfilmer\_innen und ihrer Familien sind dabei entscheidend für das Erfassen der sonst in einer unzugänglichen (Teil-)Anonymität verbleibenden Filme. Denn Amateurfilme sind „Ego-Dokumente“<sup>17</sup>, die (auto-)biografische Funktionen haben und daher einer bestimmten Einfühlung bedürfen, um als kulturelle Filmpraxis verstanden zu werden.<sup>18</sup> Durch Gespräche und Interviews über die Aufführungspraxis, die Identifizierung von Personen sowie Lebensumstände und Entstehungskontexte der Filme können weitere Informationen über die Filme gesammelt werden. Das Ziel einer solchen Überschreitung eines rein filmimmanenten Zugangs beim Sammeln von Amateurfilmen ist es,

[...] sich von einer rein filmischen Betrachtungsweise (und Bestandsaufnahme) zu lösen und die archivarischen Methoden neu auszurichten: hin zu dem hinter den Filmaufnahmen stehenden Individuum. [...] Filmarchivar\_innen sind nun nicht mehr nur passive Verwalter\_innen der Materialien, die sie der künftigen

14 Sabine Nessel. „Amateurfilm-Werden. Hybridität des Amateurfilms und Foucaults archäologische Praxis“. *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 136.

15 Vgl. ebd. S. 137.

16 Paolo Caneppele/Raoul Schmidt: „Wien bewegt! Strategien der Sammlung von Amateur- und Familienfilmen“. *Aufnahme läuft. Private Videobestände – Öffentliche Archive?* Hg. Gabriele Fröschl/Christina Waraschitz/Renée Winter. Wien: LIT-Verlag, 2016. S. 53.

17 Der Begriff der Ego-Dokumente kommt vom niederländischen Historiker Jacques Presser (1899-1970) und bezeichnet historische Quellenmaterialien mit persönlichem Charakter, die über die Selbstwahrnehmung eines Menschen Auskunft geben. Raoul Schmidt und Paolo Caneppele wenden diesen erstmals auf Filme von Amateur\*innen an. Vgl. Paolo Caneppele/Raoul Schmidt. „Die Flüchtigkeit festhalten. Von der Melancholie des Sammelns“. *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 146.

18 Vgl. ebd. S. 144.

wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung stellen, sondern werden auch zu Akteur\_innen bzw. Produzent\_innen neuer Erkenntnisse – etwa in Form von Videoaufzeichnungen, die als neue generierte Begleitmaterialien Eingang in den Bestand finden. Archivierung bedeutet hier also soziale Interaktion, Kommunikation und Dokumentation der Ergebnisse.<sup>19</sup>

Diese Neuausrichtung von Filmarchivar\_innen zu aktiven Produzent\_innen stellt Filminstitutionen durch das Vordringen in Aufgabenbereiche von Kurator\_innen und Forscher\_innen vor einige Herausforderungen.<sup>20</sup> Doch das Sammeln und Produzieren von Begleitmaterialien ist in der Amateurfilmforschung gerade aus der Perspektive der Archivar\_innen zielführend. Durch die Nähe zum Material und die erwähnten Methoden der Einfühlung, des Gesprächs und der Kommunikation mit den Einbringer\_innen erarbeiten Archivar\_innen ein sehr spezifisches und gerade durch die praktizierte soziale Interaktion situiertes Wissen.<sup>21</sup> Dieses Wissen ist essentiell für ein Verständnis des ‚performativen Gefüges‘ der filmischen Amateurpraxis als Ganzes. Die etymologische Bedeutung von Kuratieren als ein ‚Sorge tragen‘ steht in Anbetracht dieser Aufmerksamkeit gegenüber den Biografien der Filmamateur\_innen in einem direkten Zusammenhang mit der Arbeit von Archivar\_innen.

## 2. Radical Empathy. Archivar\_innen als Caregiver

Die US-amerikanischen Archivwissenschaftlerinnen Michelle Caswell und Marika Cifor plädieren für ein Umdenken innerhalb der Archivpraxis. In ihrem Text „From Human Rights to Feminist Ethics: Radical Empathy in Archives“ fordern sie, Archive in gemeinschaftlich-orientierte Orte des Austauschs zu transformieren. Eine solche Veränderung beginnt für Caswell und Cifor durch ein radikales Neudenken der eigenen Aufgaben:

---

19 Caneppele/Schmidt. Wien Bewegt! (wie Anm. 16). S. 54.

20 Eine genaue Beschreibung des im Österreichischen Filmmuseum praktizierten archivaren Umgangs mit Amateurfilmen findet man ebenfalls hier: Paolo Caneppele/Raoul Schmidt. „Curatorship von Amateurfilmen im Österreichischen Filmmuseum.“ *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. Siegfried Mattl/Carina Lesky/Vrääth Öhner/Ingo Zechner. Wien: Synema, 2015. S. 227-234.

21 Situiertes Wissen soll hier in Anschluss an Donna Haraway als begrenztes, zu überprüfendes und kontextabhängiges Wissen verstanden werden. Die von Haraway mit dem Begriff geforderte soziale Verortung und Kontextualisierung von Wissen ließe sich hier durchaus auch als eine Methode der Interdisziplinarität und einer sich ab- oder vergleichenden Wissensproduktion (auch in Hinblick auf den Begriff des Kuratierens) anführen. Insbesondere da Haraway im Herstellen von Verbindungen partieller Perspektiven die Möglichkeit begreift, kritisch in eine „objektivierende“ Epistemologie einzugreifen. Siehe: Donna Haraway. „Situating Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“. *Feminist Studies* Vol. 14 (1988): S. 575-599.

What if we began to see archivists not only as guardians of the authenticity of the records in their collections, but as centrepieces in an ever-changing web of responsibility through which they are connected to the records' creator, the records' subjects, the records' users, and larger communities?<sup>22</sup>

Ausgehend von einer feministischen Ethik schlagen Caswell und Cifor eine „radical empathy“ als Methode archivarischer Praxis vor. Darunter verstehen sie die Verpflichtung der Archivar\_innen zur Sorge und ein inklusives Modell von gesellschaftlicher Teilhabe an der Wissensproduktion in Archiven.<sup>23</sup> Das Ziel der Archivar\_innen sollte es sein, die unterschiedlichen Akteur\_innen des Archivguts (die Einbringer\_innen, Angehörigen, Filmamateure\_innen) in den Prozess der Archivierung von der Aufnahme, Beschreibung bis zur Vermittlung einzubeziehen, die Bedürfnisse der mit dem Archivgut verbundenen Personen wahrzunehmen und den eigenen Arbeitsprozess an diesen Bedürfnissen auszurichten. Denn in der Beziehung von Archivar\_innen zu Produzent\_innen und ihren Materialien liegt eine affektive Verantwortung. Radikal ist an dieser Forderung nach ethischer Verantwortung und Empathie die Gleichstellung der Bedeutung des Archivguts mit den oft vernachlässigten Bedürfnissen der Personen hinter den Objekten. Das Konzept der „radical empathy“ trifft sich dabei nicht nur mit den zuvor in Bezug auf die Amateurfilmforschung vorgeschlagenen Besonderheiten (bspw. bei Sabine Nessel), sondern erweitert dieses Verständnis, um die Idee von Archivar\_innen als „caregivers“, die in eine affektive Kompliz\_innenschaft mit den Produzent\_innen und ihrem Material treten: „From the approach of a feminist ethics of care, archivists are seen as caregivers, bound to record creators, subjects, users, and communities through a web of mutual affective responsibility.“<sup>24</sup> Diese Neuausrichtung der Rolle von Archivar\_innen hin zu einer affektiven Teilhabe und aktiven Vermittlung als „caregivers“ läuft natürlich potentiell Gefahr, gerade durch die gesteigerte Aktivität in Form von Gesprächen und Oral History-Interviews den Blick auf das Material selber zu verstellen.<sup>25</sup> Gleichzeitig ermöglicht das Einbeziehen einer feministischen Ethik in die Archivpraxis eine wichtige Erweiterung der Methoden von Archivar\_innen im Umgang mit biografischem und ephemeren Wissen, welches gerade innerhalb institutioneller Rahmungen durch eine Hegemonie kanonischer Historisierung bedroht ist.

Anhand unserer<sup>26</sup> Auseinandersetzung mit dem Nachlass der 2018 verstorbenen österreichischen Schauspielerin Elfriede Irrall wird im Folgenden gezeigt,

22 Caswell/Cifor. Radical empathy in the archives (wie Anm. 9). S. 25.

23 Vgl. ebd. S. 28: „An ethics of care, which we situate here under the larger tent of feminist ethics, stresses the ways people are linked to each other and larger communities through webs of responsibilities. This feminist approach to ethics emphasizes 'particularity, connection, and context' rather than abstract moral principles.“

24 Ebd. S. 24.

25 Vgl. ebd. S. 32.

26 Eine distanzsprachliche Rhetorik wird im folgenden Text ganz bewusst vermieden. Im Sinne der radikalen Empathie sprechen wir in der 1. Person Plural, um die



inwiefern in der Recherche und Aufarbeitung ihrer überlassenen Filme der Versuch unternommen wurde, einen aktiven, sorgsam und medienkomparatistischen Umgang mit dem Nachlass im Sinne einer „radical empathy“ zu verwirklichen und klassische Vorstellung des Archivierens zu überschreiten. Die in der Recherche geführten Gespräche mit Hinterbliebenen, Tagebücher und Notizen sollen hier in einem Nebeneinander parallel zu Elfriede Irralls biografischen Amateurfilm-Essay *ums frei werden hätte es ja gehen sollen*<sup>27</sup> (BRD 1977-1984) als gleichwertige Teile eines nicht-abgeschlossenen Recherche-Projektes betrachtet werden.

### 3. Elfriede Irrall. Filmen als Versammeln autodidaktischen Wissens

„Wenn ich in meinem damaligen Tagebuch die Notiz lese: ‚*Umspielung, Vormischung – nein, eben nicht, erst Kopie ziehen lassen und dann Vormischung...*‘ rührt mich der beschwörende Gestus, meine autodidaktischen Kenntnisse um mich zu versammeln.“<sup>28</sup>

Elfriede Irrall war Schauspielerin, politische Aktivistin, Pädagogin und Filmemacherin<sup>29</sup>, die sich selbst das Filmen beibrachte. Als Ensemblemitglied war sie an der Schaubühne unter Peter Stein in Berlin zu sehen und wirkte in Filmen von Michael Haneke und Gustav Deutsch mit. Die 1938 in Wien geborene Theater- und Filmschauspielerin steht nicht nur vor der Kamera, sondern agiert auch dahinter: Mit ihrer Schmalfilmkamera realisiert sie Filme, die nicht für eine breite Öffentlichkeit bestimmt sind. Ihre Filme sind politisch, poetisch, persönlich. Ihr erster Film trägt den Titel *Chile – Der Kampf geht weiter*<sup>30</sup> (BRD 1974-1974), den sie gemeinsam mit Dieter Esche während ihres viermonatigen Aufenthalts in Chile umsetzt. Die filmische Berichterstattung über die Arbeiterbewegung und die Entwicklung der Unidad Popular unter Salvador Allende wird in Deutschland im Rahmen der Solidaritätsbewegung für Chile oftmals gezeigt. Auch in Berlin geht Irrall mit ihrer Super-8-Kamera auf die Straße und fertigt in

---

Beziehung, die die Autor\_innen über den Verlauf ihrer Recherche mit Elfriede Irrall und ihrem Werk eingegangen sind, zu verdeutlichen.

27 *ums freiwerden hätte es ja gehen sollen*, Regie: Elfriede Irrall, BRD 1977-1984, Super 8, 105 Min, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

28 Elfriede Irrall/Olaf Scheuring. *Und künde anderen von solchem Glück. Vorausschauende Erinnerungen*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2014. S. 35.

29 Elfriede Irrall (1938-2018) absolvierte eine Schauspielausbildung und begann als 16-Jährige ihre Theaterarbeit am Theater in der Josefstadt und am Volkstheater in Wien, in Berlin ist sie im Renaissance Theater, an der Freien Volksbühne und der Schaubühne zu sehen. 1977 begann sie mit einer Lehrtätigkeit an der Hochschule der Künste in Berlin und engagiert sich für als Theaterpädagogin für Jugendliche. 1982 gründete sie mit Olaf Scheuring das *theaterspielwerk*, ein Wandertheater im Tourbus.

30 *Chile – Der Kampf geht weiter*, Regie: Elfriede Irrall/Dieter Esche, BRD 1973-1974, 16mm, Kinemathek Hamburg

Eigenregie Berichterstattungen von Demonstrationen und Kundgebungen der Frauenbewegung an.<sup>31</sup> Die Filmpraxis abseits der professionellen Filmindustrie birgt unbeachtetes Potential: Die Schmalfilmkamera ermöglicht eine selbstbestimmte Berichterstattung im Zeichen eines politischen Aktivismus.<sup>32</sup>

Ein weiterer Film, an dem sie acht Jahre lang arbeiten wird, ist ein intimes Portrait über ihre Mutter auf Super 8. Das Filmessay *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* (BRD 1977-1984) gewährt Einblick in das Leben einer Frau und erzählt gleichzeitig über das Leben vieler. Basierend auf mehreren im Sommer 1977 auf Tonband aufgenommenen Gesprächen mit ihrer Mutter Erika Trojan begibt sich Irrall auf die Suche nach ihrer Familiengeschichte und spricht mit ihrer Mutter über Frauenbilder in der NS- und Nachkriegszeit.<sup>33</sup> Zentral in dieser Begegnung sind jene biografischen Lebensmomente, über die in Familien selten oder nie gesprochen wird: Kinderwünsche, Abtreibung, Liebe inner- und außerhalb der Ehe, der Bezug der Familie zum Nationalsozialismus. Trotz des subjektiven Zugriffs Irralls auf das Leben ihrer Mutter eröffnen sich durch die hervorgebrachten Anekdoten und traumatischen Erzählungen aus dem Krieg Ähnlichkeiten in den Leben einer ganzen Generation von Frauen. Emanzipation und Selbstbestimmung sind durchweg präsent, bleiben in den Erzählungen jedoch Fluchtpunkte und teilweise unverwirklichte biografische Möglichkeitsräume.<sup>34</sup> Irrall vermeidet in Hinblick auf den Krieg ganz bewusst die für ihre eigene Generation offensichtliche Frage nach dem ‚Warum?‘. „Der Ausgangspunkt meines Interesses war die Frage: Wie hast du den Kriegsalltag bewältigt?“<sup>35</sup>, schreibt Irrall viele Jahre später und offenbart damit den einfühelnden Versuch, auch ihr eigenes Leben, das im Krieg beginnt, durch jenes der Mutter zu verstehen. Auf einer der handgeschriebenen abgefilmten Texttafeln

31 Insgesamt finden sich 42 Filmelemente in Irralls Filmsammlung. Ein Großteil davon sind Arbeitsmaterialien zu den beiden Filmen *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* und *Chile – Der Kampf geht weiter*. Eine zweite Kategorie stellen Berichterstattungen von Demonstrationen dar mit Titeln wie *Wer sich nicht wehrt, lebt verkehrt* (1976), *Arbeitsgruppe Frauen* (undatiert) und Tonbändern der *SB-Kongresse*. Private Aufnahmen von Reisen und Alltag bilden die dritte Kategorie.

32 Medien des Protests und der Gegenöffentlichkeit etablierten sich über die Arbeit mit Super-8 und 16mm Film hinaus insbesondere im Video-Format, das kostengünstiger und einfacher in der Handhabung war als das Schmalfilmformat. Siehe u. a.: Thomas Weber. „Gegenöffentlichkeit – Unanschaulich.“ *Protest, Film, Bewegung: Neue Wege des Dokumentarischen*. Hg. Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning. München: Edition text+kritik, 2015. S. 13-24; sowie: Kay Hoffmann. „Vom Direct Cinema zum politischen Video-Aktivismus“. *Der dokumentarische Film und die Wissenschaften. Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft*. Hg. Carsten Heinze/Arthur Schlegelmilch. Wiesbaden: Springer, 2019. S. 95-107.

33 Elfriede Irrall beschäftigte sich nicht nur mit der Biografie ihrer Mutter. Die Feldpostbriefe ihres Vaters Karl Irrall dienen als literarische Vorlage für ein Theaterstück *Wagram, Uffz.F.P.N 22203*, das sie 1987 gemeinsam mit Olaf Scheuring realisierte.

34 In einem hier noch vorzustellenden Flugblatt zu einer Filmvorführung am internationalen Frauentag heißt es dem entsprechend: „Ein Film über [...] heimliches Helldentum.“

35 Irrall/Scheuring. Und künde anderen von solchem Glück (wie Anm. 28). S. 27.

im Film heißt es: „1945 war meine mutter 35 – mit 35 hatte ich beschlossen, wesentliches in meinem leben zu verändern – dazu war ich unter anderem in der lage, weil meine mutter mit 35 beschlossen hatte, uns – nämlich meine zwei schwestern und mich – am leben zu erhalten. das tat sie und nichts anderes...“<sup>36</sup>



Abb.1: Elfriede Irrall mit Tonbandgerät und bei der Arbeit am Schneidetisch, Filmstills aus *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

---

36 *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen*. 01:12:02- 01:12:24. [sic!]

Noch bevor die geplanten Dreharbeiten im Sommer 1978 beginnen, stirbt Erika Trojan. Die Tonbandaufnahmen mit ihrer Mutter bilden damit gleichermaßen den Ausgangspunkt und Kern des Films.<sup>37</sup> Stilistisch offenbart sich eine interessante Mischform aus Essayfilm, Dokumentation sowie Amateur- und Familienfilm. Besonders auffallend sind die zahlreichen kreativen Einfälle, um die Gespräche mit ihrer Mutter in Bilder zu übertragen. Irrall beschreibt diesen Prozess in ihrem Tagebuch als „Kleine Schritte in der Filmkonzeption / in Bildern denken“<sup>38</sup>. Dabei stellt sich der Film selbst als Erinnerungs- und Arbeitsprozess aus: „Wir sehen Elfriede Irrall an der Schreibmaschine, während sie das Drehbuch schreibt, umgeben von den Fotografien ihrer Mutter an der Wand; wir sehen, wie sie die Fotografien zu Collagen verarbeitet; wir sehen sie bei der Filmarbeit am Schneidetisch. [...] Amateurfilm ist Kopf- und Handarbeit zugleich.“<sup>39</sup> Damit rückt der Film auch in die Nähe einer Materialsammlung. Alte Fotografien aus Familienalben, selbstgemachte Fotocollagen, Zeichnungen, Textzitate und von Irrall selbst inszenierte Analogien reflektieren die Erzählungen der Mutter. Diese Übertragungen kommen insbesondere dann zum Einsatz, wenn klassische Rollenbilder konterkariert werden: spricht Erika Trojan über häusliche Arbeit, ist Irrall etwas unbeholfen beim Fensterputzen zu sehen.<sup>40</sup> Dieser mit Inszenierungsformen des Amateurfilms vergleichbare spielerische Umgang mit Schauspiel wechselt sich immer wieder mit subjektiv-denkerischen filmischen Gesten ab. Dahingehend werden auch die verwendeten Materialien reflektiert, indem mittels Zitaten aus Christa Wolfs *Kindheitsmuster* über die historische Aussagekraft von Fotografien nachgedacht wird: „niemals wird man beweisen können, daß millionen solcher familienfotos – übereinandergelegt – etwas mit dem ausbruch eines krieges zu tun haben“<sup>41</sup>, heißt es auf einer weiteren Texttafel.

37 Das Gespräch mit ihrer Mutter Erika Trojan fand an zwei Abenden im Sommer 1977 in Wien statt. Die O-Ton-Aufnahmen des Gesprächs auf insgesamt 12 Magnettonbändern mit dem Titel *Mutter 1-10 und Erika* sind Teil der Filmsammlung, ebenso die O-Ton-Aufnahmen *Haushaltsgeräusche* sowie die Endmischung des Films auf 16mm Cordbändern, die im Tonstudio der Universität der Künste in Berlin angefertigt wurde.

38 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 11.2.1979, 15:15h, Tagebuch, 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

39 Stefanie Zingl. „Erinnerungen handgemacht. Elfriede Irralls ums freiwerden hätte es ja gehen sollen (1977-1984)“. *Geschichtsanschauungen Views of History. Eine Publikation zu Remake. Frankfurter Frauen Film Tage 2019*. Hg. Karola Gramann/Heide Schlüpmann. Frankfurt: Kinothek Asta Nielsen, e. V. 2019. S. 103-106.

40 Die manchmal übertriebenen Gesten und komödiantisch-spielerischen Einsätze (u. a. beim Bügeln, Socken stopfen, Blumen zuschneiden, Klinken putzen) erinnern zuweilen an Chantal Akermans' Film *Saute ma ville* (BE 1968). Die beiden Filme gäben in einem Filmprogramm wohl ein gut zu ‚kuratierendes‘ Paar ab. Das Gespräch mit der Mutter suchend, könnte man dieses Verhältnis sogar bis zu Akermans letzten Film *No Home Movie* (BE 2015) weiterdenken (besonders auch um ein konträres Bild von Erinnerungen aus dem Krieg zu geben).

41 *ums freiwerden hätte es ja gehen sollen*. 00:27:49-00:28:07. [sic!]. Zitiert nach: Christa Wolf. *Kindheitsmuster*. Frankfurt a. M.: Luchterhand Literaturverlag, 1989. S. 210.



Abb. 2: Fotocollage und Irrall mit Fotografie ihrer Mutter,  
Filmstill aus *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen*,  
Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

Der Film erzählt somit die Geschichte einer Wiener Familie während und nach dem Nationalsozialismus aus einer dezidiert feministischen Perspektive und verwebt ‚Geschichte‘ mit ‚Geschichten‘. Im Nebeneinander der Bilder, biografischer Details und historischer Bezüge ist *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* ein Film, der gerade durch die angewandten Methoden des Versammelns, Auswählens und Aneinanderreihens seine erzählerische wie formale Komplexität gewinnt.

#### 4. Gemeinschaftspraxis. Archivieren als Rekonstruktionsarbeit

Die Archivarbeit rund um Elfriede Irralls Amateurfilmpraxis gestaltet sich als Spurensuche. Woher die Filme kommen, wie sie gemacht wurden, wo sie gezeigt wurden und wer sie gesehen hat, sind wichtige Fragestellungen an ephemere Filmsammlungen, um zu verhindern, dass diese verwaissen, sobald sie in ein Archiv gelangen.<sup>42</sup> Amateurfilme erzählen Geschichten, aber sie erzählen nie die ganze Geschichte. Ohne Kontextualisierung verstummen diese Filme im Archiv.

Sorgfältig in Keksdosen und Bananenkisten verpackt übergab Elfriede Irrall 2017 ihre Schmalfilmsammlung an das Österreichische Filmmuseum. An ihrem Küchentisch erzählte sie uns von ihrem Leben und ihren Filmen. Zu einem weiteren Treffen kommt es nicht, denn sie stirbt kurze Zeit nach unserer Begegnung im Februar 2018 im Alter von 80 Jahren. All die Fragen, die wir an ihre Filme stellen, bleiben dennoch nicht unbeantwortet, denn sie hat zwei autobiografische Bücher<sup>43</sup> verfasst, in denen sie auch über die Entstehung ihrer Filme schreibt. Gespräche mit Wegbegleiter\_innen, Irralls Tagebücher und filmbezogene Materialien, die uns von ihrem Nachlassverwalter<sup>44</sup> übergeben wurden, erlauben uns weitere Einblicke in ihre Filmpraxis. Als Filmamateurin verfügt Irrall über eine autarke Autorinnenposition, alle Produktionsschritte liegen in ihrer Hand. Filmen ist für Irrall dennoch eine kollektive Praxis. Als sie 1977 beginnt, an ihrem Film *ums freierwerden hätte es ja gehen sollen* zu arbeiten, notiert sie in ihr Tagebuch:

7.5.77, 15h, ich muß das alleinsein mit dieser filmarbeit bewältigen. Ich brauche dringend ein kontinuierliches zusammensein – zusammenarbeiten mit anderen – eine gruppe – o ja!<sup>45</sup>

Die ersehnte Gemeinschaft findet sie in ihrem vertrauten Umfeld: In den Momenten des Films, in denen Irrall selbst zu sehen ist, greifen ihr Lebenspartner Olaf Scheuring und ihre langjährige Freundin Merve Lowien<sup>46</sup> zur Kamera. Irrall engagiert Laienmusiker\_innen, um die Filmmusik zu vertonen, die von Ulle

42 Als ‚Waisenfilme‘ oder ‚Orphans‘ werden in der Archivpraxis Filme bezeichnet, deren Herkunft nicht überliefert ist. Weitere Informationen zum Begriff ‚Orphan‘ sowie zum jährlich stattfindenden ‚Orphan Film Symposium‘ der New York University siehe: <https://wp.nyu.edu/orphanfilm/> [21.6.2021].

43 Irrall/Scheuring. *Und künde anderen von solchem Glück* (wie Anm. 28) und Irrall, Elfriede/Scheuring, Olaf: *Yggdrasill*, Bibliothek der Provinz: Weitra, 2018.

44 An dieser Stelle ein großer Dank an Giuseppe Rizzo, der die Recherche so tatkräftig unterstützt.

45 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 7.5.1977 15h, Tagebuch 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*. Sammlung Österreichisches Filmmuseum. [sic!]

46 Merve Lowien war mit ihrem damaligen Partner Peter Gente Mitbegründerin und Namensgeberin des Merve-Verlags. In ihrem 1977 erschienenen Buch *Weibliche Produktivkraft – Gibt es eine andere Ökonomie: Erfahrungen in einem linken Projekt* berichtet sie von der Entstehungsgeschichte des Verlags. 1993 gestaltet Elfriede

Zeilfelder komponiert wird. „so viel einsatz für kein geld und nicht mal gewisse ehre!“<sup>47</sup>, schreibt Irrall über die Zusammenarbeit mit den Musiker\_innen in ihrem Tagebuch. Film und Musik sollten bewusst „handgemacht“ wirken, erinnert sich Ulle Zeilfelder.<sup>48</sup> Die Komponistin ergänzt die laufende Rechercharbeit rund um Irralls Filmschaffen mit ihren Erinnerungen an die Entstehung des Films. Der Kontakt wurde über den Nachlassverwalter hergestellt und es baute sich im Zuge der Recherche eine E-Mail-Korrespondenz auf, in der Zeilfelder über die gemeinsame Arbeit erzählt:

Du weißt sicher, dass ich daran wochen-, monatelang mit Elfriede eng zusammengearbeitet habe. Nach den Ton- und Drehaufnahmen mit ihrer Mutter und nachdem sie das Drehbuch fertiggestellt hatte und der Rohschnitt – bei ihr zu Hause am Schneidetisch! – fertig war, arbeitete ich mit Elfriede das Drehbuch im Zusammenklang mit dem Film und der Mutter-Interview-Tonspur Minute für Minute (Sekunden!!) durch, um die Musik- und Geräusche-Tonspur zu planen. Dann folgten meine Kompositionen (ein Mutter-Thema und ein Tochter-Thema; letzteres sollte auf Elfriedes Wunsch einen Anklang an ein Kinderlied haben; beide jeweils mit Variationen). Für die Realisierung der Musik gewann ich die Gruppe „Sorgenhobel“. Nach Einstudierung der Stücke ging ich mit den Musikern in das Luxus-Tonstudio der UdK, die Querflöte spielte ich ein. Dann wieder wochenlang am Schneidetisch bei Elfriede zu Hause, um das Studioband mit Sekunden- und Minutengenauigkeit auf den Film zu schneiden.<sup>49</sup>

Ulle Zeilfelder erweiterte zudem Irralls Nachlass mit einer Kopie des Drehbuchs, das ihr als Arbeitsgrundlage diente und ihre handschriftlichen Kompositionen beinhaltet. Diese filmbezogenen Aufzeichnungen sind wichtige Quellen für die Amateurfilmforschung – sofern diese überhaupt existieren und ihren Weg in ein Archiv finden. Die schriftlichen Dokumentationen ermöglichen es Irralls Arbeitsweise Schritt für Schritt nachzuvollziehen. Der Blick in das Drehbuch zeigt, dass die Tonspur in Irralls Film eine zentrale Rolle einnimmt. Nicht nur, weil der Ausgangspunkt die Tonaufnahmen von Erika Trojan darstellen, sondern auch die Einbindung der Musik, der Einsatz der Geräusche und vor allem der Mut zur Stille.

---

Irrall gemeinsam mit Olaf Scheuring und Ulrike Schlue das Radiofeature *Ich muss mich da rausschreiben* über Merve Lowien für den RIAS Berlin.

47 Elfriede Irral. *Eintrag vom 6.8.1982 15h, Tagebuch 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*. Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

48 Ulle Zeilfelder studierte Politologie und Komposition in Berlin. Ihr berufliches Standbein war Lehrerin, ihr Spielbein ist die Komposition, die Musik. Irrall und Zeilfelder lernten sich in den 1970er Jahren bei der gemeinsamen Öffentlichkeitsarbeit der Chile-Solidaritätsbewegung kennen. Irrall arbeitete im *Chile-Komitee*, Zeilfelder schrieb für die *Chile-Zeitung*. 1981 gründeten Irrall, Zeilfelder, Scheuring und Johanna Karl-Lory die Theatergruppe *teaterspielwerk*.

49 E-Mail-Korrespondenz Stefanie Zingl mit Ulle Zeilfelder vom 22. April 2019.

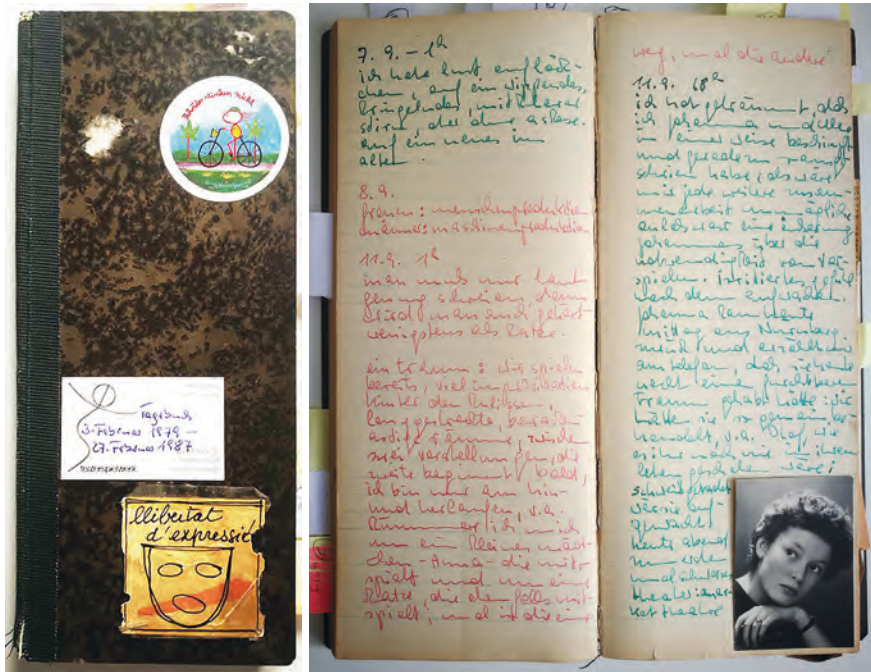


Abb. 3: Tagebuch von Elfriede Irrall, „Tagebuch. 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987“, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

1982 zeigt der Westdeutsche Rundfunk Interesse am Film über ihre Mutter. „So überrascht waren wir, so gefreut haben wir uns und haben es dennoch nicht getan.“<sup>50</sup> Irrall entscheidet sich dagegen, *ums freiwerden hätte es ja geben sollen* einem breiteren Publikum zu präsentieren. Denn schon in ihrer Theaterarbeit begibt sie sich auf die Suche nach einer unvermittelten Nähe zu ihrem Publikum. In den 1970er Jahren beschließt sie, die großen Theaterbühnen zu verlassen, um gemeinsam mit Olaf Scheuring in einem kleinen Tourbus durch die Provinz zu fahren und sozial engagiertes und publikumnahes Theater zu machen. Sie treten in Jugendzentren, Krankenhäusern und Gefängnissen auf.

In Elfriede Irralls Nachlass befindet sich eine undatierte Faltkarte, die belegt, dass der Film am internationalen Frauentag in einem feministischen Vereinslokal im Märkischen Viertel in Berlin gezeigt wurde.

<sup>50</sup> Irrall/Scheuring. Und künde anderen von solchem Glück (wie Anm. 28), S. 36.



*Elfriede Irrall brach ihre theaterkarriere nach 18 Jahren ab, weil sie von einem anderen Theater träumte. Die Suche danach führte 10 Jahre weg vom Theater. Mit 43 Jahren gründete sie Spielwerk.*

*1984 war "Was ist kann noch werden" von und mit Elfriede Irrall und Olaf Scheuring ein großer Erfolg in der Brücke MV.*

*Wir freuen uns auf Elfriede Irrall. Elfriede Irrall freut sich auf die Frauen und Mütter der Brücke MV.*

*Auch Männer sind herzlich eingeladen.*

**BRÜCKE MV**  
**Bezirksamt Reinickendorf**  
 1Berlin 26 Wilhelmsruher Damm 124 Ruf 415 65 36



UMS  
 FREIWERDEN  
 HÄTTE ES JA  
 GEHEN SOLLEN.....

*...sagt eine frau in ihrem 68. lebensjahr. Als kind hat sie den ersten weltkrieg überlebt, als dreißigjährige überlebt sie den zweiten. 1945 ist sie 35 jahre alt. Sie hat drei kinder und sonst gar nichts.*

*Ein film vom überleben für andere auf kosten eigener hoffnungen. Aber auch ein film über lichessehnsucht, über berufswunsch, über abtreibung und heimliches heldentum.*

*Ein film mit meiner und für meine mutter.*

*Elfriede Irrall*

**INTERNATIONALER FRAUENTAG**

am 8. März um 20 Uhr  
 zeigen wir  
 einen Film von und mit  
**ELFRIEDE IRRALL**

Eintritt 2,50 DM

Abb. 4: ums freiwerden hätte es ja gehen sollen, Faltblatt zur Filmvorführung in der Brücke MV, Berlin, undatiert, Sammlung Österreichisches Filmmuseum.

Epitexte wie die Einladungskarte der *MV Brücke* sind wichtige Spuren, um Aufführungskontexte zu rekonstruieren. Das Faltblatt verdeutlicht, dass Irrall den Kontext der Filmvorführung bewusst wählt, so wie sie es auch in ihrer Theaterarbeit praktiziert. In ihrer künstlerischen Praxis bezieht sie das Publikum mit ein, sie sucht nach Interaktion und Austausch. In Irralls Tagebüchern findet sich ein weiterer Hinweis einer Aufführungssituation, ein Eintrag berichtet über die erste Filmvorführung, die noch am Tag der Fertigstellung des Films in Anwesenheit ihres Freundeskreises stattfindet:

um 20h kamen die ersten zur vorführung, die dann um 21:20h begann und so haben wir den film zum ersten mal gesehen. schon während der vorführung spürte ich, daß die kommunikation sich herstellte und am schluß waren einige sekunden stille und dann brach ein applaus los, der mich ob seiner gelösten intensität doch überraschte und erstmal verwirrt beglückte. Merve sprang auf und küßte und drückte mich und alle reaktionen zusammen genommen, spürte ich tief und befreiend, daß dieser film nicht nur trifft, sondern in einer weise bewegung auslöst, wie ich's nicht zu hoffen gewagt hatte. ich bin sehr froh.<sup>51</sup>

Diese Zeilen beschreiben ein so flüchtiges wie kaum dokumentiertes Ereignis einer Aufführung im privaten Kontext. Durch Gespräche mit Wegbegleiter\_innen wissen wir, dass der Film vorwiegend im privaten Kreis gezeigt wurde, Irrall reist dafür eigens nach Wien, die Filmvorführung im familiären Kreis findet im Hinterzimmer eines Gasthauses statt. Was Irrall als bildlich poetische Übersetzung der Erzählung der Mutter inszeniert, wird von den Familienangehörigen als eine verfälschte Darstellung wahrgenommen. Irralls Enttäuschung war groß.<sup>52</sup> In Anbetracht des fragilen Status von Erinnerungen und Anekdoten als Quellen der Forschung müssen wir uns fragen, wie Archive mit diesem Wissen umgehen. Hier ließe sich wiederum auf die von Michelle Caswell und Marike Cifor vorgeschlagene „radical empathy“ verweisen. Archive sammeln in ihrer Arbeit mit Filmamateure\_innen fragmentarisches und situierendes Wissen und erschließen so, abseits des zu archivierenden Materials, andere Wissensformen als ernstzunehmende Quelle.

Nicht nur die Herstellungs- und Aufführungskontexte stellen uns vor offene Fragen. Die Filmsammlung selbst weist Lücken und Diskontinuitäten auf. Bedingt durch Irralls Entscheidung, ihren Essayfilm nicht zu veröffentlichen, bleibt der als vervielfältigbar geltende Film ein Original, von dem keine Kopien in Umlauf gebracht wurden. Dieser Status des Unikats bringt Herausforderungen mit sich, zumal die Originalfassung des Films unvollständig überliefert wurde. Der erste Teil des Films, der aus vier Kapiteln<sup>53</sup> besteht, gilt als verschollen. Erst durch die

51 Elfriede Irrall. *Eintrag vom 20./21.5.1984, Tagebuch 3. Februar 1979 – 27. Februar 1987*, Sammlung Österreichisches Filmmuseum. [sic!]

52 Diese erzählte Erinnerung wird uns von Irralls Schwester und dem Nachlassverwalter überliefert.

53 Die Titel der vier Kapitel lauten: „ein kind ist im anrollen // ein krieg ist im anrollen // heldentaten // heimarbeit“.

Sichtung einer U-Matic Kassette<sup>54</sup>, die auch Teil der Filmsammlung war und sich als Referenzkopie erwies, war eine digitale Rekonstruktion der originalen Fassung möglich. Anhand der Rohfassung des unvertonen Umkehroriginals<sup>55</sup> und der Tonspur der U-Matic Umspielung konnte im weiteren Schritt eine Rekonstruktion und Herstellung einer digitalen Vorfühkopie (DCP) durchgeführt werden.

Die vier Kapitel des Films waren ursprünglich auf je vier Filmrollen verteilt. Bei der analogen Projektion entstand durch den Wechsel der Filmrolle eine kurze Pause, um die Filmrolle zu wechseln. Der mit Musik bespurte farbige Vor- bzw. Nachspann zwischen den Kapiteln wurde ganz bewusst als materielle Spur dieser Aufführungspraxis in der Digitalfassung belassen.

## 5. Neue Öffentlichkeiten. Amateurfilme ausstellen

Das Publikum des Films definiert dessen Typologie [...] Aber wie verändert sich ein Film, der für eine kleine Zuschauerzahl gedreht wurde, wenn er auf einmal vor großem Publikum gezeigt wird? Nichts hat sich am Film geändert, alles an der Zahl der Zuschauer.<sup>56</sup>

Die Erstaufführung in einem Kino von *um freiwerden hätte es ja geben sollen* fand 2019 posthum im Österreichischen Filmmuseum<sup>57</sup> statt, in Kooperation mit dem feministischen RRRRIOT Festival. Weitere Aufführungen folgten bei den Frankfurter Frauen Film Tagen des *Remake Festivals*, 2019 und der feministischen Filmreihe *kinovi(sie)on* im Leokino in Innsbruck, 2020. So erfährt der Film eine Fortsetzung in feministischen Kontexten, gleichzeitig wird Irralls Streben nach Austausch und Publikumsnähe weitergeführt: In der Filmvermittlungsveranstaltung ‚Schule im Kino‘ des Österreichischen Filmmuseum wird Irralls Film mit Schüler\_innen diskutiert und analysiert.

Im Rahmen des Amateurfilmprojekts *am rand : die stadt* 2<sup>58</sup> entwerfen der Filmmacher Gustav Deutsch und die Künstlerin Hanna Schimek zudem eine Auslageninstallation mit dem Titel: „*ums freiwerden hätte es ja geben sollen...* alternative Perspektiven anhand des filmischen Schaffens von Elfriede Irrall“.

54 U-Matic ist ein frühes Videoformat, das vor allem im professionellen Bereich wie z. B. in Fernsehanstalten verwendet wurde.

55 Aufgrund von Laufschrämmen, unruhigem Bildstand und Unschärfe, die die Endfassung (die vertonte Umkehrkopie) aufweist, wurde bei der Erstellung der digitalen Fassung der ersten drei Kapitel auf die Abtastung des Umkehroriginals zurückgegriffen, nicht jedoch im vierten Teil, da dieser nicht ident mit der Rohfassung war.

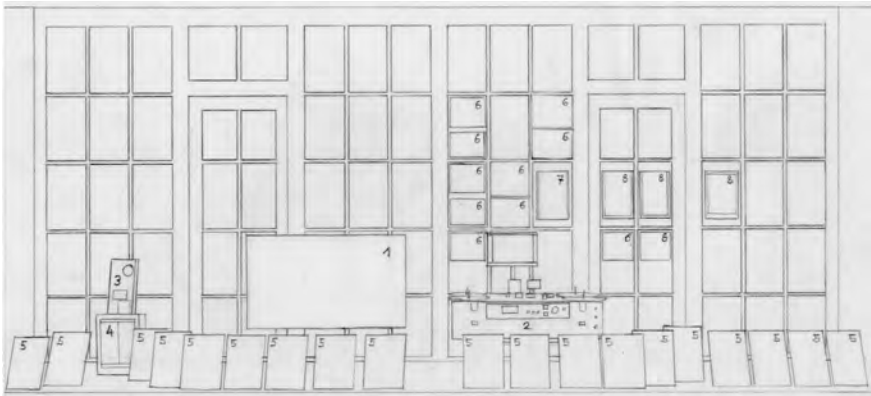
56 Paolo Caneppele. „Schmalfilme – Klein zensiert? Zensurpraxis bei Amateurfilmen in Österreich 1928-38“. *Kunst unter Kontrolle. Filmzensur in Europa*. Hg. Hans-Michael Bock/Jan Distelmeyer/Jörg Schöning. München: text + kritik, 2014. S. 51.

57 Im Rahmen der *Treibgut*-Programmreihe des ÖFM, das rare und unveröffentlichte Archivfundstücke auf die Kinoleinwand bringt.

58 *am rand : die stadt* war 2018-2019 ein Amateurfilmprojekt des Österreichischen Filmmuseums unter der künstlerischen Leitung von Gustav Deutsch und Hanna Schimek, finanziert aus den Mitteln Kulturförderung SHIFT III der Stadt Wien.

Im Zentrum des Schaufensters im Sandleitner Gemeindebau befinden sich ein Bildschirm und ein Kofferschneidetisch<sup>59</sup>, um die sich Texttafeln mit Auszügen aus den Tagebüchern versammeln. Auf dem Bildschirm sind Ausschnitte des Films zu sehen, die die Schauspielerin mit weißen Handschuhen am ausgestellten Schneidetisch bei der Filmarbeit zeigen. An der gläsernen Auslagenrückwand geheftet, vervielfältigen sich die Laufbilder in Form von Filmstills. Daneben reihen sich private Fotos, die Irrall als Kind mit ihrer Mutter zeigen. Sie verdeutlichen das Thema des Films und beziehen gleichzeitig die biografische Dimension der Amateurfilmpraxis mit ein.

Die Auslageninstallation visualisiert und re-arrangiert die Recherche sowie das fragmentierte Wissen rund um Irralls Film: Nicht der Film selbst steht im Mittelpunkt, sondern die Materialien, Kontexte und Geschichten, die im Archiv zu finden sind. Die beiden Künstler\_innen haben zudem einen persönlichen Bezug zu Elfriede Irrall. Sie war in einer Nebenrolle in *Shirley – Visions of Reality*<sup>60</sup> zu sehen.



- 1 Exzerpt aus dem Film: *ums freiwerden hätte es ja gehen sollen...*
- 2 Kofferschneidetisch
- 3 Tagebuch, Original
- 4 Tagebuch, Faksimile
- 5 Textauszüge aus dem Tagebuch, die Herstellung des Films betreffend
- 6 Filmstills
- 7 Porträt von Elfriede Irrall, Fotografie
- 8 Elfriede Irrall als Kind, mit ihrer Mutter Erika Trojan, Fotografien

Abb.5: Auslageninstallation *am rand : die stadt 2* in der SOHO-Projektwerkstatt, Konzept und Ausführung: Gustav Deutsch und Hanna Schimek in Kollaboration mit Stefanie Zingl, Skizze: Gustav Deutsch 2019.

59 Elfriede Irralls Super-8-Schneidetisch der Firma Schmid Manufaktur ist ein fortgeschrittenes Modell mit Anschluss für ein Mischpult, wodurch auch Tonaufnahmen möglich waren. Irralls Schneidetisch ist nicht nur Ausstellungsobjekt, sondern wird in Vermittlungsveranstaltung wie z. B.: dem Home Movie Day auch aktiv verwendet.

60 *Shirley – Visions of Reality*, Regie: Gustav Deutsch, Österreich 2013, 93 Minuten.

Anhand der Auslageninstallation über Elfriede Irralls Arbeit lässt sich abschließend auf die zu Beginn dieses Artikels dargestellten theoretischen Konzepte verweisen. Im Sinne der von Caswell und Cifor dargestellten Prinzipien einer Transformation von Archiven in Orte der Vermittlung und Gemeinschaft wurde durch die Auslageninstallation, die Wiederaufführungen des Films und die anhaltende Auseinandersetzung mit Irralls Werk ein Ziel zur Herstellung neuer Öffentlichkeiten erreicht. Den fragmentarischen Zustand der im Nachlass gefundenen Filme und Dokumente greift die Installation auf und zeigt ein weiteres Mal, wie der Begriff des Kuratierens die zahlreichen archivarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Praxen des Versammelns, Ausstellens und Arrangierens umfasst und durchkreuzt. Die in diesem Artikel vorgestellten Konzepte und Materialien stellen den Versuch dar, die vielfältigen Diskussionen um kuratorische Arbeit in Filmarchiven und Amateurfilmforschung, um eine feministische und ‚radikal-empathische‘ Perspektive zu erweitern. In der Auseinandersetzung mit Elfriede Irralls Nachlass wurde deutlich, inwiefern sich innerhalb der Amateurfilmforschung ‚heuristische‘ Methoden eines vergleichenden und sich abgleichenden Wissens äußern. Auch in Irralls Werk selber zeigen sich verschiedene Strategien des Arrangierens im Sinne eines ‚in-Beziehung setzen‘. Durch die poetischen bildlichen Übertragungen der Gespräche mit der Mutter und dem essayistischen Charakter des Films als ‚Bilderdenken‘ erschließt sich Irrall ‚kuratierend‘ die Versatzstücke ihrer Familiengeschichte. Doch ebenso in der Produktion des Films – im Versammeln und Einbeziehen von Lebenspartner\_innen und Gefährt\_innen – äußert sich der Wille zur Herstellung ‚anderer‘ Formen von Gemeinschaft, die gerade auch durch den Amateur-Ethos des ‚Selbermachen‘, des ‚Handgemachten‘ eine politische Qualität gewinnen. In der Archivierung und Recherche haben wir versucht, diesen in Elfriede Irralls Werk angelegten Prinzipien zu folgen. Filmamateur\_innen agieren als ‚Bricoleure\_innen‘ ihrer ‚Ego-Dokumente‘ und Archivar\_innen tragen Sorge, vermitteln und setzen diese Dokumente ein weiteres Mal zusammen. Die Filme, Tagebücher, Flugblätter und Notizen ergeben so im Zusammenspiel ein Bild von Elfriede Irralls Tätigkeit als Filmemacherin. Ihr Film *ums frei werden hätte es ja gehen sollen* ist dabei Angelpunkt kuratorischer und komparatistischer Praxen des ‚Filme-machens‘, ‚Filme-bewahrens‘ und ‚Filme-ausstellens‘.



