

## Ostfuturistisches Erinnern



Ulrike Gerhardt

# **Ostfuturistisches Erinnern**

Die Transformationszeit  
in postsozialistischer Videokunst

**DE GRUYTER**

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur und des Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg.

BUNDESSTIFTUNG  
AUFARBEITUNG



Die vorliegende Monografie basiert auf der Dissertation „Ostfuturistisches Erinnern. Morphologien der Transformation in postsozialistischer Videokunst“ und wurde im Winter 2020 vom Institut für Philosophie und Kunstwissenschaft der Leuphana Universität Lüneburg angenommen. Betreut wurde die Arbeit durch Apl. Prof. Dr. Ulf Wuggenig (Leuphana Universität Lüneburg), Prof. Dr. Hanne Loreck (Hochschule für bildende Künste Hamburg) und Prof. Dr. Christa-Maria Lerm Hayes (Universität Amsterdam). Sie wurde unterstützt durch das fachoffene Promotionsstipendium (2013–16) der Leuphana Graduate School sowie das Abschlussstipendium des ProScience Forschungsförderfonds für Nachwuchswissenschaftlerinnen (2017) des Leuphana Gleichstellungsbüros.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

ISBN 978-3-68924-138-4

e-ISBN (PDF) 978-3-68924-012-7

DOI <https://doi.org/10.1515/9783689240127>

**Library of Congress Control Number:** 2024943281

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2024 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Einbandabbildung: Ana Vujanović und Marta Popivoda, *Freedom Landscapes*, 2018, kinematografisch-performative Installation, Mladinsko Theatre, Ljubljana, Foto: Ivian Kan Mujezinović. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler\*innen.

Einbandgestaltung: Rüdiger Kern, Berlin

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort 7

1. **Einleitung: Über postsozialistische Videokunst** 13
  - 1.1. „Osteuropäische Kunst“ als Problem 14
  - 1.2. Postsozialistische Kunst: Jenseits von Osteuropa 26  
Postsozialismus 28  
Alter-globale Kunstgeschichte 32
  - 1.3. Generation T 37
  - 1.4. Videokunst als Transformationsmedium 41
  
2. **Wessen Perestroika? Jüngste Geschichte und das Leben danach** 63
  - 2.1. Mnemopoetische Konstellation 67  
Loan Memory 67  
Kulturelles Gedächtnis: Dekonstruktionen 72  
Ostfuturistisches Flimmern 76
  - 2.2. Exiting Perestroika: ŽemA's *Imagining the Absence* (2014) 79
  
3. **Doing Gender in der Transformation** 99
  - 3.1. Feministische Perspektiven im Sozialismus und Postsozialismus 99  
Vor 1989 102  
Nach 1989 105
  - 3.2. Generation T: Paradoxe Feminismen 108  
P/Ost-Westliche Frauen: Lene Markusens *Grad* (2004) 108  
Desaster-Nomadinnen: Almagul Menlibayeva's *Transoxiana Dreams* (2011) 115  
Selling Gender: Gery Georgieva's *The Blushing Valley* (2017) und *Rodopska Beyoncé (Autoethnography II)* (2013) 123
  
4. **Dissidenz und Deponie** 139
  - 4.1. Das Sedimentwerden der DDR in Anna Zetts *Freiheit III* (2019) 142
  - 4.2. Lagerstätte Oppositionsarchiv 144

- 4.3. Akustische Scherben 145
- 4.4. Unlesbarwerden des Sozialismus 153

**5. Vom Index zum Digit 163**

- 5.1. *Renaming Machine* 164
- 5.2. Der Abschied vom Index 168
  - Spielplatz ade: Cooltūristés' *Kosminis darželis* (2012) 168
  - Das leere Wörterbuch: *Vocabulary Lesson* (2009) von CORO Collective 173
- 5.3. Index im Westen, Körper in der Cloud: Hito Steyerls *Factory of the Sun* (2015) 176

**6. Schluss und Ausblick: Ostfuturistisches Erinnern 189**

**Literaturverzeichnis 203**

**Gespräche 227**

**Bildnachweise 229**

# Vorwort

Diese Arbeit widmet sich der Kontextualisierung und Analyse videokünstlerischer Historiografien, die sich mit der postsozialistischen Transformation, d. h. mit dem beschleunigten Wandel, den Übergängen und Brüchen nach 1989/91 beschäftigen. Mein Interesse an diesem Themenfeld entfachte, als ich 2009 – ich war damals 25 – für das Kuratorinnenkollektiv *What, How and For Whom (WHW)* im Rahmen der Istanbul Biennale arbeitete. Das Besondere an dieser Biennale bestand in dem Unterfangen, Parallelen der künstlerischen und politischen Entwicklungen in Osteuropa, im Nahen Osten, im Kaukasus und in Zentralasien auszuloten und die Weltwirtschaftskrise 1928 mit der Finanzmarktkrise 2008 zusammenzudenken.<sup>1</sup> Inspiriert von Bertold Brechts *Dreigroschenoper* (1928) wurden Fragen nach Werten und Gerechtigkeit, nach dem Zusammenleben sowie nach der sozialen und moralischen Organisation von Menschen im Kontext dieser Biennale unter dem Titel *What keeps mankind alive?* kuratorisch verhandelt. Wie Brechts Konzept von Theater und Kunst auf eine emanzipatorisch-politische Transformation zielt, so konnte man auch in den Arbeiten der Ausstellung eine Kritikalität und Orientierung auf Kollektivität und emanzipatorische Kraft finden, die mir die Potentiale eines Zusammenwirkens von Ästhetik und Politik deutlich werden ließen und sich in mein Denken und meine Praxis eingeschrieben haben. Vor allem ist mir aufgrund der transkulturellen Strukturierung der Ausstellung hier zuerst deutlich geworden, dass die Moderne kein alleiniges kulturelles Kapital des Westens<sup>2</sup> darstellt.

Kurz nach dem Ende meines Studiums und ersten Berufserfahrungen machte ich mich 2012 auf den Weg nach Litauen und Lettland, um im Rahmen einer von mir co-organisierten Sommerakademie die lokale Kunst- sowie Kunstakemieszene kennenzulernen.<sup>3</sup> So kam es zu einer intensiven Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten, die sich mit den einschneidenden Veränderungen der 1990er-Jahre auseinandersetzen. Statt etwa einer inhaltlichen Verbindung zu den Narrativen und Ikonografien des Holocaust<sup>4</sup> oder zum Realsozialismus beobachtete ich in den videokünstlerischen Erinnerungspraxen, z. B. des Videoarchivs des Art Information Centers (IC) der National Gallery of Art in Vilnius und des Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA) in Riga, ein wachsendes Interesse an der Perestrojka und der Transformationszeit. Während die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sozialismus bzw.