Elisa Linseisen (Paderborn)

## Unfertige Filme

Kinematografische Potenziale und kuratorische Anteilnahme  
in Mariam Ghanis *What We Left Unfinished* (Afghanistan/Katar/  
USA 2019)

### 1. Filmische Existenzweisen

Mit meinem Beitrag möchte ich das theoretische Potenzial unfertiger Filme umreißen und argumentieren, dass ihre Unfertigkeit gewahrt werden muss, über eine politische Praxis, die ich im Folgenden als kuratorische Anteilnahme näher bestimme. Unfertige Filme sind nicht nur über einen Korpus an nicht fertiggestellten Filmen zusammenzufassen, sondern sie ermöglichen einen methodischen Zugriff auf Filme als im Werden begriffene *filmische Existenzweisen*. Filmische Existenzweisen benennen das ästhetische Wirken und die „komparative Methode“<sup>1</sup> Étienne Souriaus: die Filmologie, die mit ihrer medienontologischen Abgrenzung eines „filmischen Universums“<sup>2</sup> von anderen Kunstformen in Frankreich Mitte der 1940er-Jahre eine eigene filmwissenschaftliche Schule begründete.<sup>3</sup> Gerade der Film macht für Souriau Ästhetik als *Genese von Kunst*, als ihre „instauration“ denkbar.<sup>4</sup> Die *instauration* etabliert pluralontologische<sup>5</sup> Dimensionen des Ästhetischen als ein stetiges Einrichten oder eine nicht endende Einleitung, die Souriau entgegen des hylemorphen Prinzips einer Schöpfung aufruft. Souriau differenziert Filme in verschiedene Realitätsebenen aus – von der Aufnahmesituation (das Profilmische), der Materialität des Filmstreifens (das Filmographische), dem Dispositiv der Projektion oder Erscheinung (das Filmophane), über die Zuschauer\_innenerfahrungen (das Spektatorielle), die Intentionen der Filmemacher\_innen (das Kreationelle)

---

1 Vgl. Étienne Souriau. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020.

2 Frank Kessler. „Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule“. *montage AV* 6 (2, 1997): S. 132-39.

3 Vgl. Étienne Souriau (2020/1952): „Film und komparative Ästhetik“. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. S. 67-97.

4 Guido Kirsten. „Ein eigener Kosmos: Souriaus Filmtheorie im Kontext seiner Ontologie und Ästhetik“. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. S. 1-24, hier S. 20.

5 Die Besonderheit der multiplen Ontologien Souriaus heben Isabelle Stengers und Bruno Latour hervor. Vgl. Bruno Latour und Isabelle Stengers. „Die Sphinx des Werks“. *Die verschiedenen Modi der Existenz*. Lüneburg: meson press, 2015. S. 9-80.

bishin zu dem, was nicht im Kontakt mit einem bestimmten Film steht (das Afilmische).<sup>6</sup>

Im Folgenden möchte ich über die Kategorie des Unfertigen für *medienkomparative*, weil, im Sinne Souriaus, *medial-multiple* Existenzweisen des Films argumentieren. Unfertige filmische Existenzweisen migrieren medial über Leinwände, Drehbücher, Filmdosen, Storyboards, Setfotografien, Vimeokanäle, Ausstellungskataloge, Museumsräume, Zeitzeug\_inneninterviews, Unterrichtspläne. Sie als unfertig auszuweisen, verhindert ihre ästhetische, ontologische und auch ideologische Festschreibung und betont die Prozesse zwischen den Existenzweisen, die Potenziale, Sinnüberschüsse, Effekte und Abweichungen. Dies soll anhand von Mariam Ghanis Projekt *What We Left Unfinished* (AFG, QAT, USA 2019) und ihrer Arbeit mit fünf unvollendeten Action- und Liebesfilmen, die während des kommunistischen Regimes und der russischen Besatzung Afghanistans zwischen 1978 und 1991/2 entstanden, dargelegt werden. Im Zentrum meiner Analyse steht die kuratorische Praxis Ghanis, die die unfertigen Filme nicht finalisierend festschreibt. Ich möchte herausarbeiten, dass unfertige Filme einer solchen kuratorischen Anteilnahme bedürfen, um über ihre filmischen Existenzweisen immer neue Möglichkeiten ihrer Erscheinung und Diskursivierung anzubieten. Korreliert filmische Unfertigkeit mit kuratorischer Anteilnahme, so die hier zu entwickelnde These, kann von einem filmischen ‚Zuviel‘ gesprochen werden, welches im Vergleich der verschiedenen filmischen Existenzweisen mit *What We Left Unfinished* manifest wird.

## 2. Unfertige Filmgeschichte schreiben

Unfertige Filme stehen exemplarisch für die vorherrschenden Standards und methodischen Normierungen im Umgang mit Filmen, denn sie werden *gerade nicht* voraussetzungslos als solche wahrgenommen. Im Vergleich zur Belletristik wird die Unfertigkeit bei Filmen als filmhistorisches und analytisches Problem deutlich: Unfertigkeit wird spätestens in der Frühromantik als *Fragment*<sup>7</sup> zur literarischen Gattung, aber auch jenseits eines ästhetischen Ideals<sup>8</sup> als einflussreiche Literatur anerkannt. Unabgeschlossene Filmprojekte wie Henri-Georges Clouzots *L'Enfer*, die Recherchen Stanley Kubricks zu *Napoleon*, Francis Ford Coppolas Überlegungen zu *Megalopolis*, David Lynchs *Ronnie Rocket* oder

6 Vgl. Étienne Souriau: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]“. *Das filmische Universum: Schriften zur Ästhetik des Kinos*. Hg. Guido Kirsten. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020. S. 51-66.

7 Vgl. Strack, Friedrich und Martina Eicheldinger (Hg.). *Fragmente der Frühromantik*. Berlin: De Gruyter, 2011. Für eine medienwissenschaftliche Perspektive auf Fragmente vgl. Jens Schröter und Gregor Schwering (Hg.). *Navigationen: Fragment und Schnipsel* 5 (2005).

8 Vgl. Friedrich Schlegel. *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*. Hg. Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam, 2010.



Orson Welles *The Other Side of the Wind*<sup>9</sup> bleiben dagegen meist dem filmgeschichtlich Anekdotischen verhaftet.<sup>10</sup> Als eigenständige Filme scheinen sie sich jedoch zu entziehen und werden nicht als ästhetisches Ideal angestrebt. Unfertige Filme sind, so möchte ich im Folgenden verdeutlichen, keine ästhetisch formatierten Bruchstücke, sondern materialisierte Momentaufnahmen eines Produktionsprozesses, der nicht in der Fertigstellung eines als autonom wahrgenommenen Werks resultiert.

Und doch rekurren die hier gelisteten, ausnahmslos einer männlichen Regisseuren-Riege zuzurechnenden Filmprojekte auf eine ästhetisch-stilistische, filmwissenschaftliche Theorietradition: die des Autor\_innenkinos und, mit Souriau gesprochen, einer damit verbundenen kreationellen Maßlosigkeit. Die unfertigen Filme konstituieren ex negativo eine vermeintliche Genialität ihrer Erfinder\_innen, deren Kreativität und künstlerische Virtuosität im Konflikt mit den industriellen Restriktionen der Produktion, mit den Bedingungen, in die sich der Einfallsreichtum materialisieren soll, zu stehen scheinen. Die filmische Idee des männlichen Autors ist zu umfangreich für die pragmatischen Ansprüche und ökonomischen Vorgaben der Filmindustrie. Dieses, man könnte sagen, Narrativ eines negativen Hylemorphismus umspielt viele unfertige Filmprojekte wie auch Terry Gilliams *Don Quixote* oder Alejandro Jodorowskys *Dune* und wird in den Dokumentationen über die gescheiterten Produktionen *Lost in La Mancha* (Regie: Keith Fulton und Louis Pepe, 2002) und *Jodorowsky's Dune* (Regie: Frank Pavich, 2013) genüsslich nacherzählt. Die unfertigen Filme Kubricks, Coppolas, Lynchs, Welles' bilden so populärkulturelle *The-Greatest-Movies-Never-Made-Listen*<sup>11</sup>, die die von den unfertigen Filmen eröffneten Leerstellen mit der Genialität und dem schon erlangten Ruhm ihrer fest etablierten männlichen Autoren auffüllen und in den ephemeren Glanz der für diese Welt zu begnadeten Filmideen hüllen.

In Umkehrung einer daraus ableitbaren Annahme, dass unfertige Filme über einen Begehren erzeugenden oder transzendenten Entzug zu identifizieren wären, und in Abkehr von den hier genannten Projekten und ihrer überholten Konzeption männlich-genialer Autorschaft, möchte ich argumentieren, dass sich unfertige Filme durch *ein Zuviel des Filmischen* auszeichnen – durch eine von den Möglichkeiten filmischer Existenzweisen hervorgerufene Überdetermination und einen Überhang an filmischer Bedeutung. Diese erkenne ich nicht in den aufgerufenen Imaginationen männlicher Autoren, die zwar auch eine Form der Maßlosigkeit und Affektpotenziale implizieren. Jedoch möchte

9 Vgl. Marguerite H. Rippy. *Orson Welles and the Unfinished RKO Projects: A Post-modern Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009. *The Other Side of the Wind* (2018) wurde von Netflix ‚im Sinne des Regisseurs‘ posthum fertig produziert und widerspricht mit dieser Finalisierung der hier erörterten Frage nach den filmhistoriografischen Potenzialen filmischer Unfertigkeit.

10 Vgl. exemplarisch Dan North (Hg.). *Sights Unseen: Unfinished British Films*. New-castle: Cambridge Scholars, 2008; David Hughes. *Tales from Development Hell: The Greatest Movies Never Made?* London: Titan, 2012.

11 Exemplarisch vgl. weiterhin Chris Gore. *The 50 Greatest Movies Never Made*. New York: St. Martin's Griffin, 1999.

ich im Folgenden argumentieren, dass ein Zuviel des filmisch Unfertigen alternative medial-affektive Konstellationen des Kuratierens mit sich und dadurch Potenziale *jenseits* filmhistoriografischer Dominanzmuster hervorbringt, weil sie vorherrschenden Paradigmen und ihren einhergehenden Ausschlussmechanismen zuwider stehen. Durch eine im Folgenden auszuarbeitende kuratorische Anteilnahme äußert sich filmisches Zuviel dann in der Komplexitätssteigerung, Multiplikation und Anreicherung filmischer und filmhistorischer Alternativen, Abweichungen und der Offenlegung von Geschichten jenseits des Kanons.<sup>12</sup>

Die oben aufgeführten, nicht produzierten Filme einer autorisierten Regisseurschaft können als ‚erste Abweichung‘ im Sinne eines Potenzials des filmisch Unfertigen verstanden werden. Sie verweisen v. a. auf ökonomische und produktionsstrukturelle Normierungen. Jedoch finden die vermeintlichen *Greatest-Movies-Never-Made*-Beispiele mühelos Einzug in eine vorherrschende Filmgeschichte und verklären wie ausgeführt die kreationelle Ebene des Films. Unfertige Filme gehen aber dezidiert darüber hinaus, was mit Peter Kunzes Vorschlag, ein Forschungsfeld der „Unproduction Studies“ zu etablieren, medienanalytisch in der Frage: „[i]n fact, must media be produced to be studied?“<sup>13</sup> mündet. Kunze koppelt sein Anliegen an die Forderung nach einer Mediengeschichtsschreibung des Scheiterns<sup>14</sup> bzw., so möchte ich anschließen, der Dekonstruktion und Destabilisierung vorherrschender Normen im Sinne einer queer-feministischen Theoriearbeit. So könnte mit den unfertigen Filmen und der Frage, warum sie bestimmte Produktionsstufen nicht erreicht haben, vielmehr auf die bestehenden Existenzweisen verwiesen und z. B. im Anschluss an Jack Halberstams *The Queer Art of Failure*<sup>15</sup> von einer *Low Film Theory* gesprochen werden: einer unterhalb bestimmter werthierarchischer Schwellen ansetzenden Theoriebildung.<sup>16</sup> Die vorgeschlagene *Low Film Theory* der nicht fertig produzierten Werke und den so in den Fokus geratenen Standards und Verhaltensweisen ihrer meist unsichtbar gemachten<sup>17</sup> ökonomischen Voraussetzung offerieren ein diverseres<sup>18</sup> Nachdenken über Film, als es, wie Kunze mit Benjamin sagt, die „Sieger“<sup>19</sup> vorgeben.

12 Vgl. exemplarisch Claire Johnston. „Frauenfilm als Gegenfilm“. *Frauen und Film* 11 (1977). S. 19-33 und Christine Gledhill und Julie Knight (Hg.) *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

13 Peter Kunze. „Herding Cats or The Possibilities of Unproduction Studies“. *The Velvet Light Trap* 80 (2017): S. 18-31, hier S. 19.

14 Andrea Bartl, Corina Erk und Martin Kraus (Hg.). *Verbinderte Meisterwerke: Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019.

15 Jack Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press, 2011.

16 Vgl. Gledhill/Knight. *Doing Women's Film History* (wie Anm. 12).

17 Ramon Lobato. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

18 Vgl. das Projekt Skadi Loists „GEP Analysis: Assessing, Understanding, and Modeling the Impact of Gender Equity Policies (GEP) in the Film Industry“.

19 Walter Benjamin „Über den Begriff der Geschichte“. *Gesammelte Schriften. I.1*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 691-706, hier S. 696.

Mit der Abwendung von einer kanonischen Filmgeschichtsschreibung können andere prekäre filmische Formate als unfertige Filme aufgeführt werden: Jenseits filmhistorischer Konventionen sind Filme dann auch unfertig, weil sie als *Amateur\_innen- und Gebrauchsfilme*<sup>20</sup> nicht notwendigerweise eine fertige Form anstreben. Filme, die weniger professionell hergestellt wurden wie Home Movies und Filme, die pragmatischen und nicht so sehr künstlerischen Ansprüchen genügen, rücken neben werthierarchischen auch strukturelle Bedingungen, etwa Verleihwege und Distributionsformate<sup>21</sup> oder die, wie Valerie Dirk sagt, „umkämpfte[n] Wirklichkeiten“<sup>22</sup> von Filmfestivals in den Fokus, die nicht nur darüber entscheiden, ob und wann ein Film als erfolgreich, sondern auch als fertig gilt und wann nicht. Diese Ausschlussmechanismen können sich an *Orphan Films*<sup>23</sup> richten, Filme, die ohne rechtliche oder künstlerische Autorität existieren, die aufgegeben, als Projekt fallengelassen oder als *Found Footage*<sup>24</sup> wiedergefunden, neu kontextualisiert und appropriiert wurden. Die offenen filmischen Formen scheinen nach institutionellen und politischen Selektionsprozessen und Dispositiven der Ausstellung, nach Filmreihen auf Festivals oder einem dokumentarischen Interesse zu fragen. Sie benötigen, so soll im Folgenden weiter verdeutlicht werden, eine kuratorische Anteilnahme, um in ihren prekären Existenzweisen als Filme wahrnehm- und erfahrbar gemacht zu werden.

Unfertige Filme fügen nun den genannten Kategorien vom *Gebrauchsfilm* bis zu *Found Footage* eine bestimmte Perspektive hinzu: jene des Einbruchs einer außer-filmischen Wirklichkeit, der ‚den Willen‘, Filme zu produzieren, boykottiert und Filme als materialisierte Momentaufnahmen eines Produktionsprozesses im Werden hält. Unfertige Filme rufen daher explizit *Politiken der Produktionsprozesse*<sup>25</sup> auf den Plan. Sie hängen zusammen mit der Industrie und

20 Vgl. Alexandra Schneider. *Die Stars sind wir: Heimkino als filmische Praxis*. Marburg: Schüren, 2004.

21 Vgl. Gledhill/Knight. Doing Women's Film History (wie Anm. 12) sowie Ramon Lobato. „The Politics of Digital Distribution: Exclusionary Structures in Online Cinema“. *Studies in Australasian Cinema* 3 (2, 2009): S. 167-178.

22 Vgl. die Forschung von Valerie Dirk zu „Umkämpfte Wirklichkeiten. Agenturen des Realen auf Europäischen Filmfestivals“, exemplarisch in ihrem Text „Zweifelhafte Zuschreibungen. Hybride Ästhetiken im Wettstreit um Bären“. *nachdemfilm* 18 (2020).

23 Vgl. Claudy Op den Kamp. *The Greatest Films Never Seen: The Film Archive and the Copyright Smokescreen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

24 Vgl. exemplarisch Alejandro Bachmann. „Zwischen den Bildern zu einer Spur der Materialität und Medialität in Found Footage Filmen von Frauen“. *Eine eigene Geschichte. Frauen Film Österreich seit 1999*. Hg. Isabella Reicher. Wien: Sonderzahl, 2020. S. 270-278. Seraina Winzeler. *Filme zwischen Spur und Ereignis: Erinnerung, Geschichte und ihre Sichtbarmachung im Found-Footage-Film*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2017.

25 Vgl. Sophie Harman. *Seeing Politics: Film, Visual Method, and International Relations*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2019; Meg Stalcup. „The Aesthetic Politics of Unfinished Media: New Media Activism in Brazil“. *Visual Anthropology Review* 32 (2, 2016): S. 144-156.

Arbeit, über die zuallererst Filme zur Existenz kommen und werfen die Frage auf, ab welchem Zeitpunkt und in welcher Existenzweise (Idee, Konzeptpapier, Drehbuch, Storyboard, Aufnahme, Montage, Erstaufführung) ein filmisches Werk als un/fertig identifiziert werden kann. Gerade im Fokus auf eine anhaltende instaurierung im Sinne Souriaus bzw. mit dem theoretischen Angebot, Filme als nie abgeschlossen und unter dem Einfluss ständig neuer Herstellungsbedingungen zu verstehen, möchte ich filmische Potenziale, ihr Zuviel identifizieren und argumentieren, dass daran eine kuratorische Anteilnahme festgemacht werden muss.

### 3. *What We Left Unfinished*

Mit *What We Left Unfinished* soll nun deutlich werden, wie ein filmisches Zuviel entsteht, wenn eine außer-filmische Wirklichkeit eine Filmproduktion zum Abbruch bringt. Die so zustande kommenden filmischen Überschüsse werden von der Filmemacherin Ghani, so möchte ich zeigen, ‚gepflegt‘, um nicht auf eine dominant intendierte Sinnggebung in den fünf unfertig gebliebenen Liebes- und Actionfilmen zu verweisen, im Sinne von: ‚So sieht der Film fertig aus und das wollte er sagen‘.<sup>26</sup> Ghani's ‚kuratorische Sorge‘ setzt vielmehr filmische Potenziale frei, indem sie den Herstellungsbedingungen der Filme nachspürt und ihre unfertige Existenz als wiederum produktive Diskrepanz von realhistorischer und spekulativer/imaginierter Nationalgeschichte Afghanistans nachempfindet.

*What We Left Unfinished* beginnt 2011 als Rechercheprojekt zur Aufarbeitung einer afghanischen Filmgeschichte im verlassenen Filminstitut in Kabul. Ghani, Tochter des von 2014 bis 2021 amtierenden afghanischen Staatspräsidenten Aschraf Ghani, hat Zugang zu dem prekären Filmbestand, der den Bürgerkrieg, das Talibanregime sowie die Invasion der USA und ihrer Verbündeten überstanden hat.<sup>27</sup> Dabei wecken zwei Kategorien von Filmen des Bestands ganz besonders das Interesse Ghani: „Unedited rushes shot, but not used, for the Afghan Films weekly newsreels“ und „[r]ushes and scenes from unfinished feature films produced by Afghan Films“.<sup>28</sup> Denn diese unfertigen Filmabzüge haben einen besonderen (film-)historischen Wert: Sie stehen im unmittelbaren Bezug zu den politischen Turbulenzen der kommunistischen Geschichte und dem sowjetischen Einfluss auf Afghanistan zwischen 1977-79 und 1989-96.

26 An dieser Stelle sei auf Orsons Welles Filmprojekt *The Other Side of The Wind* und die Fertigstellung 2018 durch Netflix hingewiesen, die eben ein solches Projekt verfolgte.

27 Vgl. Mariam Ghani. „Die verlorene Geschichte Afghanistans“. *Berlinale Forum*. <https://www.arsenal-berlin.de/de/berlinale-forum/archiv/programmarchiv/2019/archival-constellations/what-we-left-unfinished.html>, 2019 [13.06.2021].

28 Mariam Ghani. „Field Notes For ‚What We Left Unfinished‘“. *Ibraaz.org*. <https://www.ibraaz.org/essays/81>, 2013 [13.06.2021].

Die instabile politische Situation durch häufige Regierungswechsel schrieb sich in die in ihrer ästhetischen Bildkraft und furchtlosen Dramaturgie hervorstechenden Filmausschnitte ein: Die Zeit zwischen 1978 und 1991/92 lieferte außergewöhnliche, weil paradoxal zwischen Freiheit und Zwang eingespannte Bedingungen für die Filmschaffenden, die rückblickend von der „golden time of Afghan cinema“<sup>29</sup> sprechen. Der Glaube an die Wirkmächtigkeit des Kinos befeuerte einmal aus staatlicher Perspektive propagandistische Begehren mit dem Wissen um den Einsatz von Filmen als politische Waffe. Die Filmindustrie wurde großzügig von der Sowjetunion finanziert, bot unvorstellbare Ressourcen für die Filmemacher\_innen, unterlag aber einer strengen, über mehrere Instanzen laufenden Zensur. Gleichzeitig glaubte eine cineastisch geschulte, linke Elite an das Kino, und zwar in der Hoffnung, das Erwachen der neuen Nation jenseits von Konservatismus und Feudalität über Filme mitzugestalten. So kam den Filmen die dezidierte Intention zu, einen afghanischen Staat zu imaginieren, der eher auf Wunschvorstellungen verwies als auf die politische Realität. Durch die gewaltvollen, schlagartigen Regimewechsel entsprach die in den Filmen eingefasste Vorstellung einer afghanischen Nation schnell nicht mehr der geltenden Realhistorie, und die dargestellten Alternativen Afghanistans existierten fortan nur im Film. Das Footage ist durchzogen von diesen Wünschen und Imaginationen der Filmemacher\_innen nach einer Gesellschaftsordnung, die ihre außerfilmische Einlösung nie fand. Die eingeleiteten Herstellungsprozesse überdauerten zwar die wechselnden politischen Systeme, überstanden sie aber nicht. Die Filme blieben unfertig.

Sie lediglich als Dokumente *einer* Geschichte – z. B. der über das Filmmachen im kommunistischen Regime Afghanistans oder als lineare Darbietung *eines* historischen Geschehens – zu verstehen, würde zu kurz greifen. Vielmehr können die unfertigen Filme aufgrund ihres ästhetischen Reichtums und ihres experimentellen Charakters als Dokumente des filmischen Zuviels beschrieben werden. Die Filme erzählen von den politischen Ereignissen ihrer Zeit, von den gewaltvollen Regimewechseln 1978 (*The April Revolution*, Regie: Daoud Farani), vom Einfluss der Geheimdienste, ausländischer Spionage und den Drogenkartellen Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre (*Downfall*, Regie: Faqir Nabi; *Agent*, Regie: Latif Ahmadi; *The Black Diamond*, Regie: Abdul Khalek Halil) oder von der Geschichte zweier Liebender, die verfeindeten Clans angehören (*Wrong Way*, Regie: Juwansher Haidary). Die tendenziös intendierten, aber auch mit impliziten Botschaften angereicherten Darstellungen scheiterten durch ihre semantische und ästhetische Überbordung im Hinblick auf ihre von der Staatsgewalt geforderte propagandistische Wirkung – Ghani spricht von „failed propaganda“.<sup>30</sup> Sie wurden vom Regime als wiederum staatsgefährdend abgestraft und fallen gelassen oder konnten nicht weiter produziert werden, weil sie so stark ästhetisch und semantisch codiert waren, dass sie den

29 *What We Left Unfinished* (2019). 00:27:35.

30 Mariam Ghani. „What We Left Unfinished. Artist Talk and Screenings at Garage“. *Garage*. <https://www.youtube.com/watch?v=iTLZMLQJY6w>, 2017 [13.06.2021]. 00:07:37.

wechselnden politischen Stimmungen schnell nicht mehr entsprachen: „as we were shooting everything changed“.<sup>31</sup>

Zuviel sind die unfertigen Filme, weil sie alternative Vorstellungen einer afghanischen Nation auf hochgradig ästhetische und hyperfiktionale Art und Weise speichern und es deswegen nicht bis zur letzten finalen Zensurertappe schafften, wo sie radikal umgeschnitten worden wären. Mithilfe von Souriaus filmologischem Vokabular kann das Zuviel der unfertigen Filme als eine Aushandlung unterschiedlicher, nämlich „profilmischer“ und „diegetischer“ Existenzweisen weiter spezifiziert werden. Eine solche für jeden Film geltende Befragung zwischen dem, „was man gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt“<sup>32</sup>, und der „Wirklichkeit, die er [der Film] in seiner Bedeutung voraussetzt“<sup>33</sup>, fällt bei den unfertig gebliebenen Beispielen verstärkt zusammen. Die Forschung Sandra Schäfers verdeutlicht, dass diese Vermischung von Fiktion und Realität sehr spezifisch für das afghanische Kino sei.<sup>34</sup> So sind die Fiktionen auch im Falle der unfertigen Filme weder ontologisch noch politisch abgezirkelt von der Wirklichkeit, die sie herstellen: „Reale Soldaten stellen fiktive Belagerungen dar, aus Bühnenpistolen werden echte Kugeln abgeschossen, aus inszenierten Begebenheiten entstehen tatsächliche Zwischenfälle“.<sup>35</sup> Die Filmproduktionen thematisieren so über die Diegese hinweg die aufgeheizten Verhältnisse in ihrem Land. Im unfertigen Film *The April Revolution* spielt der nach dem Putsch und der Ermordung des Staatsoberhauptes Mohammed Daoud Khans zum Premierminister ernannte Hafizullah Amin selbst die Geschehnisse nach und glorifiziert sich und den Staatsstreich. Die militärische Autorität endet bei *The April Revolution* nicht am Filmkader. Die Produktion und die schauspielerischen Versuche Amins fanden unter bewaffneter Aufsicht statt. Ein technischer Defekt, der den Präsidenten kurz in Gefahr brachte, wurde für einen Moment als Anschlag fehlinterpretiert und die Filmcrew fand sich den Gewehrhälsen der Kalaschnikows gegenüber. Regisseur und Schauspieler Juwansher Haidary erinnert sich an eine Kampfszene in seinem unfertig gebliebenen Film *The Wrong Way*, deren Gefecht nach dem Cut weiterging: Die Filmcrew stand plötzlich ‚tatsächlich‘ unter Beschuss durch den „real enemy“.<sup>36</sup> Da bei den Filmproduktionen ausschließlich scharfe Munition zum Einsatz kam, da diese im Gegensatz zu Platzpatronen und Filmrequisiten vorhanden war, konnten sich die Filmenden verteidigen: „It was interesting because everyone playing soldiers in that scene were real soldiers and veterans. I was the only actor“<sup>37</sup>, konstatiert Haidary.

Zwar zeichnen sich diese spektakulären Erzählungen vom Set ähnlich wie die oben aufgeführten *Greatest-Movies-Never-Made*-Beispiele durch ihre Anekdoten-

31 *What We Left Unfinished*. 00:03:03.

32 Souriau. Die Struktur des filmischen Universums (wie Anm. 6). S. 57.

33 Souriau. Die Struktur des filmischen Universums (wie Anm. 6). S. 61.

34 Vgl. Sandra Schäfer. *Kabul, Teheran 1979ff: Filmlandschaften, Städte unter Stress und Migration*. Berlin: b\_books, 2006 und Sandra Schäfer (Hg.), *Stagings: Kabul, Film & Production of Representation*. Berlin: b\_books, 2009.

35 Ghani. Die verlorene Geschichte Afghanistans (wie Anm. 27).

36 *What We Left Unfinished*. 00:16:14.

37 *What We Left Unfinished*. 00:16:55.

haftigkeit aus. Doch belegen sie durch den unfertig gebliebenen Status der Filme darüber hinaus gerade nicht glorifizierend den Ruhm einer anerkannten Autorschaft oder die Dominanz einer bestehenden Filmgeschichte. Vielmehr zeigt die Überlagerung einer profilmischen und diegetischen Wirklichkeit eine Radikalität der Herstellungsprozesse, die die Voraussetzungen für den Drehabschluss der Filme gleichzeitig schwächten und begünstigten. Die unfertigen Filme bieten eine spekulative Filmgeschichtsschreibung, die anzeigt, was für einen Augenblick möglich war, aber sich nicht kanonisch einlöste, z. B. emanzipierte Frauenrollen (siehe Abb. 1. und Abb. 2), ein kritischer Blick auf soziale Missstände (siehe Abb. 3) oder zwischen den politischen Lagern möglich werdende Versöhnungen (siehe Abb. 4). Im offengehaltenen Status zwischen Experiment und politischem Konformismus, zwischen Avantgardismus und Propaganda speichern die unfertigen Filme die prekäre Wirklichkeit ihres Entstehens und mit ihr ein filmisches Zuviel. Hieran anschließen möchte ich nun das Argument, dass Filme, die aufgrund solcher instabilen, profilmischen Bedingungen unfertig bleiben, aber durchaus als eigenständige filmische Existenzweisen – profilmische, diegetische, filmophane, ... – auftreten, durch ihr Zuviel auf einen medienkomparativen Umgang des Kuratierens verweisen. Dieser lässt sich in Ghani Handhabung des Filmmaterials im Folgenden nachvollziehen.



Abbildung 1: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:07:42.



Abbildung 2: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 01:00:05.



Abbildung 3: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:08:56.



Abbildung 4: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:52:07.



#### 4. Zwischen filmischen Existenzweisen das Unfertige pflegen

Anders als bei der Verwendung von *Found Footage* stellen die Auf- und Weiterverarbeitung unfertiger Filme und ihr filmisches Zuviel spezielle Anforderungen, die ich bisher als kuratorische Anteilnahme benannt, aber noch nicht genauer ausgeführt habe. Die Appropriationslogik, die *Found Footage* als un/gekennzeichnete Quelle in andere mediale Bereiche überführt, ist bei unfertigen Filmen nicht so ohne Weiteres umzusetzen. Hier kann nicht von Aneignung ausgegangen werden, sondern ich möchte den Begriff der Zueignung des Materials anbringen, der vielmehr die Bedingungen des *angeeigneten* und nicht die der aneignenden Situation ins Zentrum der Analyse stellt. Eine Sensibilität für die Zueignung von Werken und Materialien erkenne ich nun gerade in der kuratorischen Praxis Ghani, die selektive, vergleichende, reihende – und daher prozessuale und relationale – Bezugnahmen auf unfertige Filme und das Verhältnis der historischen, aber auch der kuratorischen Herstellungskontexte impliziert. Kuratieren hegt damit keinen neuen und in sich originären oder dominanten Anspruch auf Autorschaft an den im kuratorischen Prozess zugeeigneten Materialien, wie Ghani hinsichtlich ethischer Anforderungen ihrer Arbeit ausführt:

Intellectual propriety, however, would require that the original creators be sought out and consulted about their original intentions for the films, not only as a matter of intellectual curiosity, but also as an ethical prerequisite for taking their unfinished work [...]. Ultimately, intellectual propriety might even require *that the new artwork become a work of facilitation* rather than a work of appropriation.<sup>38</sup>

Fördern, Unterstützen und Vermitteln statt Appropriieren – die von mir hervorgehobene Textstelle manifestiert Ghani kuratorische Sorge.<sup>39</sup> Dabei kann an theoretische Diskurse zum Kuratieren angeschlossen werden, die v. a. auch dekolonisierende Aspekte mit sich bringen, wenn Ausstellungskontexte in westlichen Kulturkreisen oft machtdominante ‚Aufklärungskontexte‘ darstellen.<sup>40</sup> In Bezug auf die hier im Zentrum stehenden filmischen Existenzweisen bietet außerdem

38 Ghani. Field Notes (wie Anm. 28), Hervorhebung durch E. L.

39 Eine gegenteilige, appropriierende politisch-invasive Praxis wendet Yael Hersonski in ihrem *A Film Unfinished* von 2010 an. Ein Archivfund mit dem simplen Titel „Ghetto“ wird jahrzehntelang als vertrauenswürdige Quelle eingestuft und zirkuliert als authentisches Dokument in Museen, Schulen und im Fernsehen. Die Filman-sichten galten als *die* un hinterfragten Bilder aus dem Warschauer Ghetto. Hersonski kann offenlegen, dass das vermeintlich autor\_innenlose Material einer sehr zudringlichen Autor\_innenschaft zugeschrieben werden kann, denn es handelt sich bei den Filmfragmenten um einen nicht fertiggestellten, aber als solchen angelegten nationalsozialistischen Propagandafilm. Die hochgradig tendenziösen und ideologischen Bilder werden von Hersonski nun über Praktiken der Verlangsamung, Vergrößerung und v. a. Neuvertonung nachbearbeitet. So versucht die Regisseurin filmische Bedeutung jenseits der schmerzhaften Intention, die jahrelang nicht wahrgenommen und problematisiert wurde, herauszulösen.

40 Vgl. Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kaminski, Nora Sternfeld. (Hg.). *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Berlin: De Gruyter, 2017.

eine kuratorische Praxis die Möglichkeit, gerade auch die vermeintlich vorgesehenen Orte, an denen Filme gezeigt werden sollen, zu befragen. Gerade ein reflektierter Umgang mit den institutionellen und strukturellen Bedingungen des Ausstellens und seinen machtpolitischen Implikationen manifestiert sich in Ghanis Bearbeitung des filmisch Unfertigen. Dadurch wird der radikale Bezug zum ersten Entstehungskontext der Filme gerade nicht durch den zweiten hervorbringenden Moment konstituiert. Die kuratorische Arbeit wirkt also nicht auf eine Festschreibung oder Vereindeutigung hin. Vielmehr wird die Unfertigkeit selbst gepflegt, und das, obwohl die Filme durchaus existenziell abhängig sind von der kuratorischen Anteilnahme, die sie zuallererst sichtbar werden lässt.

Das Zuviel des filmisch Unfertigen liegt nachgerade in diesem ‚Abhängigkeitsverhältnis‘: Da die unfertigen Filmteile nach einer Aufarbeitung verlangen, gleichzeitig aber schon ein sinnstiftendes Repertoire – ihre filmischen Existenzweisen – anbieten und eine dekontextualisierende Aneignung verhindern, potenzieren sich Sinnebenen auch medienkomparativ über ihre verschiedenen medialen Ausprägungen im kuratorischen Prozess. So wird abgewendet, dass vermeintliche Lücken des Unfertigen gefüllt und das Material ästhetisch, ontologisch oder semantisch vereindeutigt wird. Die unfertigen Filme existieren zwischen 1978-1991/92 und 2019, sie gehören gleichermaßen allen dieser Zeiträume an und werden auf unterschiedliche Weise in ihnen hervorgebracht. Durch die kuratorische Sorge erscheinen diese – z. B. in restauriert digitalisierter Form – und bieten über neue Formate ungeahnte Möglichkeiten zum Anschluss und zur Diskursivierung, neue Distributionstexte und Ausstellungsformate. Als filmhistorische Kategorie verweigert das filmisch Unfertige eine finale Verortung – die unfertigen Filme können genauso für die filmgeschichtliche Epoche zu Zeiten der Demokratischen Republik Afghanistans herhalten wie für die aktuelle Zeitgeschichte, die auch medientechnisch überhaupt erst eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit möglich macht. Eine kuratorische Praxis hilft, diese zeitlichen Bezüge zu etablieren, indem sie sie in offenen Relationen und medienkomparativ über verschiedene Materialien ausstellt und daher die unfertigen Filme im historiografischen Prozess festhält.

Im Falle von *What We Left Unfinished* zeigt sich das über die verschiedenen Stadien und Herstellungsvoraussetzungen der kuratorischen Praxis selbst. Vom Archiv und den prekären analogen Filmstreifen ausgehend, durchlaufen die unfertigen Filme Ghanis Arbeit entsprechend medienkomparativ verschiedene Existenzweisen: Sie tauchen auf als prekäres Material in (digitalen) Datenbanken, als anekdotisches Wissen und als intensive Affekte in der Oral-History der Beteiligten, als Desiderat in Förderanträgen, als Beweismaterial für die Existenz einer linken Opposition in Afghanistan in öffentlich-politischen Diskussionen, auf Podien, in Präsentationen, Filmgesprächen, schließlich als hochaufgelöste Digitalisate in *What We Left Unfinished* und über sie hinausgehend in anderen dokumentarischen Kontexten.<sup>41</sup> Im Produktionsprozess von *What We Left Unfinished* werden die verschiedenen Existenzweisen der unfertigen Filme auch wieder nur selektiv und unfertig sichtbar. Durch die kuratorische Anteilnahme

41 Dieser Weg lässt sich über die Homepage zum Film nachvollziehen: <https://www.whatweleft.com/> [13.06.2021].

bleibt der Herstellungskontext zwar offen, aber durchaus nicht unfertig: *What We Left Unfinished* ist ein produzierter, 72 Minuten langer Dokumentarfilm, mit Verleih, Rechten und Festivalauftritten.

## 5. Unfertige Filme in Filme(n) (ein)pflügen

Die kuratorische Anteilnahme zur Pflege des filmisch Unfertigen soll nun in einem letzten Schritt nicht im Archiv oder einem musealen Ausstellungskontext, sondern wiederum als filmische Praxis im Dokumentarfilm *What We Left Unfinished* bestimmt werden. Ich möchte dahingehend und im Anschluss an den oben aufgerufenen Gegensatz zum Appropriieren für eine kuratorische als filmische Anteilnahme argumentieren und zeigen, dass die unfertigen Filme in *What We Left Unfinished* eingepflegt und nicht etwa angeeignet und finalisierend in den Dokumentarfilm überführt werden. Auch wenn für *What We Left Unfinished* das Rohmaterial der unfertigen Filme aufbereitet wurde – es wurde gereinigt, digitalisiert, geschnitten, einem Color Grading unterzogen und vertont<sup>42</sup> – handelt es sich nicht um einen *Final Cut*. Die unfertigen Filme erscheinen weiterhin unfertig, weil sie über filmische Existenzweisen in *What We Left Unfinished* einziehen und durch divergierende Bedeutungsebenen ein filmisches Zuviel etablieren.

Kuratorische Anteilnahme in *What We Left Unfinished* zeigt sich über die prozessualisierenden, differenzierenden und relationalen Mittel des Films – in der Montage und *Mise en Scène*: Die unterschiedlichen Diegesen der unfertigen Filme, die vom Drogengeschäft, aber auch der Liebe erzählen, werden aufeinander beziehbar, genauso wie die Geschichten ihrer Entstehung. Letztere gelangen über Voice Over und Interviewsequenzen in den Dokumentarfilm. Die Filmschaffenden berichten von den historischen Fakten, die ihre Arbeit und das Filmemachen im Regime bestimmten und werden von Ghani mit den Fiktionen der unfertigen Filme und den im Footage eingeschriebenen Spekulationen bebildert. Bild und Tonebene laufen dabei auseinander, z. B. wenn berichtet wird, wie ein Regisseur den ermordeten afghanischen Präsidenten Mohammed Daoud Khan findet, der mit seinen Angehörigen beim Essen erschossen wurde und die Aufnahmen eine fiktive Gruppe vergifteter Menschen am Esstisch zeigt, die aus einer vom Drogenkonsum handelnden filmischen Diegese stammen (*The Black Diamond*).

Mit der von *What We Left Unfinished* vorgenommenen Kompilation entstehen wiederum alternative Realitäten und Abwandlungen eines kollektiven Gedächtnisses, die die imaginierten Wirklichkeiten spekulativ weiterspinnen. *What We Left Unfinished* ist daher weniger ein Dokumentarfilm über die unfertigen Filme, als dass er minutiös aufspürt, was zu ihrem Produktionsabbruch führte, welche Handlungsstränge vorgesehen waren, wie die vorhandenen Szenen geschnitten

42 Mariam Ghani. „Mariam Ghani on the unique process and effect of making a documentary from the remnants of lost Afghan films in her award-winning film *What We Left Unfinished*“. *Gooddocs.net*. <https://gooddocs.net/blogs/behind-the-camera/what-we-left-unfinished>, 2021 [13.06.2021].

werden müssten oder ob neben dem gedrehten Filmmaterial weitere Überreste der Produktion – Drehbücher, Kostümproun, Casting-Sequenzen, Finanzierungspläne – existieren.<sup>43</sup> *What We Left Unfinished* pflegt dagegen die Unfertigkeit, indem er *mit* den Filmausschnitten von ihnen und über sie hinaus erzählt. Die Szenen bleiben ungeordnet und bebildern Kommentare zu der jeweils anderen Filmproduktion. Kurze Synopsen, die am Anfang des Dokumentarfilms die Diegese der unfertigen Filme herunterbrechen, werden nicht weiter narrativ eingelöst. Die kuratorische Montage von *What We Left Unfinished* sorgt dafür, dass die Geschichten nicht zu Ende erzählt werden, nicht weil sie sich in Dissonanzen verlaufen, sondern weil Geschichten an Geschichten, filmische Existenzweisen an filmische Existenzweisen anschließen. Dafür errichten die Filmausschnitte in ihrer Reihung und Bezugnahme eine polyphone Erzählung ihrer Entstehungsbedingungen und berichten von der Gemeinsamkeit, die sie teilen: ihrer Unfertigkeit.

Die Tonebene ist das dominanteste Stilmittel, das in *What We Left Unfinished* zum Einsatz kommt. Die Stimmen der Filmemachenden und die Foleys bezeugen keine eindeutige Referenz der Filmausschnitte, sondern vervielfachen die Bedeutungsebenen. In der Differenz von Bild und Ton werden auch diese vermeintlich autorisierten Erzählungen ‚nur‘ zu weiteren filmischen Existenzweisen. Auch wird keine beschließende oder versöhnende Konfrontation zwischen Filmemachenden und ihren unfertigen Filmen in *What We Left Unfinished* gezeigt – die Autor\_innen haben nicht das letzte Wort zu ihren Arbeiten, die sich schon längst in viele neue filmische Existenzweisen emanzipiert und fortgeschrieben haben.

Als „anderer Blick“<sup>44</sup> auf afghanisches Kino treten vor allem die filmographischen Existenzweisen der unfertigen Filme *Agent* (siehe Abb. 5) und *The Black Diamond* (siehe Abb. 6) auf. Eindrücklich wird das Breitbildformat mit atmosphärischen Naturaufnahmen gefüllt oder werden im Einklang mit dem Synthesizersound der Foleys über neonpastellige Einfärbungen Nostalgieeffekte eines 80er-Jahre-Glammers erzeugt. Besonders die weiblichen Charaktere erscheinen über die filmographische Existenzweise emanzipiert und selbstbewusst – völlig unabhängig von der ‚eigentlichen‘, von den Regisseuren vorgesehenen Figurenzeichnung im Film. Sie entwickeln durch die Nahaufnahmen, Kostüme und das Make-Up einen filmischen Glanz (siehe Abb. 7), der sie klar von den männlichen Rollen abhebt, die dagegen weniger Neues zu bieten haben und – wie auch die exzessiven Zoomings – als die „improbable leading males“<sup>45</sup> an bekannte New-Hollywood-Erzählungen erinnern.

43 Ein weiteres Gegenbeispiel zu *What We Left Unfinished* und ein Film über das Unfertige im abgegrenzten Sinne wäre z. B. Serge Brombergs und Ruxandra Medreas Dokumentarfilm zu Henri-Georges Clouzots unfertigem Filmprojekt *L'Enfer in Die Hölle von Henri-George Clouzot* (2009).

44 Vgl. Sandra Schäfer. „Das andere Afghanistan. Über Afghanistan in the Cinema von Mark Graham“. *cargo* 7 (9, 2010) und Mark Graham. *Afghanistan in the Cinema*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

45 Adam O'Brien. *Transactions with the World: Ecocriticism and the Environmental Sensibility of New Hollywood*. New York, Oxford: Berghahn, 2016. S. 179.

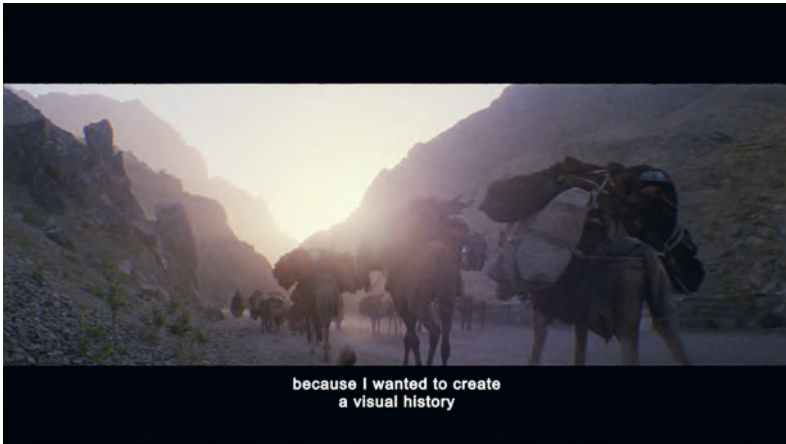


Abbildung 5: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:09:49.



Abbildung 6: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:26:54.

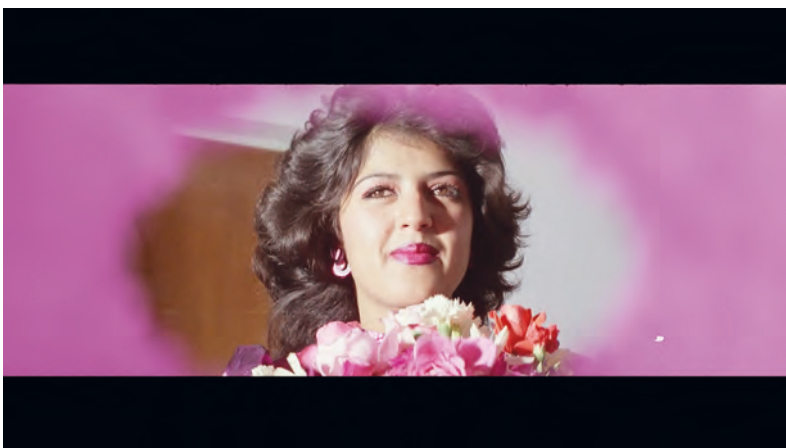


Abbildung 7: Mariam Ghani, *What We Left Unfinished* (2019), 00:39:45.

## 6. Radikal Unfertigkeiten archivieren

Anhand von Mariam Ghanis Dokumentarfilm *What We Left Unfinished* und ihrer Arbeit mit fünf unvollendeten afghanischen Filmen habe ich in diesem Beitrag zweierlei versucht: Erstens ging es darum, unfertige Filme als Möglichkeit der Befragung und Dekonstruktion filmhistorischer Standarddiskurse auszuweisen – hier habe ich die aufkommenden Potenziale als Zuviel des filmisch Unfertigen bezeichnet. Zweitens sollte mit *What We Left Unfinished* deutlich werden, dass dieses filmische Zuviel des Unfertigen einer bestimmten Auseinandersetzung bedarf, einer kuratorischen Praxis, die ich auf einen filmischen Umgang mit Footage bezogen habe, der nicht appropriierend vorgeht. Kuratorische Anteilnahme reflektiert vielmehr die Herstellungs- und Hervorbringungsbedingungen des zugeeigneten Materials, indem dasselbe nicht auf eine eindeutige Referenz festgeschrieben und im Appropriationskontext fugenlos eingefügt wird. Die unfertigen Filme werden durch *What We Left Unfinished* nicht fertig, sondern bleiben über ihre filmischen Existenzweisen als unfertig erkennbar. Mit der hier angebotenen Auseinandersetzung mit unfertigen Filmen und meinem Argument für eine kuratorische Praxis des Films kann über *What We Left Unfinished* hinaus auf eine alternative Filmgeschichtsschreibung rekurriert werden. Denn die Kategorie der unfertigen Filme lässt Fragen nach Originalität, Autorschaft, technischer Obsoleszenz hinter sich und bringt v. a. die von einem dominanten Kanon der ‚Erfolgsgeschichte‘ ausgeschlossenen filmischen Existenzweisen in den Blick. Mariam Ghani nennt ihre Arbeit „radical archiving“<sup>46</sup>, weil sie für und gegen institutionelle Bedingungen – das Archiv, die Autorschaft und v. a. auch den Anspruch, alles zu sichern und zu finalisieren – steht. Radikale Archivierung richtet sich nicht an Originale, die geschützt gehören, sondern an die kuratorische Pflege eines Zuviel des Films, an die vielen möglichen Existenzweisen des Filmischen, die durchaus auch unfertig, verloren oder nur noch als Erinnerung ihr Potenzial entfalten.

---

46 Regina Corallo. „The Human Dimension of Archives“. *Scope-mag.com*. [http://www.scope-mag.com/2015/11/human\\_dimension\\_archives/](http://www.scope-mag.com/2015/11/human_dimension_archives/), 2015 [13.06.2021].

Marion Biet (Bochum)

Zeit sammeln, Leben kuratieren

Helena Třeštková's Langzeitdokumentarfilme als intermediale Anordnung

Beim diesjährigen Dok.fest in München wurde dem Film *Anny* (CZ 2020) der tschechischen Regisseurin Helena Třeštková der VIKTOR Preis in der Kategorie ‚Main Competition DOK.international‘ verliehen, und auch die diesjährige Hommage war ihrem filmischen Werk gewidmet.<sup>1</sup> Für den Film hat Třeštková das Leben der namensgebenden Protagonistin zwischen 1996 und 2012 filmisch begleitet, zu einem Zeitpunkt, als diese, knapp 46 Jahre alt, als Toilettenfrau in einer U-Bahnstation von Prag arbeitet und beginnt, gelegentlich als Sexarbeiterin tätig zu sein, um ihren Lebensunterhalt zu verbessern und sich Geschenke für ihren Enkelsohn leisten zu können. Zusätzlich ist Anny Schauspielerin in der Amateur-Theatergruppe der NGO ‚Rozkoš bez rizika‘ (dt. ‚Genuss ohne Risiko‘), die sich für bessere und sicherere Arbeitsbedingungen für Sexarbeiter\_innen einsetzt. Der Film ist jedoch keine Reportage über Prostitution in Prag, sondern ganz im Stil Třeštková's eine intime und feinfühligke Lebensgeschichte, die über einen Zeitrahmen von 16 Jahren bis zu Annys Tod in der Form von Gesprächen mit der Protagonistin erzählt wird. Für die Jury des Dok.fest 2021 lag eine der Stärken des Films im Kontrast zwischen der Dauer der Beobachtung, 16 Jahre, und der Dauer des Films, 67 Minuten. So heißt es in der Begründung zur Preisvergabe: „Helena Třeštková verbindet [die] Langzeitbeobachtung meisterhaft mit einer moderaten Filmlänge. Ohne einen überflüssigen oder oberflächlichen Augenblick behandelt Třeštková ihre scheinbar gewöhnliche und doch facettenreiche Protagonistin mit großem Respekt und Behutsamkeit.“<sup>2</sup>

*Anny* ist jedoch nicht der erste Film Třeštková's, bei dem mit ‚Zeitverdichtung‘ gearbeitet wird: Seit den 1980er Jahren hat Třeštková rund fünfzig ‚časoběrné dokumenty‘, wie die Langzeitdokumentarfilme auf Tschechisch genannt werden, für das Fernsehen und das Kino realisiert, wie z.B. die Fernsehserie *Manželské etudy /Marriage Stories* (CZ 1980-2017), die Filmtrilogie *René* (CZ 1989-2008), *Katka* (CZ 1996-2010), und *Mallory* (2002-2015), den Film *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012) und die zwei neuen Filme *Ester* (CZ 1989-2019) und *Karolína* (CZ 1989-2019). Die Bezeichnung ‚časoběrná metoda‘ (auf Deutsch ‚zeitsammelnde Methode‘) bezieht sich aber

---

1 Im Rahmen der Hommage 2021 „Im Leben der Anderen“ wurde insgesamt neun Filme Třeštková's gezeigt: *Anny* (CZ 2020), *Forman vs. Forman* (CZ 2019), *Zkáza krásou/Doomed Beauty* (CZ 2016), *Mallory* (CZ 2015), *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 2012), *René* (CZ 2008). *Manželské etudy – Ivana a Václav/Marriage Stories – Ivana and Václav* (CZ 1987, 2005), *Zázrak/Miracle* (CZ 1975). [https://www.dokfest-muenchen.de/Hommage\\_2021?ref=news](https://www.dokfest-muenchen.de/Hommage_2021?ref=news) [22.06.2021]

2 [https://www.dokfest-muenchen.de/Award\\_winners\\_2021](https://www.dokfest-muenchen.de/Award_winners_2021) [22.06.2021].

nicht (nur) auf die ästhetische Besonderheit der Filme und den einzigartigen filmischen Stil Třeštková, der aus der Zeitverdichtung resultiert, sondern beschreibt vielmehr, wie ich in diesem Aufsatz zeigen möchte, eine ganzheitliche Methode, die einen ganz anderen Umgang mit dem Film und seinem Gegenstand, dem Leben, erforderlich macht. Diesen Umgang werde ich als eine Form des Kuratierens betrachten.

Wenn das Kuratieren bisher mit dem Film zusammengedacht wurde, so erfolgte dies zumeist im Zusammenhang mit Fragen der Filmvermittlung<sup>3</sup>, der Programmkuratierung von Festivals oder der film-archivarischen Praxis<sup>4</sup>. In meinem Artikel möchte ich jedoch eine andere Perspektive vorschlagen und den fertigen Film selbst als einer kuratorisch-filmischen Arbeit begreifen. Diese Perspektive auf den Film schließt an den Beitrag von Elisa Linseisen zu den ‚unfertigen Filmen‘ und an das von ihr verwendete Konzept der ‚kuratorischen Anteilnahme‘<sup>5</sup> an, das von einem ‚Zuviel‘ des Filmischen aus denkt und das ich in meiner Untersuchung zum Ausgangspunkt nehme. Dieses Zuviel verorte ich jedoch nicht wie Linseisen in den verschiedenen Existenzweisen des Films, sondern im ‚Material‘ des Lebens selbst, das den Gegenstand des Langzeitdokumentarfilms konstituiert: Das ‚Zuviel an Leben‘, das Třeštková über die Jahre hinweg filmt, führt zu einem Überschuss an filmischem Material, das durch verschiedene Prozesse wie z. B. Selektion und Schnitt reorganisiert und verknappt wird. Die Langzeitdokumentarfilme geben den ‚Exzess‘ des aufgezeichneten Materials nicht direkt zu sehen, sie präsentieren eher ein (Zwischen-)Ergebnis, das diesen Exzess zwar methodisch einbezieht, ihn aber erst in einem zweiten Schritt ‚diszipliniert‘ und eindämmt: Nur wenn nicht alles gezeigt wird, gelingt die Verdichtung von Zeit und die Darstellung der *longue durée*, wie im o. a. Jury-Statement, „ohne einen überflüssigen oder oberflächlichen Augenblick.“<sup>6</sup> Die lange Zeit ist also bereits verkürzt, wenn der Langzeitdokumentarfilm sein Publikum erreicht. Langzeitdokumentarfilme stellen notwendigerweise eine sehr spezifische Bearbeitung des Materials dar. Sowohl der Produktion als auch der Bearbeitung und Reduktion des Materials durch den Filmschnitt haftet ein kuratorisches Moment an, was eine Reihe von Implikationen für die an den filmischen Operationen Beteiligten mit sich bringt. In dieser Hinsicht knüpft der vorliegende Artikel auch an Anna Polzes Beitrag in diesem Band an, in dem es darum geht, zu verstehen, wie die Videos von *Forensic Architecture* sich Werkzeuge des Kuratierens zueigen machen und diese gleichzeitig ausstellen.<sup>7</sup> Ich werde Třeštková's Arbeitsmethode zunächst *en détail* beschreiben, um in einem

3 Vgl. Alain Bergala. *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Hg. Bettina Henzler/Winfried Pauleit, Marburg: Schüren, 2006.

4 Paolo Cherchi Usai (Hg.). *Film curatorship: archives, museums, and the digital marketplace*. Wien: Synema, 2008.

5 Vgl. den Beitrag in diesem Band von Elisa Linseisen. „Unfertige Filme: Kinematografische Potenziale und kuratorische Anteilnahme in Mariam Ghanis *What We Left Unfinished* (USA/Afghanistan/Qatar 2019)“

6 [https://www.dokfest-muenchen.de/Award\\_winners\\_2021](https://www.dokfest-muenchen.de/Award_winners_2021) (wie Anm. 2) [22.06.2021].

7 Anna Polze. „Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss. Vergleichende Medienpolitik bei *Forensic Architecture*“, Beitrag in diesem Band.



zweiten Schritt das kuratorische Moment des Langzeitdokumentarfilms anhand dreier Denk-Schritte zu konzeptualisieren: (1) das Sammeln von Zeit als Kuratierung von Leben, (2) die kuratorische Arbeit als ‚Ausstellung‘ des Materials durch Reduktion, Bearbeitung und Sorge (3) die intermediale Anordnung des Langzeitdokumentarischen als Effekt des Kuratierens.

## 1. Prinzipien der „časoběrná metoda“ – Zeit sammeln, Leben kuratieren

In ihrem Buch *Časoběrný dokumentární film* definiert Helena Třeštková das „časoběrný dokument“ als einen Dokumentarfilm, bei dem sich die Produktionsdauer intentionell – und nicht aus technischen Gründen oder wegen organisatorischer Probleme – über mehrere Monate oder Jahre erstreckt.<sup>8</sup> Sie vergleicht diesen langwierigeren Produktionsprozess mit dem Schreiben eines Tagebuchs.<sup>9</sup> Statt nach dem Kalender organisierten, schriftlichen Einträgen versammeln Langzeitdokumentarfilme jedoch filmische Momentaufnahmen einzelner Tage, die Třeštková in Anlehnung an Dziga Vertov die „Wahrheit des Tages“ („pravda dne“) nennt.<sup>10</sup> Damit ist keine universelle Wahrheit gemeint, sondern ein gegenwärtiger, situierter und unvermittelter Einblick ins alltägliche Leben. Eine notwendige Konsequenz dieser Herangehensweise ist, dass die entstandenen Lebensgeschichten nicht retrospektiv erzählt werden: Sie bestehen ausschließlich aus Gegenwartsfragmenten, die im Laufe der Jahre gesammelt und im fertigen Film in eine Anordnung gebracht werden. Der Begriff der ‚Sammlung‘ ist nicht zufällig gewählt und spielt für Třeštková tatsächlich eine wesentliche Rolle. Sie selbst bezeichnet ihre Methode als ‚časoběrná metoda‘, auf Deutsch ‚Zeitraffer-Methode‘ oder wörtlich aus dem Tschechischen als ‚zeit-sammelnde Methode‘.<sup>11</sup> Ich möchte nun auf einige Merkmale dieses Sammelns und der daraus entstehenden Sammlung eingehen.

8 Vgl. Třeštková, Helena. *Časoběrný dokumentární film*. Prag: Akademie múzických umění, 2015. S. 3. Der Text liegt derzeit nur in seiner Originalfassung auf Tschechisch vor. Für den Artikel beziehe ich mich deshalb auf einer Rohfassung der Übersetzung ins Deutsche von Nicole Kandioler. Die Seitenangaben beziehen sich aber auf die Originalfassung.

9 Vgl. ebd. S. 3.

10 Vgl. ebd. S. 3.

11 Die landläufige Übersetzung ins Deutsche ist „Zeitraffer Methode“, wobei die wörtliche Übersetzung eigentlich das Gegenteil davon bedeutet, insofern als Třeštková Methode zunächst auf eine Akkumulation abzielt. Erst im zweiten Schritt erfolgt eine Reduktion des gefilmten Materials, durch die der Zeitraffer-Effekt entsteht. Die französische Übersetzung „résumé-acceléré“ ist interessant, weil sie sowohl die Reduktion eines größeren Ensembles (résumé) als auch den daraus entstandenen visuellen Effekt (accélééré) adressiert. Darüber hinaus werden im Französischen Langzeitdokumentarfilme ‚films au long cours‘ genannt. Auf der phonetischen Ebene betont der Ausdruck den Widerspruch zwischen der Dauer der Beobachtung (*long*) und des Films (*court/kurz* statt *cours/Verlauf*).

Die ‚zeit-sammelnde Methode‘ besteht aus zwei unterschiedlichen Operationen, die generell nacheinander erfolgen: Es geht einerseits um das ‚Sammeln‘ von Momentaufnahmen, von Filmmaterial über die Jahre hinweg, und andererseits um das ‚Ausstellen‘/die ‚Sichtbarmachung‘ des Materials in der Form eines Films. In diesem Abschnitt wird zunächst auf die erste Etappe eingegangen, die auf die Produktion eines gewissen Überschusses an Material abzielt, während die zweite Etappe auf eine starke Reduktion<sup>12</sup> abhebt, wodurch das Material durch Selektion und Montage der Fragmente zu *einem* Film und zu *einer* Lebenserzählung verwandelt werden. Dieses Vorgehen eignet zwar nicht nur dem Langzeitdokumentarfilm, jedoch bedingt die lange Produktionszeit hierbei charakteristische Implikationen: Erstens folgen Langzeitdokumentarfilme keinem vorgeschriebenen Drehbuch, insofern es darum geht, das Leben im Werden zu filmen. Die gefilmten ‚Lebensfragmente‘ sind stark von diesem Aspekt geprägt: Beim Entstehungsprozess können sich die Fragmente auf altes Material beziehen, aber schwerlich auf künftiges Material verweisen, da es noch nicht existiert. Auch so erklärt sich die Notwendigkeit des ‚Überschusses‘ in der Produktion von Fragmenten. Langzeitdokumentarfilme basieren auf einem Potenzial, das sich im Laufe der Jahre entweder bestätigt oder erschöpft<sup>13</sup>, sie beginnen folglich eher mit Fragen als mit Thesen.<sup>14</sup> Třeštková spricht von einer „Wette auf die Unsicherheit“<sup>15</sup>: „You bet on someone in the beginning of the process and then you wait and see what life does with them.“<sup>16</sup> Dieser Aspekt ist sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption der Filme wichtig: In ihrem Buch merkt Třeštková an, dass ihr spezifischer methodischer Zugang von Filmkritiker\_innen oftmals übersehen oder missverstanden wird. Laut der Filmemacherin würden Filmkritiker\_innen ihre Filme als geschlossene Narrationen betrachten, anstatt die Unsicherheit als konstitutives Element zu berücksichtigen.<sup>17</sup> Ganz konkret berichtet Třeštková von dem Film *Katka* (CZ 2010), für den sie stark kritisiert wurde. In diesem Film begleitet sie über einen Zeitraum von 14 Jahren das Leben einer jungen drogensüchtigen Frau namens Katka, die sie auf der Suche nach Protagonist\_innen für die für das tschechoslowakische Fernsehen gedrehte Reihe

12 In ihrem Buch beschreibt Třeštková das Verhältnis von Reduktion und Materialüberschuss und betont die Notwendigkeit, sich von den Möglichkeiten des Digitalen nicht mitreißen zu lassen, indem man zu viel Material filmt. Denn ein unverhältnismäßiger Überschuss an Material führe zur Unübersichtlichkeit. Die vorbereitende Planung sei insofern essentiell. Generell entspricht das Rohmaterial bei Třeštková dem 15- bis 20-Fachen des finalen Films. Für einen Film wie *René* (CZ 2008, 88 min) bedeutet das circa 22 Stunden an filmischem Rohmaterial. Vgl. Třeštková. *Časoběrný dokumentární film* (wie Anm. 8), S. 32.

13 Beispielsweise, wenn Protagonist\_innen aus dem gemeinsamen Projekt aussteigen oder versterben. Vgl. ebd. S. 13f.

14 Vgl. ebd. S. 16.

15 Nicole Kandoler: „Verwobene Zeitlichkeiten – Tribute to Helena Třeštková“. In: *Crossing Europe Festivalkatalog*, Linz, 2016. S. 80-84. Hier S. 83.

16 Třeštková in der Beschreibung des Films *Katka* (CZ 2010) für Doc Alliance: <https://dafilms.com/film/7796-katka> [28.06.2021].

17 Vgl. Třeštková. *Časoběrný dokumentární film* (wie Anm. 8). S. 40f.

*Ženy na přelomu tisíciletí/Women at the Turn of the Century* (CZ 1996-2001) in einer Entzugsklinik kennengelernt hat. Die Hoffnung auf einen Erfolg Katkas in ihrem Kampf gegen die Drogenabhängigkeit wird immer wieder enttäuscht und der Film dokumentiert vielmehr ihren geistigen und körperlichen Zerfall im Laufe der Jahre. Aufgrund dieser tragischen Entwicklung wurde Třeštková vorgeworfen, die junge Frau ausgenutzt zu haben. Aber diese Kritik deutet auch auf ein wesentliches Missverständnis der ‚zeit-sammelnden Methode‘ hin, denn zu Beginn des Projekts ist die weitere Entwicklung Katkas offen und nur sehr begrenzt einschätzbar. Dieser Aspekt ist in Bezug auf die ‚Sammlung‘ wichtig: Bei der ‚zeit-sammelnden Methode‘ geht es tatsächlich zunächst um das Ansammeln von Drehmaterial und nicht direkt um die Produktion eines Films, weil die Elemente Zeitfragmente sind, die nicht von sich aus in einer narrativen Logik zu fassen sind. Sie bedürfen deshalb einer Bearbeitung, die ihre Teleologie retrospektiv konstituiert.

Die zweite Konsequenz der langen Produktionsdauer im Zusammenhang mit der ‚zeit-sammelnden Methode‘ betrifft den Umgang mit dem produzierten Material. Das Sammeln von Momentaufnahmen über die Jahre erfordert die Archivierung und die Verwaltung des Materials für eine spätere eventuelle Verwertung – im Fall von *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012) wurde das Material beispielsweise erst 37 Jahre nach dem Beginn der Dreharbeit in einem konkreten Film ‚verwertet‘.<sup>18</sup>



18 Abgesehen von dem ersten Kurzfilm *Zázrak/Miracle* (CZ 1975), der der Ausgangspunkt des Projekts darstellt.



Abbildungen 1, 2, 3, 4: Honza im Laufe der Jahre.  
Screenshots aus *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012)

Aber auch nach der Distribution des Films wird das Material weiter archiviert für den Fall, dass später ein weiterer Film daraus produziert wird.<sup>19</sup> Durch die Produktion in der Langzeitperspektive muss auch die Materialität der Träger besonders berücksichtigt werden: Die ersten Filmen Třeštkovás wurden auf 16mm gedreht und das Rohmaterial wurde im Anschluss vernichtet. Erst später fiel Třeštková auf, dass das Material aus ihren Kurzfilmen aufbewahrt werden sollte, da es sich später als wertvoll erweisen konnte.<sup>20</sup> Auch hier spielt die Spezifität des gesammelten Materials eine entscheidende Rolle: Das Archiv der Aufnahmen wächst zwar mit den Jahren, aber bei Langzeitdokumentarfilmen können Bilder nicht retrospektiv produziert werden. Die zeitlichen Lücken, die im Zeitraum der Aufnahmen und des Drehens entstehen, sind sozusagen irreparabel. Das Archiv ist daher sowohl exzessiv als auch begrenzt, wenn man es mit dem tatsächlichen Leben vergleicht. Zum Zweck der Organisation des Materials lässt Třeštková nach jeder Dreheinheit eine Transkription mit der Beschreibung der Bilder sowie eine DVD-Kopie (früher VHS) anfertigen.<sup>21</sup> Die angefer-

19 Vgl. Třeštková. Časoběrný dokumentární film (wie Amn. 8). S. 39.

20 Vgl. ebd. S. 39.

21 Vgl. ebd. S. 32.

tigten Transkripte werden dazu genutzt, sich einen raschen Überblick über das gesamte Material zu verschaffen. Dazu bemerkt Třeštková, dass die Anhäufung von Transkripten ebenfalls zum Überschuss des Materials beitragen.<sup>22</sup> Vor jeder neuen Dreheinheit liest die Filmemacherin die Transkripte, um sich die thematischen Schwerpunkte zu vergegenwärtigen, denn sie sind überschaubarer als das filmische Material und bilden die Grundlage für die Arbeit am Drehbuch. Damit kommen wir nun zur zweiten Etappe der ‚zeit-sammelnden Methode‘: der ‚Ausstellung‘ jener (Lebens-)Zeit, die durch die Sammlung gewonnen wurde, im fertig produzierten Film.

## 2. Kuratorische Momente der Arbeit am Film: reduzieren, ausstellen und sorgen

Nach der Sammlung der Momentaufnahmen, der Transkription und Aufbewahrung der Aufnahmen kommt die tatsächliche Produktion des Films, bei der Elemente aussortiert und zusammenmontiert werden. Im Folgenden möchte ich zeigen, inwiefern diese Arbeit am Film als kuratorische Arbeit verstanden werden kann. Dafür werde ich kurz die Verbindung zwischen dem Begriff des ‚Kuratierens‘, wie er in den letzten Jahren diskutiert wurde, und dem Denken des Exzesses/des Überschusses erläutern.

Für den Kurator Hans Ulrich Obrist erklärt sich die gegenwärtige Popularität des Begriffs des ‚Kuratierens‘ durch die exponentielle Vermehrung und Vervielfältigung von Ideen, Rohdaten, Informationen, Bildern, Wissen und materiellen Gegenständen.<sup>23</sup> Die Konsequenz dieses allgemeinen Exzesses ist laut Obrist „a shift in the ratio of importance between making new objects and choosing from what is already there.“<sup>24</sup> Auch Michael Bhaskar sieht in der Verbreitung des Begriffs „Curation“ eine Antwort auf die Datenflut: „Somewhere along the line curation went from a narrow museum-based activity to something [...] that is much more about choice, selection, arrangement – something that responds to wider problems of too much.“<sup>25</sup> Aber genau aus diesem Grund beschränkt er die Rolle der Kurator\_in nicht auf den Ausstellungs- und Museumskontext, sondern öffnet den Begriff für eine Vielfalt von Aktivitäten: „At its broadest curation is a way of managing abundance.“<sup>26</sup> Bhaskar definiert ‚curation‘ folgendermaßen: „Curation: using acts of selection and arrangement (but also refining, reducing, displaying, simplifying, presenting and explaining) to add value.“<sup>27</sup> Mit Třeštková ‚zeit-sammelnder Methode‘ entsteht meines Erachtens eine interessante Perspektive auf das Kuratieren als „a way of managing abundance“ (Bashkar), insofern

22 Vgl. ebd. S. 31.

23 Vgl. Hans Ulrich Olbrist. *Ways of curating*. London: Penguin book, 2015. S. 23f.

24 Ebd. S. 24.

25 Michael Bhaskar. *Curation: The Power of Selection in a World of Excess*. London: Piatkus, 2016. S. 74.

26 Ebd. S. 85.

27 Ebd. Motto nach dem Titelblatt.

als die Methode jene „abundance“ zunächst selbst generiert. Das Sammeln der Zeit und die Sammlung von Drehmaterial provoziert in einem zweiten Schritt jedoch eine ‚Auswahl‘, oder eine ‚curation‘. Das Kuratieren wird somit ein ‚Umgehen‘ mit dem ‚Überschuss‘, oder eben „a way of managing abundance“. Das Zuviel entsteht in Třeštková’s Arbeit auf zwei Ebenen: Zunächst bezieht es sich auf Třeštková’s Verständnis des Lebens als Akkumulation von Momentaufnahmen. Třeštková macht nicht Filme *über* das Leben, so könnte man zuge-spitzt formulieren, sondern Filme *mit* dem Leben. Das Leben, wie es von der Filmemacherin verstanden wird, ist schon in Bezug auf seine Materialität ‚exzessiv‘: Das Leben selbst beansprucht Zeit und Energie, und damit Ressourcen, die lediglich einen Bruchteil des Films selbst ausmachen. Třeštková’s Arbeit besteht in der Sorge um bzw. in der Bändigung dieses überfordernden Zuviels. Es geht darum, den Exzess des Lebens und den Überschuss an Material, der durch die Dokumentation des Lebens entsteht, zu kuratieren. Anhand von Filmausschnitten und anhand von Aufzeichnungen aus der Praxis der Regisseurin werde ich im Folgenden die drei Aspekte dieser kuratorischen Arbeit darstellen: von der Reduktion des Überschusses, über die ‚Ausstellung‘ des gesammelten Lebens, zur Sorge um Materialien und Menschen.

## 2.1. Reduzieren: Entstehung des Films

Um einen Film fertig zu stellen, finden mehrere Etappen der Selektion und Anordnung des Materials statt. Circa ein Jahr vor der Produktionsdeadline beginnt Třeštková mit einer groben Selektion des Materials auf Basis der Transkripte.<sup>28</sup> Durch diese erste Selektion werden thematische Schwerpunkte gesetzt, die wiederum durch die Selektion des konkreten Filmmaterials verfeinert werden. Dann werden die einzelnen Sequenzen zusammenmontiert, wodurch die Lebensgeschichten langsam Form annehmen. Daraus entsteht zunächst ein mehrstündiger Film, der nach einer kleinen Pause von mehreren Tagen wieder gekürzt wird. Oft wird dem Dramaturgen (oft ihrem Mann Michel Třeštk) und den Protagonist\_innen eine zwei- bis dreistündige Demo-Version gezeigt, um den Rhythmus des Films zu testen und die Zustimmung der Protagonist\_innen zu gewinnen.<sup>29</sup> Zum Schluss wird der Film auf rund neunzig Minuten gekürzt. Die Nachbearbeitung dient dazu, dem Material eine einheitliche Ästhetik zu geben und durch die stetige Veränderung der Technologie erforderliche Angleichungen von Bild und Ton vorzunehmen. Die Montage dient schließlich dazu, die Qualität bzw. das Potenzial des Materials zu bewerten: Denn erst durch die Montage kann beurteilt werden, ob die einzelnen Fragmente sich in eine kohärente Lebensgeschichte einfügen lassen, oder nur als Fragment wahrgenommen

28 Vgl. Třeštková’s Masterclass organisiert von der Bibliothèque publique d’information <https://www.youtube.com/watch?v=oRFJHXOzvR0> [26.06.2021].

29 Tatsächlich müssen diese ihr Einverständnis mit der vorliegenden Fassung geben, bevor der Film in die Nachbearbeitung geht. Vgl. Třeštková. Časosběrný dokumentární film (wie Amn. 8). S. 36 und S. 39.

werden und daher nicht verwendet werden können. In Třeštkovás Filmen ist diese Funktion der Montage umso deutlicher, als sie fast ausschließlich chronologisch montiert sind. Die chronologische Anordnung unterstützt die stufenweise Erzählung des Lebens und betont auch seine Prozesshaftigkeit: Der Sinn liegt somit weniger in einer zugespitzten These über ein individuelles Leben als darin zu zeigen, dass das Leben insgesamt einen fortschreitenden, exponentiellen Verlauf<sup>30</sup> hat. Außerdem verwendet Třeštková oft Zwischentitel mit Angaben zu Datum und (seltener) Informationen über den (historischen und politischen) Kontext. Durch ihre kontextualisierende Funktion erinnern die Zwischentitel an die erklärenden Tafeln in Ausstellungen. In *René* (CZ 1989-2008) wird z. B. am Ende des Films im Zwischentitel erklärt, dass René die von der Regisseurin geliehene Videokamera für Porno-Filme statt für den von ihm angekündigten Dokumentarfilm verwendet und die Kamera dann verkauft hat. Die Zwischentitel tragen auch dazu bei, Distanz zu einer erklärenden Kommentarstimme zu gewinnen, in die notwendigerweise eine Interpretation und Wertung des Lebens der portraitierten Protagonist\_innen eingeschrieben wäre.<sup>31</sup> Hingegen verwendet Třeštková oftmals die Stimme der portraitierten Protagonist\_innen selbst als Kommentarstimme. Die Stimme der Regisseurin ist manchmal in den Interview-Sequenzen zu hören, eher selten im Off-Kommentar – wie bei dem letzten Brief René's an die Regisseurin, den Třeštková selbst aus dem Off vorliest. Die Zwischentitel entsprechen somit weder der Adresse der Off-Stimme (der Protagonist\_in), noch sind sie eindeutig als die Adresse einer auktorialen Position zu verstehen. Insgesamt zielt die Montage darauf ab, dem mehrdeutigen Material eine singuläre Deutung über das Leben der jeweiligen Protagonist\_innen abzurufen, wobei die vermittelnde Instanz die Protagonist\_innen selbst sind, die die Aufnahmen kommentieren und über ihr Leben reflektieren. Diese Deutung, oder konkreter: der ‚Sinn‘ eines Lebens bleibt im Langzeitdokumentarischen jedoch immer vorläufig/im Werden, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

## 2.2. Der Film als Ausstellung der Sammlung

Die Produktion und Fertigstellung eines Films bedeuten nicht das Ende eines Projekts: Solange die Protagonist\_innen einverstanden (und am Leben) sind, werden die Dreharbeiten nach dem Erscheinen des Films fortgesetzt. Auf jeden

30 Richard Kilborn bezeichnet das iterative Verfahren als „inkrementell“, wobei er sich eher auf Beispiele bezieht, die eben nicht chronologisch vorgehen, sondern mit Rückblenden arbeiten wie z.B. die Serie *Seven Up* (GB 1964-2019) von Paul Almond (*Seven Up!* 1964) und Michael Apted und die Serie *Die Kinder von Golzow* (1961-2007) von Winfried und Barbara Junge. Vgl. Richard Kilborn. *Taking the long view: a study of longitudinal documentary*. Manchester University Press, 2010. S. 4.

31 Vgl. Bill Nichols. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1991. Ein Beispiel einer solchen wertenden Stimme wäre meines Erachtens die Off-Kommentarstimme von Douglas Keay und dann später von Michael Apted in *Seven Up*. Vgl. Stella Bruzzi. *Seven Up*. London: British Film Institute (BFI), 2007.

Film kann also potenziell eine Fortsetzung folgen, weshalb Třeščíková von einer „endlosen Geschichte“<sup>32</sup> spricht. Interessant dabei ist, dass die abgeschlossenen Filme nicht die endgültige Form des über die Jahre und Jahrzehnte gesammelten Materials bedeuten. Die Fortsetzung beschränkt sich nicht auf eine Ergänzung des Materials, sondern kann auch den Sinn oder den Fokus des gesamten filmischen Projektes verschieben. Deshalb fungieren die Filme in der *longue durée* als eine potentielle und vorläufige Darstellungsform, die (nur) den aktuellen Stand eines Projektes widerspiegelt. Das Material kann in später produzierten Filmen wieder auftauchen, bearbeitet und neu arrangiert werden. Daher sind die Filme einerseits in ihren Referenzen auf andere Filme eines Zyklus/einer Reihe und andererseits als Material, bzw. als Ressource und Datenbank für noch zu produzierende Filme zu betrachten. Besonders evident wird dieser Aspekt bei der Fernsehserie *Marriage Stories / Manželské etudy* (CZ 1987, 2005, 2017). Begonnen hat das Projekt 1980 mit der Beobachtung von zehn, dann von sechs Paaren mit unterschiedlichen sozialen Hintergründen über einen Zeitraum von sechs Jahren ab der Hochzeit. Daraus entstand zunächst eine Fernsehserie mit sechs Folgen (zwischen 35 und 42 Minuten), die jeweils einem Paar gewidmet war, und zwei Langfilme für das Kino: *Z lásky/Out of Love* (CZ 1980-1988), der sich mit der Geschichte des Paares Jiří und Marcela befasst, und *Hledání cest/Looking for ways* (CZ 1980-1988) über die fünf anderen Paare. Doch trotz des Erfolgs der Serie trifft die Idee einer Fortsetzung beim Produzenten der *Česká televize* nicht sofort auf Zustimmung.<sup>33</sup> Erst im Jahre 1999 ändert der tschechische Rundfunk seine Meinung und Třeščíková bekommt die finanzielle Unterstützung, um die Paare sechs weitere Jahre zu filmen: 2005 erscheint der zweite Teil der Serie, *Manželské etudy + po dvaceti letech/Marriage stories after twenty years*, mit sechs Folgen. Zwischen 2009 und 2017 filmt Třeščíková ein drittes Mal ihre Protagonist\_innen und daraus entstehen 2017 die *Manželské etudy po 35 letech/Marriage Stories 35 Years Later* (CZ 1980-2017). Zusätzlich zur Serie wurden im Laufe der Jahre ausgehend von demselben Material zwei weitere Langfilme für das Kino produziert: *Marcela* (CZ 1980-2007) und *Strnadovi/A Marriage Story* (CZ 1980-2017). Serialität ist ein wesentliches Kennzeichen der Filme Helena Třeščíkovás: Der Film *Anny* (CZ 2019) verwendet teilweise altes Bildmaterial von der zweiteiligen Folge *Rozkoš bez rizika* (dt.: ‚Genuss ohne Risiko‘, CZ 2001, 55' und 56' min) aus der Serie *Ženy na přelomu tisíciletí/Women At The Turn Of The Century* (CZ 1996-2001) bestehend aus 10 Folgen. Von *Rozkoš bez rizika* zu *Anny* kann ein Perspektivenwechsel beobachtet werden: Die Serie befasst sich mit sozialen und gesellschaftlichen Fragen rund um die Prostitution und rückt die Arbeit der NGO *Rozkoš bez rizika* in den Fokus. In *Anny* wurden viele Sequenzen aus der TV-Produktion beibehalten, die sie mit ihrer Theatergruppe in der NGO zeigen. Jedoch verschiebt sich der Fokus auf ihr eigenes Schicksal, während die sozialen Fragen eher in den Hintergrund rücken und zum Kontext des Einzelschicksals werden. Neben den zwei Folgen zu *Anny* zählt zu der Serie *Ženy na přelomu tisíciletí/Women At The Turn Of The Century* auch die Folge

32 Vgl. Třeščíková. Časoběrný dokumentární film (wie Amn. 8), S. 13.

33 Vgl. ebd.



*V Pasti – Katka/Trapped – Katka* (CZ 1996-2001, 55'), die als Ausgangspunkt für den später produzierten Film *Katka* (CZ 1996-2010) fungiert. Auch der Protagonist René erscheint zuerst im Rahmen der Serie *Řekni mi něco o sobě/Tell Me Something About Yourself*, die sich mit jungen Straffälligen beschäftigt, bevor er zum Hauptprotagonisten des Langfilms *René* (CZ 1989-2008) wird. Diese Beispiele sind paradigmatisch für Třeštková's Arbeit, die progressiv von der Darstellung von kollektiven zu individuellen Lebenszusammenhängen wechselt. Dieser Wechsel erklärt sich zum Teil auch durch die Unsicherheit, die die Projekte zu Beginn stark prägt: Durch die Arbeit mit einem Kollektiv von Protagonist\_innen ergeben sich mehrere thematische Möglichkeiten. Sich auf mehrere Personen zu konzentrieren, vermindert die Gefahr, dass das Projekt wegen mangelnder Teilnahme (oder gar aufgrund von Abbrüchen oder Todesfällen) vorzeitig beendet werden muss. Gleichzeitig kann man diese Fokussierung auf Individuen ebenfalls als die Notwendigkeit einer Reduktion lesen: mit einem Kollektiv wächst das Material noch stärker an und es fällt schwerer, den Überblick zu behalten. Die Perspektivverschiebung vom Kollektiv zum Individuum erlaubt es mir abschließend den dritten Aspekt der kuratorischen Arbeit zu beleuchten: den der Sorge.

### 2.3. Sorge: Arbeitsbeziehung und Beziehungsarbeit als Teil der Kuratierung

Die ‚zeit-sammelnde Methode‘ hat nicht nur technische Konsequenzen, sondern wirkt sich auch auf die Beziehungen des langzeitdokumentarischen Dispositivs aus, wenn man diese mit Beatrice von Bismarck als eine ‚kuratorische Situation‘ begreift:

Jede kuratorische Situation bedeutet ein Zusammenkommen im Interesse eines Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur. Auf diesem Weg entsteht dort ein Beziehungsgeflecht sämtlicher menschlicher und nicht-menschlicher Mitwirkender untereinander – der Exponate, Künstler\_innen und Kurator\_innen, aber auch aller übrigen Beteiligten, den Kritiker\_innen, den institutionell Verantwortlichen, den verschiedenen Rezipient\_innen und Publikumskreisen, ebenso aber auch den Displaygegenständen, Vermittlungsmedien und Architekturen, den Räumen, Orten, Informationen und Diskursen. Sie alle treten miteinander in neue Verbindung.<sup>34</sup>

Dieses „Beziehungsgeflecht“ steht im Zeichen der *Sorge*, worauf die Etymologie des Wortes Kurator\_in (vom Lat. *curare*) hinweist. Die kuratorische Arbeit impliziert eine ‚Sorge um‘ das Material (im Sinne seiner Aufbewahrung und ‚Ausstellung‘) aber auch eine ‚Sorge um‘ alle Beteiligten, insbesondere die Protagonist\_innen, die Teil der ‚kuratorischen Situation‘ sind und jahrzehntelang gefilmt werden.<sup>35</sup> Diese Sorge drückt sich auf verschiedene Arten und Weisen

34 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021. S. 15f.

35 Wie die Serie *Manželské etudy/Mariage stories* (1987, 2005, 2007) gezeigt hat, würde es sich auch anbieten, in Hinblick auf das Beziehungsgeflecht die Langzeitbeziehung

aus: Die ‚zeit-sammelnde Methode‘ führt zu einer Vertiefung der Beziehung zwischen der Filmemacherin und ihren Protagonist\_innen, insofern als die Methode einen regelmäßigen Kontakt zwischen ihnen vorsieht. Dieser findet teilweise vor der Kamera statt, jedoch ereignen sich die meisten kommunikativen Akte außerhalb der Dreharbeit. Denn um wichtige Ereignisse im Leben ihrer Protagonist\_innen überhaupt filmen zu können, muss Třeštková eine enge Verbindung mit ihnen pflegen und auf dem Laufenden bleiben. Die Beziehung, die aus diesen regelmäßigen Kontakten entsteht, ist ein wichtiger Teil des filmischen Dispositivs. Für Willemien Sanders müssen „Filmemacher und Gefilmte miteinander kommunizieren und kollaborieren, um den Film zu verwirklichen; Konflikte sind ein kleiner, aber üblicher Teil ihrer Zusammenarbeit.“<sup>36</sup> Durch die *longue durée* werden Kommunikation und Konfliktpotenzial komplexer und geben im Laufe der Projekte immer wieder Anlass zu Auseinandersetzungen. In ihrem Buch betont Třeštková, dass die Protagonist\_innen qua Vertrag dem Projekt zwar verpflichtet sind, aber dass diese Verträge eher eine moralische Bindung darstellen.<sup>37</sup> Die Verträge regeln beispielsweise nicht eindeutig die Frage, ob die Filme nach Produktionsabschluss gezeigt werden dürfen. Die Zustimmung der Protagonist\_innen ist für jeden Film immer wieder aufs Neue einzuholen. In einer bekannten Szene von *René* (CZ 2008) befragt der Protagonist Třeštková sehr direkt nach dem Status ihrer langjährigen Beziehung:

[...] I know it may sound a bit pathetic on camera like this, but I've grown used to you. You've been filming me since 1988. That's 14 years. In those 14 years I've seen my mum about six times. I've seen you ten times more often. Force of habit, and so on. Remember the letters I wrote in that careful script? I suppose I was in love with you. [...] What did I ask you in the hospital that time? Do you remember? Can I say this on camera? I asked if you saw me as an object or study, or whether I meant anything more to you than just the subject of a film. Can you give me a straight answer?<sup>38</sup>

Auf diese plötzliche, zwiespältige Liebeserklärung und den Vorwurf, ihn nur als „Studienobjekt“ zu betrachten, erwidert Třeštková ausweichend, dass niemand nur ein „Studienobjekt“ sei.<sup>39</sup> Aber auch die Regisseurin erscheint in den langen Beziehungen verändert und übernimmt verschiedene Rollen als Beobachterin, Vertraute (z. B. mit Marcela im gleichnamigen Film), Freundin (z. B. mit Jana Kettnerová in *Soukromý vesmír/Private Universe*) und (seltener) als aktive Teilnehmerin am Geschehen (z. B. in *Katka* und *Mallory*). In *Katka*

---

zwischen den Förderinstitutionen, wie z. B. dem tschechischen Rundfunk und der Filmemacherin zu analysieren. Aus Platzgründen begrenze ich mich jedoch auf die Beziehung zu den Protagonist\_innen.

36 Willemien Sanders. „Einwilligung, Preisgabe und Selbstdarstellung dokumentarischer Personen“. *montage AV* 25 (1, 2016): S. 92.

37 Vgl. Třeštková. *Časoběrný dokumentární film* (wie Amn. 8). S. 18.

38 *René* (CZ 2008) 00:49:40-00:52:20.

39 Siehe auch Marion Biet/Nicole Kandioler „Beziehungsarbeit im Langzeitdokumentarfilm zwischen Nähe und Distanz“. *montage AV* 28 (2, 2019): S. 63-78.

(CZ 1996-2010) fallen zwei Szenen auf, die das Spektrum der Rollen der Film-  
macherin von der Beobachtenden zur Intervenierenden auf interessante Weise  
abbilden: Als das Filmteam Katkas Freund Roman auf dem Bahnhof beglei-  
tet, attackiert dieser unvermittelt eine fremde Frau, weil er denkt, dass sie ihn  
beraubt hat.<sup>40</sup> Erst als ein Polizist dazwischenkommt, kann die Situation kon-  
trolliert werden. Das Kamerateam beobachtet die ganze Szene ohne zu inter-  
venieren, bis zu dem Zeitpunkt, als Roman in der Polizeistation verschwindet.  
Über diese gewalttätige Szene schreibt Třeštková, dass sie die Lebenssituation  
Katkas auf der Straße zeigen wollte und die Gewalt gehöre dazu, weshalb die  
problematische Szene auch im Film zu sehen ist.<sup>41</sup> Als Gegenbeispiel fungiert  
eine andere Szene kurz vor dem Ende des Films. Katka und Roman haben sich  
in einer Deponie hinter den Eisenbahngleisen einquartiert. An einem sonnigen  
Nachmittag in Anwesenheit des Filmteams nähert sich eine Gruppe von Poli-  
zisten ihrer Unterkunft, die Roman und Katka in Unruhe versetzen. Katka hält  
Třeštková an, die Situation zu filmen und Roman bittet: „Please Helena, I’m  
afraid. They are going to take me away from you“. In diesem Moment schwenkt  
die Kamera weg von den Protagonist\_innen in den ‚Off-Bereich‘, in das Bild  
tritt Třeštková, die sich den Dazugekommenen vorstellt und ihnen die Hand  
schüttelt. Durch ihre Intervention entspannt sich die Situation und die Poli-  
zist\_innen erklären vor der Kamera in Ruhe die Lage. Diese Szene zeigt die ver-  
schiedenen soziale Positionen und Hierarchien innerhalb des Gefüges der Film-  
produktion und sie problematisiert die Position der Regisseurin, die im Sinne  
der Protagonist\_innen intervenieren kann (oder nicht).

Es gehört ebenfalls zur kuratorischen Arbeit im Sinne der Sorge, die Aus-  
wirkungen des Films auf das Leben der Protagonist\_innen zu reflektieren, denn  
jeder Film ist eine Geste des ‚Ausstellens‘ und der ‚Sichtbarmachung‘, die mit  
Verantwortungen einhergeht. Insbesondere in den Filmen *Katka* und *René* wer-  
den ethische Fragen des Dokumentarfilms aufgeworfen. Bis auf einige Vorfälle  
(René hat zwei Mal in Třeštková’s Prager Wohnung eingebrochen) hat sich die  
Kooperation mit der Filmemacherin eher positiv auf den Protagonisten René  
ausgewirkt. Třeštková hat ihm geholfen, zwei Bücher herauszubringen und der  
Film brachte ihm einen gewissen Bekanntheitsgrad ein, durch den sich seine  
autobiographischen Erzählungen besser verkauften. Bei Katka ist die Situation  
anders: Auch sie wurde durch den Film bekannt, was aber vielmehr zu einer  
seit mehreren Jahren anhaltenden Paparazzi-Jagd führt. Die Boulevardmedien  
bezeichnen sie als die „bekannteste Drogenabhängige Tschechiens“<sup>42</sup> und  
scheuen nicht davor zurück, sie für diverse Anlässe vor die Kamera zu stellen. Der  
Film selbst entstand aber vielmehr aus der Hoffnung, Katka dadurch zu ermu-  
tigen und zu ermächtigen, ihre Drogenabhängigkeit hinter sich zu lassen – also  
aus Sorge um sie und in der Hoffnung auf *cure*/Heilung.<sup>43</sup> Anhand von Katka

40 *Katka* (CZ 2010). 00:54:21-00:56:22.

41 Vgl. Třeštková. Časoběrný dokumentární film (wie Amn. 8). S. 23.

42 <https://www.youtube.com/watch?v=gnNiQo4iyTs> [26.06.2021].

43 So lässt sich auch das Gespräch zwischen Katka und Třeštková im Juli 2008 lesen,  
in dem die Regisseurin die junge Frau zurechtweist in der Hoffnung, dass Katka

und René wird die spezifische kommunikative Konstellation sichtbar, in der sich Protagonist\_innen und Regisseur\_innen eines Langzeitdokumentarfilms befinden. Diese kommunikative Situation ist nicht gegeben, sondern muss gepflegt und immer wieder neu verhandelt werden.