mit den Sozialismen sowjetischer und jugoslawischer Prägung abnahm und medial vermittelt wurde, stieg parallel dazu die Bedeutung der Transformation – nicht nur aus gesamteuropäischer, sondern auch aus globaler Perspektive. Die noch vom Kalten Krieg geprägte jüngere Geschichte der Welt post-89 spielt eine bedeutende Rolle für viele der in den 1970er- und 1980er-Jahren geborenen Künstler\*innen, eine Beobachtung, die mir auch lokale und international tätige Kunsthistoriker\*innen, Kulturforscher\*innen, Kunstwissenschaftler\*innen und Kurator\*innen bestätigten. Angesichts dieser Erkenntnis und ihrer Korrelation mit meiner eigenen Biografie – als in der ehemaligen DDR geborene, geschichtsinteressierte Kunst- und Kulturwissenschaftlerin<sup>5</sup> – entwickelte ich meine Forschungs idee, deren Ausgangspunkt sich gut mit folgendem Zitat der Kurator\*innen Naomi Hennig, Jovana Komnenić und Arman Kulašić beschreiben lässt:

Wir, die Generation deren Erinnerung an ein sozialistisches Jugoslawien in der Zeit unserer Kindheit angesiedelt ist, fragen uns, inwieweit wir überhaupt eine reale Möglichkeit haben, an eine kritische Referenz anzuknüpfen aus der wir konstruktive Erfahrungen herausziehen können. Auch stammen wir nicht aus einem geregelten System, d. h. unsere Erfahrungen sind unabänderlich an den Transformationsprozess gekoppelt. Wir können uns weder nach hinten noch nach vorne teleportieren. Wir laufen auf der Erde (und in vielen Ländern), haben aber keinen festen Boden unter den Füßen. Unser gemeinsames Erbe, unsere kulturelle Anbindung ist eine aufgelöste Geschichte, ein schwebender Raum ... ein Raumschiff, auf den Namen Jugoslawien getauft.<sup>6</sup>

Beschleunigt durch den Blick auf die Transformationszeit, ihre „unvollendete Geschichte“<sup>7</sup>, ihre Leerstellen und Abwesenheiten,<sup>8</sup> ihre Lücken, Sprachlosigkeiten und Verwachsungen,<sup>9</sup> die soziale und ökonomische Realität der 1990er- und 2000er-Jahre sowie die institutionellen, materiellen<sup>10</sup> und habituellen Atmosphären<sup>11</sup> nach 1989/91, wird im obigen Zitat eine Entfremdung von der sozialistischen und frühen postsozialistischen Geschichte deutlich; entsprechend kommt es zur Implikation, dass sich die „aufgelöste Geschichte“ Jugoslawiens (und Osteuropas) sich nunmehr in einem fernen, imaginären „Raumschiff“ befinde.<sup>12</sup> Mit meinen Eltern 1993 in den Westen umgezogen, haben mich die normalisierten Abwesenheiten, die zerfaserten, oft fast halluzinativ anmutenden Biografien vieler Ex-DDR-Bürger\*innen,<sup>13</sup> das kontinuierliche Verdrängen und Abwerten des Sozialismus und die vermeintliche ‚Befreiung‘ durch eine exzessive Konsumkultur so nachhaltig beeindruckt,<sup>14</sup> dass ich die extraterrestrische Metaphorisierung dieser Geschichte und ihres vielfältigen Erbes nachempfinden kann. Viele Zeitgenoss\*innen und Kolleg\*innen, die die Leerstellen, Narrative und Artefakte der postsozialistischen Geschichte künstlerisch-wissenschaftlich verhandeln, haben inzwischen eine bislang allerdings noch unzulänglich sichtbare Perspektive auf das kulturelle Erbe des Kalten Kriegs entwickelt, das in diesem „Raumschiff“ externalisiert worden ist.

Meine wissenschaftliche Tätigkeit und kuratorische Forschung sind eng verwoben. Viele kuratorische Projekte<sup>15</sup> wurden zu auch Motoren meines Schreibens –

das neue, unbekannte Wissen, die praxisimmanenten Kontexte, Netzwerke und Bewegungen standen mir während des Prozesses häufig vor Augen. Auch meine promotionsbezogenen Forschungsreisen waren meist nicht nur dem wissenschaftlichen Interesse geschuldet, sondern auch an kuratorische Ideen geknüpft. Was mich interessiert, sind Fragen zur Zukunft der globalisierten Gesellschaft und ihrer Lebensformen – und wie sie sich in mnemonischen künstlerischen Praxen spiegeln. Die kuratorische Arbeit erlaubt mir, dicht an diesem zeitgenössischen künstlerischen Denken dran zu sein und durch die Nähe zu und den Dialog mit den Künstler\*innen selbst auch Co-Produzentin ‚neuer‘ Wissensformen und Diskurse zu sein. Das wissenschaftliche Schreiben wiederum bietet Gelegenheit, innezuhalten und die Diskurse auf der Grundlage eines gegebenen kunst- und kulturwissenschaftlichen Kanons zu analysieren und feinzustimmen. Zu den zentralen Forschungsfeldern dieser Studie zählen dabei Postsozialismusforschung, kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung (engl.: Cultural Memory Studies), Kunstgeschichtlichkeit nach 1989/91, alter-globale Kunstgeschichte, feministische Theorie und Ethnofuturismen.

Da ich kein Polnisch, Kasachisch, Litauisch, Bulgarisch usw. spreche, habe ich aufgrund der Sprachbarriere vorwiegend englischsprachige Referenzliteratur verwendet. Dies ist aber nicht der einzige Grund: Die meisten hochrangigen Sammelbände im Forschungsfeld erscheinen oft direkt auf Englisch und sind in den Originalsprachen kaum verfügbar. Diese Besonderheit liegt u. a. auch an der immer schon vorhandenen Diversität und Disparität der nationalen Kunstgeschichten in Osteuropa, die seit 1945 translokal und transregional miteinander verbunden sind.<sup>16</sup> Seit Ende des Kalten Kriegs und der Transformationszeit sind viele Wissenschaftler\*innen nicht mehr in ihrer ‚Heimat‘ tätig, Forschungszentren für kunstwissenschaftlich spezialisierte Themen sind wenig vorhanden und wenn, dann publizieren sie zumeist zweisprachig oder direkt auf Englisch. Die Zentren der postsozialistischen Studien sind in Großbritannien und Nordamerika, globale westliche Verlage wie Routledge oder Manchester University Press dominieren den Markt. Sofern es sich bei verwendeter Referenzliteratur um Übersetzungen handelt, wurde dies von mir kenntlich gemacht.

Der Fokus auf weibliche und kollektive Positionen kam zustande, weil (weibliche und sich als weiblich identifizierende) Künstler\*innen und Kollektive im internationalen zeitgenössischen Kunstfeld noch immer statistisch unterrepräsentiert sind.<sup>17</sup> Dieser sich vor allem markttechnisch abbildende Ausschluss wird noch verstärkt, sobald es um Künstler\*innen und Kollektive aus postsozialistischen Kontexten geht.<sup>18</sup> Es ist ärgerlich, wie diese Un/Sichtbarkeit entlang ökonomischer und hegemonialer Kriterien reproduziert wird und ich versuche gemeinsam mit gleichgesinnten Kolleg\*innen auf theoretischer und kuratorischer Ebene dagegen zu arbeiten.