### 3. Der Langzeitdokumentarfilm als intermediale Anordnung

Anknüpfend an seine Analyse der Entwicklung des Begriffs des ‚Kuratierens‘ unterscheidet Obrist vier Aufgabenbereiche der Kurator\_in: die Aufbewahrung, die Selektion, das Ausstellen und Arrangement von Kunstwerken und den Beitrag zur Kunstgeschichte.<sup>44</sup> Wenn wir also, wie ich es in meinem Artikel vorgeschlagen habe, die filmische Arbeit Treštíková's als kuratorisch verstehen, stellt sich am Ende die Frage: Welchen Beitrag leistet sie in Bezug auf die Film- und Mediengeschichte? Was gewinnt die Methodik der Film- und Medienwissenschaft durch die Perspektivierung der ‚zeit-sammelnden Methode‘ als kuratorische Arbeit?

Die Figur des Kuratierens erlaubt es, sich von einer filmimmanenten Sichtweise, die Film als abgeschlossenes Produkt untersucht, abzuwenden, um vielmehr die Prozessualität und den dispositiven Charakter des Filmischen in den Blick zu nehmen. Das ‚Kuratieren‘ erfordert ein Nachdenken über Herstellungsprozesse und stellt Fragen nach den Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen sowie zwischen den Beteiligten an der kuratorischen Situation. In dieser Hinsicht sollte die detaillierte Beschreibung der ‚zeit-sammelnden Methode‘ zeigen, dass sich Treštíková's Arbeit nicht auf die Produktion der Filme reduzieren lässt. Vielmehr umfasst sie verschiedene Operationen, die sowohl die Materialsammlung, die Archivierung und die Verwaltung als auch das ‚Ausstellen des Materials‘ in der Form eines Films beinhalten, wobei die Filme nicht die abschließende Ausschöpfung des Materials darstellen. Durch die *longue durée* tritt außerdem die Medienspezifität der einzelnen Elemente dieser Operationen in den Blick: Die Sammlung in der *longue durée* produziert einen quantitativen und qualitativen Überschuss an Material; neben den zahlreichen filmischen Lebensfragmenten sammelt Treštíková auch Briefe und SMS-Nachrichten (z. B. in *René*), Fotografien (z. B. in *René*, *Private Universe*, *Marcela*, *Anny...*), Fernseharchivbilder und Tagebücher (*Private Universe*). Alle diese Materialien tragen die Spuren ihres jeweiligen technologischen und kulturellen Entstehungskontexts (Handschriftlichkeit, 35mm-Film, schwarz-weiß- und Farbbilder, Videobilder, Qualität des Bilds, usw.), der bei der Verwaltung und Archivierung und später bei der Filmproduktion berücksichtigt werden muss.

---

sich zusammenreißt und sich um ihre Tochter kümmert: Treštíková; „Promise that tomorrow you will you'll start getting organized.“ [1:22:40].

44 Vgl. Obrist. Ways of curating (wie Anm. 23). S. 25.



Abbildung 5: Erster Eintrag in Petr's Tagebuch, Screenshot *Soukromý vesmír/Private Universe* (CZ 1974-2012)



Abbildung 6 und 7: Archiv der Filmemacherin. Fotos zur Verfügung gestellt von Helena Třeštková.

Die kuratorische Arbeit, die auf die Sammlung zugreift, besteht darin, das Material auszusortieren und neu zusammenzustellen. Erst in diesem letzten Schritt tritt die Spezifität des filmischen Mediums in den Vordergrund, der die intermediale Materialsammlung filmisch vereinigt. Nicht zuletzt an der chronologischen Montage zeigt sich, wie Lebenserzählungen mit der Entwicklung der Technik kollidieren und wie durch die *longue durée* Materialien zum Dokument werden. Die ‚zeitsammelnde Methode‘ birgt daher medienarchäologisches Potenzial.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Perspektivierung der ‚zeit-sammelnde Methode‘ als kuratorische Arbeit das Bewusstsein für die Materialität, die Prozesshaftigkeit und die Geschichtlichkeit des Films verschärft. Denn die ‚zeit-sammelnde Methode‘ etabliert eine andere Form der Berührung, des in Beziehung-Setzens von Medien, das nicht so sehr in einem direkten Vergleich zwischen verschiedenen Medien besteht, sondern vielmehr in der Sichtbarmachung von intermedialen Operationen, deren Entwicklungen und Geschichtlichkeit.

Anna Polze (Bochum)

## Kustodische Sacharbeit, kuratorischer Überschuss

### Vergleichende Medienpolitik bei Forensic Architecture

An 178 Ausstellungen hat die Londoner Rechercheagentur Forensic Architecture seit den 10 Jahren ihres Bestehens teilgenommen.<sup>1</sup> Allein diese statistische Zahl macht evident, dass kuratorische Praxis wesentlicher Bestandteil der Arbeit des interdisziplinären Forschungsnetzwerks sind, das mithilfe digitaler Werkzeuge und Strategien wie Modellierung, Montage und Bildrecherche, aber auch Machine Learning und Animation an Aufarbeitungen von Menschenrechtsverletzungen und ökologischen Krisen arbeitet. Das interdisziplinäre Team nutzt größtenteils frei zugängliches Material aus den sozialen Medien, akquiriert Satellitenaufnahmen, zeichnet Karten oder tritt in Kontakt mit lokalen Communities und Augenzeug\_innen, um Recherchen zu verfolgen, die sich meist gegen ein staatliches Narrativ positionieren. So divers die Fälle sind, die Forensic Architecture mit unterschiedlichsten Methoden aufarbeitet, so wiedererkennbar ist der Präsentationsmodus: Die Agentur produziert ihre Investigationen als kommentierte Videoarbeiten, die auf der Website forensic-architecture.org eingesehen werden können.

Diese, auch jenseits musealer Räume jederzeit abrufbaren Videoarbeiten, provozieren einen erweiterten Zugang zu Fragen des Kuratorischen, da sie nicht nur äußerst beliebte Ausstellungsgegenstände und vielseitig einsetzbare Exponate sind, sondern weil in ihnen selbst wesentliche Werkzeuge und Elemente des Kuratierens genutzt und ausgestellt werden. Sie eignen sich daher als Untersuchungsgegenstand, um das Kuratieren als mikropolitische Praxis innerhalb der digitalen Kultur zu denken und um wesentliche Dynamiken und Einsätze eines solchen Transfers in den Darstellungsraum videographischer Medienästhetik zu formulieren. Die praxeologisch wie ästhetisch einschlägigen Videoinvestigationen der Agentur bilden eine eigene „kuratorische Situation“<sup>2</sup>: Forensic Architecture handelt nicht nur im Galerie- oder Ausstellungsraum, sondern auch innerhalb einer digitalen Umgebung expositorisch. Inwieweit wird das Kuratieren als Analysemodus digitaler Medienkulturen in den Investigationen

---

1 Diese Summe entstammt den Angaben auf der Website der Forschungsagentur zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Textes (Juni 2021) und umfasst sowohl extern kuratierte Gruppenausstellungen (z. B. *Under the Radar*, Schweizerisches Architekturmuseum Basel, 16.11.2019-15.03.2020), Teilnahmen an Biennalen (z. B. Giardini delle Biennale, Le Biennale di Venezia, Venedig, 28.05.2016-27.11.2016), Festivals und Großausstellungen (z. B. Neue Neue Galerie, Documenta 14, Kassel, 10.06.2017-19.09.2017), aber auch von der Agentur (mit)kuratierte Einzelausstellungen, meist in Zusammenarbeit mit Partnerinstitutionen (z. B. *Forensis*, Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, 15.03.2014-05.05.2014 oder *Counter Investigations*, The Institute of Contemporary Arts (ICA), London, 07.03.–15.05.2018).

2 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021. S. 19.

eingeführt? Auf welchen expositorischen Praxeologien und Dispositiven des Vergleichens baut sie auf?

## 1. Politischer Videoaktivismus als kuratorische Situation

Eine langgestrecktes Videobild von zwei nebeneinandergesetzten 16:9-Ansichten bildet den visuellen Horizont und die analytische Fläche von *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesvos, Aegean Sea, 28 October 2015*.<sup>3</sup> Die Investigation untersucht die Havarie und den anschließenden Schiffbruch eines Boots, mit dem am 28. Oktober 2015 über 300 Menschen aus Syrien, Irak, Iran, Afghanistan, Libanon und Kurdistan versuchten, von der westlichen Küste der Türkei zur griechischen Insel Lesbos zu gelangen. 2500 US-Dollar hatten sie an Schlepper bezahlt, um in einem sicheren Vehikel und in kleinen Gruppen von 50 Personen die Meeresgrenze in die europäische Union zu überwinden. Bereits wenige Minuten nach Antritt der Seefahrt sprangen die betrügerischen Schmuggler auf ein sich näherndes Schnellboot und setzten zurück zur türkischen Küste; überließen die Passagiere des überladenen und maroden Schiffs ihrem Schicksal. Nur kurze Zeit später brach das Oberdeck des Boots in den Laderaum, woraufhin es sich auf die linke Seite drehte und zerschellte. Mindestens 43 Menschen starben bei diesem Schiffbruch.

Die videographische Analyse von Forensic Architecture rekonstruiert unter Versammlung von Bildmaterial, Dokumenten, Zeug\_innenaussagen und mithilfe kartographischer Einzeichnungen und Modellierungen von Küstenstreifen und Bootskörpern, dass trotz Anwesenheit diverser Akteur\_innen und der konstanten Überwachung und behördlichen Erfassung des Gebiets, keine koordinierte Rettungsaktion stattgefunden hat und es vor allem dem spontanen Einsatz lokaler Fischer\_innen und Aktivist\_innen zu verdanken ist, dass 242 Menschen aus dem Wasser gerettet wurden. Zur Gegenüberstellung zitiert das Video mithilfe eines Screenshots die „Operation Poseidon“<sup>4</sup>, unter deren polizeilicher Maxime, den Migrationsfluss in Richtung der EU-Mitgliedsstaaten zu kontrollieren und grenzübergreifende Straftaten zu bekämpfen, im Spätsommer 2015 in der Ägäis Küstenwachen und Helikopter patrouillierten.

Vor allem formuliert die aktivistische Videoarbeit daher eine Anklage gegen die Grenzpolitik der europäischen Behörden und die Grenzschutzagentur Frontex, die diese Maßgaben umsetzte. Im Rahmen des von der EU beauftragten und finanzierten Einsatzes, so die Schlussfolgerung der Agentur, standen weder qualifizierte Rettungsteams noch geeignete Boote und Ausrüstungen zur Verfügung, um das Überleben der Menschen zu sichern und neben der polizeilichen

3 Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesvos, Aegean Sea, 28 October 2015*, 2020, 23 Minuten, HD-Video, 32:9, <https://forensic-architecture.org/investigation/shipwreck-at-the-threshold-of-europe> [09.05.2021].

4 Vgl. <https://frontex.europa.eu/we-support/main-operations/operation-poseidon-greece/> [09.05.2021].



Kontrollfunktion gar Erste Hilfe zu leisten.<sup>5</sup> Dennoch rühmte sich Frontex in Pressemitteilungen, die im Video zitiert werden, vor allem durch den Einsatz des norwegischen Küstenboots „Peter Henry von Koss“ maßgeblich an der Rettungsoperation beteiligt gewesen zu sein. Die Einsätze der NGOs und Aktivist\_innen blieben jedoch in diesen Darstellungen unberücksichtigt, im Gegenteil wurden diese im Anschluss sogar vermehrt krimineller Machenschaften und einer Verwicklung mit Schmuggler\_innen bezichtigt.<sup>6</sup>

Wenn sich diese Videoarbeit daher so zusammenfassen ließe, dass es um die Kontrastierung des offiziellen, von den EU-Mitgliedsstaaten vorgebrachten Narrativs mit einem gegenhegemonialen Aktivismus geht, stellt diese Gegenüberstellung jedoch nur die äußere Schicht einer ganzen Reihe von vergleichenden Strategien dar, die sich auch in den Bildanordnungen, in den Übergängen und Irritationen, in teils anmaßenden, stets aber sorgsam Selektionen darbieten und die in diesem Video als ‚kuratorische Situation‘ aufgemacht werden. Diese bewirken eine mikropolitische Verwicklung von unterschiedlichen Bild- und Affektregimen, die ich als eine eigenständige Logik des Kuratierens begreifen möchte.

Unter Kuratieren als „Praxisform“<sup>7</sup> lässt sich der Etymologie entsprechend eine ganze Reihe an besorgenden, pflegenden, verwaltenden und vorführenden Tätigkeiten betrachten. In diesem Sinne schließen derartige medial vernetzte Tätigkeitsfelder und Aushandlungsprozesse das Kuratieren an einen sich in den letzten Jahren formulierenden *practice turn* in den Medienwissenschaften an.<sup>8</sup> Auch um eine Verschiebung hin zu inhaltlichen Bestimmungen dieser praxeologischen Verfahren zu befördern und ihn in Abgrenzung zu personalen Belangen zu re-semantisieren entwickelt Beatrice von Bismarck den Begriff der ‚kuratorischen Situation‘. Ebenso versucht sie mit dieser Begriffsbildung ein Modell zu entwerfen, dass sich nicht auf die Präsenzform der Ausstellung reduziert. In Anlehnung an Bruno Latour konstituiert sie sich „Kuratorialität“<sup>9</sup> aus Akteur-Netzwerk-Konstellationen und einem ständigen Ineinandergreifen von Dingen, Menschen, Räumen, Zeichen. Keines der genannten Elemente könne unverändert aus einer kuratorischen Zusammenstellung hervorgehen oder sei ihr als Autorschaft oder rahmende Institution vorgängig. Jedoch führe diese ökologische Perspektive nicht zwangsläufig zu einem Abbau von Machtgefällen im Sinne einer symmetrischen Dingpolitik. Denn, so von Bismarck, „[z]ur Diskussion stehen damit auch Appropriation, Unterwerfung und Neutralisierung.“<sup>10</sup>

5 Vgl. Pro Asyl. „Man sagte uns, das Meer sei voller Toter – Bootskatastrophe vor Lesbos“, 03.11.2015, <https://www.proasyl.de/news/man-sagte-uns-das-meer-sei-voller-toter-bootskatastrophe-vor-lesbos/> [09.05.2021].

6 Vgl. Valeria Hänsel. *Gefangene des Deals. Die Erosion des europäischen Asylsystems auf der griechischen Hotspot-Insel Lesbos*. München: bordermonitoring.eu, 2019.

7 Beatrice von Bismarck. „Curating“. *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Hg. Hubertus Butin, Köln: Dumont, 2002. S. 56-59, hier S. 57.

8 Vgl. Ulrike Bergermann u. a. (Hg.). *Connect and Divide. The Practice Turn in Media Studies*. Zürich: Diaphanes, 2021; Nick Couldry. „Theorising Media as Practice“. *Social Semiotics* 14/2 (2014): S. 115-132.

9 Vgl. Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 1). S. 39ff.

10 Ebd. S. 89.

Diese Setzung impliziert weitreichende Konsequenzen, aber produziert auch eine Reihe von analytischen Hürden, denen die Autorin in ihrer rein theoretischen Auseinandersetzung wenig Raum gibt. Denn inwieweit derartig verschachtelte kuratorische Prozesse analyse- und rezipierfähig werden können, bleibt offen. Dennoch möchte ich von Bismarcks wichtige Beobachtung aufgreifen, dass im „Spektrum zwischen heteronomer Dienstleistung einerseits und eigenständig gestaltenden und sinnstiftenden Potentialen“<sup>11</sup> höchst unterschiedliche kuratorische Ansätze beobachtbar werden, die über das Format der Kunstaussstellung hinausragen. Gerade für die Betrachtung dieses Spektrums scheinen sich die Videoarbeiten von Forensic Architecture besonders zu eignen, handelt es sich bei den Investigationen doch meist um Auftragsarbeiten, die wie auch im vorliegenden Fall, im Interesse von Personengruppen oder Organisationen entstehen. Gleichzeitig bildet das wachsende Korpus an Videoarbeiten und Methodologien eine eigenständige Signatur und Autorschaft der Londoner Rechercheagentur heraus.<sup>12</sup> Anschließend an diese Spannung zwischen *Dienstleistung* und *eigenständiger Sinnstiftung* lohnt es sich, die ursprüngliche Ausdifferenzierung zwischen den personalen, mit diskursiver Autorität assoziierten Rollen der Kustode/Kustodin und der Kurator\_in in Erinnerung zu rufen, die in gegenwärtigen Gebrauchsweisen des Begriffs meist verschwimmt.<sup>13</sup> Denn während Kurator\_innen Vertretungsfunktionen einnehmen, ohne fest mit einer Institution oder einem Amt verbunden zu sein – wie es Harald Szeemann in seiner berühmten Formulierung der „Agentur geistiger Gastarbeit“<sup>14</sup> zum Ausdruck brachte – so verknüpft sich die kustodische Tätigkeit eng mit der Verwaltung und Sammlung, dem Archiv. Der aus der römischen Antike stammende Begriff *custos* gilt als zusätzlicher Name für den Gott Jupiter und bezeichnete vor allem dessen schützende Funktion, so rekonstruiert Anke te Heesen diese Begriffsbildung.<sup>15</sup>

11 Ebd. S. 35.

12 Die Autorschaft der Agentur wird aber auch maßgeblich von den öffentlichen Auftritten und der Theoriebildung Eyal Weizmans bestimmt. Der Architekt und Theoretiker ist Gründungsdirektor von Forensic Architecture und Professor an der Goldsmith University in London. Neben dem Aufbau der Agentur hat er mehrere Bücher publiziert und war auch als Kurator für eine Reihe an Ausstellungen tätig. Trotz dieser Präsenz Weizmans handelt es sich bei Forensic Architecture um ein kollaboratives Projekt, das aus einem breiten Netzwerk an Teilhabenden und Mitwirkenden besteht, weshalb dieser Aufsatz sich bewusst auf das Artefakt der Videoarbeit konzentriert, ohne im Detail auf die Sinnggebung und das Vokabular Weizmans einzugehen. Vgl. dazu Eyal Weizman. *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability* London: Zone Books, 2017.

13 Beatrice von Bismarck beispielsweise greift in ihrer Studie, die ich als exemplarische Auseinandersetzung für eine ganze Fülle von Theoriebildungen im Bereich der Kunstwissenschaft und *curatorial studies* heranziehe, vor allem auf die Etymologie des Lateinischen *curare* zurück, im Sinne von „sorgen, sich kümmern, pflegen“, die im Berufsbild angelegt waren, ohne diese jedoch auch für ihre Aktualisierung im Sinne einer verwalterischen Obhut zu reaktivieren. Vgl. ebd. S. 34.

14 Vgl. Anke te Heesen. *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012. S. 27.

15 Vgl. ebd. S. 25.

Es klingen Tätigkeiten des (Be-)Wachens, Aufsehens und Expertisen der Kenerschaft und des Spezialistentums an. Kustodische Tätigkeiten können als wissenschaftliche Sachbearbeitung beschrieben werden, denn diese Arbeit schließt auch das Erweitern, Ordnen und Bearbeiten von Daten mit ein. Sie umfasst bürokratisches Agieren, welches eher im Verborgenen geschieht und wenig Berührung mit der öffentlichen Szene des Ausstellungsraums aufweist.<sup>16</sup>

Diese dem Kuratieren auch als Praxisform innewohnende Spannung zwischen verwalterischer Sachbearbeitung und inszenatorischer Präsentationsform im Rahmen ausstellender Anordnungen möchte ich für die Analyse der kuratorischen Situation in *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesbos, Aegean Sea, 28 October 2015* aufgreifen. Auch wenn es historische Vorläufer und zeitgenössische Beispiele für verwandte Praxen im Rahmen der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung zu *artists as curators*<sup>17</sup> gibt, so möchte ich das Video hier aus medienwissenschaftlicher Perspektive untersuchen.

Pointiert ließe sich sagen, dass es dem Video auf zwei Ebenen um das Ausstellen kuratorischer Arbeit geht – auf der Ebene der kustodischen Sachbearbeitung und auf der Ebene des kuratorischen Vergleichs. Ausstellen bedeutet bei Forensic Architecture daher, jenseits der eigentlichen Präsentation von Videoarbeiten im Ausstellungsraum, „die Exposition operativer Momente“<sup>18</sup>, um den Betrachter\_innen vergleichende und sortierende Praktiken, die sonst im Verborgenen geschehen, vor Augen zu stellen. Erst die kustodische Arbeit der Datenverwaltung und *content curation*, in einem zweiten Schritt das Projekt einer kuratorischen Auswahl im vergleichenden Sehen und Hören, bilden dafür geeignete analytische Einsätze für diesen Aufsatz. Beide sind nur heuristisch anhand paradigmatischer Bildanordnungen und -handlungen voneinander zu trennen, ebenso wie kustodische und kuratorische Ansätze Teil einer zusammenhängenden Praxis sind. Sie hier zu unterscheiden, dient mir vor allem als Möglichkeit, um die vielschichtige Semantik des Kuratierens anzulegen und um abschließend Fragen an den (*selbst-*)kuratorischen Überschuss zu formulieren, der bei Forensic Architecture entsteht.

## 2. Kustodisches Sachbearbeiten: Sammlung und Bestandsaufnahme

*Shipwreck at the Threshold of Europe* beginnt mit einer Bestandsaufnahme und einer Klärung der Auftragslage, denn vor allem ein Bildersatz dient der

16 Vgl. ebd. S. 25ff.

17 Vgl. Elena Filipovic (Hg.). *The Artist as Curator. An Anthology*. Mailand/London: Mousse Publishing, 2017. In dem Sammelband verhandelt werden beispielsweise Ansätze von einzelnen Künstler:innen wie Martha Rosler, Marcel Broodthaers, John Cage und Mark Leckey, aber auch kollaborative Projekte wie die Group Material und Duokollaborationen von Liam Gillick und Philippe Parreno, Walid Raad und Akram Zataari.

18 Georges Didi-Huberman. *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*. Paderborn: Fink, 2014. S. 180.

Investigation als Ausgangsmaterial. Die syrische Künstlerin und Journalistin Amel Alzakout begab sich im Oktober 2015 an Bord des Boots, um über die Meeresgrenze nach Europa und zu ihrem Partner Khaled Abdulwahed nach Berlin zu gelangen, denn ihre offiziellen Anträge auf Visa für Studienplätze und Familienzusammenführung waren abgelehnt worden.<sup>19</sup> Mit einer kleinen Counter ROAM 3 HD-Aktionskamera, die sie an ihrem Handgelenk trug, dokumentierte sie die gesamte Route. Ohne auf die entstehenden Bilder formalen Einfluss zu nehmen – die Counter ROAM 3 verfügt über kein Display – filmte sie die Treffen mit den Schleppern in Istanbul, den Weg zum Hafen, den Beginn der Bootsfahrt. Ihre wasserfeste Kamera produzierte Bilder des Zusammenbruchs des Boots und zeichnete auf, wie Amel Alzakout sich im Wasser an einem Gummireifen festhielt. Oberhalb und unterhalb der Wasseroberfläche dokumentierte sie den Versuch ihres Körpers, in Bewegung zu bleiben und bis zur Rettung die Nähe zu ihren Begleiter\_innen aufrecht zu halten.<sup>20</sup> Zwischendurch schaltete sich die Kamera aus und produzierte statt eines zusammenhängenden Films 21 Clips mit kürzeren Zeitabständen, die Alzakout an Forensic Architecture weiterreichte und die Agentur mit der Rekonstruktion des Ereignisses beauftragte.

Die Miniaturen dieser Clips erscheinen in 3 x 7 Kacheln auf der breiten Fläche des Videobilds der Investigation ausgebreitet. In kaleidoskopartigen Drehungen kippen Farbwechsel zwischen dem tiefen Blau des Himmels, der See und dem Orange der Schwimmwesten, der rosa Farbe von Alzakouts Händen. Zwischen den vertikalen Strudeln, dem Sog und Rauschen des Meeres schieben sich Fragmente aus Bootsansichten und horizontale Perspektiven an der Meeresoberfläche. In kurzen Augenblicken ist auch die nahe Küste zu sehen, im Bild scheinbar greifbar.

In die Recherche einleitend, unterzieht sich diese Flut an nahegehenden Schicksalsfragmenten einem bürokratischen Akt: Die Investigation nimmt die Bilder, die ihr von Alzakout anvertraut wurden, in eine kustodische Obhut und etabliert dadurch eigene Protokolle ihrer Ausstellbarkeit und Sichtbarkeit. Dieser Prozess wird eingangs im Videobild angedeutet. Denn auf die tableauhafte Auffächerung der Videominiaturen folgt erst eine Beschriftung und Nummerierung der Sequenzen anhand ihrer Metadaten, woraufhin die Bildausschnitte selbst zurücktreten und nunmehr weiße Rahmen ein Schema der 21 Clips als neuprozessierbare Files, als heranzuziehende Akten offerieren. Diese visuelle

19 Vgl. Merle Kröger, Amel Alzakout. „Das Purpurmeer. Ein Essay von Merle Kröger mit Amel Alzakout“, 2017, <https://purplesea.pong-berlin.de/de/5/das-purpurmeer> [09.05.2021].

20 Gemeinsam mit ihrem Partner und der Produktionsfirma PONG hat Amel Alzakout Teile des Footage zu einem essayistischen Film verarbeitet. *Purple Sea*, (DE 2020), 67 Minuten (arabisch mit englischen Untertiteln), Farbe. *Purple Sea* premierte im Rahmen der Berlinale 2020. In der Ausstellung *Part of the Problem*, die in der Sektion Forum Expanded des Festivals gezeigt wurde, wurde erstmals die Investigation von Forensic Architecture ausgestellt, die im Auftrag Alzakouts entstand. Vgl. Stefanie Diekmann. „Kurze Wege. Stephanie Diekmann über ‚Part of the Problem‘, eine Ausstellung des Forum Expanded im Kulturquartier silent green, Berlin“. *Texte zur Kunst* 118 (2020): S. 127-129.

Auflistung organisiert sodann eine verwalterische Passage, die die Bilder durchlaufen, um in einem neuen räumlichen Syntagma betrachtet werden zu können.<sup>21</sup> Denn anschließend werden die Clips in einer „analytischen Übertragung“<sup>22</sup>, wie Harun Farocki das minutiöse Zusammenschneiden von einzelnen Frames aus einem Clip zu einer verdichteten Kette genannt hat, komprimiert, um fortan ergänzt um eine Zeitleiste als wesentliche Referenz der Investigation zu dienen. Dieser bei Farocki in seiner Installation *Schnittstelle/Section* (1995) als langwierige, eher kontemplative Tätigkeit beschriebene Vorgang, wird bei Forensic Architecture nur mit der Präsentation seines Ergebnisses angedeutet.<sup>23</sup> (Abb. 1) Der in der analytischen Übertragung „zusammengefasste Film“<sup>24</sup> und die Zeitleiste legen sich als grundierende Elemente am unteren Rand des linken Videobilds ab. Gemeinsam mit einem kartographischen Satellitenbild, auf dem mithilfe von GPS-Daten aus Alzakouts Handy der koordinatengenaue Ort und Zeitpunkt des Schiffbruchs markiert werden, entsteht einem „kartographischen Impuls“<sup>25</sup> gemäß, eine diagrammatische Konstellation, die eine raumzeitliche Referenz für weiteres visuelles Quellenmaterial bietet, das in das kustodische Syntagma eingespeist wird (Abb. 2).

Im Zuge einer zweiten Bestandsaufnahme erscheinen dafür weitere Fundstücke der Reihe nach auf der rechten Bildhälfte. Ein Clip, den die im Auftrag von Frontex agierende Crew auf Twitter postete, Fotomaterial vom Facebook-Profil der norwegischen Küstenwache, sowie von Youtube entnommene Clips einer Go-Pro-Helmkamera der griechischen Küstenwache werden nacheinander benannt. Es folgen Aufnahmen einer Wärmebildkamera, Presseaufnahmen der Associated Press, Videos von Aktivist\_innen und schließlich auch die AIS-Daten, die mithilfe eines Funksystems die Navigationsdaten wie Kurs, Position und Geschwindigkeit, aber auch Schiffskennndaten umgebender Boote übermitteln und aufzeichnen. Zusätzlich zum visuellen Auflisten der Quellen werden ihren Sichtfeldweiten als Kegel in der Karte markiert. Da es sich vor allem um Screenshots und um Material aus den sozialen Medien und von Plattformen handelt, die von Nutzer:innen generierten (audiovisuellen) Content verwalten, rückt diese Praxis auch in Nähe einer digitalen *content curation*.

Im Zusammenhang mit einer sich mittels „network effects“<sup>26</sup> wechselseitig verstärkenden plattformökonomischen Infrastruktur der digitalen Medien,

21 Vgl. Cornela Vismann. *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2000. S. 21ff.

22 Vgl. Harun Farocki. *Schnittstelle/Section*, Zweikanalvideoinstallation, Video-BetaSp, Farbe, Ton, Deutschland 1995, 23 Minuten.

23 Dazu Farocki: „Hier bin ich dabei, die bewegten Bilder dieses Films von einem Band auf das andere zu übertragen, wobei ich von jeder Einstellung drei Sekunden wiedergebe. Das ist ein langwieriger Vorgang, währenddessen wir auf etwas anderes zu sprechen können.“

24 Farocki. *Schnittstelle/Section* (wie Anm. 22).

25 Sybille Krämer. *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin: Suhrkamp, 2016. S. 19.

26 Nick Srnicek. *Platform Capitalism*. London: Polity, 2017. S. 46.

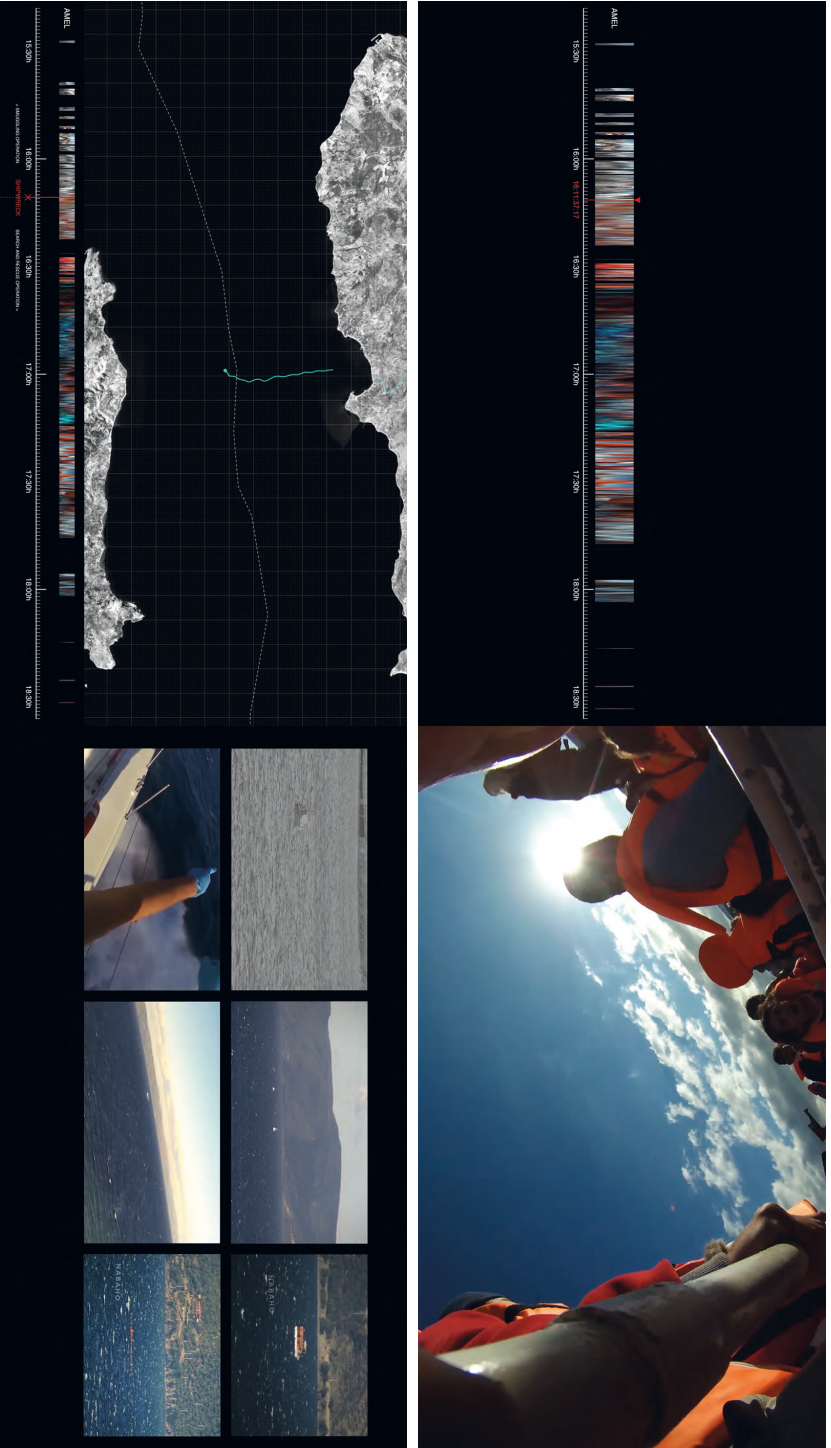


Abb. 1+2: Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe* © Forensic Architecture, 2021.

nimmt *content curation* nicht zwangsläufig eine emanzipative Funktion ein.<sup>27</sup> Ist doch eine Selektion und Reihung des sich in unüberschaubaren Maßen ansammelnden *contents* bereits Teil der Protokolle, denen Plattformen wie Facebook oder Twitter unterliegen und die in ihnen als eingebettete Features wie beispielsweise *Trending-Buttons* erscheinen. Die Performanz sozialer Interaktionen und die Reichweite von Äußerungen wird auf diese Weise nicht nur bewerkstelligt und operationalisiert, sondern mithilfe von Algorithmen verwaltet, die „rule-setting, action-orienting, and opinion-forming“<sup>28</sup> wirken. Auf diese eingebettete, den Plattformen implementierte kustodische Auslese reagieren Praktiken und Anwendungen der *content curation*, die zu diversen Zwecken eigene Zusammenstellungen von verfügbarem Material bereitstellen. Sie werden beispielsweise eingesetzt, um zielgenaues Marketing zu erwirken, denn, um es werteneutral auszudrücken, „the quality, accuracy and relevance of the content is only as good as the algorithm.“<sup>29</sup>

In diesem Ansatz finden sich also erneut die Anforderungen der Expertise und der Sachbearbeitung, zumal wenn es um eine besondere *digital literacy* geht, die für die Praxis der *content curation* im Sinne eines Informationsmanagements angesichts eines konstituierenden „Zuviel“<sup>30</sup> an Daten, Bildern und weiterem *content* notwendig wird. Mehrere Ebenen, die sich auch in der beschriebenen videographischen Bestandsaufnahme von Forensic Architecture finden, scheinen dafür ausschlaggebend. Zum einen, so wird in einem Artikel dargelegt, der im *Business Information Review* erschienen ist, vollzieht *content curation* eine Aggregation von Informationen und Material an einem gemeinsamen Ort, zum Beispiel in Form eines Katalogs.<sup>31</sup> Derartiges Kuratieren umfasst aber auch Prozesse des Destillierens und Vereinfachens, die gefundene Informationen in eine Form versetzt, in der die wesentlichen oder relevanten Merkmale hervortreten oder vermeintlich unwesentliche Details zu einem größeren Gesamtbild zusammengefasst werden. Aber auch das Erstellen von Karten und Chronologien, die Inhalte in raumzeitlichen Reihenfolgen und Relationen anordnen, fallen in die wissensökonomische „digital competency“<sup>32</sup> der *content curation*.

Wenn also die gesammelten audiovisuellen Materialien, die im Zusammenhang mit dem Schiffbruch am 15. Oktober 2015 von diversen Akteur\_innen produziert und in unterschiedlichen Kanälen distribuiert wurden, auf die oben

27 Vgl. Ulrich Dolata. „Privatization, Curation, Commodification. Commercial platforms on the Internet“. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 44 (2019): S. 181-197.

28 Ebd. S. 188.

29 Stephen Dale. „Content curation: The future of relevance“. *Business Information Review* 31/4 (2014): S. 199-205, hier S. 200.

30 „Die konstituierende Kraft des Zuviel ist ein entscheidender Grund für den Aufstieg des Kuratorischen als aktueller Leitbegriff gesellschaftlicher Praxis.“ Stefan Krankenhagen. „Geschichte kuratieren“. *Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen der Vergangenheit*. Hg. Stefan Krankenhagen und Viola Vahrson. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2017. S. 9-14, hier S. 9.

31 Vgl. Dale. „Content curation (wie Anm. 29)“. S. 201f.

32 Ebd. S. 201.

skizzierte Weise als ‚analytische Übertragung‘ und ‚kartographischer Impuls‘ vorgestellt und katalogisiert werden, so handelt es sich dabei nicht nur um ein montagebasiertes Evidenz-Kalkül, sondern um kustodische Arbeit innerhalb digitaler Medienkultur und um eine Praxis des Kuratierens von *content* aus dem Internet. Die Arbeit von Forensic Architecture erweist sich daher als zutiefst eingelassen in digitalen Infrastrukturen und Protokolle, die auf diese Weise mitthematisiert werden.

Diese Reihe an Selektions-, Recherche- und Komprimierungsprozessen bildet jedoch vor allem innerhalb der Dramaturgie des Videos die notwendige Basis für ein Ausstellen und ein Vor-Augen-Stellen von ausgewählten Sequenzen und Szenen. Gleichzeitig verweist sie auch auf das Potenzial des Ausschlusses und des Ausschusses, denn was in der ausgestellten Auswahl und im wissensökonomischen Prozess nicht thematisiert wird, sind die eigentlichen Prozesse des Suchens und Recherchierens, die beispielsweise als Kontaktaufnahmen und Diskussionen mit Dritten stattgefunden haben. Vor diesem Hintergrund gewinnt die kuratorischer Arbeit inhärente ethisch-politische Dialektik zwischen *Ausstellen* und *Vorenthalten*, die im Auswahl- und Selektionsprozess des Kuratierens angelegt ist, noch einmal eine neue Relevanz.

Im Anschluss an die Materialsammlung rekonstruiert die Investigation in minutiösen Lektüren die unterschiedlichen Rettungseinsätze. Sie untersucht mithilfe von Modellierungen die Bauweise der zum Einsatz kommenden Boote, um zu resümieren, dass vor allem die wendigen Jetskis, welche die Aktivist\_innen von ProActiva nutzten, Menschen vor dem Ertrinken zu retten vermochten. Auch die einzelnen Boote der griechischen und türkischen Fischer\_innen werden aufgezählt und in Miniaturansichten als visuelles Tableau angeordnet, um auch deren Hilfeleistungen den EU-Einsätzen gegenüberzustellen. Für diese Bilanzierung versammelt die Recherche nicht nur Bild- und Datenquellen, sondern orchestriert eine Reihe von Stimmen, die als Zusatz zu den gezeigten Bildern hörbar werden. Vor allem die Aussagen und Beobachtungen des Direktors von ProActiva, Oscar Camps, verstärken die durch das Bildmaterial formulierte Anklage gegen die Grenzpolitik der EU.

Diente die kustodische Arbeit der Bestandsaufnahme vor allem einer faktenbasierten Aufstellung, so wird, vermittelt durch den Einsatz der Zeugenaussagen, im abschließenden Teil der Recherche in ein anderes Register gewechselt, das sich eines deutlich emphatischeren Gestus bedient. Dieser Wechsel macht sich auch im Videobild bemerkbar. Die fragmentierte und in Details, Modelle und Karten aufgeteilte Videofläche wandelt sich dazu zum klassischen Dispositiv der Doppelprojektion, das nur durch die Zeitleiste im unteren Bildrand unterlegt wird. In diesem Dispositiv werden Einstellungen des eingangs verwalteten Bildmaterials von Amel Alzakout ausgestellt und mit den Aufnahmen der militärischen Wärmebildkamera in eine Anordnung gebracht, die, einem didaktischen Impuls ähnelnd, zu einem vergleichenden Sehen einlädt.



### 3. Bildkonflikte kuratieren: Vergleichendes Sehen und Hören

Im Unterschied zum Footage von Amel Alzakout, das körpernah und als Teil der Situation der Zeugin entstanden ist, wirken die Bilder der Wärmekamera kühl und distanziert. Sie entstammen der Arbeit des Künstlers Richard Mosse, der mit seinem Begleiter Trevor Tweeten von der Küste der griechischen Insel aus das Geschehen beobachtete. Nicht nur die Entfernung von mehreren Kilometern, sondern vor allem die Entscheidung, die Szene mit einer militärischen Wärmebildkamera zu filmen, rücken diese Aufnahmen in Nähe zu Bildlichkeit der Fernerkundung, genauer: zu operativer Bildlichkeit einer „Gun Tape Footage“<sup>33</sup>. Als Teil der künstlerischen Videoarbeit *Incoming* (2014-2017)<sup>34</sup>, die Mosse und Tweeten in diversen Ausstellungsprojekten als Drei-Kanal-HD-Videoinstallation präsentierten, trägt dieses Footage bereits eine Reihe von ästhetischen und bildpolitischen Konflikten in sich, die an dieser Stelle nur kurz skizziert werden können.<sup>35</sup> Die mit Infrarot-Sensoren ausgestattete Kamera ist in der Lage, bis zu 30 km entfernte Motive hochauflösend wiederzugeben und neben dem visuellen Spektrum, Wärmewerte abzubilden, meistens, um menschliche Körper auch bei schlechten Sichtbedingungen optisch von ihrer Umgebung unterscheiden zu können. Daher werden sie meist zur Überwachung in Grensräumen, in Kriegs- und Konfliktgebieten, aber auch für Such- und Rettungsaktionen eingesetzt. In dieser Anwendung eines *remote sensing* entstehen schwarz-weiß invertierte Bildwelten eines technoid-skopischen Regimes der Kontrolle. Als ausvisualisierte, in der Installation sichtbar gemachte operative Bilder bilden sie nicht nur ein „Selbstporträt der digitalen Bildverarbeitung“<sup>36</sup>, sondern machen einen Konnex zwischen militärischen und zivilen Produktions- und Sehkontexten anschaulich. In der ursprünglichen Begriffsbildung durch Harun Farocki sind operative Bilder negativ dadurch gekennzeichnet „neither to entertain, nor to inform“<sup>37</sup>, sondern Teil einer geleiteten Handlung, eines Prozesses zu sein und weniger für menschliche Rezipient\_innen als für beispielsweise maschinelle Auslese und Datenübertragung zu fungieren.<sup>38</sup> Dennoch, so

33 Gerrit Walczak. „Gun Tape Footage. Zur technischen Videographie des Krieges aus der Luft“. *Display | Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. Hg. Lilian Haberer, Ursula Frohne und Annette Urban. Paderborn: Fink, 2019. S. 607-623.

34 *Incoming*, 2014-2017, Drei-Kanal-HD-Videoinstallation mit 7.3 Surround Sound, 52 Minuten, produziert in Europa, dem Nahen Osten und Nordafrika.

35 Vgl. <http://www.richardmosse.com/projects/incoming#home> [28.04.2021]. Im Rahmen des Projekts entstand auch eine Publikation: Vgl. Richard Mosse. *Incoming*, London: Mack, 2017; Vgl. Karen Fromm. „Editorial. Images in Conflict/Bilder im Konflikt“. *Images in Conflict/Bilder im Konflikt*. Hg. Karen Fromm, Sophia Greiff und Anna Stemmler. Weimar: Jonas, 2018. S. 8-19.

36 Volker Pantenburg. „Auge/Maschine I-III“. *Harun Farocki. Weiche Montagen*. Hg. Yilmaz Dziewior. Köln: Walther König, 2011. S. 52-61, hier S. 59.

37 Harun Farocki. „Phantom Images“. *Public 19* (2004): S. 13-22, hier S. 17

38 Den Diskurs zu operativen Bildern hat Aud Sissel Hoel prägnant zusammengefasst: Vgl. Aud Sissel Hoel. „Operative Images. Inroads to a New Paradigm of Media Theory“. *Image – Action – Space. Situating the Screen in Visual Practice*. Hg. Luisa

muss mit Blick auf die visuelle Kultur der Gegenwart ergänzt werden, produzieren sie auch einen ästhetischen Überschuss.<sup>39</sup> Die Ästhetik einer maschinellen Sehpraxis wird in diesem Beispiel vor allem durch die Invertierung, die leicht rauschende Schwarz-Weiß-Farbigkeit und einer desubjektivierenden Abstraktion und Entfernung beschreibbar, welche sich vor allem im Vergleich mit den Bildern der Handkamera Alzakouts aufdrängt.

In den Blick genommen werden Sequenzen, in denen Amel Alzakout und ihre Begleiter\_innen im Wasser auf Rettung warteten (Abb. 3). „Amel was in a group of five who was holding onto a rubber ring, waiting to be rescued“, so die Kommentirstimme von Forensic Architecture. Es ergibt sich eine Einstellung, in der die Kamera Alzakouts direkt auf die Struktur des Gummireifens gerichtet ist und diese als abstraktes Formenspiel, als dunkles Netz- und Ösengitter ins Bild setzt. Im nebengestellten Bild der Infrarot-Kamera erscheint ein stiller Horizont der See, als silber-grau gekerbter Ebene. Diese momentane formale Ähnlichkeit täuscht jedoch nicht darüber hinweg, dass es sich um komplementäre Sichtbarkeitsdynamiken handelt, die im Vergleich ein mediales Spektrum zwischen absoluter Nahsicht, der individuellen Perspektive einer Zeugin und dem *remote sensing* desubjektivierender technischer Bildwelten umfassen.

Der Splitscreen, in dem sich die beiden Bildtypen begegnen, bildet dafür nicht nur den formalen Aufbau des Investigationsvideos, sondern erinnert auch an installative Anordnungen von Doppelprojektionen im Ausstellungsraum. Wenn also zu Beginn des Videos primär die kustodische Verwaltungsarbeit ins Bild gesetzt wurde, so findet sich nun in dieser Sequenz eine Entsprechung der eher inszenatorischen Präsentationsmodi, die auf der vorhergegangenen *content curation* basiert. Die wechselseitige Verknüpfung von apparativer Präsentationsform, Sehpraxis und Raum- bzw. Ausstellungsdispositiv schließt jedoch auch an die historische Ausdifferenzierung der kunstwissenschaftlichen Tradition des vergleichenden Sehens an. Diverse Praktiken wie Galerieshängeungen nach dem Pendantprinzip, paarweise Bildzusammenstellungen in der Sammlung, Produktion und Präsentation gelten als wesentliche Beförderer dieser Betrachtungsweise. Wie wissenshistorische Untersuchungen zeigen, ist diese auch auf dem rhetorisch-didaktischem Dispositiv der Dia-Doppelprojektion in der kunstwissenschaftlichen Lehre begründet.<sup>40</sup> Denn auch das für diese Praxis einschlägige, von Heinrich Wölfflin 1915 publizierte Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* mit den auf Doppelseiten vergleichend angeordneten Abbildungen, resoniert mit der Unterrichtspraxis im Hörsaal.

---

Feiersinger, Kathrin Friedrich und Moritz Queisner. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018. S. 11-27. Für eine Herleitung des Begriffs anhand der Arbeiten Farockis Vgl. Volker Pantenburg. „Working images. Harun Farocki and the operational image“. *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*. Hg. Jens Eder und Charlotte Klönk. Manchester: Manchester University Press, 2017. S. 49-62.

39 Vgl. Pantenburg. „Auge/Maschine I-III“ (wie Anm. 36). S. 58.

40 Vgl. Robert S. Nelson. „The Slide Lecture, or the Work of Art ‚History‘ in the Age of Mechanical Reproduction“. *Critical Inquiry* 26/3 (2000): S. 414-434.



Abb. 3: Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe* © Forensic Architecture, 2021.

Eine solche unter Verwendung von Reproduktionen bewerkstelligte Demonstration von komparatistischer Evidenz umgibt jedoch auch ein „ambivalenter Ruhm“<sup>41</sup>, wie Lena Bader rekonstruiert hat. Denn in der visuellen Beweisführung durch Paarbildung lauern Gefahren einer Überrumpelung und einer fingierten Kontinuität durch Gleichsetzung oder strenge Kausalzusammenhänge, die beispielsweise durch Vorher-Nachher-Vergleiche nahegelegt werden. Differenzen zwischen Einzelbildern drohen zu verschwimmen, wenn sich eine „Gleichheit aus Versehen“<sup>42</sup> als suggestive Scheinevidenz einstellt.

Harun Farocki hat diese Problematik ins Medium des Bewegtbildes übersetzt und auf das Potenzial wie auch Risiko einer vergleichenden Montage hingewiesen:

Eine Montage bringt da, wo sie interessant ist, zwei Dinge in Verbindung, ohne sie in eins zu setzen. Es geht um eine bestimmte Proportion, es gilt eine Balance zu halten, es gilt, bei der Gleichsetzung eine Verwechslung oder Vermengung der in Beziehung gesetzten Elemente zu vermeiden und eine produktive Gedankenverbindung zu erreichen.<sup>43</sup>

Aufgrund dieser Ambiguität ist es notwendig, den Evidenzcharakter des montierten Vergleichs insofern zu dekonstruieren, als dass er immer als Teil einer situierten Praxis auftritt und einer Zurichtung, Auswahl und Reproduktion der *comparata* unterliegt, die eine *tertia* erzeugen.<sup>44</sup> Diese Arbeit am Material findet sich in der Videoarbeit von Forensic Architecture anhand der ‚analytischen Übertragung‘ und dem ‚kartographischen Impuls‘ bereits verhandelt, so dass sich in der Sukzession der unterschiedlichen Bildpraktiken eine Korrespondenz zwischen den kustodischen und den expositorisch-kuratorischen Sequenzen entsteht.

---

41 Lena Bader. „Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen des vergleichenden Sehens“. *Vergleichendes Sehen*. Hg. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf. München: Fink, 2010. S. 18-41, hier S. 18.

42 Vgl. Peter Geimer. „Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen“. *Vergleichendes Sehen*. Hg. Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf. München: Fink, 2010. S. 45-69.

43 Harun Farocki. „Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen“. *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*. Hg. Ludger Schwarte. Bielefeld: Transcript, 2007. S. 295-311, hier S. 295. Zur Praxis des Vergleichs bei Farocki Vgl. Eva-Maria Gillich, Helga Lutz. „Harun Farockis ‚Schnittstelle‘. Die filmische Montage als eine Praxis des Vergleichens“. *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*. Hg. Johannes Grave, Joris Corin Heyer und Britta Hochkirchen. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2020. S. 189-206.

44 Vgl. Johannes Grave, Britta Hochkirchen. „Blickwechsel: Was das vergleichende Sehen mit Bildern und ihren Betrachtern macht. Eine Einleitung“. *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*. Hg. Johannes Grave, Joris Corin Heyer und Britta Hochkirchen. Bielefeld: Bielefeld University Press, 2020. S. 7-25, hier S. 17.

Das Video scheint daher zu bestätigen, dass unterschiedlich gelagerte epistemische und expositorische Praktiken, die sich der Apparate und Schauanordnungen bedienen, im Vergleichen immer untrennbar verbunden und den eigentlichen *comparata* vorgängig sind.<sup>45</sup> Indem sowohl Sukzession und Gleichzeitigkeit in der Montage im Splitscreen zu Vergleichssituationen führen, wie Harun Farocki das Prinzip der ‚weichen Montage‘<sup>46</sup> beschrieben hat, entsteht ein mehrdimensionales Vergleichsmodell. Denn Bestandteil und Bedingung dieser ‚weichen Montage‘, die als räumliche Anordnung im Videobild erscheint, ist auch eine zeitliche Montage, die sich über die Dauer der Videoinvestigation erstreckt. Verstanden als Prozess des *monter* wirkt sie als Steigerung und Emphase amplifizierend<sup>47</sup>, wenn nicht nur Bilder neben- und hintereinander gestellt werden, sondern auch Kommentare und Stimmen.

Auf diese Weise öffnet sich durch die kuratorische Zusammenstellung von ausgewählten Einzeleinstellungen aus der Materialsammlung, die zu Beginn des Videos katalogisiert und verwaltet wurde, ein Imaginationsraum. Diese Öffnung, die schließlich auf einen erhöhten Schauwert abzielt, ist nicht nur als Kontrast, sondern auch als Konsequenz der kustodischen Faktenarbeit zu betrachten. Das Vergleichen mittels Montage im Videobild lässt sich daher auch jenseits einer strukturalistischen Binarismenbildung als ein dynamischer Prozess verstehen, indem mithilfe einer Schauanordnung neue Kategorien der Sinnstiftung im Einzelbild und Möglichkeiten innovativer Verknüpfungen mit dem Ganzen als „Prinzip der wechselseitigen Schärfung“<sup>48</sup> hervortreten.

Die *tertia*, die sich durch das Nebeneinander-Stellen der beiden visuellen Regime des Handkamera-Footage und der Wärmebildkamera ergibt, changiert in den unterschiedlichen Einstellungen zwischen bildpolitischer Kontrastierung und motivischer Formähnlichkeit, ohne diese Spannung im Kommentar zu thematisieren oder aufzulösen. Kontraste entstehen vor allem in Ansichten, in denen Alzakouts Arm sich unter Wasser befand und die Kompaktkamera schweifende Sequenzen im tiefen Blau, mit einzelnen Details von Rettungswesten produziert. Die Notlage der jungen Frau wird in diesen, nur schwer ertragbaren Sequenzen am augenscheinlichsten. Demgegenüber die auf das Meer als Horizontlinie gerichtete Wärmebildkamera, die das norwegische Küstenboot „Peter Henry von Koss“ erfasst, das ruhig und losgelöst von jeglicher Dramatisierung im Wasser zu stehen scheint.

Im Vergleich dieser auf mehreren Ebenen komplementären Bilder ergibt sich daher ein Bildkonflikt, der nicht nur einen buchstäblichen Konflikt einander widersprechender Aussagen und Aktivitäten zwischen Aktivist\_innen und Pressemitteilungen der EU-Akteure inszeniert, sondern der auch in den Medien

---

45 Vgl. Ebd. S. 9ff.

46 Vgl. Harun Farocki. „Quereinfluss/Weiche Montage“. *New Filmkritik* (12.06.2002), <https://newfilmkritik.de/archiv/2002-06/quereinflussweiche-montage/> [09.05.2021].

47 Für diesen Hinweis, Montage im Sinne des französischen Verbs *monter* als Steigerung zu begreifen, bedanke ich mich bei Marion Biet.

48 Felix Thürlmann. *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage*. München: Fink, 2013. S. 16.

selbst hervorgerufen wird.<sup>49</sup> Der kontrastierende Vergleich der technisch-operativen Registratur mit dem nahkörperlichen Gefüge des Handkamera-Footages wirkt für diese Frage emblematisch. „Heißt Vergleichen nicht, den Konflikt zu begreifen, den jedes Bild im Kontakt mit einem anderen Bild zum Ausbruch bringen kann?“<sup>50</sup> Diese Frage, die Georges Didi-Huberman im Zusammenhang mit den Arbeiten Harun Farockis formuliert hat, scheint sich auch in dem Bildvergleich zwischen Nah- und Fernperspektive, zwischen Beobachtungs- und Selbstdokumentationsinstanz in *Shipwreck at the Threshold of Europe* zu akzentuieren.

Im Anschluss präsentiert das Video jedoch noch eine weitere Einstellung, in der die Wärmebildkamera Mosses und Tweetens und die Counter ROAM Alzakouts über das Bildmotiv miteinander korrespondieren. Sowohl die Nahansicht der Zeugin, als auch die Fernsicht der Beobachter richten sich in den Himmel und registrieren einen Helikopter, der über der Szene kreist. Tatsächlich handelt es sich um die einzige Einstellung, in der Alzakout ihre Kamera einsetzt, um sie gezielt auf und gegen ein Objekt zu richten (Abb. 4).<sup>51</sup> Der Bildkonflikt drängt sich auch in diesen miteinander korrespondierenden Einstellungen auf, in denen eine motivische Einigkeit zwischen den Bildtypen entsteht. Denn nach den offensichtlichen Kontrastmontagen bewirken sie einen Verfremdungseffekt, der das Augenmerk auf die Mittel und den politischen Einsatz der Sichtbarmachung selbst lenkt.



Abb. 4: Forensic Architecture, *Shipwreck at the Threshold of Europe*  
© Forensic Architecture, 2021.

49 Vgl. dazu Fromm. „Editorial. Images in Conflict“ (wie Anm. 35).

50 Didi-Huberman. *Remontagen der erlittenen Zeit* (wie Anm. 18). S. 179.

51 Diese Information ergibt sich nicht nur als Seheindruck aus *Purple Sea*, sondern entstammt auch einem Q&A mit Amel Alzakout, das im Rahmen eines Screenings ihres Films stattgefunden hat. Vgl. Anthology Film Archives: „Purple Sea – Q&A with Amel Alzakout“, 15.02.2021, <https://vimeo.com/512705438> [09.05.2021].

Durch die Hinzunahme einer dritten Vergleichsinstanz, der Aussagen von Augenzeugen vor Ort, wird dieser Effekt noch unterstützt: „If someone had sent five more boats, it is certain that less people would have died“, fasst Oscar Camps, der Direktor von ProActiva, im Audio-Kommentar zusammen. Auch einige direkte Aussagen Amel Alzakouts werden von der Kommentatorin verlesen: „They weren’t doing anything except making us feel more furious and helpless.“ In diesen Aussagen wird letztlich auch die Bandbreite medialen Sehens und visueller Beweiskraft aufgerufen und wütend befragt. Wie kann es sein, scheinen die Bilder im Dialog mit den Stimmen zu fragen, dass trotz diverser dokumentarischer Möglichkeiten, dass trotz militärischer Sichtordnungen und körpernaher Aufzeichnungen, politische Tatenlosigkeit konstatiert werden muss? In dieser konfliktgeladenen Vergleichskonstellation aus Bild und Ton, die auf der Ebene der Bilder bereits provoziert wird und sich im Verlauf der vergleichenden Montage steigert, liegt der (medien-)politische Einsatz des Kuratorischen innerhalb des Videos.

#### 4. (Selbst-)Kuratorischer Überschuss

Zwischen Informationsmanagement, digitaler Medienkompetenz in der kustodischen Verwaltungsarbeit und der konfliktgeladenen Vergleichskonstellation, dem Eröffnen von Imaginations- und politischen Anklageräumen, positioniert sich die kuratorische Situation in *Shipwreck at the Threshold of Europe*. In den 23 Minuten, die die Videoarbeit andauert, wird ein breites Spektrum an faktenbasierten Aufstellungs- und aktivistisch engagierten Ausstellungsprozessen aufgerufen. Beide das Projekt umfassenden Situationen stehen in Verweisungszusammenhängen zu digitalen und analogen Dispositiven und Infrastrukturen, die im Fall der *content curation* vor allem digitale Plattformen, im Fall des vergleichenden Sehens Bildungsinstitutionen und Museen umfassen. Dass sich unter den verhandelten Materialien auch zwei künstlerische Ansätze finden, die im vielleicht klassischsten Sinne kuratorischer Arbeit miteinander verglichen werden, fügt diesem Komplex noch eine weitere Ebene hinzu. Denn die auch außerhalb der Investigation von Forensic Architecture existierenden filmischen Arbeiten von Amel Alzakout und Richard Mosse könnten auch in anderen Zusammenhängen Teil einer kuratorischen Auswahl einer Ausstellung oder eines Filmfestivals sein. Auch diese Foren werden daher als Referenzen mittransportiert, wenn sich die Videoarbeit auf künstlerisches Material bezieht. Kuratorische Praktiken, Räume und Medien werden als verwobene Elemente einer videographischen Interaktion erkennbar.

Die von Beatrice von Bismarck geforderte Perspektive, Kuratorialität relational zu denken, ruft daher mit Blick auf die in der Videoarbeit von Forensic Architecture verdichteten Netzwerke und Konvergenzen einen Exzess hervor. Diese Diagnose leitet sich von der Analyse der exemplarischen Videoarbeit *Shipwreck at the Threshold of Europe* ab, findet aber auch weitere Symptome in der digitalen Sphäre. Die reichhaltige Website der Agentur beispielsweise, ist nicht nur Informationsquelle, Repositorium, Präsentationsplattform und

Marketingtool, sondern auch die Szene einer sich kontinuierlich weiter entwickelnden Werkschau all der Videoarbeiten von Forensic Architecture, die auch in musealen Räumen, vor Gerichten oder eingebettet in journalistische Berichterstattungen gezeigt werden. Anhand von Nummerierungen, Schlagworten, Ortsbezeichnungen, Querverweisen und weiteren Kategorisierungsformen archivalischer Konnotation wird auch auf der Website eine exzessive Form des Selbst-Kuratierens betrieben und den Besucher\_innen vor Augen gestellt. Dieser kuratorische Überschuss erscheint, wie die hier vorgestellte Analyse nahelegt, als Merkmal einer konstanten Auseinandersetzung mit der digitalen Medienkultur und dem forensischen Ansatz, durch kustodische Datenauswertung und vergleichendes Sehen sinnhafte Schnitte zu setzen. Als symptomatische Analysegegenstände zeigen die Videoarbeiten von Forensic Architecture auf, in welche Komplexitäten sich eine komparatistische Praxis des Kuratierens verwickelt, für die digitale Medien nicht nur die Exponate und Werkzeuge, sondern auch eine wesentliche Ausstellungsszene bereitstellen.



Sarah Sander (Wien)

## Zwei Praktiken des Arrangierens

Forensic Architectures *Counter-Forensics* und Guillermo Galindos  
*Border Cantos*

### 1. Kuratieren, Curare, Caring

Wenn wir Kuratieren nicht nur als Praxis des Zusammen- und Ausstellens von Kunstwerken verstehen, sondern ausgehend von der lateinischen Etymologie von *curare* (sorgen) als *caring*, wie Christina Sharpe es in der Einleitung zu *In the Wake. On Blackness and Being* (2016) nahelegt, dann muss Kuratieren nicht nur als eine Praktik des Arrangierens von Perspektiven, Bildern und Geschichten verstanden werden, sondern auch als Aufgabe des Aufzeigens, die eng mit Fragen der (Un-)Sichtbarkeit und (Un-)Sagbarkeit von minorisierten Positionen verknüpft ist:

I want to think „care“ as a problem for thought. I want to think care in the wake as a problem for thinking and of and for Black non/being in the world. [...]  
[And] I want to distinguish what I am calling Black being in the wake and wake work from the work of melancholia and mourning. [...]. Just as wake work troubles mourning, so too do the wake and wake work trouble the ways most museums and memorials take up trauma and memory. [...] How do we memorialize an event that is still ongoing?<sup>1</sup>

Christina Sharpe bestimmt *caring* in ihrer Monografie über Leerstellen, Verbindungen und Verwicklungen der aktuellen Kunst *in the wake* als ein Sich-Kümmern um die Fragen des Schwarz-Seins in der Welt. Sie definiert *care* dabei als eine Frage der Positionierung und geht den historischen Hinterlassenschaften der Versklavung in aktuellen Dispositiven und Ausdrucksformen des ‚Black non/being‘ in Kunst und Alltag nach. Die zentralen Fragen dabei sind für sie: Wie einem Ereignis gedenken, das immer noch andauert? Wie ein Unrecht verhandeln, das in die Geschichte zurückreicht und in aktuellen Diskriminierungen, Verdächtigungen und Ermordungen fortwirkt? Welche Geschichten lassen sich (er-)finden, die nicht die Bilder und Strukturen der Vergangenheit perpetuieren, aber auch nicht im klassischen Sinn als ‚Trauerarbeit‘ fungieren?

Sharpe unterscheidet in ihrer Untersuchung *On Blackness and Being* das, was sie ‚Schwarz-Sein *in the wake*‘ und ‚wake work‘ nennt (das Leben im Strudel oder den Nachwehen der Sklaverei und die bewusste Arbeit an und mit diesen Konditionen) von der Arbeit des Trauerns und Gedenkens. Die Geschichte der Sklaverei und der Versklavung wirke schließlich systematisch in gegenwärtigen

---

<sup>1</sup> Christina Sharpe. *In the Wake. On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016. S. 5, 19f.

Strukturen, Bildern und Institutionen fort, was sich in der andauernden Polizeigewalt gegen Schwarze ebenso deutlich zeige wie in den Fluchrichtungen der internationalen Migration, die vom afrikanischen Kontinent ausgeht.<sup>2</sup> Die Arbeit an und mit den Folgen der Versklavung fordere daher die klassische Trauerarbeit ebenso heraus, wie die *wake work* die Art und Weise herausfordert, in der die meisten Museen mit Trauma und Erinnerung arbeiten, schreibt sie.<sup>3</sup> Sie versteht *caring* daher nicht nur als ethische Aufgabe des Aufzeigens von Ungleichheiten, sondern auch als politische Praxis der Positionierung, die gerade im Kunst- und Kulturkontext unerlässlich sei. Es sei eine Frage der Perspektive, die wir aufzeigen oder einnehmen – in der Kunst wie im Diskurs und im Ausstellungskontext.

Kuratieren im Sinne von *caring* ist damit eine Praktik des Formulierens oder besser ‚Formatierens‘ einer Position, die gleichermaßen politisch wie ästhetisch ist. Das Arrangieren von Bildern, Geschichten und Sounds kann hierbei ebenso in einzelnen künstlerischen Positionen stattfinden, wie in Ausstellungen und Museen. Wenn künstlerische Arbeiten z. B. mit vorgefundenen Bildern und Materialien arbeiten, um etwas sichtbar und sagbar zu machen, das sonst versteckt und ungehört bleibt, dann zeigt sich, wie mit der Praxis des Arrangierens nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Positionierung verbunden ist. Denn das Anordnen und ‚zum Sprechen bringen‘ ist eine kulturelle Praktik, die mit epistemischen genau wie ästhetischen Effekten zusammenhängt.

Ich will im Folgenden zwei künstlerische Strategien diskutieren, die durch das Arrangieren von vorgefundenen Materialien und Bildern neue Perspektiven aufzeigen und etwas zu Gehör bringen. Zum einen sind das die Arbeiten von Forensic Architecture, einer ‚Research Agency‘, die am Goldsmiths Collage der University of London angesiedelt ist und die in vielbeachteten künstlerisch-juridischen Investigationen staatliche Verbrechen und strukturelle Gewalt rekonstruiert. Zum anderen sind das die *Border Cantos* von Guillermo Galindo, einem mexikanischen Komponisten und Klangkünstler, der neoschamanische Instrumente aus zurückgelassenen Gegenständen baut, die aus den Grenzgebieten zwischen Mexiko und den USA oder Europas stammen. Beide Künstler/Gruppen arrangieren das Material so, dass sie es ‚zum Sprechen bringen‘ und damit Position beziehen. Und doch sind beide Arbeitsweisen fast diametral entgegengesetzt: Während Forensic Architecture darauf abzielt, durch das Arrangieren und (Re-)Konstruieren von Bildern und Informationen die versteckten Strukturen von Gewalt sichtbar und anklagbar zu machen, setzt Guillermo Galindo darauf, durch das Spielen der selbstgebaute Instrumente die unfassbaren Geschichten der zurückgelassenen Objekte zu Gehör zu bringen. Während es in der Arbeit

---

2 Vgl. ebd. S. 15: „Living in the wake on a global level means living the disastrous time and effects of continued marked migrations, Mediterranean and Caribbean disasters, trans-American and -African migration, structural adjustment imposed by the International Monetary Fund that continues imperialisms/colonialisms, and more. And here, in the United States, it means living and dying through the policies of the first US Black president.“

3 Vgl. ebd.

von Forensic Architecture also um das Aufzeigen und Aussagen von ‚Unerhörtem‘ geht, arbeitet Guillermo Galindo mit der Unsichtbarkeit und Unsagbarkeit der strukturellen Gewalt, um die es in beiden Ansätzen geht.

## 2. Counter-Forensics

Das am Londoner *Goldsmiths, University of London* ansässige Forscher\_innen-Team von Forensic Architecture arbeitet an der Grenze von Kunst und politischer Intervention. Die meist aus Architekt\_innen, Archäolog\_innen, Politolog\_innen, Filmemacher\_innen, Computer- und Regionalexpert\_innen bestehenden Teams rekonstruierten staatliche und strukturelle Verbrechen mit Hilfe einer Methode, die sie *Counter-Forensics* nennen.<sup>4</sup> Für die gegen-forensischen Rekonstruktionen staatlicher Gewalt oder unterlassener Hilfeleistung arrangieren sie digitales Video- und Bildmaterial, das aus den unterschiedlichsten Quellen stammen kann und ein Geschehen häufig von verschiedenen Blickwinkeln zeigt, mit weiteren Bildern und Informationen. Diese können von Login-Daten über Satelliten- und Funkinformationen bis zu Computersimulationen von Gegenden, Gebäuden und Situationen reichen. Es geht Forensic Architecture in ihrer Arbeit um das Aufbereiten von juristisch verwendbarem Beweismaterial, das gleichermaßen im Kunstkontext wie im Gerichtssaal gezeigt werden kann:

In our conception, however, the secret is already out there, if you know how to look. Secret policies, such as extraordinary rendition, leave traces in the non-secret world, in the public domain. But you need to connect receipts, photographs, light paths, addresses. There are testimonies that are floating around, each one in a different corner of the Internet. By collecting, verifying, and assembling them, we can construct a narrative that exposes the crimes of those in power. It requires a very meticulous act of looking and connecting, combining and assessing.<sup>5</sup>

Für die Rekonstruktion eines Geschehens arbeiten die interdisziplinären Teams häufig mit Betroffenen und Beteiligten zusammen, was ihnen beim (Aus-)Sortieren, (An-)Ordnen und (Quer-)Verbinden des Materials hilft.<sup>6</sup> Die digital vernetzten Teams untersuchen öffentlich verfügbares Foto-, Video- und Ton-

<sup>4</sup> Vgl. Eyal Weizman. *Forensic Architecture. Violence and the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books, 2017. S. 68-72; vgl. auch: <https://www.forensic-architecture.org/project/> [15.07.2021].

<sup>5</sup> Eyal Weizman. *(Of) Forensic Architecture*. Mono.Kultur #48 (Herbst 2020), S. 37.

<sup>6</sup> Forensic Architecture schließen mit ihrer Methode der *Counter-Forensics* an Praktiken und Strategien von selbstinitiierten forensischen Teams an, die seit den 1980er Jahren ausgehend von Lateinamerika staatliche Verbrechen und systemische Gewalt sichtbar gemacht haben, um gegen das Vergessen und Verdecken von Gewaltherrschaften in Argentinien, Chile, Guatemala und Honduras, aber auch Exjugoslawiens, Polen, Kambodscha, Afghanistan, Sudan, Ruanda und Zypern anzugehen (um nur einige Einsatzgebiete zu nennen). Vgl. Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 4). S. 78-84.

material, das von Zeug\_innen oder Täter\_innen online gestellt worden ist, und greifen auf wissenschaftliche Datenbanken und öffentliche Archive sowie Auszüge aus Zeugenaussagen zurück, die willentlich oder unbeabsichtigt Hinweise zu einem speziellen Tathergang liefern können. Durch das Kombinieren, Prüfen und Verifizieren der gesammelten Daten, Zeugnisse und Erinnerungen entwickeln sie eine Timeline und Narration des Geschehens, die das untersuchte Ereignis (re-)konstruiert. Dieser kollektive Prozess der Rekonstruktion wird *Investigative Commons* genannt, was gleichermaßen auf die Idee vom „Gemeingut der Daten“ wie auf die Öffentlichkeit verweist, für die die Recherchen zugänglich und nützlich sein sollen.<sup>7</sup>

Für ihre Rekonstruktionen der Polizeigewalt bei den *Black Lives Matter*-Protesten 2020 hat Forensic Architecture gemeinsam mit Mitgliedern des investigativen Recherchenetzwerks *Bellincat*, das sich auf Faktencheck und *Open Source Intelligence* spezialisiert hat, tausende von Handyvideos ausgewertet, die frei im Netz zu finden waren.<sup>8</sup> Das Videomaterial wurde mit Hilfe von KI-Programmen und einem Sichtungsteam nach Themen durchsucht und anhand von visuellen Hinweisen innerhalb des Bildes kategorisiert, geolokalisiert und datiert. So hat das Investigationsteam über tausend Fälle von Polizeigewalt verifiziert, nach verschiedenen Kategorien analysiert und die daraus resultierenden Daten in einer interaktiven kartografischen Plattform zusammengefasst. Die interaktive Karte zeigt die Orte und die Arten der Polizeigewalt, die als rote Punkte auf dem Kontinent dargestellt sind und durch Hereinzoomen und Klick auf das verlinkte Originalmaterial nachvollzogen werden können. Damit stellt die kartografische Darstellung ein deutliches Bild von der weit verbreiteten Gewalt gegen Demonstrierende, Journalist\_innen, Mediziner\_innen und Rechtsbeobachter\_innen bei den *Black Lives Matter Protests* her und dar – und kann darüber hinaus als Beweismittel gelten, welches die angeklagten Verbrechen sichtbar und nachvollziehbar macht.<sup>9</sup>

7 Vgl. Forensic Architecture. „Das Gemeingut der Daten“. *Investigative Commons*-Ausstellung, HKW Berlin, 09.06.–08.08.2021.

8 Vgl. das Projekt *Police Brutality at the Black Lives Matter Protests*, auf: <https://forensic-architecture.org/investigation/police-brutality-at-the-black-lives-matter-protests> [15.07.2021].

9 Vgl. die interaktive Karte, die die video-dokumentierten Fälle von Polizeigewalt versammelt und nach verschiedenen Kategorien auszulesen erlaubt: <https://blmprotests.forensic-architecture.org/> [15.07.2021]. Die auf der Plattform dokumentierten Formen der Gewalt schließen schwerwiegende Verstöße gegen Verhaltenskodizes und anhaltenden Missachtung verfassungsrechtlicher und humanitärer Normen ein, sowie den gefährlichen Einsatz sogenannter *less lethal*-Munition und giftiger chemischer Substanzen wie Tränengas und Pfefferspray. Die Daten machen aber nicht nur die Muster und Trends der Gewalt sichtbar, sondern auch Interaktionen zwischen Beamt\_innen und Mitgliedern von rechtsextremen Gruppen, welche bei *White Supremacy*-Demonstrationen im selben Zeitraum deutlich weniger brutal behandelt wurden, wie die vergleichende Videoanalyse offenlegt. Dies macht die rassistischen Strukturen der Polizeigewalt bei den *Black Lives Matter*-Protesten deutlich, wie Forensic Architecture und *Bellincat* durch die systematische Datenauswertung und den Videovergleich



Abb. 1: Forensic Architecture, *Police Brutality at the Black Lives Matter Protests*, Interaktive Karte, 2020<sup>10</sup>

Open-Source-Ermittlungen wie die hier skizzierte basieren auf der beschleunigten Verbreitung digitaler Medieninhalte und den damit zusammenhängenden neuen Untersuchungsmöglichkeiten von Sachverhalten. Sie stellen ein partizipatorisches Investigationswerkzeug dar und haben neue Formen der Beweisführung in nationale und internationale Gerichte eingeführt sowie neue Verfahren der Berichterstattung und Konfliktbeobachtung hervorgebracht. Die Arbeiten von Forensic Architecture, die sich solcher Open-Source-Ermittlungen bedienen, werden allerdings nicht nur durch die an Sachlichkeit orientierte Verfahren der Wahrheits- und Beweisfindung bestimmt, sondern auch durch ästhetische Praktiken und Intentionen. Forensic Architecture geht es schließlich nicht nur um die juristische Seite der Investigationen, sondern auch um den gesellschaftlichen und politischen Diskurs, der mit dem Sichtbarmachen von systemischer und systematischer Gewalt zusammenhängt. Daher präsentieren sie ihre Arbeiten, die gegen die Logik der Überwachung und der undurchsichtigen Staatsgewalt gerichtet sind, nicht nur in internationalen Gerichten, sondern auch im Kunstkontext. Sie verstehen die Aufbereitung und Ästhetisierung ihrer Rechercheergebnisse als ein Schärfen der Sinne für sonst kaum wahrnehmbare Details und Spuren, die sie ‚zum Sprechen‘ bringen wollen.<sup>11</sup>

eindeutig belegen konnten. Vgl. die Fall- und Methodenbeschreibung auf: <https://forensic-architecture.org/investigation/police-brutality-at-the-black-lives-matter-protests> [15.07.2021] (wie Anm. 8).

10 Vgl. <https://blmprotests.forensic-architecture.org/> [15.07.2021].

11 Forensic Architecture sieht das Potential der Ästhetisierung in den manifesten Momenten, die aus Pixeln und Filmkörnern rekonstruiert werden können, aber auch in der menschlichen Fähigkeit, eine große Anzahl unterschiedlicher Sinneseindrücke zu einem Gesamtbild zusammen setzen zu können. Vgl. Weizman. *Forensic Architecture* (wie Anm. 4). S. 94f.



Abb. 2: Forensic Architecture, *Investigative Commons*, Ausstellungsansicht,  
Foto: Miguel Bruschi/HKW-Berlin, 2021<sup>12</sup>

Für den Ausstellungskontext arrangiert Forensic Architecture das gefundene Material daher in einer Weise, die das Geschehen nachvollziehbar macht. Neben der Präsentation von Rechercheergebnissen als Originalmaterial mit Begleittext ist das zentrale Präsentationsformat von Forensic Architecture das Recherchevideo. Für diese Videos fügen Filmemacher\_innen und Computerexpert\_innen das gesichtete und sortierte Material zusammen und kombinieren es mit einem erklärenden Voice-Over-Kommentar und Computersimulationen von recherchierten Abläufen rund um das dokumentierte Geschehen. Durch das Arrangement der verifizierten Daten werden die disparaten Bilder zu ‚Videobeweisen‘, die gleichermaßen einem forensisch-journalistischen Paradigma folgen wie filmästhetischen Konventionen. Während das forensische Paradigma der Bilder- und Verbrechensrekonstruktion das Wahrheitspostulat der Videos stützt, dient die filmische Ästhetik als Mittel, die Präsentation der Beweise zu vergemeinschaften, also allgemein zugänglich zu machen und einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Forensic Architecture sieht im Arrangement der Bilder das Potential, dass sich die disparaten Zeichen im Medium der Montage zu Tatsachen mit Überzeugungskraft fügen können. Daher befasst sich die Research Agentur auch nicht nur mit der Produktion von Beweismaterial, sondern hinterfragt die herkömmlichen Praktiken der Beweisführung auch, indem sie ihre Rechercheergebnisse in Ausstellungen zur Diskussion stellt.<sup>13</sup>

12 Vgl. [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2021/investigative\\_commons/start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2021/investigative_commons/start.php) [15.07.2021].

13 Vgl. Forensic Architecture. „Paradoxien des Rechts“. *Investigative Commons*-Ausstellung, HKW Berlin, 09.06.–08.08.2021.

Ihre Recherchen zu illegalen *Pushbacks* und unterlassener Hilfeleistung an den Außengrenzen der EU, mit denen Forensic Architecture seit ihrer Gründung staatliche Gewalt gegen Geflohene und Migrant\_innen verfolgt, wurden beispielsweise wiederholt in rechtlichen Kontexten (für Klagen und vor Gerichten) eingesetzt, aber auch in verschiedensten Ausstellungen gezeigt. Das Recherchevideo *The Left-to-Die Boat* von 2012, das die erste Arbeit aus dieser Serie darstellt und die *Forensic Oceanography* etabliert hat, wurde beispielsweise nicht nur für Gerichtsprozesse in Frankreich, Belgien, Spanien und Italien genutzt, sondern auch auf über 25 Ausstellungen präsentiert.<sup>14</sup> Das Video besteht aus sattblauen digitalen Meeresbildern mit integrierten Strömungsinformationen, die in starkkontrastigem Ultramarin und Schwarz das Mittelmeer zwischen der nordafrikanischen Küste und Süditalien zeigen. Die Bilder werden durch digital darüber gelegte Bildinformationen zu Schiffsbewegungen, -typen und -positionen; GPS- und Radaraktivitäten sowie die Hoheitsgebiete von Italien, Malta und der NATO ergänzt.



Abb. 3: Forensic Architecture, *The Left-to-Die Boat*, Recherchevideo, 2012<sup>15</sup>

Über die gezeigte Karte ist ein gut abgemischter Voice-Over-Kommentar gelegt, der die Bilder und das Geschehen erklärt. Ergänzt wird die Tonspur durch eingespielte Zeugenaussagen von Überlebenden des Schiffsunglücks sowie Radar- und Umgebungssounds, die das Gesehene und Gehörte dramatisieren. Durch die Kombination der Zeugenaussagen mit den Wind- und Strömungsdaten sowie Satellitenbildern und Radarinformationen hat das *Forensic Oceanography*-Team die Spuren des ‚stillen‘ Verbrechens der unterlassenen Hilfeleistung im Mittelmeer rekonstruiert und in die visuelle Form eines Beweisvideos gebracht: Das *Left-to-Die Boat*, ein kleines Schlauchboot mit 72 Passagieren an Bord, hatte im März 2011 die libysche Küste in Richtung Italien verlassen und war

14 Vgl. *The Left-to-Die Boat* auf: <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat> [15.07.2021].

15 Vgl. <https://forensic-architecture.org/investigation/the-left-to-die-boat> [15.07.2021].

trotz mehrerer Notsignale, die seine Position übermittelten, 14 Tage lang dem tödlichen Treiben auf offenem Meer überlassen worden, nachdem ihm der Treibstoff ausgegangen war. Als Folge der Untätigkeit der involvierten staatlichen Akteure haben nur neun der 72 Passagiere überlebt. Und das, obwohl das Schiffsunglück in einem der bestüberwachten Meeresabschnitte der NATO stattfand, wie das Recherchevideo von Forensic Architecture zeigt.<sup>16</sup>

Indem das Video das Verbrechen der unterlassenen Hilfeleistung rekonstruiert und anschaulich macht, klagt es die Menschenrechts- und Flüchtlingskonventionsverletzung der staatlichen Akteure an. Es erzielt seine Wirkung dabei durch die Kombination von visueller Evidenz und narrativer Überzeugungskraft. Die visuelle Evidenz wird durch das Arrangement der digitalen Bilder und Informationen hergestellt; die narrative Überzeugungskraft durch die Stringenz der kriminalistischen Fallrekonstruktion und deren audiovisuelle Aufbereitung. Die zentrale Arbeitsweise von Forensic Architecture, die sich des forensischen Paradigmas der Beweisführung und ästhetischer Strategien der Affektmodulation bedient, ist hier deutlich zu sehen:<sup>17</sup> Das visuell aufbereitete Satelliten- und Wärmebildmaterial sowie die minutiös rekonstruierten Geschehnisse des Schiffsunglücks und der unterlassenen Hilfeleistung machen die Katastrophe nicht nur nachvollziehbar, sie geben dem Unvorstellbaren auch Sichtbarkeit und Anklagbarkeit. Die ästhetische Bild- und Tonmodulation fesselt die Aufmerksamkeit, während die Voice-Over-Stimme die Ereignisse erklärt. Der Effekt der Videoinstallation ist damit affektive Anteilnahme bei gleichzeitiger Rationalisierung und Einordnung. Forensic Architecture hat dazu eine „investigative Ästhetik“ entwickelt, wie es im Ankündigungstext zur aktuellen Ausstellung im HKW, dem Haus der Kulturen der Welt, in Berlin heißt:

Die investigative Ästhetik ist in der Erfahrung verankert. Die Perspektiven, die sie verwebt, sind partiell, in ihren jeweiligen Kontexten eingebettet, aktivistisch oder auch militant. Die eigene Wahrnehmungsfähigkeit zu erweitern bedeutet,

16 Vgl. ebd. (wie Anm. 13).

17 Auch in der Rekonstruktion des *Shipwreck at the Threshold of Europe, Lesbos, Aegean Sea* (2015), das Anna Polze in ihrem Beitrag in diesem Heft beschreibt, ist diese Doppelstrategie der ‚investigativen Ästhetik‘ zwischen forensischem Paradigma und Affektmodulation gut zu sehen. (Vgl. <https://forensic-architecture.org/investigation/shipwreck-as-the-threshold-of-europe> [15.07.2021].) In ihren jüngeren Arbeiten, die die illegalen *Pushbacks* an den Außengrenzen der EU rekonstruieren, ergänzen Forensic Architecture ihr visuelles Vokabular um eine Strategie, die die Zeugenaussagen in visuelle Evidenz überführen: Mit Hilfe eines geeigneten Prozesses, bei dem die Erinnerungen von Überlebenden und Beteiligten durch Computersimulationen zunächst nachgebaut werden, um dann mit GoogleMaps und -Streetview-Ansichten sowie Bilderarchiven abgeglichen zu werden, können die Aussagen der Ankläger\_innen überprüft und verifiziert werden, was der Computersimulation und -rekonstruktion der Ereignisse, von denen kein Bildmaterial existiert, visuelle Evidenz verleiht. (Vgl. *Pushbacks Across the Evros/Meriç River: Analysis of video evidence* (2019): <https://forensic-architecture.org/investigation/pushbacks-across-the-evros-meric-river-analysis-of-video-evidence> [15.07.2021].)



sich entgegen der Betäubungseffekte politischer An-Ästhesie unterrepräsentierten Erfahrungen und Leid zu öffnen.<sup>18</sup>

Der ästhetische Ansatz von Forensic Architecture folgt dem Anspruch, eine politische Position zu formulieren – oder zu formatieren. Der Grenzgang zwischen Kunst und Recht zielt dabei darauf ab, mit Mitteln der Recherche, der Rekonstruktion und der Computersimulation nicht nur über staatliche Gewalt zu informieren, sondern zugleich auch etwas dagegen zu tun. In ihrer Arbeit mit Visualisierungen, Beweisführungen und einer gezielten Nachvollziehbarkeit entfaltet sich politisches und ästhetisches Potential, das die Verwischung der Grenzen von ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘ von einer anderen Seite als der essayistischen angeht. Nicht mit Mitteln der ‚dialektischen Montage‘, wie es Dokumentarfilme manchmal tun<sup>19</sup>, sondern in der Entwicklung einer forensischen Formensprache und Narration. Das ist das Besondere an der aktivistischen Strategie von Forensic Architecture: Es geht ihnen darum, justiziables Bildmaterial zu kreieren, das verlässlich und belastbar, aber gleichzeitig nachvollziehbar und berührend ist.

Die Arbeitsweise von Forensic Architecture scheint damit Christina Sharpes Forderung zu entsprechen, minorisierten Positionen Sichtbarkeit zu verleihen. Deutlich wird durch die quasi-kriminalistische Praxis des Arrangierens von Bildern als ‚Beweisen‘ eine politische Position formuliert, die sich als *wake work* oder *care work* und nicht als ‚Trauerarbeit‘ verstehen lässt. Allerdings agiert Forensic Architecture immer aus einer Position der Fürsprache und der (juristischen) Vertretung heraus, was im Gegensatz zu Christina Sharpes Ansatz steht, die sich mit ihrer eigenen Familiengeschichte und -situation in das Geschehen einschreibt und selbst vulnerabel macht.<sup>20</sup> Diese persönliche Ebene der Verhandlung, bleibt bei Forensic Architecture aus. Doch die Arbeiten und Artikulationen der Research Agency schließen die Perspektiven und Stimmen von Betroffenen mit ein, insofern diese Teil der Ermittlungsteams sind. Durch das Arbeiten im Team vermischen sich die Positionen von solidarischem Aktivismus und affektivem Empowerment in den Arbeiten von Forensic Architecture konzeptuell. Die Praxis des Arrangierens von Bildern, Stimmen, Perspektiven und Geschehen folgt dabei einer Methode, die durch die Kombination und Konstellation von Bild- und Tonmaterial Aussagen und Wirkungen erzielt, die zwischen den Bildern zu liegen scheinen, bzw. erst in der Montage zum Ausdruck kommen.

18 [https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2021/investigative\\_commons/start.php](https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2021/investigative_commons/start.php) [15.07.2021].

19 Vgl. beispielsweise die Arbeiten von Philip Scheffner, Merle Kröger und dem *Pong-Film*-Verbund, die durch die Dis-synchronisation von Bild und Ton einen Reflexionsraum öffnen und darüber die politische Kraft ihrer Arbeiten erzielen: <https://www.pong-berlin.de/de/5/who-pong>. [15.07.2021].

20 Vgl. Sharpe. In the Wake (wie Anm. 1). S. 1-24.

### 3. *Border Cantos*

Der mexikanische Klangkünstler und Komponist Guillermo Galindo entwickelt in seinen Arbeiten, die auf Flucht und Migration referieren, ganz andere ästhetische Strategien als es die Arbeiten von Forensic Architecture tun. Galindo baut Musikinstrumente aus zurückgelassenen Plastikflaschen, leeren Konservendosen und anderem Abfall, der aus den Grenzgebieten zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten stammt, um sie in öffentlichen Performances zu spielen. Indem er die aus den persönlichen Hinterlassenschaften von unbekanntem Grenzgänger\_innen gefertigten Instrumente zur Aufführung bringt, vergegenwärtigt er ihre Geschichten auf eine Weise, die mit der (Un-)Sichtbarkeit und (Un-)Sagbarkeit der heimlichen Grenzpassagen zusammenhängt. Er rekonstruiert nicht die Geschichten der Gegenstände, die er für den Bau der Instrumente nutzt, noch erklärt er, was es mit den Hinterlassenschaften auf sich hat. Vielmehr gibt er den möglichen Geschichten, die den Objekten durch ihren früheren Gebrauch eingeschrieben sind, Raum, indem er die Spuren der Grenzpassagen in musikalische ‚Tracks‘ übersetzt.

The instruments for the Cantos project are meant to enable the invisible victims of immigration to speak through their personal belongings. Using their own narrative, these instruments tell us imaginary stories about places and people that may or may not still be alive.<sup>21</sup>

Galindo orientiert sich für den Bau der Instrumente an alten, indigenen und afrokaribischen Traditionen. Im prekolumbianischen Mesoamerika waren Instrumente häufig Talismane für die Reise von der einen zur anderen Welt, wie Galindo in seinem Begleittext zu den „Imaginary Stories“ schreibt, welche die *Border Cantos* besingen.<sup>22</sup> Und genau wie der Klang bei den traditionellen Instrumenten nicht getrennt von ihrem Material und dessen Ursprung zu sehen sei, sollen auch Galindos Instrumente die Geschichten der unbekanntem Opfer des aktuellen Migrationsregimes durch ihre persönlichen Gegenstände selbst zu Gehör bringen. Für das Instrument *Ojo* hat der Klangkünstler beispielsweise ein von der US Border Patrol überfahrendes Fahrrad mit einem alten Theremin kombiniert, so dass das aus dem im Grenzgebiet gefundenen Abfall gebaute Instrument elektronische Klage- oder Signallaute abgibt, sobald sich ihm jemand nähert. Das Instrument spielt damit auf die Geschichte seiner Bauteile an, ohne deren Bedeutung genau zu erklären.

21 Guillermo Galindo: „Imaginary Stories“. *Border Cantos*. Hg. Richard Misrach/Guillermo Galindo. Bilingual Edition. New York: Aperture, 2016. S. 192.

22 Vgl. Galindo. *Imaginary Stories* (wie Anm. 21). S. 192-246.



Abb. 4: Guillermo Galindo, *Ojo*, Theremin-Instrument, Foto: Richard Misrach, 2015<sup>23</sup>

Die Wiederaneignung, Umdeutung und Weiternutzung von Alltagsgegenständen und Abfall war schon immer eine wichtige Strategie für das kulturelle Überleben von minorisierten und kolonialisierten Gruppen, wie Guillermo Galindo schreibt.<sup>24</sup> Aus der afrokaribischen Kultur hat er daher die Tradition adaptiert, Musikinstrumente aus alten Alltagsgegenständen zu bauen, wie es die Versklavten mit Olivenölfflaschen und Überseekisten gemacht haben, die zu *shekeré*-Rasseln und *cajón*-Trommeln geworden sind.<sup>25</sup> So wird eine mit Kieselsteinen gefüllte Plastikflasche, die von einem dreieckigen Handtuch umwickelt ist und von einer dicken Paketschnur zusammengehalten wird, bei Galindo zu einem Percussioninstrument, genau wie eine *Piñata de Cartuchos* aus einem metallüberzogenen Fußball, der mit leeren Patronenhülsen behangen ist. Und eine Fußtrommel, die in beeindruckend einfacher Mechanik aus einem alten Schuh und gefundenen Holz-, Knochen-, Reifen- und Metallresten gefertigt ist, wird zu einer mechanischen Trommel, die der mexikanische Musiker für öffentliche *Limpias – Cleansing*-Performances – nutzt.<sup>26</sup> Das rhythmische Treten und

23 Vgl. <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

24 Vgl. ebd. S. 193.

25 Vgl. Guillermo Galindos Arbeiten der Serie *Border Cantos*: <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

26 Galindos *Limpias* sind von den zeremoniellen Praktiken der *Seri Indigenas* aus Nordmexiko und den *Lakota* Trommeltraditionen der amerikanischen Plains/Prärie inspiriert. In öffentlichen Zeremonien im Kunstkontext spielt er die Fußtrommel, indem er an der hölzernen Mechanik dreht, die den alten Schuh im Wechsel mit einem Stück Strandgut auf die Reifentrommel schlägt, und begleitet diesen mechanischen Trommelschlag durch die handgespielten Perkussionsinstrumente *Agitanques* und *Piñata de Cartuchos*, die mit Kieselsteinen gefüllte

Trommeln der gefundenen Hölzer und Schuhe, das von der Konstruktion in Gang gesetzt wird, die auf Leonardo da Vincis mechanischem *Martello*-Hammer basiert, evoziert die ungesesehenen Passagen der Migrant\_innen durch das unwirtliche Grenzland, aus dem die Gegenstände für Galindos Instrumente und Performances stammen, während das unheimliche Rasseln der Patronenhülsen und der zeremonielle Gebrauch der leeren Plastikflasche, die Galindo wie eine ‚Regenrassel‘ spielt, die mesoamerikanischen, schamanischen Traditionen aufrufen. Gelooped und zu einer mythischen Soundperformance komponiert, bringen die Klänge der Instrumente den Geist der Grenzpassage somit als Wiederbelebung und Austreibung in den Kunstkontext.<sup>27</sup>



Abb. 5: Guillermo Galindo, *Limpias – Cleansing-Performance*, Videostill, 2015<sup>28</sup>

Galindo überführt die Relikte der Grenzpassage somit in *Requiems*, die eine Form des Gedenkens ermöglichen, die Trauer und Transformation einschließt, wie Candice Hopkins zur Ausstellung der Arbeiten auf der *documenta 14* in Kassel und Athen schreibt.<sup>29</sup> Das lateinische *reliquiae* meint Überbleibsel, führt Hopkins aus, und zwar meist solche, die kultisch verehrt werden. Galindos aus ‚Überbleibseln‘ der Migration gebauten Musikinstrumente sind Talismane für einen Übergang – allerdings nicht von einer Welt in eine andere, sondern von einem Staat in einen anderen, wie Galindo sagt. Mit diesem Hinweis nimmt er eine Bedeutungsverschiebung vom Kultischen zum Politischen vor. Als *Relikte*

---

Wasserflasche und die Patronenhülsen-*Piñata* aus einem metallenen Fußball. Vgl. die Bild- und Tonbeispiele der Instrumente für die *Limpias*, auf: <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

27 Vgl. Border Cantos: *Limpia – Cleansing*, <https://vimeo.com/152379609> [15.07.2021].

28 Vgl. <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

29 Vgl. Candice Hopkins. „Guillermo Galindo“ *documenta 14: Daybook*, 13. Mai (= Seitenzahläquivalent).

und *Reliquien* zugleich erzählen die Instrumente ebenso von der Vergangenheit der Dinge, die sie einmal waren, wie sie auf die Leben der Menschen verweisen, die sie genutzt und zurückgelassen haben. So entsteht aus dem Abfall ein sonores Archiv der Migration, das Galindo in kulturelle Artefakte überführt, die auf ihre eigene Weise – in der Musik – die Migrationsgeschichten erinnern und erzählen. Im Sinne des *Requiem*s – als musikalischer Korrespondenz zu Relikt und Reliquie – sind seine Klangskulpturen damit auch ein Weg, die Gewalt, den Verlust und das Drama der Migration zu betrauern, um einen Übergang herzustellen. Die Wirkung seiner neoschamanischen Arbeit entfaltet sich folglich in der Kombination der verschiedenen Medien, Materialien und Erinnerungstraditionen.