Im Zuge meiner Recherchen für diese Forschungsarbeit sowie für meine kuratorische Praxis unternahm ich Reisen und Sichtungungen in Budapest, Bukarest, Cluj-Napoca, Kaliningrad, Kaunas, Kuršėnai, Moskau, Nida, Plovdiv, Poznań, Riga, Sofia, Tallinn, Vilnius, Warschau und Žeimiai. Dabei fielen mir zahlreiche Videoarbeiten auf,

die sich assoziativ und performativ mit der postsozialistischen Transformation auseinandersetzen. Eine besondere Rolle hierfür spielen die Konzeptualisierungen von Geschichte nach 1989/91 und die Erfahrung dieses epochalen Umbruchs aus der Perspektive der einstigen Kinder, die die Veränderungen als Einteilung in ein „Vorher“ und „Nachher“ erlebten. Mein Forschungsziel bestand darin, die Erfahrungen und Perspektiven der „Generation der Krise und Kriege“ in den 1980er- und 1990er-Jahren – d. h. der heutigen Erwachsenengeneration –, soweit sie sich in der Kunst abbilden, zu ermitteln und zu reflektieren. Diese Generation umfasst die „Wendekinder“ im Osten Deutschlands, die Kinder und Jugendlichen, die die Revolutionen in Polen und im Baltikum, in der Slowakei, Ukraine und in Ungarn bezeugten, sowie diejenigen, die die Kriege in Kroatien, Serbien, Kosovo und Slowenien erfahren mussten.<sup>19</sup> Die kulturellen Perspektiven der hier als Generation T (=Transformation) adressierten Kinder von damals, die diese historische Phase in gewisser Weise *dreifach* miterlebt haben, – aus eigener kindlicher Sicht sowie nachträglich vermittelt über die Erfahrung der Eltern und mediale Darstellungen<sup>20</sup> – stehen hier im Mittelpunkt.

Der Zusammenbruch des sozialistischen Gesellschaftssystems, seiner Diskurse, Werte, Alltäglichkeiten und Materialitäten, sowie der antisozialistische gesellschaftliche Diskurs und die je nach Kontext ganz verschiedenen Postsozialismen prägen die Praxen vieler der in den 1970er- und 1980er-Jahren geborenen Künstler\*innen, die ich während meiner Recherchen kennengelernt habe, nachhaltig. Sie werden in einer Vielzahl historiografisch orientierter künstlerischer Arbeiten gespiegelt, deren Spezifika und Eigenheiten hier unter dem zentralen Begriff des *ostfuturistischen Erinnerns* zusammengeführt werden. Diese künstlerische Trajektorie ist bei weitem noch keine anerkannte kunsthistorische Strömung,<sup>21</sup> obwohl das Interesse an ihr in den letzten Jahren zugenommen hat. Die vorliegende Studie setzt an diesem Vakuum an – sie will die innere Kohärenz dieser neuen Erinnerungspraxen in der Gegenwartskunst sichtbar machen.

1 Vgl. What, How and For Whom/WHW: „This is the 11th International Istanbul Biennial curators' text“, in: Balić, Ilkay und dies. (Hrsg.): *What keeps mankind alive? The texts*, 11th International Istanbul Biennial, 12. September bis 8. November 2009, Beyoğlu, Istanbul: Istanbul Kültür Sanat Vakfı 2009, S. 95–121, hier S. 119.

2 Der Westen wird im Rahmen dieser Arbeit in Anlehnung an das Projekt *FORMER WEST* als ein abstraktes Prisma und Analysewerkzeug verstanden. Die Herausgeber\*innen der gleichnamigen Publikation Maria Hlavajova und Simon Sheikh legen nah, dass spätestens seit Ende des Kalten Kriegs der Westen als ideologisches Vorzeigemodell im Zerfall begriffen und dass die spezifische Kartografie der post-1989er Gegenwart von einer Verschränkung des Postkommunistischen mit dem Postkolonialen gekennzeichnet sei. Trotz des Wunsches nach einer Destabilisierung der geografischen, geopolitischen und symbolischen Konnotationen des Westen wird im Rahmen dieser Arbeit auf eine besondere Schreibweise verzichtet, um die Dichotomie nicht weiter zu vertiefen. Vgl. Hlavajova, Maria und Simon Sheikh: „Editors' Note: Formering the West“, in: Hlavajova, Maria und Simon Sheikh (Hrsg.): *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge, MA: The MIT Press 2016, S. 19–28, hier S. 24 f, 28.

**3** Auf Einladung von Dr. Rasa Antanavičiūtė war ich eine Co-Kuratorin der Sommerakademie „Contemporary Past: Tracking a Postcard“ vom 10.–24. Juni 2012, an der Studierende der Konstfack (University College of Arts, Crafts and Design), Art and Design University of Cluj-Napoca, der Finnish Academy of Fine Arts und der Vilnius Academy of Arts teilnahmen.

**4** Für eine historische Analyse der medialen Erinnerung an den Holocaust in Litauen seit der Unabhängigkeit der baltischen Staaten im Jahre 1991, siehe: Malinauskaitė, Gintarė: *Mediated Memories: Narratives and Iconographies of the Holocaust in Lithuania*, Marburg: Herder Institut 2019. Im Winter 2020/21 fand mit *Difficult Pasts. Connected Worlds* die erste Ausstellung statt, die die tabuisierten und schwierigen Aspekte der Geschichte des 20. Jahrhunderts in den baltischen Ländern reflektierte – mit besonderem Fokus auf die Kolonialgeschichte und den Holocaust. Siehe: Tali, Margaret und Ieva Astahovska: „Difficult Pasts. Connected Worlds. Exhibition of the Latvian Centre for Contemporary Art“, Latvian National Museum of Art, 28. November 2020 bis 7. Februar 2021, <https://www.lnmm.lv/en/latvian-national-museum-of-art/exhibitions/difficult-pasts-connected-worlds-112> (zugegriffen am 03.05.2024).

**5** Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex Kunst und Geschichte war bereits in meiner Magisterarbeit *Das historische Imaginäre in zeitgenössischer Videokunst* (Leuphana Universität Lüneburg, 2010) angelegt, die die kulturelle Erinnerung an den Holocaust anhand der Arbeiten des Videokünstlers Omer Fast (\*1972) beleuchtete.

**6** Hennig, Naomi, Jovana Komnenić, Arman Kulašić et al. (Hrsg.): *Raumschiff Jugoslawien: Die Aufhebung der Zeit/Spaceship Yugoslavia: The Suspension of Time*, Berlin: Argobooks, neue Gesellschaft für bildende Kunst 2011, S. 5.

**7** Siehe: Rosenfeld, Elske: „Wackeliges Gedenken. Die ostdeutsche Revolution ist eine unvollendete Geschichte“, der freitag. Die Wochenzeitung, 12.08.2020, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/wackeliges-gedenken> (zugegriffen am 03.05.2024).

**8** Folgende Sätze berühren mich, denn sie beschreiben eine Abwesenheit, die auch ich in den 1990er-Jahren in Ostberlin und später im Landkreis Goslar in der niedersächsischen Provinz gefühlt habe: „[...] Ich bin in den 1980er- und 1990er-Jahren in Dresden und Ostsachsen groß geworden. Mein Aufwachen war von Abwesenheiten geprägt, die mit denen dominanter Erinnerung verwandt sind.“ Husse, Suza und Ina Röder Sissoko: „Longing is my favorite material for engaging holes“, in: Husse, Suza und Elske Rosenfeld (Hrsg.): *Dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin: Archive Books, District\*Schule ohne Zentrum 2019, S. 306–327, hier S. 324. Im Kontext dieses Projektes wird mehrfach darauf hingewiesen, dass diese Abwesenheiten für jede\*n anders beschaffen seien und für verschiedene Generationen, ost- und westdeutsch sozialisierte, linke, feministische, queere, diasporische Menschen, Black, Indigenous, People of Color (BIPoC), (Post-)Migrant\*innen, Aktivist\*innen, Kulturforscher\*innen und ehemalige Dissident\*innen je etwas anderes bedeuten als für weiße, ostdeutsche Zeitzeug\*innen.