Abb. 6: Guillermo Galindo und Richard Misrach, *Border Cantos*,  
Onlinearchiv, Foto: Richard Misrach, 2015<sup>30</sup>

Die Materialien für die Instrumente hat der Fotograf Richard Misrach, mit dem Galindo seit 2012 für die *Border Cantos* kooperiert, von seinen Reisen entlang der US-Mexikanischen Grenze mitgebracht: Leere Wasserflaschen und rostige Thunfischdosen, eine zerbröselnde Zahnbürste, verschiedene Ausgaben der Bibel und ein *Dr. Schiwago* auf Spanisch, eine Pinzette, ein Teddybär und leere Patronenhülsen, ein Tennisschuh und ein venezuelischer Reisepass, zurückgelassene Kleidung, ein überfahrenes Fahrrad und vieles mehr.<sup>31</sup> Der amerikanische Fotograf Richard Misrach fotografiert seit 1979 das Grenzland zwischen den USA und Mexiko. Seine Fotografien zeigen menschenleere Bilder, in denen die Spuren der klandestinen Grenzpassagen nur anhand von zurückgelassenen Zeichen und vergessenen Gegenständen entziffert werden können. Vom Tijuana River Valley zur kalifornischen Wüste, von der Tohono O'odham Nation

30 Vgl. <http://bordercantos.com/> [15.07.2021].

31 Vgl. Josh Kuhn. „Mistrach | Galindo“. *Border Cantos*. Hg. Richard Misrach, Guillermo Galindo. Bilingual Edition. New York: Aperture, 2016. S. 9-15.

Arizonas zur texanischen Golfküste: von jedem Grenzabschnitt, den er erkundet und dokumentiert, bringt Richard Misrach nicht nur Bilder, sondern auch Hinterlassenschaften mit, seit er mit Guillermo Galindo für die *Border Cantos* kooperiert. Denn während der US-amerikanische Fotograf die Grenze zwischen den USA und Mexiko abfährt, bleibt der mexikanische Komponist und Musiker auf der sicheren Seite, der USA, in die er ausgewandert ist, und verarbeitet die Zeugnisse der Grenzpassagen, die Misrach von seinen Streifzügen mitbringt, in Instrumente, die die Geschichten der unbekanntenen Migrant\_innen ‚erzählen‘.

Beide Arbeitsweisen zeigen die Geschichten von Flucht und Migration damit nicht direkt, sondern über Hinweise, Hinterlassenschaften und Spuren, die es zu entziffern gilt. Misrachs Fotos tun dies mit Hilfe der menschenleeren Landschaften, die nur über vereinzelte menschliche Zeichen wie einer Fahne, die auf ein Wasserdepot hinweist, das NGOs im Wüstenstreifen der Grenze platzieren, als Grenzland zu erkennen sind. Guillermo Galindos Klangskulpturen dagegen decodieren die gefundenen Spuren, indem er sie in Musikinstrumente verwandelt, die er bei Performances im Ausstellungskontext spielt. Natürlich bringen die neoschamanischen Instrumente und die *Cantos*, die Galindo auf ihnen spielt, die verschwundenen Grenzgänger\_innen und ihre Geschichten nicht wieder zurück. Doch indem Guillermo Galindo sie zum Klingen bringt, vergegenwärtigen die Hinterlassenschaften ihre Geschichten in ihrem Klang: Galindos re-arrangiert die gefundenen Dinge schließlich nicht nur, sondern re-animiert sie in der Art, dass durch die Aufführung eine Zeitlichkeit der Präsenz entsteht, die den Abwesenden Raum gibt. Das Arrangement aus Materialien, Geschichten und Sounds provoziert dabei eine Art der Rezeption, die an Walter Benjamins Konzept des ‚Eingedenkens‘ gemahnt: Eine Rezeptionshaltung, die sowohl die Geschichten der Gegenstände in der Beschaffenheit von diesen selbst sucht, als auch eine Zeit der Kontemplation und des Sich-Einlassens meint.<sup>32</sup>

Guillermo Galindos Praxis des Arrangierens von vorgefundenem Material unterscheidet sich damit deutlich von der gegen-forensischen Methode von Forensic Architecture, die auf Nachvollziehbarkeit und Beweisführung basiert. Die Bild-Ton-Montagen von Forensic Architecture sind durch ihre lineare Zeitlichkeit und die klare filmische Narration sowohl als jurisdiktorischer Beweis als auch als Ausstellungsstück auf visuelle Evidenz zur Meinungsbildung und politischen Positionierung ausgelegt. Guillermo Galindos *Border Cantos* initiieren dagegen durch die Polysemie der Zeichen, die auf vielschichtigen Verweisen basieren, eher eine persönliche Auseinandersetzung als eine aktivistische Position. Während die Arbeiten von Forensic Architecture den Ausstellungskontext also als Forum für Diskursivierung und eine gesellschaftliche Diskussion nutzen, um etwas vor Augen zu führen, vergegenwärtigen die Arbeiten von Guillermo Galindo die unerhörten Geschichten der gefährlichen Grenzpassagen und bringen sie zu Gehör. Sie rufen dabei die *longue durée* der Benachteiligung und Selbstermächtigung auf, die mit den zitierten musikalischen Traditionen einher geht.

---

32 Vgl. Walter Benjamin. *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. S. 22-24.

Genau wie Christina Sharpe, die in aktuellen Bildern und Lebensrealitäten von Schwarzen die Nachwirkungen oder Nachwehen der Geschichte der Versklavung und Kolonialisierung sieht, zeigt auch Guillermo Galindo die historischen Verbindungslinien auf, die zwischen der aktuellen Migration und den Traditionen der Versklavten und Kolonisierten bestehen.<sup>33</sup> Doch anders als Christina Sharpe zeigt Galindo die historischen Trajektorien nicht an, indem er sie ausbuchstabiert, sondern indem er die fast vergessenen Traditionen der Minorisierten aufgreift und fortsetzt. Damit bringt er eine Position in den Kunstkontext ein, die dem westlich dominierten Diskurs häufig fehlt.

#### 4. Wake Work

Oliver Marchart findet in seiner Abhandlung zu *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere* (2019) eine klare Position, was für ihn politische Kunst ist: Künstlerische Positionen, die keine Mimikry oder Repräsentation von Politik darstellen, sondern eine soziale Praxis entwickeln, die eine politische Agenda verfolgt, ohne dabei mit den Codes der Politik oder der Kunst ganz kongruent zu gehen.

If one wants to increase art's politicality, one has to forge a passage towards politics. Not toward the representation or mimicry of politics, but toward politics as a social practice with its own protocols that are not, and cannot be, entirely congruent with art as defined by the functionaries of the art field. Activist practices within the art field teach us this simple lesson: Art is political when it is political. It is not when it is not.<sup>34</sup>

Es geht für Oliver Marchart in politischer Kunst also darum, Position zu beziehen, ohne die Ausdrucks- und Wirkweisen der Politik und der Kunst in ihren jeweiligen Eigenarten aus dem Blick zu verlieren. Vor dieser Folie betrachtet, lassen sich die Arbeitsweisen von Forensic Architecture und Guillermo Galindo noch einmal gut einander gegenüberstellen: Die *Investigative Commons* und

---

33 Christina Sharpe analysiert die aktuellen Bilder und Lebensrealitäten von Schwarzen *in the wake* als Folge der Sklavereigeschichte, genau wie sie die globalen Ungleichheiten, die zur aktuellen Migration, die sich auf dem Mittelmeer und der Karibik zeigt, als Folgen des (neo-)kolonialen Systems benennt, das mit der Geschichte der Versklavung verknüpft ist: „Living in/the wake of slavery is living ‚the afterlife of property‘ [...], in which the Black child inherits the non/status, the non/being of the mother. That inheritance of a non/status is everywhere apparent *now* in the ongoing criminalization of Black women and children. Living in the wake on a global level means living the disastrous time and effects of continued marked migrations, Mediterranean and Caribbean disasters, trans-American and -African migration, structural adjustment imposed by the International Monetary Fund that continues imperialisms/colonialisms, and more.“ (Sharpe. *In the Wake* (wie Anm. 1). S. 15.

34 Oliver Marchart. *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Spere*. Berlin: Sternberg Press, 2019. S. 14.

*Counter-Forensics* von Forensic Architecture zielen darauf ab, ein Verbrechen nachvollziehbar zu machen und deutlich vor Augen, bzw. zur Anklage zu stellen. Forensic Architecture bedient sich dafür investigativer und rechtlicher Strategien, die im aktivistischen Menschenrechtskontext etabliert sind. Sie ergänzen ihre journalistischen Recherchen und juristischen Beweisführungen jedoch durch künstlerische Strategien, die nicht einzig auf die Evidenz der Bilder und Materialien an sich setzen, sondern ihre Bedeutung, bzw. ihre Aussagekraft erst in der Zusammenstellung – durch die Montage – erzielen. Die investigative Ästhetik, die Forensic Architecture in ihren Arbeiten entwickelt, ist darauf ausgelegt, sich durch die Wahrnehmung und Sensibilität der Betrachter\_innen in der Rezeption zu aktualisieren. In der Ausstellung und Aufführung ihrer Arbeiten sieht Forensic Architecture daher das geeignete Forum, um den politischen Diskurs mitzubestimmen. Dies zeigt ihr politisches Verständnis von Kunst, das einerseits auf die Überzeugungskraft der Bilder setzt und andererseits von Kunst als öffentlichem Raum ausgeht, in dem sich ein Diskurs und eine Haltung entwickeln kann.

Guillermo Galindo nutzt den öffentlichen Raum der Kunst dagegen, um einen gesellschaftlichen Resonanzraum zu schaffen, der das angezeigte Unrecht heraufbeschwört, nicht um es ‚austreiben‘ zu können. In den *Border Cantos* wird das Exceptionelle der Extremsituation in kulturelle Artefakte und kuratierte Situationen überführt, die für die Öffentlichkeit zugänglich sind. Das *coming* der Extremsituation überführt die mit den *Border Cantos* verknüpften Assoziationen in ein gesellschaftliches ‚Gemeingut‘. Durch die Einführung alter, schamanischer Traditionen zitiert Galindo dabei nicht nur die Geschichte der Gebiete, aus denen ein Großteil der Migration stammt, er weist auch auf den Riss hin, der zwischen den spirituellen Traditionen und unserem westlichen Verständnis von Geschichte klafft. Indem er die marginalisierten Geschichten und Traditionen in seinen Instrumenten und Performances re-animiert, ermöglicht er ein Erleben, das Nachleben und Verlusterfahrung zugleich ist. Galindo nutzt die Kunst damit als Medium, politisches Geschehen und Unrecht aus einer anderen Perspektive als der bekannten zu zeigen und zu erzählen. Durch seine neoschamanische Arbeitsweise eröffnet er Referenzen und Reflexionen, die im massenmedialen Diskurs in der Regel fehlen.

Wenn Christina Sharpe schreibt, dass neue kuratorische und künstlerische Praktiken nötig sind, um den fortwirkenden rassistischen Bildern und Strukturen, die den massenmedialen Diskurs bestimmen, etwas entgegen zu stellen, dann lassen sich in diesem Sinne sowohl die Arbeiten von Forensic Architecture als auch die von Guillermo Galindo als *wake work* verstehen. Die zwei so verschiedenen künstlerischen Positionen zeigen schließlich beide nicht nur die Medien, Räume und Paradigmen an, mit denen Flucht und Migration zusammenhängen, sondern auch neue Perspektiven auf, wie diese *anders* verhandelt und betrachtet werden können. In beiden Fällen arbeiten die Künstler\_innen dafür mit gefundenen Bildern und zusammengetragenen Hinterlassenschaften und Spuren als medialen oder materiellen Archiven, die sie in den Kunstkontext überführen. Auch wenn die Spuren mal in forensisch-kriminalistischer Weise gelesen und als ‚Beweis‘ ausgedeutet werden, und mal als polyseme Zeichen



interpretiert und in musikalische ‚Tracks‘ übersetzt sind: Beide Male geht es darum, durch die Praxis des Re-Arrangements den massenmedialen Bildern und Diskursen etwas entgegen zu stellen. Durch das Montieren und Kombinieren verschiedener Medien und Materialien entfalten die künstlerischen Positionen bei aller Unterschiedlichkeit beide gerade in der intermedialen Zusammenstellung ihr politisches Potential: Indem sie die affektive und erinnerungspolitische Kraft der verwendeten Materialien aktivieren, nutzen sowohl die Arbeiten von Forensic Architecture als auch die von Guillermo Galindo die medienspezifischen Effekte des Arrangements, die in der Montage oder Kombination etwas sichtbar und sagbar machen, das sonst unerhört bleibt. Beide Arbeitsweisen nutzen dabei die Öffentlichkeit des Kunstkontexts, um eine politische Position zu formatieren – auch wenn sie dies auf sehr unterschiedliche Weise tun.



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 hinausreicht<sup>1</sup>, 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“<sup>2</sup>. 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> Was die kuratorische Situation hingegen maßgeblich definiere, seien „Konventionen, Narrative, Diskurse und Wertzuschreibungen“<sup>5</sup>. 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 zukommt<sup>6</sup>, 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 gegenüber treten, 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 ungeschlossen und mehrdeutig sind. Für Simon Sheikh ist mit dem Begriff der „Konstellation“ eine auf die Frankfurter Schule zurückgehende<sup>7</sup> kuratorische Methode „der Wissenssammlung und -präsentation“<sup>8</sup> 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.“<sup>9</sup> 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.“<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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“<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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.“<sup>14</sup> 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 verrechnete“<sup>15</sup>, arbeitete Alfons Mucha bereits seit fünf Jahren an seinem Hauptwerk, dem *Slawischen Epos* – einem aus 20 monumentalen Leinwänden<sup>16</sup> 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“<sup>17</sup>, 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>



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

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](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.<sup>22</sup> 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, verschwand<sup>23</sup>), 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.“<sup>24</sup>. 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.<sup>25</sup>

---

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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup> 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 #powertothepeople<sup>28</sup> auf sowie in zahlreichen auf Instagram geposteten Memes und Kurzfilmen, in denen das Panorama der Bilder direkt in einen Videoschwenk übersetzt wird.

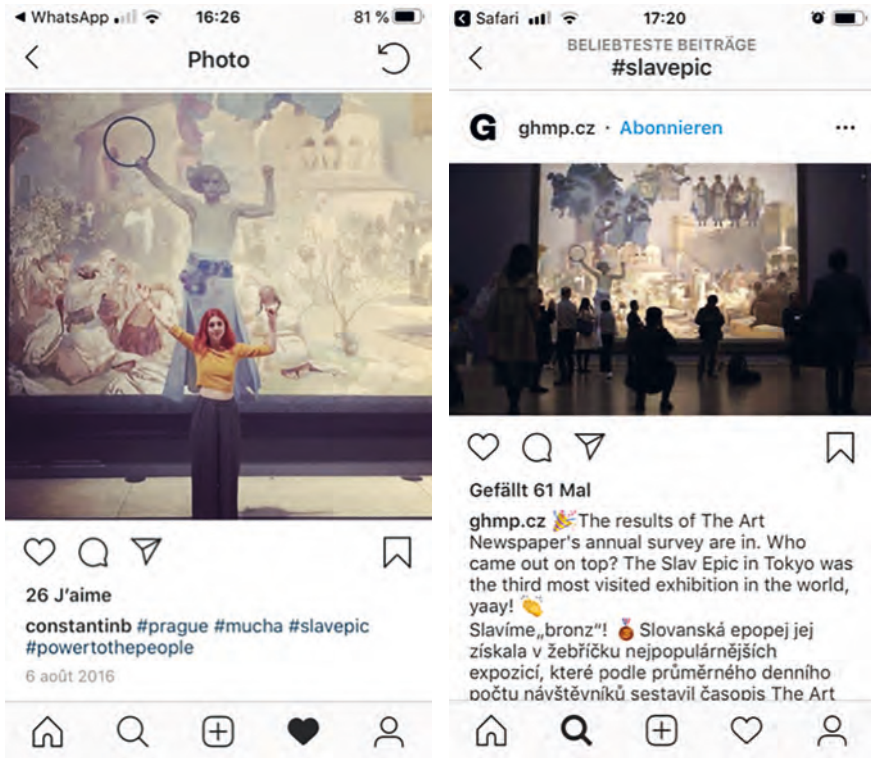


Abb. 3 + 4 Mucha auf Instagram: #Slavepic und #PowertothePeople<sup>29</sup>

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.

<sup>28</sup> #Powertothepeople mit 592.655 Beiträgen, #Iownthisplace mit 3.979 Beiträgen, #Slavepic mit 1.764 Beiträgen. Vgl. [www.instagram.com](http://www.instagram.com) [26.06.2021].

<sup>29</sup> 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*<sup>30</sup> 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].“<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>



Abb. 5 Kara Walkers *Safety Curtain* (1998)<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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.“<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> U. a. Betye Saar und Howardena Pindell beschuldigten Walker „für die Community der PoC schmerzvolle Bilder herzustellen und riefen zum Boykott ihrer Arbeit auf.“<sup>37</sup> Während die US-amerikanische Autorin und Aktivistin Roxane Gay dieser Kritik entgegenhielt, dass der Schock, den die Installationen auslösen, eine Politisierung gerade erst möglich mache<sup>38</sup>, 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.<sup>39</sup> 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 21<sup>st</sup> 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.

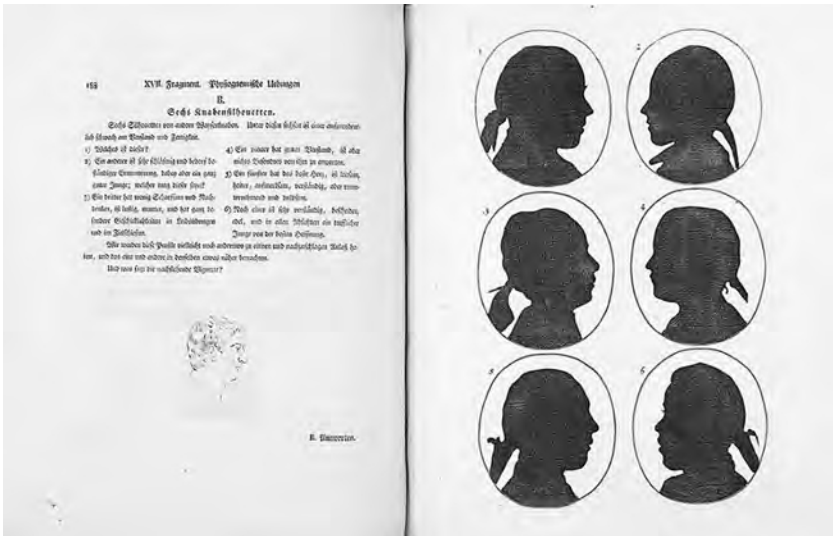


Abb. 6+7 Kara Walker: „Stories“ (2003)<sup>40</sup>; Johann Caspar Lavater: „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschliebe“ (1775/1778)<sup>41</sup>

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 Mediums<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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.“<sup>44</sup> Die Verbindung des visuellen Mediums der bürgerlichen Portraitkunst mit dem „Schattenarchiv der Rassenkunde“<sup>45</sup> 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.“<sup>46</sup> 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“<sup>47</sup>. 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.“<sup>48</sup> 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)<sup>49</sup>  
und Lotte Reiniger: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (D1926)<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> 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.



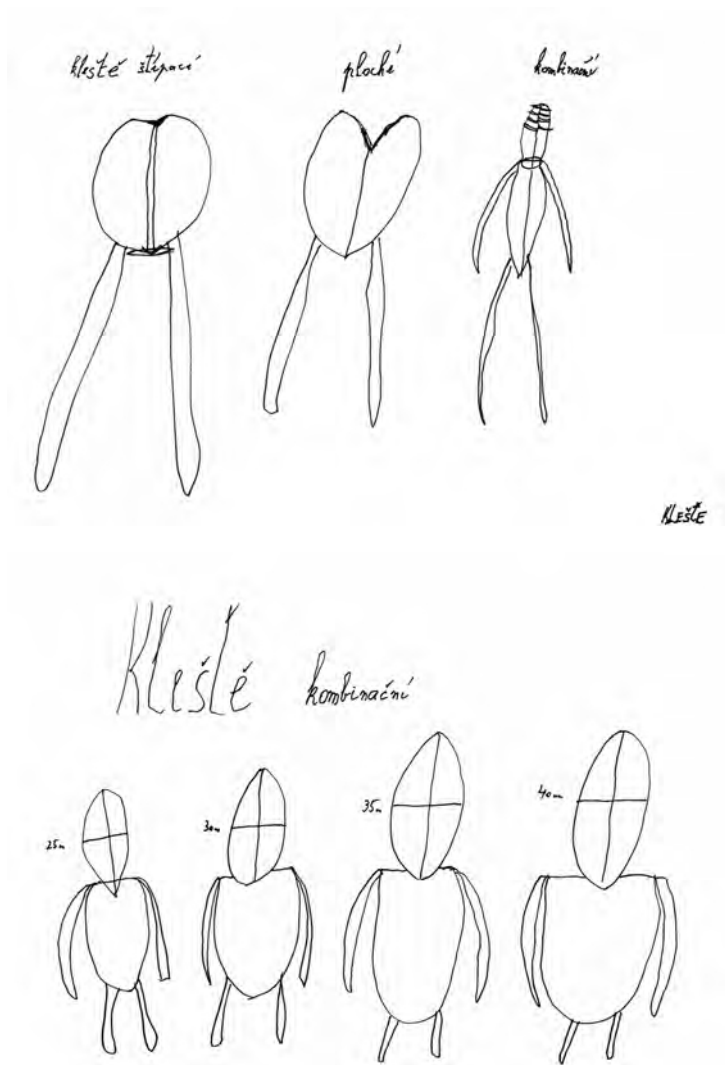


Abb. 10+11 Kateřina Šedá: *It Doesn't Matter*<sup>53</sup>

die uns heute immer noch fehlt.“<sup>54</sup> 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 šecko / Her Mistress's Everything* (2007-2010) sehen wir eine Fotoserie von Ajda, die an dem „mistress game“<sup>55</sup> 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*<sup>56</sup>

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 instrumentalisieren<sup>57</sup>, 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.<sup>58</sup> Dies begründet sie vor allem mit ihren mangelnden Englischkenntnissen.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup>

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](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](http://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“<sup>61</sup>, das auf eine Überwindung der Metageographie der drei Welten und auf die Anerkennung „differenzierter Geschichten einer einzigen Welt“<sup>62</sup> abzielt. Sie fordern, mit Bezugnahme auf Nikhil Pal Singhs „Nachleben des Faschismus“<sup>63</sup>, 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.<sup>64</sup>

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.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup>

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.



Lilian Haberer (Köln)

## Kuratieren als kollektives *agencement*

### Über das Verlernen und Enflechten in transmedialen Verlaufsformen

In ihrem einführenden Beitrag zur 10. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst 2018 bezieht sich die Kuratorin Gabi Ngcobo auf die Bilder und die Bewegung der Student\_innenproteste in Südafrika im Jahr 2015 an der University of Cape Town: Mit #RhodesMustFall und #FeesMustFall hatten sie eine Dekolonisierung der Universitäten eingefordert und damit einen weltweiten Diskurs und Prozess angestoßen, welche auch das Entfernen der Statue des Kolonialisten und Imperialisten Cecil John Rhodes vom Universitätsgelände zufolge hatte. Den buchstäblich leeren Sockel begreift Ngcobo dabei als einen „offenen Raum“, der einen gemeinsamen und zugleich unübersichtlichen, kontroversen Austausch ermöglicht.<sup>1</sup> Der Titel ihres Textes, „Dear History, we don’t need another hero“, ebenso wie der fast gleichnamige der Ausstellung, die sie im Kollektiv mit Nomaduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Thiago de Paula Souza und Yvette Mutumba kuratierte, adressiert dabei die nun wahrgenommene geschichtliche und gegenwärtige Zäsur oder Wende ins Nicht-Gewusste, Unbekannte („embracing the unknown“), Unübersehbare und Differente, die sie auch als ein Experimentieren, als einen kollektiven Prozess beschrieb.<sup>2</sup>

Das Anerkennen und Befördern dieses Raums, der mit dem Verfahren des *Unlearning* oder Verlernens zusammenhängt, ist auch für das Kuratieren als kollektives *agencement* von Bedeutung. Denn diese kuratorische Praxis arbeitet sich nicht an der Professionalisierung einer bereits existierenden kuratorischen Methodologie und Geschichte ab. Vielmehr öffnet sie Räume und erweitert sich durch die Unsicherheit und das Risiko, die durch andere Praktiken archivalischen Wissens, andere Akteur\_innen, andere (marginalisierte) Formen der Zusammenarbeit, als den bereits eingeübten, innerhalb und außerhalb der Institutionen bislang Ungewusstes und Nicht-Eingeübtes verbinden, so die auf Irit Rogoffs Überlegungen zurückgehende These.<sup>3</sup> In welcher Weise das Verlernen

1 Gabi Ngcobo. „Dear History, We Don’t Need Another Hero“. *We Don’t Need Another Hero. 10. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*. Kurzführer. Berlin: Kunst-Werke, 2018. S. 1-18, hier S. 15. Vgl. Gabi Ngcobo. „Dear History, We Don’t Need Another Hero“. *We Don’t Need Another Hero. 10. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst*. Ausst.-Kat. Berlin: Distanz, 2018. S. 19. Vgl. auch A. Kayum Ahmed. „#RhodesMust-Fall: How a Decolonial Student Movement in the Global South Inspired Epistemic Disobedience at the University of Oxford“. *African Studies Review* 63/2 (Juni 2020). S. 281-303.

2 Vgl. Elke Krivanek. „Interview with Gabi Ngcobo“. *On Curating* 41 (Juni 2019). S. 57-61.

3 Vgl. Irit Rogoff, „Creative Practices of Knowledge“, Black Mountain – Educational Turn and the Avantgarde, 2. Symposium, 25./26. September, 2015. <https://>

und *Undoing* als Öffnen fester Strukturen mit dem kuratorischen Arbeiten in losen Kollektiven, seinen heterogenen Zeitlichkeiten, Materialitäten und dem Umgang mit Archiven zusammenhängt, ist Gegenstand dieser Untersuchung und insbesondere, wie sich dies transmedial und aus einer medienkomparatistischen Perspektive artikuliert.

Diese (post-)kuratorische kollektive Praxis, insofern sie die mit dem *Undoing* verbundenen Rollen, Formen der Arbeitsteilung, Prekarisierungen, Hierarchien und Ökonomien zur Disposition stellt<sup>4</sup>, wird in der Folge mit zwei Ausstellungsprojekten thematisiert: der 10. Berlin Biennale *We don't Need Another Hero* sowie *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten*, einer Ausstellung der Akademie der Künste der Welt in Köln. Dabei werden nicht nur andere Formen der kollektiven Zusammenarbeit in den Blick genommen, sondern auch die Frage, inwieweit Laufzeiten, Ausstellungslayers und Displays sich überlagern und die künstlerischen Herangehensweisen selbst sich mit Praktiken des *Undoing* und *Unlearning* befassen und wie diese andere Rezeptionsweisen erfordern.

## 1. Räume öffnen. Historiographische Schichten und Leerstellen

Die gemauerte, von Sträuchern umwucherte Seitenwand des ZK/U Zentrums für Kunst und Urbanistik in Berlin weist anlässlich der 10. Berlin Biennale 2018 die für städtische und kulturell genutzte Bauten üblichen Graffitis auf (Abb. 1).

Erst auf den zweiten Blick werden feine blaue und grüne geometrische Linien und Kreissegmente sichtbar und vor weißen Pastellfarbflächen erkennbar, die sich über die untere Wandzone hinweg auffächern. Es handelt sich um die Wandarbeit *Not yet titled* (2018) der Künstlerin Johanna Unzueta, die vor das Bestehende mit verschiedenfarbigem PVC-Seil und Schrauben Linien aufgespannt hat, die wie Strahlen oder Fischgrätenmuster als fein gezeichnetes Wandrelief sichtbar werden. Die Künstlerin arbeitet mit Fäden von Wolle und anderen Fasern, die sie mit Naturpigmenten, wie Gelbholz, Indigo etc. einfärbt, aber auch mit Kunststofffäden. Sie hat die indigene, kunsthandwerkliche Technik von einer Künstlerin der chilenischen Mapuche gelernt. Dafür nutzt sie bestehende urbane Räume wie Wände, Decken, Böden, aus denen mitunter ihre skulpturalen, modellartigen Installationen aus Wollfilz herauswuchern, im Dialog mit der natürlichen und gebauten Umgebung. Unzueta thematisiert mit ihrer Wandarbeit künstlerisch handwerkliche, aber auch industrielle Arbeit und die historischen, indigenen Praktiken und Kenntnisse, die sie ermöglicht haben. Von der Ästhetik erinnern ihre Fadenzzeichnungen an Fassadengestaltungen der

---

black-mountain-research.com/2015/11/05/black-mountain-educational-turn-and-the-avantgarde-conference-videos/ , siehe Min. 10:30-11:27. [10.07.2021].

<sup>4</sup> Simon Sheikh. „From Para to Post: The Rise and Fall of Curatorial Reason“. *Springerin. The Post-Curatorial Turn* 1 (2017): <https://www.springerin.at/en/2017/1/von-para-zu-post/> [08.06.2021]. Vasif Kortun. „Post-Curatorial: Testing Site“. *Springerin. The Post-Curatorial Turn* 1 (2017). <https://www.springerin.at/en/2017/1/post-curatorial-eine-versuchsanordnung/> [08.06.2021].



brasilianischen Architektin, Designerin und Künstlerin Lina Bo Bardi.<sup>5</sup> Dass die Wandzeichnung auf der Fassade kaum sichtbar wird, erinnert an das von Gabi Ngcobo zitierte *dazzle camouflage*-Muster der 10. Berlin Biennale, das in pastellrosé und in Grautönen an eine Schiffstarnung zur Irritation gemahnt, wie sie spezifiziert, „einen Raum, von dem aus wir kollektiv von allzu einfachen Vorstellungen vom Wesen des Seins Abstand nehmen und sie überwinden können“.<sup>6</sup>



Abb. 1 Johanna Unzueta, *Herringbone: Listen To The Whispers of The City*, 2018, Pastell, Schrauben und farbiges PVC-Seil auf Wand, Maße variabel Installationsansicht ZK/U, *We don't need another hero*, 10. Berlin Biennale, Berlin 2018.<sup>7</sup>



Abb. 2 Firelei Báez,  $19^{\circ} 36' 16.89'' N, 72^{\circ} 13' 6.95'' W / 52.4042^{\circ} N, 13.0385^{\circ} E$ , 2018. Acryl, Pappmaché, Stahl, ca. 600 x 900 cm. Installationsansicht Akademie der Künste, *We don't need another hero*, 10. Berlin Biennale, Berlin 2018.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Ngcobo 10. Berlin Biennale, Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 86.

<sup>6</sup> Ebd. S. 19-26, hier S. 19.

<sup>7</sup> Abb. 1 Courtesy Johanna Unzueta Rivas. Foto: Timo Ohler.

<sup>8</sup> Courtesy Firelei Báez und Kavi Gupta Gallery, Chicago, Foto: Timo Ohler.

Demgegenüber bilden die beiden architektonisch-skulpturalen Arbeiten von Firelei Báez vor und in der Akademie der Künste dem zweiten Ort der Biennale einen architektonischen Gegenentwurf, den einer Ruine zweier existierender Gebäude in Außen und Innenansicht, die sie mit Stahl, Gipskarton, Acryl und Öl entworfen hat: zum einen  $119^{\circ} 36' 16.89'' N$ ,  $72^{\circ} 13' 6.95'' W$  /  $52.4042^{\circ} N$ ,  $13.0385^{\circ} E$ , 2018, ein Architekturversatzstück der Rundbogenportale, die den Fenstern des Potsdamer Schlosses Sanssouci von Friedrich II. nachempfunden sind, mit den flankierenden Hermen auf Pilastern, die Bachant\_innen als Halbfiguren zeigen. Von dem dunkelgelben Putz des Baues sind nur noch ockerfarbene, abblätternde Versatzstücke übriggeblieben, die das Mauerwerk sichtbar werden lassen; das umlaufende Gesims ist bröckelig.



Abb. 3 Firelei Báez, *For Marie-Louise Coidavid, exiled, keeper of order, Anacaona*, 2018. Öl auf Leinwand, ca. 320 x 430 cm. Installationsansicht Akademie der Künste, *We don't need another hero*, 10. Berlin Biennale, Berlin 2018.<sup>9</sup>

Die andere Installation *For Marie-Louise Coidavid, exiled, keeper of order, Anacaona*, 2018 öffnet den Blick am Eingang der Akademie auf die Kulissenarchitektur einer spätbarocken Wandgestaltung mit rocailleartigen Stuckornamenten auf blassblauem Grund, der sich auch bereits an einigen Stellen vom Trägermaterial abgelöst hat. Ein prächtig eingefasster und von floralen Ornamenten bekrönter Rahmen fasst eine den Betrachter\_innenblick umwendende Rückenfigur mit tignon-Kopfbedeckung ein, deren Oberflächentextur in Rosa-, Beige-, und Brauntönen wie durch Feuchtigkeit verunklärt sind. Diese zeigt Marie-Louise Coidavid, die Ehefrau von Henri Christophe, einem ehemaligen Revolutionsführer, der sich selbst zum König Henri I krönte. Der König war gefürchtet, da er einen Mitrevolutionär, Colonel Jean-Baptiste Sans Souci, der

<sup>9</sup> Ebd.

sich nicht seinen Truppen anschließen wollte, später in einem Hinterhalt auf dem Grundstück des späteren Schlosses Sans-Souci getötet hat – ein Umstand, den der haitianische Historiker Michel-Rolph Trouillot als doppelte Tötung mit der Nutzung des Namens des Ermordeten für sein Palais beschrieb.<sup>10</sup> Coidavid bewohnte mit ihren Kindern das auf dem Hügel in Milot 1806-13 auf Haiti erbaute Palais Sans-Souci, das zu Repräsentationszwecken für Feste mit Garten- und Wasseranlagen unter harten Arbeitsbedingungen entstanden war. Seit dem Erdbeben von 1842 existiert der Bau nur noch als Ruine.<sup>11</sup> Báez rückt die Frau hinter dem König in den Blick, die nach seinem Freitod dreißig Jahre in Europa im Exil war, und damit auch den Bau, der parallel zur Revolution und Unabhängigkeit Haitis 1804 entstand. Dieser ist weniger als bauliche Referenz zu Schloss Sanssouci Friedrichs II. in Potsdam zu verstehen, sondern weist eine eigene Geschichte auf, wie Trouillot überzeugend darlegt. Er wirft dabei die Frage auf, wie in der Arbeit mit Quellen Auslassungen und Schwerpunktsetzungen erfolgen. Eben dies legen die beiden Beispiele von Báez und von Unzueta dar, die sich transmedial spezifischer Medien sowie Techniken des Trompe-l'œil bedienen und auf ihre transkulturellen, modernistischen und vormodernen Diskurse hinweisen. Als Künstler\_innen der kollektiv kuratierten Biennale hinterfragen sie dabei die Schichten nicht sichtbarer Geschichtsschreibung und ihre Kontextualisierung. Johanna Unzueta Rivas arbeitet hier mit bestehender Architektur, Firelei Báez mit ‚reinszenierten‘ Architekturen, die sie mit den umgebenden Bauten in Beziehung setzt. Beide Installationen deuten auf die Leerstellen des Wissens und der Geschichtsschreibung hin, aber auch auf die Notwendigkeit, die Stränge zu entflechten.

## 2. Kollektive Praxen des *Undoing* und Verlernens

Mit ihrem eingangs erwähnten Plädoyer für ein kollektives Arbeiten mit einem experimentellen Raum und Ort der Verhandlung, zeigt Gabi Ngcobo die Rolle von Widersprüchen und Ungleichzeitigkeiten auf und dekonstruiert damit Modi des Wissens und Lernens in westlichen Institutionen. Gayatri Chakravorty Spivak thematisiert mit dem Begriff des *Unlearning* das Verlernen der eigenen Privilegien und formuliert eine postkoloniale Kritik an der ideologischen und imperialen Konstruktion einer ‚weiblichen, objektifizierten subalternen

10 „Henry I killed Sans Souci twice: first, literally, during their last meeting; second, symbolically, by naming his most famous palace Sans Souci. This killing in history was as much for his benefit as it was for our wonder. It erased Sans Souci from Christophe’s own past, and it erased him from his future, what has become the historians’ present.“ Michel-Rolph Trouillot. *Silencing the Past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995. S. 33-37, 44-48, 59-66, Zitat S. 59.

11 Vgl. auch Gauvin Alexander Bailey. *Der Palast von Sans-Souci in Milot, Haiti ca. 1806-1813: Das vergessene Potsdam im Regenwald*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2017. Vgl. auch Fabienne Imlinger. „Schloss Sans-Souci in Milot, Haiti“. <https://postcolonialpotsdam.org/2020/03/21/schloss-sans-souci-in-milot-haiti/> [18.06.21].

Person', die sie intersektional denkt. Sie fordert die Transparenz der Forscher\_innen-Position ein und sieht im Verfahren des „Verlernens“ die Möglichkeit, ideologische Formierungen sowie Formen des Schweigens als Untersuchungsgegenstand mit einzubeziehen.<sup>12</sup> Ein entscheidendes Stichwort ist dabei für sie, im Überwinden dieser (subalternen) Differenzräume in verschiedener Weise handlungsfähig zu werden. Dieser andere Lernprozess ist eben nicht einer der einfachen und raschen Vorgänge. Somit reklamiert sie für die Position der Frau\* aus der Subalternität heraus einen anderen Raum, der in den oftmals unhinterfragten Repräsentationsstrukturen nicht vorgesehen war oder eingeräumt wurde.<sup>13</sup> So betont sie im Gespräch zu ihrem richtungsweisenden Aufsatz:

Für die Subalternen unserer Zeit zu arbeiten heißt in der Tat, die eigene Zeit und die eigenen Fähigkeiten dafür aufs Spiel zu setzen. Wir versuchen, aus den Regeln und Fragmenten eines Bündels von angegriffenen und Verantwortung beruhenden Haltungen zu lernen und diese am Leben zu erhalten [...] Und dennoch können wir nicht vergessen, dass Arbeit für die Subalternen in der Tat die Einführung der Subalternen in die (Staats-)Bürgerschaft (was auch immer dies heißen mag), und damit die Auflösung des subalternen Raums, *bedeutet*.<sup>14</sup>

In ihrem Plädoyer, mit dem sie auf eine ‚epistemologische Krise‘ verweist, betont Irit Rogoff Dringlichkeiten und Erfordernisse unserer Zeit, bei denen es eben nicht um ein bequemes Einrichten in einer pluralistischen Struktur geht, die bereits existierende Wissensformationen zur Verfügung stellt. In dieser seien die Wege und Institutionen des Wissens, Forschens und Kuratierens vorgezeichnet, da sie sich in abgesicherten, bereits etablierten ‚Grenzen des Möglichen‘ bewegen. Daher geht es um die Bewegungen dieser verschiedenen Wissensformen aus den bereits vorgezeichneten Bahnen hinaus, die Rogoff, als „undoing the very possibilities of containment“ bezeichnete und die auch alle mit ihnen verbunden Formate umfasst, die damit herausgefordert werden: Sammeln, Archivieren, Ausstellen, Sichtbar-Werden-lassen, Kritisieren, Kontextualisieren, Veröffentlichlichen, Inszenieren, Diskursivieren.<sup>15</sup>

Die 10. Berlin Biennale *We don't need another hero* hatte bereits 2017, ein Jahr vor Biennaleröffnung, mit der Veranstaltungsreihe *I'm Not Who You Think*

12 Gayatri Chakravorty Spivak. „Can the Subaltern Speak?“ Revised edition from the ‚History‘ chapter of „Critique of Postcolonial Reason“. *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, Hg. Rosalind C. Morris. New York/Chichester: Columbia University Press, 2010. S. 36-108.

13 Ebd., S. 72. Vgl. auch Gayatri Chakravorty Spivak. *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Hg. Boris Buden u. a. Wien: Turia + Kant, 2008. S. 17-118, hier S. 74-80, 86.

14 Gayatri Chakravorty Spivak. „Ein Gespräch über Subalternität“. Ebd. S. 119-148, hier S. 129ff., 146f.

15 Irit Rogoff. „Practicing Research: Singularizing Knowledge“. *MaHKUzine. Journal of Artistic Research* 9 Summer (2010): S. 37-42, hier S. 41. Irit Rogoff. „The Expanded Field“. *The Curatorial*. Hg. Jean-Paul Martinon. London et. al: Bloomsbury, 2013. S. 41-48, hier S. 44f.

*I'm Not*, begonnen, bei der auch das gemeinschaftsbasierte Bildungsprojekt für afrodiasporische, afrikanische und Schwarze Menschen, *Each One Teach One e. V.*, in Berlin maßgeblich involviert war. Die beteiligten Künstler\_innen konnten dabei durch Kooperationen mit Artist-in-Residence-Institutionen weltweit für einen längeren Zeitraum an ihren Projekten arbeiten. Die Ausstellungs- und Veranstaltungsorte der Biennale waren auf fünf Stätten konzentriert: neben zwei Schauspielhäusern (HAU und Volksbühne), drei Ausstellungsorten (Kunst-Werke, Akademie der Künste, ZK/U Zentrum für Kunst und Urbanistik), letzterer Ausstellungsort versteht sich als Produktionsort für Projekte, geteiltes Wissen und Austausch und war bei dieser Ausgabe eine Kooperation mit dem Berliner Kollektiv KUNSTrePUBLIK, mit dem es zuvor ebenfalls, bei der 5. Berlin Biennale 2008, eine Zusammenarbeit gegeben hatte.

Die Ausstellung „Arbeiten in Schichten: Geister, Spuren, Echos“ in der Akademie der Künste der Welt mit ihren verschiedenen Fassungen und Ebenen, die die künstlerische Leiterin Madhusree Dutta und Eva Busch in Zusammenarbeit mit Künstler\_innen, Aktivist\_innen, Forscher\_innen aus Sozialwissenschaft und Archiven sowie gemeinschaftlichen Erinnerungsprojekten entwickelt hatten, entfaltete sich ebenfalls zeitlich über ein Dreivierteljahr mit einer permanenten Installation zu sogenannten gig-Ökonomien, welche die oftmals prekären Arbeitsbedingungen durch digitale Plattformunternehmen für Lieferdienste und Serviceleistungen thematisierte.



Abb. 4 Installationsansicht Geister, Spuren Echos: Arbeiten in Schichten. Frontroom: Abeer Gupta, Momentography of a failure, Kuratorinnen: Madhusree Dutta, Eva Busch. Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Courtesy Akademie der Künste der Welt. Foto: Mareike Tocha.

Darüber hinaus war ein kuratiertes Filmprogramm der künstlerischen Leiterin zu sehen und andere Ausstellungsebenen sowie drei thematische Stränge, „Schichten“ genannt, kamen hinzu: Diese befassten sich in künstlerischen Recherchen und Forschungen mit den Protesten von Fraueninitiativen gegen die Schließung eines Stahlwerks im Ruhrgebiet (*Geister*), mit türkischsprachigen Literat\_innen sowie ihren Erinnerungen dort und in Köln (*Spuren*) und widmeten sich dem Archiv der Aktivistin und Musikerin Fasia Jansen mit einem neu gegründeten Ensemble (*Echos*).

In den letzten Ausgaben ähnlicher Ausstellungsformate waren bereits Kollektive oder Kurator\_innenteams beteiligt, so dass diese Form der Zusammenarbeit seit einigen Jahren durchaus üblich ist. Dennoch wird bei beiden Beispielen deutlich, dass die Weise der Zusammenarbeit mit weiteren Agierenden und Forschenden, auch mit Gruppen und Initiativen, eine längerfristige und nachhaltige ist, bei der gegenüber dem Hauptstrang der Ausstellung Eigenständigkeit behauptet und Vielstimmigkeit erzeugt wird, wodurch die verschiedenen Herangehensweisen der Beteiligten und ihre Perspektiven sichtbar werden. Anders als umfangreiche Ausstellungsprojekte und Biennalen, bei denen die Involvement und Unterstützung durch die Privatwirtschaft (Galerien, Sammler\_innen, Firmen etc.) maßgeblich für die Realisierung ist, richten post-kuratorische Ansätze, wie sie Vasif Kortun, der Initiator und Kurator (bis 2017) für SALT in Istanbul seit der Gründung 2011 beschreibt, ihre Aufmerksamkeit nicht auf die finale Kunstproduktion. Vielmehr werden verschiedene Methodologien für Projekte erarbeitet und eine forschungsorientierte Zusammenarbeit entsteht, deren Fragen und subjektiven Herangehensweisen sich in verschiedenen Medien artikulieren, ob als Buch, Veranstaltungsreihe, Installation, eine Website oder Ausstellung und daher in ihrer Umsetzung unvorhersehbar sind. Dies verändere, wie Kortun konstatiert, auch die Rolle der Institutionen, ihre Durchlässigkeit für Positionen und Perspektiven außerhalb dieser Kontexte:

Diverse knowledge sets are assimilated into a new capacity to develop a collective institutional intelligence. Hence, the post-curatorial denaturalizes the institution's presumed authority and asks for a different reality to work with its constituents. It is not merely to interpret the world but to be in it and face the dissonances.<sup>17</sup>

SALT ist mittlerweile an drei Orten – zwei in Istanbul, einer in Ankara – angesiedelt und ermöglicht den Nutzer\_innen Zugang zu einem Archiv, einer Bibliothek sowie virtuellen Rechercheplattform sowie Onlinepublikationen. Dort wird projektorientiert und zu gesellschaftlichen Themen geforscht und gearbeitet. Neben einer Ausstellung zum Klimawandel und einem künstlerischen, non-hierarchischen Glossar zur Sprache finden dort auch fortlaufende Programme, wie *The Sequential* statt, das von Amira Akbıykoğlu and Farah Aksoy kuratiert wurde und sich mit Formen von längerfristiger, künstlerischer Zusammenarbeit, nachhaltigen Displays und institutioneller Solidarität gerade in pandemischen Krisenzeiten befasst.