**9** Zum Begriff der „Geschichtsverhornung“ in kuratorischen und künstlerischen Praxen, siehe: Kobolt, Katja: „N\*A\*I\*L\*S Geschichtsverhornungen, Projekt im Rahmen des 26. Festivals ‚Stadt der Frauen‘“, Goethe Institut Slowenien, 08.10.2020, [https://www.goethe.de/ins/si/de/m/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event\\_id=21755250](https://www.goethe.de/ins/si/de/m/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=21755250) (zugegriffen am 03.05.2024).

**10** Der sogenannte „Memphis Style“, der Einrichtungsstil der 1990er, wird von der 1984 geborenen Künstlerin Henrike Naumann zitiert, um die „absurde Hässlichkeit dieser Epoche“ und das kulturelle Klima der Nachwendezeit ästhetisch wieder wachzurufen. Vgl. Nedo, Kito: „Im toten Winkel der Geschichte“, art – Das Kunstmagazin (04.2018), S. 86–92, hier S. 87; siehe: Backof, Peter: „Die DDR künstlerisch abgewickelt“, Deutschlandfunk, 12.03.2018, [https://www.deutschlandfunk.de/ausstellung-von-henrike-naumann-die-ddr-kuenstlerisch.807.de.html?dram:article\\_id=412800](https://www.deutschlandfunk.de/ausstellung-von-henrike-naumann-die-ddr-kuenstlerisch.807.de.html?dram:article_id=412800) (zugegriffen am 03.05.2024).

**11** Die DDR-Vergangenheit schien damals hinter Raufasertapeten und schwarz-metallenen Schrankwänden unwiderruflich verschwunden zu sein und zurück blieben Schwarzmärkte, grelle Sitcoms, ein geschichtsloses, äußerst banales Interieur, Boybands, retrograde Gender Performances, Kindheitsfreund\*innen, die sich wie selbstverständlich rechts verorteten und ein von der logischen Verknüpfung zwischen Nazi-, Sowjet- und DDR-Diktatur ausgehender Geschichtsunterricht.

**12** Vgl. Hennig et al.: *Raumschiff Jugoslawien: Die Aufhebung der Zeit/Spaceship Yugoslavia: The Suspension of Time*, S. 5.

**13** Ein Beispiel: In ihrem feministischen Science Fiction-Essayband *Artificial Gut Feeling* (2019) erwähnt die Künstlerin und Autorin Anna Zett, dass ihre sadistisch veranlagte Kindergärtnerin Frau Lieder nach dem Mauerfall dem Hörensagen nach Krokodilleder-Handtaschen verkauft habe. Vgl. Zett, Anna: *Artificial Gut Feeling*, Brüssel: Divided Publishing 2019, S. 10.

**14** Im Herbst 2019 diskutierte ich in kleiner Runde in Berlin Mitte über die Arbeiten von Henrike Naumann und es stand im Raum, ob dies nicht eine sozialvoyeuristische Position sei, die die materielle „Lebenswelt“ der Nachwendezeit klassenspezifisch spiegele. Ich entgegnete, dass mir dieses Design klassenübergreifend sehr vertraut sei und ich es – wie Naumann – als politisch und gesellschaftlich relevant begreife. Die Kinder-, Jugend- und Wohnzimmer, die sie u. a. in ihren Ausstellungen *Aufbau Ost* (Galerie Wedding, Berlin, 2016), *Das Reich* (Herbstsalon, Maxim Gorki Theater, Kronprinzenpalais, Berlin, 2017), *DDR Noir* (Galerie im Turm, Berlin, 2018) oder *Ostalgie* (KOW Galerie, Berlin, 2019) zeigt, sind aus meiner Sicht typisch für die damaligen Inneneinrichtungen in den neuen Bundesländern.

**15** Insbesondere sind da *The Forgotten Pioneer Movement* und das begleitende Diskursprogramm *The Pioneer Camp of ReVision* (beides in Co-Kuration mit Suza Husse, District\*Schule ohne Zentrum, Berlin, 2014) und die Videokunstplattform D'EST (District\*Schule ohne Zentrum, Berlin, seit 2016) zu nennen.

**16** Siehe u. a.: Kempe, Antje, Beáta Hock, Marina Dmitrieva (Hrsg.), *Universal – International – Global. Art Historiographies of Socialist Eastern Europe*, Wien/Köln: Böhlau Verlag 2022.

**17** Zu diesen Ungleichheitsstrukturen im internationalen Kunstfeld, siehe folgende Studie: Hassler, Katrin: *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*, Bielefeld: transcript 2017.

**18** Zur Korrelation zwischen Geschlecht, geografischer Herkunft und dem (in der Semi-Peripherie häufig geminderten) Prestige der Profession am Beispiel von Künstlerinnen aus der MENA-Region, vgl. Hassler: *Kunst und Gender*, S. 189–205.

**19** Vgl. Gries, Rainer, Eva Tamara Asboth und Eva Tamara Krakovsky (Hrsg.): *Generation In-Between*, Wien: ERSTE Stiftung 2016.

**20** Siehe u. a.: Karaminova, Ana und Martin Jung (Hrsg.): *Visualisierungen des Umbruchs: Strategien und Semantiken von Bildern zum Ende der kommunistischen Herrschaft im östlichen Europa*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.

**21** Verwandte und erwähnenswerte Forschungen sind u. a.: Čvoro, Uroš: *Transitional Aesthetics: Contemporary Art at the Edge of Europe*, London: Bloomsbury Academic 2018; Hoffner, Ana: *The Queerness of Memory*, Berlin: b\_books 2018; Pusca, Anca: *Post-Communist Aesthetics: Revolutions, Capitalism, Violence*, London, New York: Routledge 2016; Karaminova, Ana: *Bulgarische Videokunst: Dokumentarische Strategien und gesellschaftskritische Aspekte*, Berlin: epubli 2015.

# 1. Einleitung: Über postsozialistische Videokunst

Wie erinnern und verarbeiten die in den 1970er- und 1980er-Jahren geborenen Künstler\*innen der Generation T in ihren Arbeiten die Zeit des Zusammenbruchs der Sowjetunion, wie verhalten sie sich zu dieser Transformation ihren Nachwirkungen in der Gegenwart? Was sind die Quellen, Medien, Strategien und Geografien ihrer Erinnerung? Welche künstlerischen Verfahren kommen in ihren Arbeiten zur Geltung, was ist ihr ästhetischer Einsatz? Und was ist der – politische, geografische und subjektivierende – Impetus ihrer Erinnerung und Verarbeitung in der Gegenwart? Was ist die Performativität ihrer Arbeiten im Hier und Jetzt? Diese Fragen bilden das Zentrum dieser Studie.