---

17 Kortun. Post-Curatorial: Testing Site (wie Anm. 4).

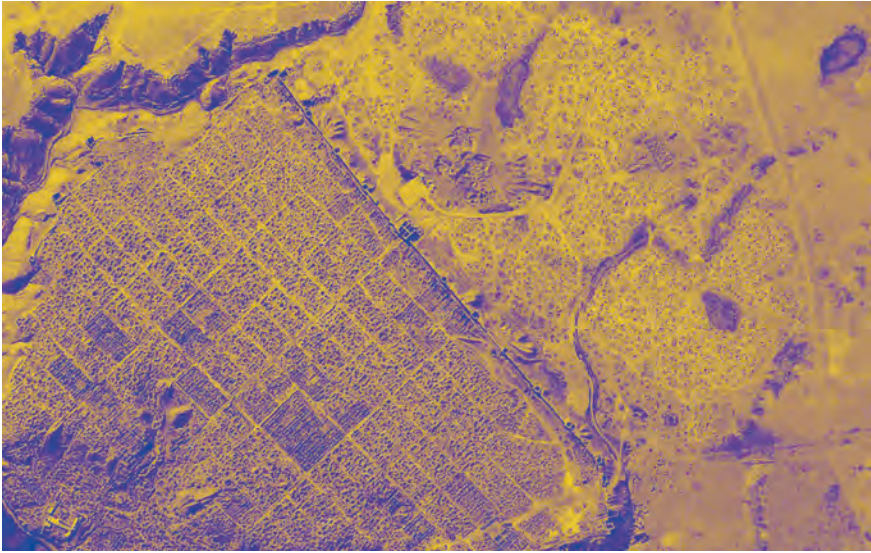


Abb. 5 Ankündigung *The Sequential*, SALT Istanbul, 2021/2022.  
Kuratorinnen: Amira Akbıyıkoglu and Farah Aksoy.<sup>18</sup>

Diese Beispiele zeigen, dass die Ausrichtung auf ein konsistentes Konzept, das einen zeitlichen oder thematischen Rahmen aufspannt und einen Überblick gibt sowie Formen des kurzzeitigen Zeigens, mit der Ausstellung als Endprodukt und einziger Form, in post-kuratorischen Herangehensweisen ausgedient haben. Sie werden von längerfristigen Projekten abgelöst, die von forschungsorientierten und oftmals archivbasierten Recherchen, auch durch Studio- oder Residenzaufenthalte von Künstler\_innen begleitet werden, die sich dabei für einen längeren Zeitraum auf die Arbeit mit unterschiedlichen Sujets und Medien konzentrieren können. Dies verändert nicht nur die Prozesse, sondern auch den Umgang mit künstlerischen Arbeiten, die nun ebenfalls über eine größere Zeitspanne entstehen und gezeigt werden, so dass sich verschiedene Stränge dergestalt zeitlich überlagern, dass eine parallele Betrachtung möglich wird. Zugleich aber treten bei diesen längerfristigen Projekten die Präsentationen selbst in den Hintergrund und exponieren eher die Brüche, Diskontinuitäten und sich parallel entfaltenden Kontexte, wie es auch in der Ausstellung *Geister, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten* praktiziert wurde.

Diese im post-kuratorischen Kontext verhandelten Dissonanzen und Brüche werden ebenfalls maßgeblich von Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld im Zusammenhang mit Repräsentationskritiken im musealen und institutionellen Feld in der gemeinsamen Reflexion über antirassistisches Kuratieren diskutiert, das postkoloniale und feministische mit kritischen Migrationsforschungsperspektiven zusammen denkt. Sie sehen das Durchkreuzen, Stören und Unterbrechen institutioneller Logik als notwendige Praxis an, um keine einzelne, lineare und dominante Erzählung zu reproduzieren. Vielmehr

18 <https://saltonline.org/en/2303/the-sequential> [10.07.2021].

betrachten sie das Kuratieren als eine vielschichtige, heterochrone und unab-schließbare Arbeit, die es gilt, mit und gegen die Macht- und Gewaltkonstellationen, auch der eigenen, offen zu legen. Ihre Kritik ist, dass in der museologischen Auseinandersetzung oftmals nur punktuell und zum Teil auch als institutionelles Feigenblatt Teilhabe und Partizipation nicht-repräsentierter kuratorischer, vermittelnder und künstlerischer Arbeit stattfinden, ohne Strukturveränderungen herbeizuführen. Sie sehen antirassistisches Kuratieren als einen kollektiven Prozess an, in dem sich die Kurator\_innen der Ambivalenz und Widerständigkeit ihres Wissens und Begehrens in diesen Gewaltverhältnissen bewusst werden, in und außerhalb der Institutionen eine andere Verteilung von Ressourcen und Besetzungen einfordern, was bedeutet, die bestehenden Strukturen intersektional aufzubrechen. Auch sie betonen dabei die Wichtigkeit eines aktiven Verlernens bestehender rassistischer Schemata.<sup>19</sup> Dabei beziehen sich die drei Kurator\_innen auf das „Einweben unsichtbarer Fäden in die bereits vorhandene Struktur“, die María do Mar Castro Varela mit Bezug auf Spivak und Edward Said herausgestellt hat.<sup>20</sup> Das Zitat stammt aus Spivaks Beitrag über die Konstruktion des Subalternen und Populären, in dem sie vom Lernen und Lehren des Lesens als kollektiver Praxis und Teil ihres eigenen Selbstverständnisses als Geisteswissenschaftlerin spricht und darlegt, in welcher Weise sie von dieser Kollektivität zu lernen vermag:

I have chosen a reading task: to learn from these collectivities enough to suture rights thinking into (sic!) the torn cultural fabric of responsibility [...] The text is text-ile. To suture here is to weave, as in invisible mending.<sup>21</sup>

Bereits in *Can the Subaltern Speak?* hatte sich Spivak in ihrer „Kritik der ideologischen Subjektconstitution in staatlichen Gebilden und Systemen der politischen Ökonomie“ mit Bezug auf Marx’ Parzellenbauernbeispiel für das Sichtbarwerden einer Differenzierung des Begriffs der Repräsentation/Re-Präsentation in *vertreten* und *darstellen* ausgesprochen, die auf die soziale Rolle des Subjekts und auf die Frage eingeht, in welcher Weise es sich selbst artikulieren kann oder nur von anderen vertreten wird. Insofern hatte sie bereits die Notwendigkeit einer rechtlichen Repräsentation für subalterne Sprecher\_innen konstatiert. Mit dem Bild des Gewebes und der ‚unsichtbaren Flickarbeit‘, die Varela als „Ausbessern“<sup>22</sup> bezeichnet, sieht Spivak eine Möglichkeit, Fragen des

19 Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld. „Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation“. *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Hg. Dies. Berlin/Boston: de Gruyter, 2017. S. 23-47.

20 María do Mar Castro Varela. „Verlernen und die Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkolonials Kritik“. *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. Widerstand. Macht. Wissen*. Herbst (2007): S. 4-7, hier S. 6.

21 Gayatri Charkavorty Spivak. „Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular“. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Hg. Dies. Cambridge/London: Harvard University Press, 2012. S. 429-442, hier S. 440.

22 Spivak. *Scattered Speculations* (wie Anm. 21), Zitat S. 440. Do Mar Castro Varela. *Verlernen* (wie Anm. 20). S. 6.



Rechts in diese gesellschaftliche Textur einzuweben. Der Text und die Materialität des kulturellen Gewebes kommen hier zusammen.<sup>23</sup>

Im Sinne einer Verbindung des dekolonialen Bildungsauftrags mit den sozialen Gefügen plädiert auch Do Mar Castro Varela für Fragen, die eigene soziale Strukturen oder auch Privilegien thematisieren und zur Disposition stellen:

Wie bin ich zu dem oder der geworden, der oder die ich jetzt bin? Und auf wessen Kosten bin ich das geworden? Welche Perspektiven versperren mir meine eigenen Privilegien? Was ist für mich nicht wahrnehmbar? Welche Räume darf ich betreten? Wem bleiben dieselben versperrt?<sup>24</sup>

Dieses Offenlegen der eigenen Positionierung und das Einweben kritischer und widerständiger Diskurse ist auch im Hinblick auf antirassistisches Kuratieren maßgeblich. Zum Einweben der nicht-sichtbaren Stränge, die Spivak als eine etwas abgetragene Textur der Verantwortung gedacht hatte, kommt ergänzend für Beyer, Kazeem-Kamiński und Sternfeld eine andere Frage hinzu: jene nämlich, wann das Gewebe statt es weiterzuführen, möglicherweise gelockert oder aufgetrennt werden sollte, um für eine Durchlässigkeit zu sorgen oder um Brüche, einen Dissens offen zu legen und Bestehendes zu destabilisieren.<sup>25</sup>

Herangehensweisen des Verlernens und Entflechtens eröffnen somit für ein dekoloniales, antirassistisches Kuratieren und die damit verbundene Pädagogik andere Zugänge und Zeitlichkeiten, die mit Experimenten, Unsicherheiten und dem Aufbrechen dominanter Zukunftserzählungen arbeiten, wie María do Mar Castro Varela sie auch in Spivaks pädagogischem Ansatz sieht.<sup>26</sup> Dabei wird der Frage nachgegangen, in welcher Weise Medien im Verbund, ihre Kontaktzonen und Übergänge in den beispielhaft diskutierten Ausstellungen künstlerisch und kuratorisch fokussiert werden. Mit der medienkomparatistischen Perspektive von Lisa Gotto und Annette Simonis stehen weniger die Kurator\_innen und Künstler\_innenviten im Fokus, als vielmehr die durch „Berührungsflächen“ und „Vermittlungsterrains“ angestoßenen Gegenüberstellungen und Verlaufsformen.<sup>27</sup>

---

23 Vgl. Spivak. Postkolonialität und subalterne Artikulation (wie Anm. 13). S. 31f. Marx formuliert in seiner Passage über die Parzellenbauern, die eben aufgrund der Interessensverbindung jedoch keine Klasse bilden: „Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden.“ Vgl. Karl Marx, „Der achzehnte Brumaire des Louis Napoléon“ (1852). Ders./Friedrich Engels. *Werke*, Bd. 8, Berlin: Dietz, 1972. S. 115-207.

24 Do Mar Castro Varela. Verlernen (wie Anm. 20). S. 5.

25 Beyer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld. Kuratieren als antirassistische Praxis (wie Anm. 19). S. 34, 41.

26 Do Mar Castro Varela. Verlernen (wie Anm. 20). S. 07.

27 Vgl. Lisa Gotto/Annette Simonis, „Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds“. *Medienkomparatistik. Beiträge zur Vergleichenden Medienwissenschaft* 1 (2019): S. 7-20, hier S. 20.

#### 4. *agencement* und Assemblage als heterogene, kollektive Bewegungsformen

Im Betrachten der heterogenen Medien und Displays, die sich in den Ausstellungen über einen längeren Zeitraum entfalten, einander gegenübergestellt werden, und in den hier diskutierten Beispielen auch überlagern, ist der Ansatz, diese als kollektive *agencements* ihrer beständigen Transformationen und Bewegung zu betrachten, weiterführend für die Diskussion dieser kollektiven Formen.

Félix Guattari und Gilles Deleuze gehen in *Tausend Plateaus*, in ihrem Kapitel über Linguistik, Sprechakte und den mit ihnen verbundenen Sprachtheorien (Benveniste, Hjelmslev, de Saussure, Austin etc.) auf Assemblagen ein, die sich in einem beständigen Veränderungsprozess befinden.<sup>28</sup> Demnach beinhaltet die Äußerung/Enunziation kollektive Assemblagen, die innerhalb einer Kommunikation, einer sozialen Situation frei auftreten, ähnlich wie verschiedene Stimmen in einer solchen aufgehoben sind. So kann die kollektive Assemblage als das Zusammenkommen von Handlung und Äußerung verstanden werden, die diesen Prozess vollendet. Der Sprache inhärente Handlungen gestalten wiederum immaterielle Transformationen, die Körper innerhalb der Gesellschaft ausmachen. Das Aufsplittern der kollektiven Assemblage erzeugt direkte Kommunikation.<sup>29</sup>

Roberto Nigro und Gerald Raunig wiederum haben auf die semantische Unterscheidung von *agencement* und Assemblage hingewiesen: Bei letzterer stehe die Anhäufung oder die Form im Vordergrund, wohingegen mit *agencement* sowohl die beständige Bewegung, das Zusammenfügen als auch die „Handlungsfähigkeit“ und -initiative gemeint ist, und der Begriff somit ein weiteres semantisches Feld umfasst. Im Französischen wird auch die Unterschiedlichkeit des Materials hervorgehoben. Für die deutsche Übersetzung verwenden sie sowohl den Begriff des ‚Gefüges‘, als auch denjenigen der ‚Verkettung‘ und betonen dabei den Aspekt der Bewegung zwischen den zusammengefügteten Teilen.<sup>30</sup> Anne Sauvagnargues verweist darauf, dass das *agencement* als Praxis eines kollektiven Schreibens bei Kafka zu finden ist und gemäß Guattari die Wahrnehmung des Prozesses oder der Strukturen selbst verändere, ihre heterogenen Komponenten im Sinne der Semiotik nicht ausschließlich sprachlich oder diskursiv seien, sondern sich auf koexistierende, differente auch politische

28 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. S. 80f., 84.

29 Ebd., S. 84, 90.

30 „Während das Gefüge eher eine Zusammensetzung beschreibt, die über alles Gemeinschaftliche und jede Identität hinausgeht, eine Anordnung von Singularitäten, verweist die Verkettung vor allem auf die Prozesshaftigkeit dieser collagenhaften Komposition, die Bewegung und die bewegte Beziehung zwischen den Komponenten dieser Anordnung.“ Roberto Nigro/Gerald Raunig. Lemma „Assemblage“ („Wege und ästhetische Dispositive. Ein hodologisches Glossar zum ith-Forschungsschwerpunkt Theorie der Ästhetik“). *Einunddreissig. Das Magazin des Instituts für Theorie. Was ist ein Weg?* 16/17 (2011): S. 63.

oder soziale Zeichen beziehe.<sup>31</sup> In *Tausend Plateaus* wird Kafka ebenfalls für die verschiedenen Achsen und Ebenen des *agencements* herangezogen; Deleuze und Guattari unterscheiden hier zwischen dem maschinellen, das Körper, Handlungen, Empfindungen, ihre Vermischungen umfasst, und dem kollektiven *agencement*, das Handlungen, Äußerungen und auf Körper bezogene, immaterielle Veränderungen einbezieht.<sup>32</sup>

Da sich der Begriff des kollektiven *agencements* auf eine Praxis bezieht, die Bewegung zwischen Dingen adressiert und dabei eine Koexistenz sowie Strukturveränderungen berücksichtigt, wird er für hier die beschriebenen post-kuratorischen Ansätze herangezogen und fruchtbar gemacht.

Als Beispiel für ein *agencement* als Bewegung zwischen Dingen, verschiedenen Schichten sowie sich entlang diskontinuierlicher Geschichten entfaltender, aufsplittender Zeitebenen lässt sich die Ausstellung *Geister, Spuren Echos. Arbeiten in Schichten* heranziehen. Über den Zeitraum von einem Dreivierteljahr – durch die Pandemie noch verlängert – wurden drei sich zeitlich und im Display gegenseitig überlagernde Ausstellungsversionen sichtbar, die von einer konstanten Installation im vorderen Akademieraum begleitet wurden.



Abb. 6 Installationsansicht GEISTER, Spuren, Echos: Arbeiten in Schichten. Mit Kathrin Ebmeier, Ale Bachlechner, Alicia Gorney, Display: Marko Salapura. Akademie der Künste der Welt (ADKW), 2020-21.<sup>33</sup>

31 Anne Sauvagnargues. *Deleuze et l'Art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005. S. 17f., 22f.

32 Vgl. Deleuze/Guattari. *A Thousand Plateaus* (wie Anm. 28). S. 88.

33 Courtesy Akademie der Künste der Welt (ADKW), 2020-21. Foto: Mareike Tocha.

Das Sujet der Ausstellung, denen sich die Kuratorinnen Madhushree Dutta und Eva Busch in ihrer Recherche gewidmet haben, ist mit Geschichten der Arbeit und mit denjenigen der Industrialisierung verbunden. Diese setzen sich anhand einer spezifischen Region, dem Ruhrgebiet, im Zeitraum von 1960 bis 1990 bewusst auch mit der Sichtbarkeit sowie den Bedingungen von Arbeit auseinander. Demgegenüber befassen sie sich in der permanenten Ausstellung im vorderen Raum mit interaktiven Displays und den migrantischen, mobilisierten Arbeitsbedingungen der Gegenwart. Ein Beispiel stellt das kollaborative Foto- und Forschungsprojekt *Momentography of a Failure* dar, bei dem über eine mobile App sowie eine interaktive Karte die Wege und andere Daten mobiler Lieferdienste und ihre Plattformstruktur in Köln nachvollzogen werden können.

Drei Ausstellungsschichten werden im Raum der Akademie der Künste durch das Display von Marko Salapura sichtbar; sowohl mittels der auf schmalen Leisten exponierten Fotos und Audiospuren, als auch mit den Vorhängen und langen Stoffbahnen, die das gezeigte Material aus längerfristigen, sozialen, aktivistischen historischen Rechercheprojekten in Zusammenarbeit mit weiteren Akteur\_innen assemblieren, aber nicht überschreiben.



Abb. 7 Installationsansicht Geister, SPUREN, Echos: Arbeiten in Schichten. Mit Anatolpolitán, Nesrin Tañ, Irem Kurt. Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21.<sup>34</sup>

So haben die Künstlerin und Aktivistin Kathrin Ebmeier, die Performerin Ale Bachlechner und die Historikerin Alicia Gorney für *Geister* beispielsweise mit der Fraueninitiative Henrichshütte gearbeitet, die 1987 mit einem Geisterumzug

34 Ebd.

gegen die Schließung des Stahlwerks und ihre Arbeitsplätze demonstrierten. Im Kollektiv mit noch aktiven Arbeiter\_innen entstehen statt einer geplanten Reinszenierung, Interviews und Dokumentationen für eine Collage des Audio-materials sowie ein Aktionstag. Eva Busch weist auf das Lied hin, *Keiner schiebt uns weg/Biz kovulma yiz* auf Deutsch und Türkisch, das sie als verbindendes Element auch mit der dritten Schicht, der Liedermacherin und Dichterin Fasia Jansen sowie mit den Arbeiter\_innen der heutigen Zeit, mit ihrem ständigen In-Bewegung-sein in Beziehung setzt. Jansen war eine zentrale Person der Vermittlung und Überlieferung von Liedern und Texten zwischen den verschiedenen Frauengruppen; sie hat das Lied aufgegriffen und weitergetragen.<sup>35</sup> Was wird aus den Arbeitsbiografien, insbesondere den Frauen\*biografien, die neben dem Arbeitskampf mit Gewerkschaften, auch mit Heim-, Sorge- und Reproduktionsarbeit befasst sind? Und wie ist es für die post-migrantischen Literat\_innen und ihre Erinnerung, aus unterschiedlichen Migrationsbiografien, vom ersten Anwerberabkommen zwischen der Türkei und Deutschland bis zu den Kulturarbeiter\_innen von heute? Die Kulturwissenschaftlerin Nesrin Tanç und die Illustratorin Irem Kurt arbeiten an diesen *Spuren* der Sprachen und Sprachformen für ein Archiv, das sie in der Akademie der Künste der Welt auf Stoffbahnen mit Texten und Illustrationen frei im Raum hängend angebracht haben. Tanç verwendet einen postkolonialen Bezugsrahmen für „Anatolpolitan“, der mit Bezug auf Achille Mbembes „Afropolitanism“, der Letzteren im Hinblick auf Differenz und diasporisches Leben denkt, auf Bewegung und *Verweben von Körpern* und ihren Dislozierungen abhebt.<sup>36</sup>

Aline Benecke arbeitet in *Echos* (Abb. 8) mit dem Fasia Jansen Ensemble, überwiegend ein BPoC\*-Chor, dem es um das In-Erinnerung-rufen der politischen Texte geht. Lieder, die Jansen für die Arbeitsproteste schrieb und die sich nun in der Ausstellung ebenfalls auf Vorhangstoffbahnen im Raum aufspannen oder als Soundfiles hörbar werden.

Eine AR-Installation (vgl. Abb. 7) holt die verschiedenen Akteur\_innen wie Geister vor die Displays des ausgestellten Materials. Die Schichten dienen nicht nur einer Überlagerung, Verkettung und Bewegung der veränderbaren Archive und Sammlungen, wie das *agencement* sie andeutet. Vielmehr ermöglichen sie auch ein Entflechten festgeschriebener Geschichten, indem sie andere sichtbar werden und durchschimmern lassen, und vielfach *mit* den Personen arbeiten, nicht *über* sie, um ihnen eine Stimme und Handlungsfähigkeit zu verleihen.

35 Thomas Venker im Gespräch mit Madhusree Dutta, Eva Busch, Kathrin Ebmeier. „Madushree Dutta: Dies ist der Zeitpunkt, um bei den Menschen zu sein“. *Kaput. Magazin für Insolvenz & Pop*, 11. Januar 2021, [https://kaput-mag.com/stories-de/madhusree-dutta\\_dies-ist-der-zeitpunkt-um-bei-den-menschen-zu-sein\\_geister-spuren-echos-arbeiten-in-schichten-soft-opening\\_akademie-der-kuenste-der-welt/](https://kaput-mag.com/stories-de/madhusree-dutta_dies-ist-der-zeitpunkt-um-bei-den-menschen-zu-sein_geister-spuren-echos-arbeiten-in-schichten-soft-opening_akademie-der-kuenste-der-welt/) [26.06.21].

36 Vgl. Achille Mbembe/Laurent Chauvet. „Afropolitanism“. *Nka. Journal of Contemporary African Art* 46 (2020), o.S. Vgl. Die Ausstellungsseite der Akademie der Künste der Welt. [https://www.adkdw.org/de/article/2611\\_geister\\_spuren\\_echos\\_arbeiten\\_in\\_schichten](https://www.adkdw.org/de/article/2611_geister_spuren_echos_arbeiten_in_schichten) [26.06.21].



Abb. 8 Installationsansicht Geister, Spuren, ECHOS: Arbeiten in Schichten. Mit Aline Benecke, Fasia Jansen Ensemble. Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Courtesy Akademie der Künste der Welt (ADKDW), 2020-21. Foto: Mareike Tocha.

## 5. Verlernen und Entflechten in transmedialen Verlaufsformen

Das Motto der 10. Berlin Biennale „We don't need another hero“ ist – wie vielfach betont – dem gleichnamigen Song von Tina Turner aus dem Science-Fiction-Film *Mad Max III* von 1985 entlehnt. Auch wenn der Songtext auf den Filmplot Bezug nimmt, zeichnet er ein übergreifendes Bild, dasjenige einer jungen Generation, die für einen ungewissen Zukunftsblick ohne Vorbilder eintritt und andere Wege und Verfahren sucht, eben eine Bewegung zum Unbekannten, Nicht-Erprobten.

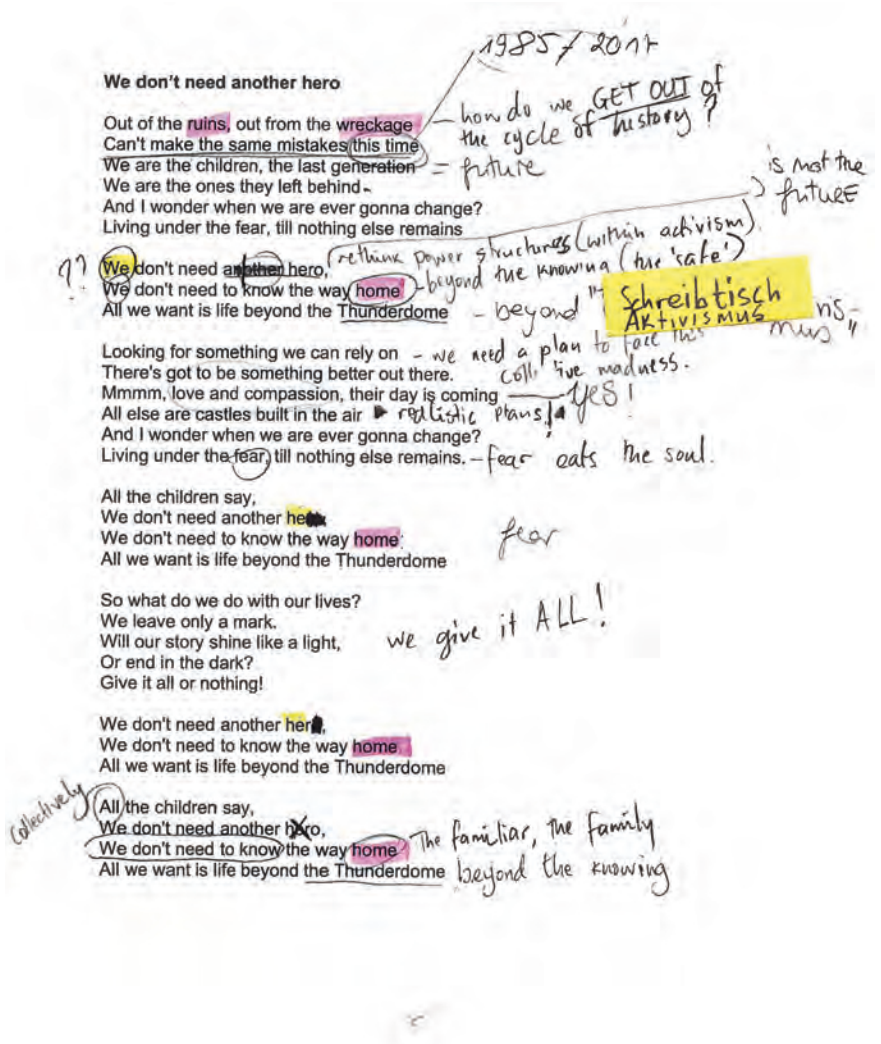


Abb. 9 We don't need another Hero, Songtext von Tina Turner, bearbeitet von den Kurator\_innen.<sup>38</sup>

38 Vgl. Ngcobo. 10. Berlin Biennale Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 33.

Die Lyrics des 1980er-Hits sind dabei nicht nur eine Referenz, sondern auch ein Ausgangspunkt, von dem aus die Kurator\_innen über ihr Selbstverständnis nachdenken. Die handschriftliche Bearbeitung des Songtextes im Katalog fragt, wie Machtstrukturen überdacht, ein Ausstieg aus den Schleifen der Geschichte möglich werden kann und betont die Absage an den wiederkehrenden Begriff des Vertrauten und Bekannten.<sup>39</sup> Der Turner-Songtext wird im Gespräch von Ngcobo, Masilela, Moses, Mutumba, de Paula Souza zu einer Folie für eine Umbruchzeit, den Mauerfall mit dem Ende des kalten Krieges sowie Nelson Mandelas Kampf für Gewaltlosigkeit und Freiheit und seine Haftentlassung. Dabei sind auch die Texte von May Ayim und Audre Lorde, ihre Berliner Jahre für Schwarze deutsche und afrodeutsche Diskurse und Bewegungen sowie die gemeinsame Reflexion über die Ausstellung als Instrument einer Verweigerung gegenüber Repräsentationsformen, aber auch gegenüber den beständig eingeforderten Selbsterklärungen als BPoC\*-Kurator\_innen zentrale Referenzen für die Gruppe.<sup>40</sup> Darauf beziehen sich Ayims Gedichte *afro-deutsch I und II*, indem sie uns wie im Spiegel selbstentlarvend, essentialistisches, binäres und heteronormatives Weißes Denken und dessen Blicke, Sprache und Projektionen auf Schwarze Körper vor Augen führt.<sup>41</sup> Lordes wegweisende Essays eröffnen parallel gelesen viele Fragen, die von den Kurator\_innen in der 10. Berlin Biennale über die Künstler\_innenbeiträge und das Begleitprogramm insbesondere in der Gegenüberstellung mit der Ausstellung aufgeworfen werden: Ihre Frage „How do we organize around our differences, neither denying them nor blowing them up out of proportion?“ ist hierbei aufschlussreich<sup>42</sup>, da sie jene Subjektivierungsweisen vor Augen führen, die den an der Berlin Biennale beteiligten Kurator\_innen so wichtig sind. Somit steht die Verschiedenheit ihrer subjektiven Herangehensweisen und Interessen im Fokus der Ausstellung.

In ihrer Besprechung verweist Rachel Mader darauf, dass dieser Pathos und Mainstream verbindende Popkulturanklang, anders als in vielen kuratorischen, mit kulturellen Referenzen überladenen Konzepten, keine übergreifenden kuratorischen Ideen propagiert. Somit richtet sich außer dem eingängigen Titel die Aufmerksamkeit nicht auf Vorbilder, wie der Refrain es wiederholt:

„We don't need another hero. We don't need to know the way home. All we want is life beyond the Thunderdome.“<sup>43</sup> An die letzten beiden Zeilen wurde

39 Ebd.

40 „Kuratorische Gespräche. Gabi Ngcobo, Noamduma Rosa Masilela, Serubiri Moses, Thiago de Paula Souza und Yvette Mutumba“. Ebd. S. 34-44.

41 May Ayim. *Blues in schwarz-weiß: Gedichte*. Berlin: Orlanda, 1995. S. 18, 25.

42 Audre Lorde. „The Transformation of Silence Into Language and Action“ (1977). „The Uses of Anger: Women Responding to Racism“ (1981). „I Am Your Sister: Black Women Organizing Across Sexualities“ (1985). *The selected works of Audre Lorde*. Hg. Roxane Gay. New York: W. W. Norton & Company. S. 29-36, S. 85-101, S. 109-119. Eine weiterer von Lorde genannter Aspekt ist hier ebenfalls von Interesse: Inwiefern eine weibliche Reaktion auf Rassismus das direkte Artikulieren von Wut und Ärger sein kann und sie damit als Schwarze, lesbische Frau und Poetin aus dem Schweigen heraus zu einer eigenen Sprache findet.

43 Vgl. Ngcobo. 10. Berlin Biennale Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 33.



für das „nach Hause“, das ‚Vertraute‘ („the familiar, the family“) notiert und für das „jenseits der Donnerkuppel“, jenseits des Gewussten“ ergänzt („beyond the knowing“).<sup>44</sup> Somit initiiert das Nachdenken über die Absage an die Heros eine Auseinandersetzung mit dem Unbekannten und Ungewussten, legt aber auch, wie Mader betont, die Funktion solcher Programmatiken offen und lässt diese Song-Referenz damit sichtbar und durchlässig werden.<sup>45</sup> Im Vergleich zu zwei vorherigen Ausgaben der Berlin Biennale, die von Artur Zmijewski und dem DIS Kollektiv kuratiert wurden und die sich an kunstimmanenten, politischen und kreativen Topoi abgearbeitet haben, sieht auch Francesca Bueti, dass das Team um Gabi Ngcobo einen Raum für andere Fragen und Initiativen mit der Kunst und gesellschaftlichen Themen bereit gestellt hat.<sup>46</sup>

Zudem kann ein weiterer Text herangezogen werden, das Manifest *I'm not who you think I'm not* (Abb. 10) mit einem Aufforderungs- und Anrufungscharakter, das eine Reihe zentraler Gedanken bündelt und der vom Kurator\_innenkollektiv ebenfalls im Katalog abgedruckt wurde. Darin der Hinweis „We the not-not educational spirits Unteaching to Unlearn“. Die doppelte Verneinung und das Nicht-Lehren und Verlernen bezieht sich auch maßgeblich auf ein Verschließen gegenüber eines „White Noise“, der BPoC\*s zum Schweigen bringt und der für einen Selbstschutz auch ‚Unterbrechungen‘ und ‚Brüche‘ wie auch ‚Gegen-Institutionen“ notwendig werden lässt.<sup>47</sup>

Die Konzentration auf die wenigen Orte, die Ausarbeitung des umfangreichen Veranstaltungsprogramms *I'm Not Who You Think I'm Not*, das als Manifest existiert, lassen eine Perspektive erkennen, bei der das Verlernen, das Arbeiten in Kollektiven und Schichten wie auch das Unterbrechen von Bestehendem und Agieren gegen das Schweigen notwendige und existentielle Handlungsoptionen werden.<sup>48</sup> Gleichzeitig lässt sich das hier beschriebene ‚agencement‘ medienkomparatistisch analysieren: Verschiedene mediale Vermittlungsformate sind für die 10. Berlin Berlin Biennale kennzeichnend: das *Mittlungsradio*, das von Künstler\_innen in Zusammenarbeit mit Senior\_innen einer Residenz initiiert wurde, ein Ort für selbst zu gestaltende Führungen, eine interaktive App, Workshops für andere Formen der Vermittlung, aber auch gedruckte, ergänzende Informationen über die künstlerischen Projekte vor Ort, ebenso wie moderierte Rundgänge in der Ausstellung und den Vierteln. Ein Schwerpunkt ist dabei, auch unterschiedliche gesellschaftliche wie lokale Gruppen mit einzubeziehnen und dabei insbesondere Kinder, Jugendliche und ältere Menschen zu adressieren. Darüber hinaus werden die verschiedenen medialen Schnittstellen deutlich und die verschiedenen Formen, die entweder digital oder analog zur

44 Ebd.

45 Rachel Mader. „10. Berlin Biennale. Unaufgeregt. Konzentriert. Entschlossen“. *Brand New Life* (2018), <https://brand-new-life.org/b-n-l-de/10-berlin-biennale/>. [18.06.21].

46 Francesca Bueti. „10th Berlin Biennale: Beyond the Thunderdome“. *Spike Art Magazine* (2018), <https://www.spikeartmagazine.com/articles/10th-berlin-biennale-beyond-thunderdome>. [18.06.21].

47 Ebd.

48 Ngcobo. *Dear History* (wie Anm. 1). S. 55.

I'm not who you think I'm not a manifesto

What's not a question of power

Teacher don't teach me nonsense

This shit is fucked and we have to get out of this shit

We the not-not educational spirits

Anteaching to neoliberal

Each One Teach One

If there's war in one place, there's war in all places

If there's a wall in one place there are walls in all places

What are the conditions that produced a situation that demanded a [...] like that

This shit is fucked

Let's face this collective madness

Let's untangle uneasy entanglements

Let's confront the messiant anxieties

The feel of a problem

Creative interruptions

Building counter institutions

The silence before and after

Shut it down

Not our problem

We refuse to die

Self-preservation

Is an act of political warfare

Collective dreams and actions

We own the right to non-imperative clarity

Shut it down, the white noise

Can't make the same mistakes two time

Never stop the action,

Keep it up, keep it up.

Love.

With Bessie Head, Jota Mombaga, Donna

Kukama, Audre Lorde, EOTO, May Chynn,

Tina Turner, Grace Jones, Nina Simone, Edward

Geissant, Fela Kuti, and The Fallists.

Abb. 10 *I'm not who you think I'm not a Manifesto*.<sup>49</sup>

49 Vgl. Ngcobo. 10. Berlin Biennale Ausst.-Kat. (wie Anm. 1). S. 55.

eigenen Nutzung, interaktiv, angeleitet und selbstorganisiert stattfinden. *I'm Not Who You Think I'm Not* zeigt die Notwendigkeit eines *agencements*, das auch und insbesondere auf einer lokalen, mikroperspektivischen Ebene beginnt, um eben diese Brüche, einen anderen Umgang wie auch andere Handlungsinitiativen und -optionen als Diskursangebot offenzulegen. Dabei wird deutlich, dass es mit diesen parallelen, lokalen und offenen Formaten, in denen sich ganz unterschiedliche Gruppen und Akteur\_innen wiederfinden und aktiv werden können, Alternativen der gemeinschaftlichen, individuellen und interaktiven Teilhabe gibt: Anhand der künstlerischen Projekte selbst aber auch im Umgang mit diesen verschiedenen Zugangsweisen der Vermittlung und Rezeption über einen längeren Zeitraum, lassen sich kollektive, antirassistische kuratorische Herangehensweisen erkennen, bei denen die sich überlagernden Schichten und Brüche in den zeitlich sich entfaltenden Ausstellungsdisplays erfahrbar werden. Die Rezeption und Interaktion in und mit diesen Räumen und Akteur\_innen ermöglichen ein Entflechten der damit verbundenen Diskurse, wie etwa den historischen Verstrickungen (*entanglements*). Somit treten diese recherchebasierten Projekte und die in ihren Brüchen vermittelten Displays in und mit der Zeit als transmediale Verlaufsformen hervor.



Philipp Hohmann (Bochum)

## Ander(e)s bilden

### *N.O.Body* als queere, kuratorische Intervention in Magnus Hirschfelds *Bilderteil*

„Motto: Bilder sollen bilden.“ Diesen Satz stellt Magnus Hirschfeld, (Mit-)Begründer der deutschen Sexualwissenschaft, Mediziner und Fürsprecher für die Rechte von Homosexuellen, seinem *Bilderteil*, dem vierten der fünfbändigen *Geschlechtskunde. Auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung* voraus.<sup>1</sup> Ein Aphorismus, dem auf dem ersten Blick keine allzu große Bedeutung zugemessen werden muss, zumal er am Anfang eines hunderte Seiten und Abbildungen/Bilder umfassenden, durchaus edukativ-pädagogisch ausgerichteten Bandes steht. Eine harmlose Alliteration, eine etymologische Assoziation. Nehmen wir den Satz aber als Motto ernst, betrachten wir ihn länger, so wird er deutlich unklarer und weniger harmlos. Was oder wen Bilder bilden, wovon dieser Bildungsprozess abhängt, läge es nahe zu fragen, oder auch, ob es sich statt einem Jemand auch um ein Etwas handeln könnte. Zu *was* bilden uns *welche* Bilder?

Der vorliegende Text befasst sich mit einer künstlerischen Arbeit, die sich dem *Bilderteil* von Magnus Hirschfeld annähert, indem sie zunächst eine Auswahl aus dieser umfangreichen Publikation trifft. Die Frage nach dem Ziel und den Adressat\_innen der Bildung durch Bilder, so eine erste These, stellt sie mit Nachdruck.<sup>2</sup> Gemeint ist damit die Filminstallation *N.O.Body* (2008) des Künstler\_innenduos Pauline Boudry und Renate Lorenz (Boudry/Lorenz)<sup>3</sup>, die sich auch als künstlerische Intervention in die Hirschfeldsche Sammlung und ihre Bildungsprozesse, bzw. in Hirschfelds „Bildpolitiken“<sup>4</sup> verstehen lässt und die

---

1 Magnus Hirschfeld. *Geschlechtskunde auf Grund dreißigjähriger Forschung und Erfahrung. Bilderteil*. IV. Bd. Stuttgart: Julius Püttmann, 1930.

2 Der *Bilderteil* ist selbst bereits eine Auswahl aus einer schier unendlichen Bilderflut: Hirschfelds *Institut für Sexualwissenschaft* beherbergte neben der umfangreichen Bibliothek tausende Fotografien. Nach der Zerstörung des Instituts durch die Nationalsozialisten ist von der historischen Foto-Sammlung fast nichts erhalten geblieben – abgesehen von den Abbildungen im *Bilderteil*. Vgl. Ludwig Lenz. *Erinnerungen eines Sexualarztes. Aus dem Memorien eines Sexologen*. Baden-Baden: Wadi, 1954. S. 372ff.

3 Im Folgenden werden die beiden Künstlerinnen mit ihren Nachnamen abgekürzt. Boudry/Lorenz arbeiten seit 2007 kontinuierlich als Duo mit wiederkehrenden Kollaborationspartner\_innen. Zur gemeinsamen Arbeit der beiden sowie für weitere Abbildungen und Materialien zu *N.O.Body* vgl. <https://www.boudry-lorenz.de> [10.08.2021].

4 Mit dem Begriff der Bildpolitik von Kathrin Peters lässt sich die Funktionalisierung und Vektorisierung von Bildern durch Hirschfeld, im Sinne seiner sexualwissenschaftlichen Arbeit verstehen. Kathrin Peters. *Rätselbilder des Geschlechts. Körperwissen und Medialität um 1900*. Zürich: Diaphanes, 2010. S. 158ff.

eine Arbeit an und mit den Bildern leistet. Im Folgenden wird entwickelt, inwiefern die komplexe Praxis des Duos sich auch als eine kuratorische verstehen ließe.

*N.O.Body* begreife ich in diesem Sinne als queering einer als ambivalent zu bewertenden Sammlung, das in einer kuratorischen Geste die Affirmation der historischen Materialien mit einer kritischen Positionierung verbindet. Medienkomparatistisch relevant ist diese Arbeit insofern, als sie historische Medien sowie die Praktiken ihrer Hervorbringung, Zirkulation und Funktionalisierung nicht nur offengelegt, bzw. verhandelt, sondern diese sichtbar in eigene, zeitgenössische Medienpraktiken einbettet. Ich hoffe, im Folgenden zeigen zu können, dass *N.O.Body*, in Lisa Guttos und Annette Simonis' transhermeneutischen Verständnis von Medienkomparatistik, „Berührungsflächen und Vermittlungsterrains“ zwischen Medien(-Praktiken) entstehen lässt, die „sich auf die Verlaufsform des Vergleichs [konzentrieren], [...] ihn also nicht fraglos voraus[setzen], sondern [...] selbst als mediales Verfahren [reflektieren].“<sup>5</sup> Dabei geht es nicht darum, die queere Kunstpraxis in die Form der (Medien-)Wissenschaft zu pressen oder durch Akademisierung vermeintlich aufzuwerten, sondern ihre macht- und medienkritischen Ansatz als Arbeit am Wissen, an bestehenden Epistemologien, ernst zu nehmen.

Weil es sich bei Boudry/Lorenz' Arbeit um eine dezidiert künstlerische handelt, die ihrerseits durch kuratorische Arbeit Dritter in Ausstellungszusammenhänge eingebettet wird<sup>6</sup>, verweist das Herantragen des Begriffs des Kuratierens an *N.O.Body* auch auf Diskurse um Verschiebungen und Brüche in der Distinktion zwischen ‚klassischen‘ Kurator\_innen von (Kunst-)Ausstellungen und den von diesen ausgestellten/ausgewählten Künstler\_innen sowie auf die Etablierung von Künstler\_innen als Kurator\_innen.<sup>7</sup> Im Zusammenhang mit *N.O.Body* soll das Kuratorische als künstlerisch-epistemologisches Verfahren verstanden werden, das einen Zu- und Eingriff in eine (gewaltvolle) Wissens- und Mediengeschichte ermöglicht. Wenn Kuratieren als künstlerisches Verfahren oder künstlerische Praktiken als legitime kuratorische Konzepte heute nicht unbedingt als neue Erscheinungen zu bezeichnen sind<sup>8</sup>, so können sie dennoch nach wie vor als Abgrenzung gegen andere etablierte Konzeptionen des

5 Lisa Gotto/Annette Simonis. „Medienkomparatistik – Aktualität und Aufgaben eines interdisziplinären Forschungsfelds.“ *Medienkomparatistik*, 1 (2019): S. 7-20, hier S.20.

6 *N. O Body* entstand im Rahmen der Ausstellung *Sex brennt. Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft und die Bücherverbrennung. Kunst und Dokumente im Berliner Medizinhistorischen Museum*, 6.–14.9.2008, kuratiert von Rainer Herrn.

7 Vgl. z. B. Elena Filipovic. *The Artist as Curator: An Anthology*. London: König Books, 2017.

8 Die Tate Gallery hat in ihrem Glossar „Art Terms“ einen eigenen Eintrag für „Artist-Curator“ eingerichtet und verweist auf eine Geschichte, die im New York der 1960er Jahre beginnt und vor allem mit einer Abwendung vom kommerzialisierten Kunstmarkt zusammenhänge. Dagegen ließe sich entgegen Gustave Courbet habe mit der selbstständigen Ausstellung seiner Gemälde, die nicht zur *Exposition Universelle* zugelassen wurden, bereits 1855 die Figur des Künstler-Kurators erfunden – lang bevor es den\_die Kurator\_in wie wir sie ihn heute verstehen gab. 2022 wird mit der

Kuratorischen gelten, etwa die souveräne Position des Kurators (sic!) als Diskurs und Kunstwelt überschauender „meta-artist“<sup>9</sup> oder dessen ebenso problematische Antithese, der\_die zurückgenommene, neutrale Kurator\_in als unschuldige\_r Gastgeber\_in.<sup>10</sup>

## Boudry/Lorenz' queere Praxis

Boudry/Lorenz' Arbeiten sind sicherlich alles andere als unschuldig, intervenieren sie doch häufig in Gemengelagen visueller, epistemischer, struktureller Gewalt und befassen sich mit denjenigen, die historisch als Andere markiert wurden. Mit „Arbeiten“ sind hier vor allem begehbare Film-Installationen gemeint, die verschiedene Medienpraktiken analysieren und mobilisieren, wobei sie eine tiefgehende theoretisch-historische Reflexion ihrer Gegenstände und ästhetisch-medialen Arbeit gleich mitbringen. Dem historisch-archivarischen Material, das in der Regel den Ausgangspunkt der Installationen bildet, fügen sie dabei häufig selbstbewusst und selbstreflexiv etwas hinzu und positionieren sich dazu, während sie ihr Material zugleich situieren.<sup>11</sup>

Diese Positionierung ist keine, die wissenschaftliche Objektivität im engeren Sinne beanspruchen würde, sondern ist eher daran interessiert, was innerhalb einer solchen Ordnung nicht sichtbar werden kann.<sup>12</sup> Das gibt Boudry/Lorenz

---

*Documenta Fifteen* eine der größten und bedeutendsten Kunstaustellungen der Welt von ruangrupa kuratiert, einem Künstler\_innenkollektiv. Mag ein Anspruch alternativer Ökonomien inhaltlich auch bei der Verbreitung dieses Kurator\_innen-Typus bestehen bleiben, ist das Konzept der „Artist-Curators“ damit strukturell sicherlich mehr als etabliert. Vgl. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator> (04.08.2021), <https://documenta-fifteen.de/ueber/> (04.08.2021).

- 9 Dorothee Richter, „Artists and Curators as Authors – Competitors, Collaborators, or Team-workers?“ *On.Curating* 19 (2013): S.43-57, hier S. 47. Online: [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-19/Print\\_to\\_download/ONCURATING\\_Issue19\\_A4.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-19/Print_to_download/ONCURATING_Issue19_A4.pdf) [(03.08.2021)]. Richter sieht bereits Harald Szeemann, Kurator der Documenta 5 (1972), in dieser vergeschlechtlichten Position als Meta-Künstler: „the curator as a god/king/man among artists“. Ebd. S. 45
- 10 Vgl. Nanne Buurman. „Angels in the White Cube? Rhetorics of Curatorial Innocence at DOCUMENTA (13)“. *OnCurating*, 29 (2016): S. 146-161, hier S. 149ff.
- 11 Die „unzeitgemäßen“ Hinzufügungen zum historischen Material und die Arbeit an und mit Zeit, die Boudry/Lorenz vornehmen, hat Mathias Danbolt ausführlich und eindrücklich mit dem Begriff des „Anachronismus“ besprochen: Mathias Danbolt. „Disruptive Anachronisms: Feeling Historical with N.O.Body.“ *Temporal Drag*. Hg. Pauline Boudry/Renate Lorenz. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011. S. 1982-1990. Als Beispiel für die Reflexion der eigenen Arbeit vgl. „Stages: A Conversation Between Andrea Thal, Pauline Boudry, and Renate Lorenz.“ Ebd. S. 1998-2003, sowie Renate Lorenz. *Queer Art. A Freak Theory*. Bielefeld: Transcript, 2012.
- 12 Boudry/Lorenz' Arbeit ließe sich in ihrem Interesse für wissenschaftlich/historische Verfahren und Erkenntnisse und der zugleich klaren Markierung ihrer Position in die Tradition von Donna Haraways Konzeption situierten Wissens und einer partialen Perspektive stellen. Vgl. Donna J. Haraway. „Situieretes Wissen. Die

die Freiheit, sich von ihrem Material affizieren und anstecken zu lassen.<sup>13</sup> In ihrer Praxis einer ‚queer archeology‘ bergen sie nicht nur historisches Material aus dem Leben minorisierter, geschlechtlicher oder sexueller Nonkonformist\_innen, sondern suchen auch Zugänge dazu, die jenseits der Episteme liegen, die an der Unterdrückung ebendieser Leben mitwirkt(e). Gerade hier liegt auch begründet, warum ihre künstlerische Praxis als explizit queer zu verstehen ist: sie interveniert einerseits konkret in die (gewaltvolle) Geschichte von Geschlecht und Sexualität und markiert so die Gewordenheit ihrer naturalisierten Normativität sowie ihre unhintergehbaren Verschränkungen mit Fragen von Klasse und *race*, immer mit einem Blick für die devianten Sub- oder Objekte (bzw. Objektivierte). Andererseits versucht das Duo nicht *die* Geschichte ‚der Minorisierten‘ zu erzählen, etwa in der Hoffnung einer Vervollständigung der Historie, sondern nimmt die epistemologischen wie medialen Verhältnisse und Hegemonien in den Blick, die diesen Ausschluss bedingen und antworten darauf mit einem ästhetischen, queeren statt eines historisch-positivistischen Verfahren, das sie im weitesten Sinne als „drag“ bezeichnen.<sup>14</sup>

Pauline Boudry und Renate Lorenz' Arbeiten werden zwar in der Regel in Ausstellungs- und Museumsräumen gezeigt, sie führen aber fast immer eine Form der Bühne auf, sei es einen Hörsaal, einen (Nacht-/Konzert-/Fetisch-) Club, oder ein Foto-/Film-Studio. Damit bringen Boudry/Lorenz Operationen des Kuratierens, der Sammlung, Auswahl oder Präsentation (und nicht zuletzt der Pflege/Sorge) mit solchen des Inszenierens, mit Performance-, und Drag-Praktiken in Berührung. Dass Kunsträume wie Museen oder Bühnen nicht frei sind von Machtverhältnissen und auch die Künstler\_innen in diese eingebunden sind, wird in den Filmen dabei in der Regel expliziert. Offensichtliche Schnitte im Ton (*(No)Time* [2021]), Anweisungen aus dem Off (*Normal Work* [2007]), oder ein bildliches Einfangen der Regieposition (*Toxic* [2012]) verweisen auf die Regieinstanz, und rahmen und ergänzen die Performances, welche häufig ein komplexes Verhältnis zwischen Performer\_innen, Publikum und (historischem) Material herstellen, in dem sich verschiedene Modi des Blickens und Angeblickt-Werdens, des Ausgesetzt-Seins und des Begehrens nach dem Blick der Anderen überkreuzen.<sup>15</sup>

---

Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. Dies. Frankfurt a. M. u. a.: Campus, 1995. S. 73-97.

13 Renate Lorenz macht das z. B. in ihrer eigenen schriftlichen theoretischen Reflexion ihrer Arbeit deutlich. In der Einleitung zu *Queer Art* schreibt sie: „What occurs between the performer and the historical photograph, as well as between the film and the film's viewer – relations of desire or contagion, rather than the „imitation“ of a historical figure – will be the topic of this book.“ Lorenz. *Queer Art* (wie Anm. 11). S. 17.

14 Zur Bedeutung von „drag“ in Boudry/Lorenz' Arbeit vgl. Lorenz. *Queer Art* (wie Anm. 11). Insbes. S.21-23.

15 Auch in *N.O.Body* sind Fragen nach Blick-Strukturen zwischen Kamera, Performer\_in und Publikum nicht unwichtig, können im vorliegenden Text jedoch leider nicht ausführlich behandelt werden.



## N.O.Body kuratieren: Die Auswahl einer Auswahl

*N.O.Body* beginnt, wie dieser Text, mit Magnus Hirschfelds *Bilderteil*: 47 kleinformatige, in dunkelblauen Passepartouts gerahmte Fotografien aus Hirschfelds Buch, auf einer hellblauen Wand arrangiert, bilden (je nach Ausstellungsarchitektur) den Eingang in die Installation. Es sind Fotografien, die Ausschnitte aus dem Buch zeigen, eine eigene Auswahl aus Hirschfelds Auswahl. Manche sind angeschnitten, viele zeigen die Hirschfeldschen Bildunterschriften, Seiten oder Abbildungszahlen, manche beschränken sich sogar darauf. Wir stehen vor einer Ansammlung heterogener Bilder: taxidermierte Vögeln, abgeschnittene Haarzöpfe oder SM-Szenarien. Auf eine Person im eleganten langen Kleid mit langem Bart folgen nackte Menschen, deren Gesichter mit einem Schleier oder einer Maske verdeckt sind, eine Gruppe androgyner Personen, die rauchen, eine Person in Gehrock mit Monokel und eine mit einem Schnurbart in Badekappe und Tutu. Diese Zusammenstellung suggeriert die Heterogenität der Motive, die in Hirschfelds *Bilderteil* versammelt sind, findet sich darin doch so ziemlich alles, was sich im weitesten Sinne dem Bereich der Geschlechtlichkeit oder Sexualität zuordnen lässt: Abbilder von Kunstwerken aus verschiedenen Zeiten und Kulturen, die Nacktheit, Androgynität oder gleichgeschlechtliches Begehren andeuten, (anatomische) Zeichnungen, obszöne Karikaturen oder Abbildungen von Tieren und ihren (sekundären oder tertiären) Geschlechtsmerkmalen. Hinzu kommen alle möglichen fotografischen Portraits – etwa auch von mehr oder weniger prominenten Schauspieler\_innen – und schließlich selbst erstellte oder von Kolleg\_innen erhaltene Fotografien von medizinischen Untersuchungen.

Die Bild-Anordnung auf der blauen Wand (Abb. 1) lässt auf den ersten Blick nicht erkennen, was diese Sammlung organisiert, welche Zusammenhänge diese Ordnung aufzeigen soll. *Dass* sich dahinter überhaupt ein möglicher Sinn verbergen könnte, liegt im Kontext von Hirschfelds Arbeit nahe: Bilder sollen schließlich bilden. Der *Bilderteil*, aus dem hier ausgewählt wurde, folgt Wouter Egelmeers zufolge dem viel zitierten Credo des Sexualwissenschaftlers „durch Wissenschaft zur Gerechtigkeit“ und verfolge einen durchaus aufklärerischen Impetus in seiner Zusammenstellung/Kuratierung von Bildern und Bildtypen.<sup>16</sup> Wer durch die hunderten Seiten von Bildern verschiedenster Ursprünge, Medialitäten und Kontexte blättert, soll Hirschfelds nicht ganz stringentem, aber doch thematisch geordneten Narrativ folgen und etwas über das Wesen des Geschlechts im Sinne des Autors lernen. Von den (zell-)biologischen Grundlagen

16 Vgl. zum aufklärerischen Impetus Hirschfelds z. B. Wouter Egelmeers. „Universal Fetishism? Emancipation and Race in Magnus Hirschfeld’s 1930 Sexological Visual Atlas.“ *Journal of the History of Sexuality*, 30/1, (2021): 23-47, S. 24f. sowie S. 31f. Ähnlich argumentiert Barbara Eder: Barbara Eder. „Butterfly Kisses, addressed to „N.O.Body“ Zur Animation von Magnus Hirschfelds Bilderatlas „Geschlechtskunde“.“ *„When we were gender...“ – Geschlechter erinnern und vergessen. Analysen von Geschlecht und Gedächtnis in den Gender Studies, Queer-Theorien und feministischen Politiken.* Hg. Jacob Guggenheimer et. al. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 321-336.



Abb. 1 Boudry/Lorenz' Bilderwand<sup>17</sup>

der Fortpflanzung und Geschlechtlichkeit über die Geschlechtsanatomien und deren kulturelle Modifikation geht es zu den Geschlechtsunterschieden bei Tieren, über Geburt, Wachstum und Vererbung werden die Lesenden schließlich zu den sogenannten „hermaphroditischen“, „androgynen“ und „transvestitischen Menschen“, bzw. deren Abbildung geführt.<sup>18</sup>

Diese Narration leitet ein Denken von Geschlecht und Sexualität als biologische Fakten und zielt, gerade in der anfänglichen Trennung der männlichen und weiblichen Geschlechtsanatomien, auf die schließlich deren vermeintliche Vermischung in gerade genannten ‚Menschentypen‘ folgt, auf Magnus Hirschfelds Theorie der sexuellen Zwischenstufen ab. Dieser zufolge ist die Menschheit nicht bloß in zwei, sondern in eine Vielzahl an Geschlechtern, eben in die namensgebenden Zwischenstufen aufgeteilt.<sup>19</sup> Die Pole und das heißt hier auch,

17 Installationsansicht *N.O.Body*. Pauline Boudry/Renate Lorenz. Zürich: Les Complices, 2009. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen.

18 Vgl. dazu das Inhaltsverzeichnis des *Bilderteils* sowie Egelmeers. *Universal Fetishism?* (Wie Anm. 16). S. 30.

19 Hirschfeld geht sogar so weit zu behaupten: „Die Zahl der denkbaren und tatsächlichen *Sexualtypen* ist unendlich; in jedem Menschen findet sich eine verschiedene Mischung männlicher und weiblicher Substanz“ Magnus Hirschfeld. *Geschlechtskunde. Bd. 1* Stuttgart: Julius Püttmann, 1926, S. 599, zitiert nach Rainer Herrn. „Magnus Hirschfelds Geschlechterkosmos: Die Zwischenstufentheorie im Kontext hegemonialer Männlichkeit“. *Männlichkeiten und Moderne*. Hg. Ulrike Brunotte/Rainer Herrn, Bielefeld: Transcript, 2008. S. 174-196, hier S. 187.

die Ideale für dieses verzweigte ‚Zwischen‘ bleiben dabei jedoch das (rein) Weibliche und (rein) Männliche. So radikal die Rede von hunderten oder gar tausenden zu unterscheidenden Geschlechtscharakteren, die zu berücksichtigen seien, anmuten mag, so sehr bleibt dieses Denken gängigen binären Stereotypen von Geschlecht verhaftet.<sup>20</sup>

Besonders brisant für den kuratorischen Umgang mit Hirschfelds Arbeit, für eine Praktik des kritischen Umsorgens oder Besorgt-Seins, als welche sich Kuratieren auch verstehen lässt<sup>21</sup>, ist die Nähe seiner Forschung – durchaus dem zeitgenössischen Stand der Wissenschaft entsprechend – zu eugenischen Diskursen. Hirschfeld versteht Homosexualität, Hermaphroditismus und Transvestitismus aller Vielfalt der Zwischenstufen und seinem eigenen Aktivismus gegen ihre Kriminalisierung zum Trotz als (sekundär) pathologisch, im weitesten Sinne als ‚Degeneration‘.<sup>22</sup>

Dass Boudry/Lorenz sich mit der Ambivalenz, die in Hirschfelds Erbe eingeschrieben ist, auseinandersetzen, zeigt sich auch im Verfahren des Ausschnitts, der Abtrennung von Bildunterschriften und der Rekombination. Die Bildunterschrift „Fall von irrtümlicher Geschlechtsbestimmung (lebte bis zum dreißigsten Jahre als Frau, dann als Mann)“ stellt etwa ein eigenes Bild dar, macht sich von der kleinen Nummer 679, die auf ihre Anbindung an eine Abbildung im *Bilderteil* verweist, selbstständig.<sup>23</sup> So wird nicht nur die Arbeit, die Hirschfeld durch Kommentierung und Sortierung an diesen Bildern vornahm, hervorgekehrt, sondern auch ein Imaginations- und Assoziationsraum geöffnet: Die Unterschrift kann sich nicht nur an andere Bilder anlagern, sondern auch die Frage evozieren, was gegenwärtig bestehende Vorstellungen oder Erwartungen an Geschlecht sind.

## Rekonstellation einer Bildpolitik ästhetischer Neutralität

Boudry/Lorenz' Bilderauswahl und Hängung verweist abgesehen vom *Bilderteil* auch auf eine noch explizitere Medialisierung der skizzierten Zwischenstufentheorie und Hirschfelds Vorstellung von Geschlecht. Seit 1913 arbeitete der Sexualwissenschaftler mit der sogenannten ‚Zwischenstufenwand‘, die im 1919 gegründeten Berliner Institut für Sexualwissenschaft auch einen festen Ort fand.<sup>24</sup>

Kathrin Peters hat dafür argumentiert, dass die Bilder, die sich im *Bilderteil* und auf der Zwischenstufenwand finden, sehr viel mehr als Illustrationen sind,

20 Herrn. Geschlechterkosmos (wie Anm. 18). Hier S. 181.

21 Die etymologische Wurzel des Wortes stammt aus dem lateinischen „cura“: Sorge, Fürsorge und Sorgfalt, aber auch Besorgnis, Kummer, Unruhe.

22 Vgl. dazu Herrn. Geschlechterkosmos (wie Anm. 18). S. 191.

23 Ein unvollständiger Abdruck der ausgewählten Bilder/Ausschnitte findet sich im bereits zitierten Katalog/Zine *Temporal Drag*. Boudry/Lorenz. (wie Anm. 11). S. 1864-1873.

24 Vgl. dazu Peters. Rätselbilder (wie Anm. 4). S. 190-192, sowie Magnus Hirschfeld: *Sexualpathologie I. Ein Lehrbuch für Ärzte und Studierende*, Bonn: A. Marcus & E. Webers, 1917.

ja, dass sie Hirschfelds Theorie motivieren, operativ sind. Die Medienwissenschaftlerin weist dem Sexualwissenschaftler und seiner Bilderpolitik außerdem eine, bis zu einem gewissen Grad naive Annahme der ästhetischen Neutralität des Medialen nach. Hirschfeld arbeitet, so Peters, mit Bildmedien unter der Prämisse, dass ihnen vollständige Transparenz zukomme, ein Bild soll (im Zusammenspiel mit anderen Medien) die Wahrheit über den Geschlechtscharakter/die Zwischenstufe, eines abgebildeten Subjekts preisgeben.<sup>25</sup> Das zeige sich etwa im Postulat „einer unbedingten Sichtbarkeit des Geschlechts“<sup>26</sup> in und an Bildern, die es Hirschfeld überhaupt erlaubt, mit den Bildmedien diagnostisch zu operieren. Hirschfelds Bildersammlung sei nicht als Illustration seiner Theorie von Geschlecht zu verstehen, es sei vielmehr der Fall,

dass die Zwischenstufen, [...] im Bild erst *entstehen*, dass also ästhetisch-mediale Aspekte die Signifikanz der jeweiligen Körperlichkeit erst hervorbringen: wenn nämlich Beckenweiten durch Kameraperspektiven erzeugt, Posen und Kleidung als Geschlechtsmerkmale gelesen werden.<sup>27</sup>

Für eine Reflexion über *N.O.Body* ist dieses Wissen insofern von Bedeutung, als wir es hier dann nicht mit einer Arbeit am ‚Illustrationsmaterial‘ zu tun haben, sondern die Arbeit mit und an Bildern in diesem Sinne sofort theoretische Relevanz gewinnt. Im Rückgriff auf das Kuratieren lässt sich die Annahme ästhetischer Neutralität mit derjenigen kuratorischer Unschuld assoziieren, beide sind Illusionen, die die eigene Positionalität lediglich verschleiern und in einer Unmittelbarkeit naturalisieren, anstatt im Sinne einer partialen Perspektive die Situiertheit der eigenen Perspektive offenzulegen.

Boudry/Lorenz' Umgang mit den problematischen eugenischen Verstrickungen Hirschfelds, der epistemischen Gewalt, die manchen Bildern oder der Sammlung als solcher eingeschrieben ist, lässt sich als bewusste Bemühung, diese nicht zu wiederholen, verstehen, als die Einnahme eines markierten Standpunktes jenseits vermeintlicher Objektivität. Dies erfolgt einerseits durch die als solche klar erkennbaren Ausschnitte, andererseits durch die Hängung:

R[enate] L[orenz]: [...] I think the possibility to see the photographs anew is stressed by the way we hang the photographs. We neither use Hirschfeld's categories, such as „sexual fetishist“ or „transvestites“ to structure their hanging, nor do we produce new categories. Instead, we stress similarities and proximities between the photographs, we hang some images closer to others and some farther away. So it becomes a question of relations – of relative closeness or farness. This process changes with every installation of the photographs.<sup>28</sup>

25 „Hirschfelds Verfahren zielt darauf ab, Geschlecht – gleichgültig, ob anatomische oder psychische Merkmale – als etwas Stoffliches, als sichtbare Materialität hervorzubringen. In gegenwärtiger Terminologie gesprochen: Aus *gender* wird *sex*.“ Peters. Rätselbilder (wie Anm. 4). S. 168.

26 Ebd.

27 Ebd. S. 190.

28 Boudry/Lorenz/Thal. Stages (wie Anm. 11). S. 2002.



Abb. 2 Detailansicht von Boudry/Lorenz' Installation<sup>29</sup>

Eine gewaltvolle Kategorisierung wird in dieser kuratorisch-künstlerischen Intervention in Hirschfelds Sammlung so zu einer kontingenten, sich stets verändernden Konstellation, deren nicht fixierter Sinn sich den Besucher\_innen nie vollständig erschließen kann. Verstehen wir diese Arbeit als kuratorische, im Sinne einer Sorge-Arbeit, so steckt in der Ambivalenz dieses Begriffs die Komplexität von Boudry/Lorenz' Praxis.<sup>30</sup> Kuratieren als Sorgen, wäre hier nicht nur als pflegendes Erhalten zu verstehen – obwohl Boudry/Lorenz gerade in ihrer Situierung in einer Ausstellung, die an die Zerstörung von Hirschfelds Institut erinnert und in ihrer Arbeit mit und an seinem Buch Pflege-Arbeit vollziehen –, sondern vor allem auch als Übernahme von Verantwortung, den (impliziten) Bild- und (Geschlechter-)Politiken gegenüber. Als eine queere (kuratorische) Sorge-Praxis wäre diese Arbeit dann insofern zu verstehen, als sie gerade Manches nicht zeigt, herauschneidet, während sie Anderes durch einen Zoom hervorhebt. Die Künstlerinnen tragen in diesem Sinne Sorge, dass das Material gerade *nicht* unverändert und unbeschädigt wieder zur Ausstellung kommt,

29 Installationsansicht *N.O.Body*, Pauline Boudry/Renate Lorenz. Zürich: Les Complices, 2009. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen.

30 Für einen Überblick über die Ambivalenz des Sorgebegriffs in der (deutschsprachigen) Medienwissenschaft vgl. Jasmin Degeling/Maren Haffke. „Medien der Sorge. Einleitung in den Schwerpunkt“, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 24, (2021): S. 10-17.

sondern bearbeiten und verschieben es (etwa auch zurück in den Kunst-Kontext, aus dem einige Bilder stammen, z. B. durch die Rahmung in Passepartouts). Es handelt sich hier um einen Vorgang, der diese Bilder und die abgebildeten Subjekte als Teil der visuellen Kultur erhalten will, ohne sich einer gewaltvollen Logik der Kategorisierung oder voyeuristischen Blickstruktur zu unterwerfen.

Dieses Zeigen und gleichzeitige Verbergen steht im Zeichen von Opazität: Wir sehen etwas oder jemanden, können es/ihn\_sie aber nicht durchdringend verstehen, es/er\_sie wird nicht transparent.<sup>31</sup> In diesem Sinne können wir auch den Titel der Installation lesen. Denn *N.O.Body* verweist nicht nur auf die Negation eines Körpers oder einer Person, im Sinne der Wortbedeutung von „nobody“ (niemand, keiner, aber auch: jemand ohne Bedeutung) oder „no body“ (kein Körper), sondern auch auf einen bestimmten Jemand, nämlich auf Karl M. Baer, der seine Biographie *Aus eines Mannes Mädchenjahren* 1907 unter ebendiesem Pseudonym – N. O. Body (hier mit Leerzeichen) – veröffentlichte. Darin berichtet er von seinem Aufwachsen als Mädchen (Martha, bzw. Nora) und seinem späteren Weiterleben als Mann (Karl, bzw. Norbert).<sup>32</sup> Boudry/Lorenz schreiben dazu:

N.O.Body ist so ein Name und doch kein Name. Uns gefällt, dass dieser die Identität von jemandem bezeichnet, der zugleich als niemand jede Identität verweigert. Es wird ein Körper – body – näher benannt, der als kein Körper – nobody – nicht adressierbar ist.<sup>33</sup>

## Eine unmögliche Berührung: Vom Buch zum Film

Wenden wir uns nach dieser ausführlichen Betrachtung von Boudry/Lorenz' Bilderwand dem Zentrum der Installation *N.O.Body* zu, einem fünfzehnminütigen 16 mm Film, der, je nach Ausstellungsarchitektur, auf die Rückseite der ‚Foto-Wand‘ projiziert wird und im Loop läuft. Die Mise en Scène des Films

31 Der Begriff der Opazität ist eng mit Édouard Glissants Theorie/Poetik der Relation verknüpft, auf die sich Boudry/Lorenz an anderer Stelle explizit beziehen, was hier jedoch nicht ausgeführt werden kann. Vgl. Édouard Glissant. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010. Insbes. S. 111-120 sowie S. 189-203.

32 Baer (bzw. N. O. Body) verbindet mit Hirschfeld, dass der Sexualwissenschaftler der behandelnde Arzt des Autors war, sogar das Nachwort zu dessen Buch schrieb. Vgl. N. O. Body. *Aus eines Mannes Mädchenjahren*. Hg. Hermann Simon. Berlin: Hentrich, 1993. Weiterführend dazu: Marion Hulverscheidt. „N. O. Body – Aus eines Mannes Mädchenjahren‘ – von einer Medizinhistorikerin neu gelesen.“ *Männlich-weiblich-zwischen* (2017). S. 163f.; <https://intersex.hypotheses.org/4931> (10.08.2021); Miriam Spörri. „N. O. Body, Magnus Hirschfeld und die Diagnose des Geschlechts: Hermaphroditismus um 1900.“ *L'homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*. 14/2 (2003): S. 244-261.

33 Pauline Boudry/Renate Lorenz, „Lachen über N.O.Body“ (2008), ohne Seitenzahl, veröffentlicht auf der Homepage des Duos: [https://www.boudry-lorenz.de/media/Lorenz\\_Boudry\\_-\\_Lachen\\_ueber\\_N.O.Body.pdf](https://www.boudry-lorenz.de/media/Lorenz_Boudry_-_Lachen_ueber_N.O.Body.pdf), [04.08.2021].

ist durch einen holzgetäfelten Hörsaal aus dem 19. Jahrhundert bestimmt, der gespenstisch leer wirkt. Keine Student\_innen, keine Doktor\_innen, nur die Kamera erwartet einige Sekunden lang den Auftritt der\_des Protagonist\_in. Renate Lorenz beschreibt den Beginn des Films in ihrer theoretischen Reflexion der eigenen Arbeit wie folgt:

*The gaze follows the camera slowly from above, across rows of dark wooden benches up to a door at the end of a lecture hall, through which somebody is entering the room. Or is it nobody, as the title of the film N.O.Body would suggest? N.O.Body is wearing a long, light blue dress with puffy sleeves and a tightly belted bodice, which emphasizes the breasts. S\_he has a long black beard, you can see hair on her\_his chest and arms, and long black hair reaching down to the knees. The performer in this film installation bears the name Werner Hirsch. Slowly Werner Hirsch/N.O.Body strides down the stairs, where a little later – after s\_he has prepared the blackboard for the professorial presentation – s\_he gets up on the large wooden table of the 19<sup>th</sup>-century lecture hall, where usually the objects of study are presented to the interested or bored students.<sup>34</sup>*

Zu Beginn des Films befinden wir uns also im Inneren eines historischen Raums der Wissenschaft, des Wissens, den wir auch für die gesamte Dauer des Films nicht verlassen werden. Am Objektisch angekommen, schaltet Hirsch/N.O.Body einen Diaprojektor ein, der auf eine Leinwand projiziert, die hinter der herabgelassenen Tafel zum Vorschein kommt. Ein Bild wird auf die Leinwand geworfen und es wird ersichtlich, dass der\_die Performer\_in uns deshalb bekannt vorkommen könnte, weil er\_sie einer Person ähnelt, die uns schon begegnet ist. Das Bild der bärtigen Dame im eleganten Kleid, das sich auf der Bilderwand findet, ist jetzt großformartig zu sehen, zeigt eine ruhig, aber doch ernst in die Kamera blickende Person und die Ähnlichkeit zur\_m Protagonist\_in ist frappierend. Ein Close-Up des Bildes stellt kurz den Eindruck her, dass die Person auf dem Bild uns anschaut (Abb. 3).

Boudry/Lorenz lassen also auch in ihrem Film die Sammlung Hirschfelds auftreten, gleich zweifach – einerseits in der wiederholenden Projektion, andererseits in der verkörpernden Performance. Dabei wird die ‚Bartdame‘ – die, wie im Begleittext zu erfahren ist, Annie Jones heißt und bereits zu Lebzeiten (1865–1902 in den USA und Europa) eine gewisse Berühmtheit für ihre Arbeit als ‚Freak‘ im Zirkus von P. T. Barnum erlangte<sup>35</sup> – zu einer Art Protagonistin, ohne dass eindeutig von einer Identifikation der\_des Performer\_in mit ihr gesprochen werden könnte.<sup>36</sup> Die Verkörperung (oder performative Annäherung)

34 Lorenz. Queer Art (wie Anm. 11). S. 15. Herv. i. O.

35 Der Terminus „Freak“ ist durchaus derogativ konnotiert, aber auch ambivalent. Renate Lorenz schlägt entlang der ambivalenten Bedeutung des Begriffes „Freak“ eine eigene Theorie vor, die entscheidende Impulse aus queer, crip und critical race theory verknüpft. Vgl. Lorenz. Queer Art (wie Anm. 11).

36 In Werner Hirschs Performance äußert sich eine gewisse Distanz zwischen dem Performer und dem Bild der Annie Jones, Boudry/Lorenz bezeichnen die Performance-Methode in ihren Filmen selbst als „Bewegung zwischen einer gegenwärtigen



Abb. 3 Das Bild schaut zurück<sup>37</sup>

ihres Bildes bleibt dennoch über den ganzen Film bestehen, auch wenn Werner Hirsch/N.O.Body mit den anderen, eingangs betrachteten Bildern in Kontakt tritt. Im Fortlauf des Films verbleibt Hirsch/N.O.Body nun nicht nur über eine äußerliche Ähnlichkeit in Kontakt mit diesem Bild, sondern beginnt außerdem, es indirekt zu berühren: sein\_ihr Schatten fällt auf das Bild und die so erzeugte Verdeckung von Teilen des Bildes vermittelt den Eindruck einer Berührung zwischen Performer\_in und Abgebildeter.

Der Schatten von Hirsch/N.O.Bodys Arm streichelt scheinbar die Hand, die im Bild auf einer Chaiselongue ruht, berührt Schulter und Wange, fährt vorsichtig durch den Bart und das Haar der projizierten Annie Jones. Dabei changieren dieser Vorgang und die entstehenden Bilder zwischen zärtlicher Annäherung und deiktischer Geste. Ermöglicht wird die Berührung durch ein Spiel von Licht und Schatten, ein Wechselverhältnis von Transparenz und Intransparenz oder Opazität. Die Abwesenheit von Licht auf der Leinwand wird zum Zeichen

---

Verkörperung und einer Verkörperung aus der Vergangenheit verstehen oder noch eher, mit einem Material der Vergangenheit“ Renate Lorenz/Johanna Schaffer/Andrea Thal „Im Gespräch. Sichtbarkeitsregime und künstlerische Praxis.“ *Feministische Studien Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterstudien* 2/30 (2012): S.285-296, hier S. 292.

37 Installationsansicht *N.O.Body*, Pauline Boudry/Renate Lorenz. Im Rahmen von „Sex brennt!“ Berlin: Charité Museum, 2008. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen.



der Berührung, der Teil des Bildes, der nicht zu sehen ist, lässt sich leuchtend-verzerrt auf N.O.Body's/Hirschs Hand errahnen. In der Unterbrechung der Kontinuität des einen, projizierten Bildes, wird das Entstehen eines neuen Bildes ermöglicht, welches durch die Kamera zum Film-Bild wird. Die ruhige Performance von Hirsch/N.O.Body, seine\_ihre Selbstsicherheit, verbunden mit der Zärtlichkeit und Vorsichtigkeit der Handbewegung in der traumartigen Mise en Scène lässt vorstellbar werden, dass dort vielleicht etwas Unmögliches passiert: Ein haptischer Kontakt zwischen Bild und Performer\_in, eine Berührung deren Bedingung die Verdeckung ist. Zugleich kippt dieser Eindruck immer wieder: Der Schattenwurf wird zum Fingerzeig auf etwas *im Bild*.



Abb. 4 Zwischen Deixis und Haptik: Hirsch/N.O.Body/Annie Jones<sup>38</sup>

Opazität und Transparenz verweisen in diesem Sinne nicht nur auf die Frage nach der Licht(un)durchlässigkeit eines Körpers, sondern auf grundsätzliche Fragen der Wahrnehmung und der Rolle von Medien darin: Sehen wir den Fingerzeig oder die Berührung? Was nehmen wir hier als Körper und was als Bild wahr? Transparenz lässt sich mit Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner als „diejenige Qualität von Medien verstehen, die dem Beobachter als Eindruck einer Unmittelbarkeit begegnet“<sup>39</sup>, als Gelingensbedingung medialer Vollzüge

38 N.O.Body, Pauline Boudry/Renate Lorenz, Still. Installation in 16mm/HD, 15 min. und 47 Fotografien, 2008. Performance: Werner Hirsch. Mit freundlicher Genehmigung von Ellen de Bruijne Projects Amsterdam und Marcelle Alix Paris.

39 Andreas Wolfsteiner/Markus Rautzenberg. *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München: Fink, 2010. S. 11.

überhaupt. Damit wir den Film *N.O.Body* als solchen sehen können, dürfen wir ihn gerade nicht in seiner Materialität als Licht, das auf eine Wand fällt, sehen. Genau diese Materialität, die hier eigentlich zurücktreten muss, um den Gegenstand der Medialisierung erscheinen zu lassen, ist es aber, die ihn überhaupt ermöglicht. In diesem Sinne wird hier nicht bloß auf etwas oder jemanden gezeigt, sondern auf die Geste und das Medium des Zeigens selbst, in und durch sein Kippen in etwas anderes: Eine unmögliche, medienübergreifende Berührung.<sup>40</sup> Im Sinne der, unter anderem von Kathrin Peters dargelegten Verschränkung von Gender und Medien, ist dies auch ein Zeigen darauf, dass die Konstitution wie die Erkennbarkeit von Geschlecht abhängig ist von Medien, von den Formen seiner Medialisierung.<sup>41</sup> Vor dem Hintergrund einer medienkomparatistischen Perspektive werden hier wortwörtlich die eingangs erwähnten „Berührungsflächen“ zwischen Medien geschaffen und im Neben- und Ineinander von Fotografie, Performance und Film ein Vergleich zwischen Visualität und Haptik selbst als mediales Verfahren ausgestellt.<sup>42</sup>

## Opakes Lachen

Das Verhältnis zwischen Performer\_in und Bild in dieser Berührung ist komplex und es bleibt auch über den weiteren Verlauf des Films unklar, wer oder was uns hier von wem gezeigt, bzw. berührt wird. Die Konstellation wird noch komplizierter, wenn nach einem Schnitt der/die Protagonist\_in auf dem Objektisch liegt, sich räkelt, ins rechte Licht setzt und den Kamerablick nicht nur erwidert – wie es auch bisher schon der Fall war –, sondern uns amüsiert, fast flirtend anzuschauen scheint. Hinzu kommt, neben dem Einsatz einiger Requisiten, ein langsam einsetzendes und sich steigerndes Lachen, sowie eine Dia-Show, in welcher nach dem Bild der Annie Jones auch weitere der ausgewählten 47 Bilder zu sehen sind. Die Bezugnahme auf diese Bilder erfolgt nun jedoch nicht mehr durch eine versuchte Berührung, sondern über Blicke und das Lachen, welches sich abwechselnd in das leere Auditorium oder an die Bilder selbst zu richten, bzw. sich an ihnen zu entzünden scheint. Auch in der Dauer ist dabei nicht recht zu verstehen, was dieses Lachen denn nun auslöst oder wie dessen Variation, bzw. Steigerung zustande kommt. Es hat eine unheimliche Qualität und stellt in der Paarung von Unerklärlichkeit und Bestimmtheit einen Moment der Ent-rückung dar.

40 Mathias Danbolt theoretisiert diese Berührung im Kontext von Diskursen queerer Zeitlichkeit als „touching history“, eine haptisch-affektiver, verkörperter Zugang zu Geschichte, durchaus im Rückgriff auf Carolyn Dinshaws „touches across time“ im Umgang mit queeren Archiven. Vgl. Danbolt. *Disruptive Anachronisms* (wie Anm. 11). S. 1987f., sowie Carolyn Dinshaw. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern* Durham: Duke University Press, 1999.

41 Vgl. Kathrin Peters/Andrea Seier „Einleitung“ *Gender & Medien Reader*. Hg. Dies. Zürich: Diaphanes, 2016. S. 9-19.

42 Gotto/Simonis. *Medienkomparatistik* (wie Anm. 5).

So wie die schattenhafte Berührung zwischen Deixis und Haptik changierte, so wechselt die Wahrnehmung des Lachens zwischen einer möglicherweise bedeutungstragenden Handlung – etwa einem Auslachen, von wem oder was auch immer – und einem in seiner Klanglichkeit und Körperlichkeit wahrzunehmenden, aber auch kontingenten Phänomen. Letztere sind gewissermaßen auch seine Ursprünge, stammt dieses Lachen doch in gewisser Weise aus der Arbeit einer anderen Künstlerin: Es folgt einem Score aus Antonia Baehrs Projekt *Rire. Laugh. Lachen*.<sup>43</sup> Im Lachen-Projekt der Berliner Choreografin geht es einerseits um die Natur des Lachens selbst und seine Verbindung zum Körper – weniger um seinen semantischen Gehalt –, andererseits um die Person Antonia Baehr, die sich mit Werner Hirsch, unserer\_m Protagonisten\_in einen Körper teilt, gewissermaßen diverse verschiedengeschlechtliche Alter-Egos in sich vereint.<sup>44</sup> Anders als in der Performance von Antonia Baehr ist in *N.O.Body* für Zuschauende nicht unbedingt ersichtlich, dass das Lachen einem Plan folgt – womit sicherlich ein Teil des Unbehagens, das es auslöst, zusammenhängt –, der Begleittext verweist nicht explizit darauf und auch diegetisch gibt es keinerlei konkrete Hinweise auf einen Score, der das Lachen organisiert. Selbst, wer davon weiß oder es ahnt, kommt immer wieder in die Versuchung, das Lachen als Zeichen zu lesen und bleibt doch in Unklarheit darüber, weshalb, oder über wen hier gelacht wird. Gerade in seiner arbiträren Stellung, kippt das Lachen dann von einer sinnvollen Geste in seine Materialität zurück, wird in diesem Sinne opak.

Das Phänomen des Lachens bringt aus einer medialen Sicht aber noch etwas Anderes mit: Es überschreitet das Bildhafte bis zu einem gewissen Grad. Lachen beinhaltet nicht nur Bewegung, sondern auch eine akustische Ebene, die ein Bild nur bedingt fassen kann. Lachen entspringt aus und befällt den Körper, es hat ein affektives und ansteckendes Potential, das nicht als Subversivität per se missverstanden werden sollte, aber doch von einem Entzugsmoment geprägt ist. N. O. Bodys, also Niemandes, Lachen, das Lachen (k)eines Körpers, entzieht sich der Kategorisierung im Rahmen des Bildlichen, ebenso wie einer sinnhaften semantischen Ausdeutung so wie es sich in seiner ansteckenden Natur der Kontrolle der\_des Lachenden in der Regel entzieht.<sup>45</sup>

43 Werner Hirsch ist einer von mehreren Namen oder Identitäten, unter denen Antonia Baehr auch bekannt ist, bzw. unter denen sie arbeitet. Für einen Eindruck von Baehrs Arbeit am Lachen und die abgedruckten Scores vgl. Antonia Baehr *Rire. Laugh. Lachen*. Aubervilliers/Paris: Les Éditions De L'œil/Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2008. S. 9.

44 Zum Verhältnis verschiedener Identitäten/Namen vgl. das kleine ‚Manifest‘ über die Mitglieder von Baehrs Produktionsfirma *Make-Up Productions*: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> (04.0.2021). Zum Einfluss von Werner Hirsch/Antonia Baehr auf die Arbeit Boudry/Lorenz vgl. Marc Siegel „Charming Reticulous Werner“. *Temporal Drag* (wie Anm. 11). S. 2004-2007.

45 Werner Hirschs Lachen entlang eines Scores nimmt hier natürlich noch eine Sonderstellung ein, die hier aber nicht weiter ausgeführt werden kann. Zum Verhältnis von Kontrolle und Kontrollverlust im Lachen vgl. Baehr. *Rire*. (wie Anm. 36). S. 6-9 sowie den Score von Henry Wilt. Ebd. S. 44-45.

## Affirmation als kritisch-kuratorische Praxis: Mit, gegen und jenseits der Bilder

Die Einbettung der künstlerischen Praxis von Antonia Baehr in die Installation *N.O.Body* ließe sich außerdem als Teil einer kuratorischen Geste verstehen. Damit ist nicht gemeint, dass sie in einer offensichtlichen historisch, motivisch, oder technischen Verwandtschaft zum ansonsten präsentierten Material aus dem *Bilderteil* steht, sondern, dass die Zusammenführung zweier heterogener Positionen hier als kuratorisches Prinzip verstanden werden können. Das Lachen trägt auf den ersten und auch auf den zweiten Blick wenig zur Klärung der Bilderkonstellation bei, eher im Gegenteil.<sup>46</sup> Wir könnten hier davon sprechen, dass Boudry/Lorenz nicht unähnlich zu Hirschfeld agieren, der in seiner Sammlung durchaus dekontextualisierend vorging, löste er doch beliebig Bilder – wie die Carte de Visite von Annie Jones – aus ihrem Entstehungskontext (dem Zirkus, bzw. der Show von P. T. Barnum, wo sie als Souvenir verkauft wurde) heraus und funktionalisierte sie für seine Zwischenstufentheorie. Dabei gibt es aber zwei Unterschiede: Boudry/Lorenz reflektieren ihre (Macht-)Position als Künstler\_innen und machen diese sichtbar, indem sie mit ihrer Material-Zusammenstellung gerade nicht auf einen bestimmten Sinn zielen oder auf eine Objektivität, die die abgebildeten Menschen vereindeutigt bzw. objektiviert, sondern sie pluralisieren mögliche (Be-)Deutungen und Relationen.

Auswahl und Arrangement der Bilderwand, Berührung/Zeige-Geste und Lachen, sind weniger als funktionalisierte Vektorisierungen von Material zu verstehen, sondern als eine Anordnung, die offen dafür ist, dass in ihr etwas Neues gefunden wird, das diejenigen, die dafür Sorge tragen, nie bewusst darin platziert haben. Anstatt eines Gegen-Narrativs, einer eindeutigen, sich distanzierenden Kritik haben wir es mit einem Spiel aus Transparenz und Opazität zu tun, das zwischen Sinn und Kontingenz, Medialisierung und Materialität, Durchsichtigkeit und Undurchdringlichkeit changiert und (Be-)Deutungen multipliziert. Die kuratorisch-künstlerische Arbeit Boudry/Lorenz ließe sich vor diesem Hintergrund im Sinne Julia Bees und Nicole Kandiolers als eine Differenzen produzierende „Affirmation“ verstehen, also als:

Praxis, die unabschließbar Veränderung einfordert und das Anders-Werden bejaht und Kritik nicht als Affirmation (Adorno), sondern vielmehr Affirmation als Methode der Kritik versteht. Das aktive Denken der Differenzierung, die Differenzierung des Denkens ist eine bejahende Intensivierung [...] und der Versuch, aus dem Vorhandenen etwas Neues zu entfalten.<sup>47</sup>

46 Für Mathias Danbolt reichen die möglichen Ausdeutungen des Lachens vom Auslachen der Abgebildeten in Hirschfelds Sammlung oder eines imaginären Publikums über spöttisches Gelächter dem Wissenschaftler gegenüber, der es zu interpretieren versucht, bis hin zu einer möglichen Einladung mitzulachen. Vgl. Danbolt. *Disruptive Anachronisms*. (wie Anm. 11). S.1998.

47 Julia Bee/Nicole Kandiole. „Einleitung“ *Differenzen und Affirmationen. Queer/feministische Positionen zur Medialität* Hg. Dies., Berlin: b\_books, 2020, S. 9-36, hier S. 19.

*N.O.Body* wäre so als kritische Affirmation von Hirschfelds *Bilderteil* zu lesen, die die Forderung „aus dem Vorhandenen etwas Neues zu entfalten“ mit Magnus Hirschfelds Ausspruch von den bildenden Bildern kombiniert: Weil Bilder bilden, entwerfen Boudry/Lorenz mit, aber auch gegen den *Bilderteil*, in einem Prozess der Differenzierung eine neue Konstellation, die das Bildliche selbst überschreitet. Unter Einbezug der künstlerischen Praxis von Antonia Baehr, durch eine explizit partiale, markierte Perspektive kuratieren sie die ambivalente Sammlung, das heißt, umsorgen sie, werden von ihr affiziert, berühren sie, ebenso wie sie ihnen Grund zu Besorgnis und Unruhe ist. Das gibt einer Faszination für das Material Raum, lässt ein Begehren, es zu berühren oder sich ihm anzunähern, explizit werden, ohne eine Ebene von Kritik einzubüßen.

Die Notwendigkeit des Umgangs mit dem Hirschfeldschen Archiv, liegt nicht nur darin begründet, dass es sich um einige der wenigen materiellen Spuren handelt, derer sich eine queere Archäologie anzunehmen hat<sup>48</sup>, sondern auch darin, dass wir aus der gewaltvollen Wissensgeschichte, die uns an den Punkt brachte, an dem wir jetzt stehen, nicht einfach nach Belieben aussteigen können. Es gibt kein Jenseits der Macht oder des Diskurses, aber es gibt innerhalb dessen auch Widerstand, Begehren und Begehrenswertes, das es durch Affirmation zu differenzieren gilt. Für das Foucaultsche Dispositiv formuliert Moritz Aggermann pointiert, dass „auch die von ihm hervorgebrachten, das heißt strategisch vektorisierten und materialisierten Elemente wie beispielsweise Stimmen, Worte oder Körper [...] stets mehr oder weniger [sind,] als das, als was sie hervorgebracht werden“.<sup>49</sup> Ebendies scheinen Boudry/Lorenz mit ihrer kuratorischen Intervention hervorzukehren: Hirschfelds Bilder sind eingefasst in ein Sexualitätsdispositiv, in dem sie eine bestimmte Vorstellung von Geschlecht und Begehren, ja selbst vergeschlechtlichte Körper hervorbringen.<sup>50</sup> Mit ihren Ausschnitten und Rekonstellationen, in der (unmöglichen) Berührung und im Lachen lassen Boudry/Lorenz das Sexualitätsdispositiv nicht hinter sich, sondern sie entfalten etwas Neues aus dem Vorhandenem, indem sie das „mehr oder weniger“ fokussieren. Eine Arbeit, die sich als queere kuratorische Intervention verstehen lässt, die Affirmation als Methode der Kritik mobilisiert, um mit, gegen und auch jenseits dieser Bilder anders oder Andere(s) zu bilden.

---

48 Mit Blick auf immaterielle Spuren queeren Lebens im Kontext von Theoretisierungen queerer Zeitlichkeit und queerer Archive vgl. auch José Esteban Muñoz „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts.“ *Women & Performance: a journal of feminist theory*. 8/2 (1996): S.5-16.

49 Lorenz Aggermann. „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt *Theater als Dispositiv*“. *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Hg. Ders. et. al. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2017. S. 7- 32, hier S.17.

50 Katrin Peters erinnert mit Judith Butler und Michel Foucault daran, dass Körper, ebenso wie Geschlecht, veränderliche Kategorien sind, die erst in „innerhalb kultureller Normen Bedeutung“ erhalten. Vgl. Peters. Rätselbilder (wie Anm. 4). S. 13-15. Vgl. dazu auch Judith Butler. *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Suhrkamp, 1997.

Aus dem Inhalt: Andrea B. Braidt: Queeratorialität • Jan-Hendrik Müller, Stefanie Zingl: Filmamateur\_innen radikal empathisch kuratieren am Beispiel von Elfriede Irrall • Elisa Linseisen: Kinematographische Potenziale und kuratorische Anteilnahme in Miriam Ghanis »What We Left Unfinished« • Marion Biet: Helena Třeštíková's Langzeitdokumentarfilme als intermediale Sammlungen • Anna Polze: Vergleichende Medienpolitik bei Forensic Architecture • Sarah Sander: Zwei Praktiken des Arrangierens • Nicole Kandioler: Die kuratorische Situation als Prämisse medienkomparatistischer Analyse • Lilian Haberer: Über das Verlernen und Entflechten in transmedialen Verlaufsformen • Philipp Hohmann: »N.O.Body« als queere kuratorische Intervention in Magnus Hirschfelds »Bilderteil«