Sie sind mit den Mitteln und Kategorien vorhandener kulturwissenschaftlicher und kunsttheoretischer Diskurse nicht ohne Weiteres zu beantworten. Denn zwar lassen sich die hier in Rede stehenden künstlerischen Arbeiten der Generation T und ihre historisch spezifische Konstellation des Erinnerns (Kap. 1.3.) mit dem in Beziehung setzen, was die „Rückkehr der Erinnerung“ genannt wurde, d. h. sie lassen sich im Komplex jener *verspäteten* künstlerischen Reaktion auf das Ende des Kalten Kriegs und die amnesische Periode der 1990er verorten,<sup>1</sup> die Geisteswissenschaftler\*innen und Kunsthistoriker\*innen etwa seit der Jahrtausendwende innerhalb und außerhalb Osteuropas wahrzunehmen begannen. Bei genauerer Betrachtung allerdings unterscheiden sich die Arbeiten, wie sich zeigen wird, von ihrem ästhetischen, geografischen und mnemopoetischen Zuschnitt her markant von der Kunst dieser sogenannten *historiografischen Wende*.

Sie unterscheiden sich aber auch von dem, was man in den 1990er- und 2000er-Jahren als „osteuropäische Kunst“ (und gelegentlich als „Kunst des Postkommunismus“) zu bezeichnen gewöhnt war. Die Gründe für diese Differenz sind multipel. Bezog sich die „osteuropäische Kunst“ meist auf Realitäten der 1990er-Jahre und davor, hat sich Osteuropa seitdem verändert und weiterentwickelt. Der Begriff Osteuropa selbst ist angesichts der komplexen, oft transnationalen Territorialität seiner Bezüge als brauchbare analytische Kategorie inzwischen fraglich geworden.<sup>2</sup> Die Arbeiten der Gegenwartskünstler\*innen sind durch einen zunehmend globalisierten Entstehungs- und Rezeptionskontext gekennzeichnet. Und nicht nur kennen die Künstler\*innen der Generation T die Zuschreibungen „osteuropäischer Kunst“ aufgrund ihrer häufig

im Westen absolvierten Ausbildung zur Genüge – und vermeiden sie deshalb –, ihre künstlerischen Inhalte beziehen sich eher auf neuartige postsozialistische Fragestellungen z. B. zu geschichtlichen Prozessen, Gender, Ökologie, den Neuen Materialismen und dem Posthumanismus.

Die Diagnose der skizzierten doppelten konzeptuellen Herausforderung – der Inadäquatheit der *historiografischen Wende* sowie der „osteuropäischen Kunst“ zur Qualifizierung der künstlerischen Praxen der Generation T – ist die Leitthese dieser Studie und ihre kunsttheoretische Motivation. Sie wird zunächst am Beispiel der Ausstellungspraxis der „osteuropäischen Kunst“ entfaltet und in ihrer historischen Tiefendimension beleuchtet (Kap. 1.1.), um dann vermittelt selektiver Aneignung und Weiterentwicklung einer Reihe neuerer kultur- und kunsttheoretischer Ansätze (Kap. 1.2.) einen positiven Genrebegriff für die hier behandelten Arbeiten der Generation T zu entwickeln: *postsozialistische Videokunst*. „Postsozialismus“ umfasst dabei nicht nur die Nachwirkungen des Realsozialismus in den ex-sozialistischen Ländern, sondern steht ebenso für einen gesamteuropäischen und globalen Diskurs, der für die Analyse der Arbeiten entscheidend ist. In Kapitel 2 wird der Diskurs der *historiografischen Wende* nachgezeichnet, um demgegenüber dann die spezielle mnemopoetische Konstellation der Generation T herausarbeiten zu können. Vor diesem Hintergrund wird im Laufe dieser Arbeit durch ausgewählte Werkanalysen (Kap. 2–5) ein zunehmend mehrdimensionales Bild der Praxis und Performativität ihrer Erinnerungspraxis entstehen, die anhand videokünstlerischer Arbeiten nachvollzogen wird. In jedem dieser Kapitel werden realhistorische Aspekte der Transformationszeit künstlerisch verhandelt und erinnert: die Perestroika (Kap. 2), die Gender Frage (Kap. 3), das materielle Erbe der Umweltpolitik (Kap. 4) sowie die übriggebliebenen, materiellen Indizes und deren Umarbeitungen (Kap. 5). Es handelt sich um ein Erinnern, das aufgrund seines konstitutiven Zukunftsbezugs in einer abschließenden Analyse auf den Begriff des *ost-futuristischen Erinnerns* gebracht wird (Kap. 6).

### 1.1. „Osteuropäische Kunst“ als Problem

In den 1990er- und 2000er-Jahren gab es einen regelrechten Boom an Ausstellungen und Projekten zu sogenannter „osteuropäischer Kunst“ (engl.: „Eastern European Art“/„East Art“), der dieser zeitweise eine erhebliche Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit verschaffte.<sup>3</sup> Dabei liegt dem Begriff unübersehbar eine Konstruktion zugrunde, die grundsätzlich noch der territorialen/geopolitischen Ordnung des Kalten Kriegs seit der Konferenz von Jalta folgt. Obwohl sich die staatlichen Regierungen und Ideologien in jedem ex-sozialistischen Land unterschieden, wurde nach 1989/91 mit der „osteuropäischen Kunst“ ein Begriff geprägt, in dem die Pluralität einzelner, lokaler Kunstgeschichten zugunsten einer Überblicksperspektive quasi aufgehoben war. Folgt man der Kuratorin und Kunsthistorikerin Raluca Voinea, dominierten in den oft blockbusterartigen Ausstellungsprojekten der 1990er-Jahre zwei kuratorische Strategien:

Die eine präsentierte „osteuropäische Kunst“ als bislang verborgener Teil einer universalen (d. h. westlichen), ästhetischen Sprache; die andere pflegte kunsthistorische Revisionismen, die noch auf der Konzeption Osteuropas seit 1945 beruhen und bei denen demzufolge die sogenannte „Kunst des Kommunismus“ im Zentrum steht (wie z. B. in folgenden Ausstellungen: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (1994), *Aspekte/Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999* (1999–2000) und *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* (1999–2001)). Ab den späten 1990ern wurde Voinea zufolge die der „osteuropäischen Kunst“ zu Grunde liegende *postkommunistische Kondition* (s. u.) dann zunehmend von der generalisierenden Kondition „des/der Anderen“ abgelöst – erkennbar anhand der exponentiellen Zunahme von Ausstellungen zum Balkan (wie z. B. *Blood & Honey/The Future is in the Balkans* (2003) oder *In den Schluchten des Balkans/In the Gorges of the Balkans – A Report* (2003)).<sup>4</sup>

Hier kann es nicht darum gehen, diese Ausstellungsgeschichte der „osteuropäischen Kunst“ im Einzelnen nachzuzeichnen. Vielmehr sollen einige der einschlägigen ästhetischen Tropen der „osteuropäischen Kunst“ anhand einer Reihe ikonischer Arbeiten aus diesem Kontext herausgearbeitet werden. Dabei sind Überzeichnungen und Vereinfachungen so unvermeidlich wie aber auch hilfreich – einerseits, um „osteuropäische Kunst“ als Produkt eines kuratorischen Dispositivs im (west-)europäischen und internationalen Kunstsystem zu kennzeichnen, das unweigerlich mit bestimmten Vorannahmen und Auswahlkriterien operierte;<sup>5</sup> und andererseits, um eine Folie zu entwickeln, vor der sich die Differenz der Arbeiten der Generation T dann umso deutlicher abzeichnet. Die Kunstwerke reichen vom Veröffentlichungsjahr 1997 bis 2004, sind häufig in internationalen Ausstellungskontexten gezeigt worden und zum Teil in bedeutenden Sammlungen wie der MoMA Sammlung, der Kontakt Sammlung oder auch der Art Collection Telekom vertreten.

*Verlierer\*innen.* Viele Exponate der „osteuropäischen Kunst“ beschäftigen sich mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion und ihren unmittelbaren ökonomischen Folgen im Zeichen von konkretem Mangel und symbolischem Verlust. Eine mit dieser Thematik verknüpfte international bekannte und preisgekrönte Arbeit ist *A Loser* (1997, 1:30 Min.) von Kai Kaljo (\*1959). In dem Video erzählt sie über ihre Job- und Lebenssituation in Estland in akzentbehaftetem Englisch. Sie stellt sich als estnische Künstlerin vor, nennt ihr Gewicht, ihr Alter von 37 Jahren, dass sie bei ihrer Mutter lebe, ledig sei und als Dozentin an der Kunstakademie 90 Dollar im Monat verdiene. Sie steht vor auf die Rückseite gedrehten, gespannten Leinwänden in einem Atelier und zeigt während des Redens eine Bandbreite von Mimiken: unsicher, verschmitzt, schüchtern und auch affektiert. Nach jeder Information werden Lachkonserven aus amerikanischen Sitcoms eingespielt. Ihr Rapport endet mit einem plakativen Hinweis auf die Freiheit („I think the most important thing for being an artist is the freedom.“) und mit der Phrase, dass sie sehr glücklich sei. Sie präsentiert ihr eigenes Leben als freischaffende Kulturarbeiterin, osteuropäische Künstlerin und Intellektuelle in den 1990er-Jahren als ambivalente Stand-Up Comedy. Dies geschieht, indem sie ihr Leben

mit einem ideologischen, nordamerikanischen und westeuropäischen Filter konfektioniert, der sie nicht nur als Verliererin ausstellt, sondern auch als „die Andere“, die diesen selbst-ironischen und partiell erniedrigenden Modus der Selbstdarstellung aktiv gewählt und gestaltet hat. Die feministische Kunsthistorikerin Redi Koobak betont wiederholt, dass *A Loser* eine der charakteristischsten Arbeiten sei, die sich angesichts der ökonomischen Turbulenzen seit 1989/91 mit der postsowjetischen Prekarität und ihren Folgen befassen:<sup>6</sup> „The success of the video can probably be attributed to the way in which it managed to sum up the whole tragicomic reality of existence in post-socialist Eastern Europe.“<sup>7</sup>

*Dysfunktionalitäten.* Eine weitere prominente Arbeit aus der MoMA und transitland Sammlung, die sich in diesem Themenspektrum verortet, ist die Videoarbeit *Turn On* (2004, 3:30 Min.) von Adrian Paci (\*1969). Hier wird eine tragische Realität poetisch aufgegriffen: Jeden Tag treffen sich auf einem Platz im nordalbanischen Shkodra arbeitslose Männer, in der Hoffnung, dass sie jemand anstellt. In Pacis Video sitzen diese Männer in geometrischer Anordnung auf einer Treppe und beleuchten nacheinander ihre müden, resignierten Gesichter mit Glühbirnen. Diese vom Warten zugezielten Männer werfen sukzessiv einen Generator neben sich an, bis der Bildrahmen sich so erweitert, dass nach und nach alle Männer zu sehen sind und das Dröhnen der Maschinen ohrenbetäubend anwächst. Diese skulptural und ritualistisch inszenierte Melancholie und das Warten als Charakteristikum des sozialistischen Menschen (zum „homo patiens“, siehe S. 23) – das sich während der Transformation weiter fortsetzt – gehört ebenfalls zu den Tropen und Figuren, die *Turn On* und anderen mit der „osteuropäischen Kunst“ assoziierten Arbeiten eingeschrieben sind.

*Groteske Zuschreibungen.* Die „Verlierer\*innen“ (Kaljo) der Epochenwende beschäftigen sich in der „osteuropäische Kunst“ aber auch mit dem westlichen Blick von Außen auf sie und mit dessen historischen Obertönen. Beispielhaft hierfür wäre etwa die Arbeit *Feltboots* (2000, 3:10 Min.)<sup>8</sup> von Mare Tralla (\*1967). Tralla gilt seit Mitte der 1990er-Jahre als die feministische Künstlerin Estlands. *Feltboots* geht zurück auf eine Anekdote aus Trallas Kindheit. Im sogenannten armenischen Radio stellte man die Frage „Warum tragen die Russ\*innen Filzstiefel?“ Die Antwort lautete: „Um leise an den Amerikaner\*innen vorbeizuschleichen.“ Zu Beginn der performativen Videoarbeit trägt Tralla ein grelles 1990er-Jahre-Outfit, hält eine Gurke in der Hand und ein schwarz-weißes Kindheitsbild wird eingeblendet (Textfeld: „I was born in Soviet Union!“). Ihr Voice Over ist eine verfremdete, hohe Piepsstimme, die in endloser („Lalala-“) Fantasiensprache die Bilder unterlegt. Das Areal der Sowjetunion wird als eine Karte gezeigt, auf der Menschen in Fellstiefeln auf- und abgehen. Kurz darauf wird russische Popmusik eingespielt, die Ästhetik und Tönung des Bildmaterials variiert zwischen Vergangenheit (1970er-Jahre und Gegenwart) und Tralla läuft als Großmutter („Babuschka“) verkleidet durch die Straßen von Columbus in Ohio. Es folgt ein Remix aus kurzen Szenen, in denen sie hochanimiert und in konspirativer Pose an Passant\*innen und Straßenkreuzungen vorbeihuscht und ein Lied über „Cowboy John“ anstimmt. Diese lächerliche und groteske Selbstorientalisierung, obgleich sie

Estin und keine Russin ist und auch keine „alte Großmutter“, die sich konspirativ oder unrechtmäßig in den USA aufhält, exemplifiziert eine satirische Verhandlung von Kalter Krieg-inspirierten Klischees in der „osteuropäischen Kunst“. Andere Positionen, die in diesem Spektrum arbeiten, wären etwa die Fast Reaction Group (Sergey Bratkov, Boris Mikhailov, Vita Mikhailova, Sergey Solonsky), die Blue Noses Group (Alexander (Sasha) Shaburov and Vyacheslav (Slava) Mizin) oder auch die Performance-Künstlerin Katarzyna Kozyra.

*Monumente und Archive.* Exponate der „osteuropäischen Kunst“ sind vielfach mit der Monumentkultur und kollektiven ikonoklastischen Ereignissen nach 1989 befasst. So beschreibt der Kunsthistoriker Tomáš Pospiszyl die massenhafte Demontage sozialistischer Skulpturen als eine zügige und symbolische, ikonoklastische Bewegung in ganz Osteuropa, die sich der ideologischen Manifestationen entledigte.<sup>9</sup> Der litauische Künstler Deimantas Narkevičius (\*1964) modifizierte für seine international bekannte Videoarbeit *Once in the xxth Century* (2004, 8 Min.) Bildmaterial des litauischen Fernsehens, das die Demontage des Lenin-Monuments in den 1990er-Jahren in Vilnius zeigt. Auch der Gebrauch solcher Bildarchive ist in der „osteuropäischen Kunst“ ubiquitär. In Narkevičius' Adaption ist nun die vermeintliche Wiedererrichtung des Monuments zu sehen: Es wird unter Beifall zurückgespult, d. h. wieder zurück auf den Sockel gehoben. Wenngleich diese Arbeit aus der Sammlung des MoMA die Zyklichkeit und Ephemeraltät politisch-historischer Phasen auf den Punkt brachte, so kann aus heutiger Sicht behauptet werden, dass sich das symbolische Potential dieser Skulpturen und das künstlerische Interesse am Nachleben ideologischer Monumente längst erschöpft haben. Auch die amateurhafte Archäologie (engl.: amateur archaeology), einer künstlerisch-historiografischen Praxis, für die Narkevičius als einer der überzeugendsten Vertreter\*innen gilt<sup>10</sup>, repräsentiert einen zeithistorisch spezifischen Moment, an dem sich die „osteuropäische Kunst“ mit der *historiografischen Wende* in der Kunst (Kap. 2) überschneidet.

*Wahrheitsfindungen.* Der Gang ins Bildarchiv verweist auf eine weitere Trope der „osteuropäischen Kunst“: den Versuch, die historische Wahrheit des verschwundenen Systems nach seinem Ende künstlerisch zu rekonstruieren. *Intervista (Finding the Words)* (1998, 26 Min.) des albanischen Künstlers Anri Sala (\*1974) ist eine der bekanntesten und meistgezeigten Videoarbeiten, die sich in den späten 1990er- und frühen 2000er-Jahren mit der postsozialistischen „Transition“ beschäftigen. Die Arbeit kreist um die Biografie der Mutter des Künstlers als einer Art „Modellbiografie“.<sup>11</sup> Die Geschichte des Films – die als typisch für die postsozialistische Erfahrung angesehen wird – geht wie folgt: Einige Jahre nach dem Ende des Sozialismus in Tirana entdeckt Sala eine unentwickelte 16 mm Filmrolle in einer alten Schachtel in seinem Elternhaus. Der Künstler nimmt die Negative mit nach Paris, entwickelt und restauriert sie. Auf dem Filmmaterial erkennt er seine Mutter im Alter von 32 Jahren, die auf einem albanischen Jugendkongress 1977 ein Interview gibt und mit dem Diktator und Führer der albanischen kommunistischen Partei Enver Hoxha posiert. Hauptmerkmal dieses gefundenen Materials ist der fehlende Ton, der während der Lagerung des Films ver-

loren ging. Sala sucht deshalb eine Schule für Hörgeschädigte in Tirana auf, um die Aussagen seiner Mutter anhand der Lippenlesetechnik zu rekonstruieren. Sala fügt den fehlenden Ton als Text unter dem Bild ein und besucht seine Mutter, um ihr die restaurierte Aufnahme zu zeigen. Es stellt sich heraus, dass Valdet Sala ehemalige Anführerin der kommunistischen Jugendallianz war und im Film strenge, propagandistische Ansagen für die Kameras des albanischen Staatsfernsehens wiedergibt. Der Kunsthistoriker Mark Godfrey fasst die historische Relevanz von *Intervista (Finding the Words)* im Kern zusammen: „In this Communist era, historical representation itself had been banished: one of the crucial aspects of the work was that Sala not only looked back, but retrieved the very possibility of retrospection.“<sup>12</sup> Die Lebensgeschichte von Salas Mutter sowie seine eigene Neugier und Sehnsucht nach der ‚Wahrheit‘ treten als überindividuelle Phänomene hervor. Der kollektive Erinnerungsrahmen für die systemnahen Erfahrungen der Mutter fehlt: So, wie ihr Sohn nach der verlorenen Tonspur gesucht hat, ringt sie gut 20 Jahre später um Worte, die ihrer politischen Vergangenheit eine Gestalt und Plausibilität geben; es ist ein intergenerationales Experiment der Retrospektion und eine kollaborative Suche nach Worten für unbekannt und/oder verdrängte Lebensphasen älterer Familienmitglieder.

Die Charakterisierung der „osteuropäischen Kunst“ als einer Kunst der „Verlierer\*innen“, die die Dysfunktionalitäten des Lebens nach dem Systemkollaps drastisch dokumentiert, die voller grotesker Zuschreibungen steckt, vom Bildersturz besessen ist, über Ästhetiken des Archivs verfügt und oft um die ‚Wahrheit‘ der Vergangenheit (und ihrer Verbrechen) kreist, wird der vielgestaltigen Ausstellungsgeschichte der „osteuropäischen Kunst“ (vgl. Fn. 3) in ihrer Breite nicht gerecht; sie ist selektiv. Dass andererseits diese Tropen tatsächlich einschlägig waren und dass diese Charakteristik mit dem korrespondiert, was Kunstinteressierten in den 1990er- und 2000er-Jahren oft zuerst einfallen mochte, wenn sie an „osteuropäische Kunst“ dachten, spricht dafür, dass das kuratorische Dispositiv, welches dieser Kunst eine Sichtbarkeit gab, seinerseits eine eigene Selektivität entfaltete. Natürlich speist sich die „osteuropäische Kunst“ aus künstlerischen Praxen auf dem Territorium der ehemaligen sozialistischen Länder und der Weise, wie Künstler\*innen auf die Realverhältnisse dort nach dem Zusammenbruch eines ideologischen, ökonomischen, politischen etc. Systems reagierten. Sie speist sich aber auch aus dem Umgang mit diesen existierenden Praxen im Kunstsystem, seinem Diskurs und der entsprechenden Verstärkung gewisser Charakteristika des Kunstschaffens in Osteuropa gegenüber anderen Lokalitäten (sowie aus der erfolgsgarantierenden Reaktion seitens der Künstler\*innen auf diese Selektivitäten).

Der Terminus „osteuropäische Kunst“, nach 1989/91 entstanden, erfüllte innerhalb des globalen Kunstbetriebs in den 1990er- und 2000er-Jahren eine spezifische ideologische Funktion.<sup>13</sup> Er repräsentiert die Bildung eines neuen „kulturellen Blocks“ (zwischen den Ländern Ex-Jugoslawiens und den Ländern Osteuropas) innerhalb der globalen zeitgenössischen Kunstarena vis-à-vis der Kunst des Westens und anderen geopolitischen Formationen.<sup>14</sup> Dabei vermischt sich die Selbstbeschreibung osteuro-

päischer Künstler\*innen in der „osteuropäischen Kunst“ mit assoziativen Bildern und Tropen, durch die *im westlichen Europa* der Gegenstand Osteuropa vor, während und nach dem Sozialismus diskursiv konstruiert wurde.

So formuliert die Philosophin Madina Tlostanova:

The past twenty-five post-Soviet years have been marked by a strange reverse logic for former inhabitants of the USSR, a logic that falls outside the usual modern progressivism, typical for the relations of the global North and South. We woke up one day to find ourselves in a new condition that was chosen for us by someone else. It was a condition of a dinosaur that somehow did not die in due time and had to languish in the backyards of history.<sup>15</sup>

Das Bild vom postsozialistischen Menschen als einem vergangenheitsverfolgten oder -bessenen, anachronistischen „Dinosauriers“, der sich sein Leben innerhalb der neo-liberalen Wirtschaftsordnung nicht selbst ausgesucht habe, ist in der Transformationszeit einschlägig. Sein historischer Archetypus findet sich in den 1980er-Jahren bei dem Satiriker und Soziologen Alexander Sinowjew, der den Roman *Homo Sovieticus* (1982) veröffentlichte, in dem „Sowjetmenschen“ als skrupellose, aber auch schwache, „willenlose Opportunist\*innen“ charakterisiert wurden.<sup>16</sup> Ende der 1980er- und Anfang der 1990er-Jahre wurde dieser derogative Begriff seitens des Politikwissenschaftlers Juri Lewada weiterentwickelt. Für Lewada ist der „homo sovieticus“ ein soziokultureller Typus, der in seinen Charakterzügen als ein „Massenmensch“, „entindividualisiert“, „anti-elitär“, „gläsern“, „primitiv in Bezug auf seine Bedürfnisse“, „unveränderlich“ und „leicht regierbar“ klassifiziert werden kann.<sup>17</sup> Auch in den anthropologischen Forschungen von Konstantin Bogdanov und Katherine Verdery lassen sich Charakterisierungen dieser Art einige Jahre später wiedererkennen.<sup>18</sup> Hier finden sich Klassifikationen des sozialistischen Menschen als eines „homo patiens“, dessen Körper sich den Temporalitäten des Staates beuge, und dessen Selbstgefühl als auch interpersonelle Bindungen unter der staatlichen Verknappung und Beschlagnahmung der Zeit litten.<sup>19</sup> Ein Augenmerk auf Symptome wie dasjenige der Langsamkeit findet sich in vielen Texten über die Struktur dieser sogenannten *postkommunistischen Kondition*.<sup>20</sup> Ob die Filmemacherin Chantal Akerman in ihrem Film *D'Est* (dt. Vom Osten) wartende Menschenschlangen und Frauen\* in Privaträumen dokumentiert<sup>21</sup>, die Kulturtheoretikerin Susan Buck-Morss über die „schwache Verschiebung tektonischer Platten“<sup>22</sup> reflektiert, die Literaturwissenschaftlerin Charity Scribner über Melancholie<sup>23</sup> spricht oder die Literaturwissenschaftlerin Svetlana Boym über Nostalgie<sup>24</sup> – auffällig ist, dass die Rhetorik und Ästhetik des Lebens unter dem unmittelbaren Eindruck des Zusammenbruchs der Sowjetunion in auffälliger Regelmäßigkeit durch Konstruktionen von Passivität, Langsamkeit und Traurigkeit charakterisiert wird. Wie Jelena Vesić bemerkt, wurden die Protagonist\*innen der „osteuropäischen Kunst“ allzu oft als einsame Individuen, die innerhalb und gegen ein totalitäres Regime kämpfen, dargestellt; als Figuren am Rande der Gesellschaft und jenseits offizieller institutioneller

Räume für Kultur.<sup>25</sup> Das erinnert stark an eine Fortsetzung der stereotypen Repräsentation sowjetischer Bürger\*innen als „historische Opfer“ eines autoritären Staates, die der Kulturtheoretiker Boris Buden als eine rhetorische Figur des antikommunistischen Diskurses im Kalten Krieg diagnostiziert.<sup>26</sup>

Ein weiterer Aspekt dieser Prägung der „osteuropäischen Kunst“, der Hand in Hand mit dem beschriebenen Opfernarrativ geht, ist die augenfällige Peripherisierung von Kunstpraxen, die im sozialistischen Europa hinter dem Eisernen Vorhang einen nonkonformen Ansatz verfolgten.<sup>27</sup> In den letzten Jahren ist das Bedürfnis nach „neuen Rahmungen und Narrativen“ nonkonformer Kunst allerdings sichtlich gewachsen. Es formiert sich Kritik an der kunsthistorischen Praxis, inoffizielle künstlerische Interventionen ausschließlich als Opposition, Subversion, Widerstand und Protest gegen das sowjetische bzw. sozialistische System als solches zu interpretieren.<sup>28</sup> Einige Kunst- und Kulturwissenschaftler\*innen wünschen sich im Falle dissidenter Kunstpraxen stattdessen nuanciertere und differenziertere Einschätzungen,<sup>29</sup> die neben den quasi ubiquitären Schwerpunkten wie „Zensur und Verfolgung“<sup>30</sup> ebenso auch nonkonformistische künstlerische Auseinandersetzungen mit anderen Themen und Fragestellungen (Literatur, Theologie, Umwelt, Gender, Kritik von links, Mode etc.) mitbeleuchten.<sup>31</sup>

Die Tropen und ästhetischen Klischees der „osteuropäischen Kunst“ erwachsen in Teilen aus Repertoires eines westlichen Blicks auf die totalitäre Welt des Sowjetimperiums im Angesicht seines Zusammengebrochenseins. Sie erwachsen sich aber erkennbar auch aus präsovietischen Orientalismen, nach denen das östliche Europa seit dem 18. Jahrhundert von westeuropäischen Reisenden und Autor\*innen als Region mit einer speziellen – und dezidiert nicht einfach europäischen – Identität konstruiert wurde.<sup>32</sup>

Einsatzpunkt dieser Überlegungen ist Edward Saids 1978 veröffentlichtes Buch *Orientalism*. Dort formuliert er:

The Orient as a representation in Europe is formed – or deformed – out of a more and more specific sensitivity towards a geographical region called ‚the East‘. Specialists in this region do their work on it, so to speak, because in time their profession as Orientalists requires that they present their society with images of the Orient, knowledge about it, insight to it.<sup>33</sup>

*Orientalism* wird als Initialpunkt der Postcolonial Studies rezipiert und beeinflusste unter anderem die Historiker\*innen Maria Todorova, Larry Wolff, Milica Bakić-Hayden sowie Robert M. Hayden in ihren Forschungen und Begriffsfindungen, ebenso aber auch Texte von Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha und Achille Mbembe. Saids Buch blickt darauf, wie der koloniale Diskurs die kolonisierten Subjekte und Kolonisator\*innen produziert und wie der Nahe Osten durch „Orientexpert\*innen“ – Botschafter\*innen eines fragwürdigen Wissens – zur Bühne westlicher Projektionen

werden konnte.<sup>34</sup> Durch ein ganzes Set diskursiver Praktiken strukturiert der Westen den imaginären Osten politisch, sozial, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und künstlerisch. Said beschreibt die epistemologisch und ontologisch konstruierte Grenze zwischen Ost und West bzw. zwischen einem je essenzialistisch verstandenen „Orient“ und „Okzident“ als eine, die seit Jahrhunderten in Entstehung begriffen ist und mit einem Interesse am „Fremden“ und „Ungewöhnlichen“ in Verbindung steht.

The absolute demarcation between East and West [...] had been years, even centuries, in the making. There were of course innumerable voyages of discovery; there were contacts through trade and war. But more than this, since the middle of the eighteenth century there had been two principal elements in the relation between East and West. One was the growing systematic knowledge in Europe about the Orient, knowledge reinforced by the colonial encounter as well as by the widespread interest in the alien and unusual, exploited by the developing sciences of ethnology, comparative anatomy, philology, and history; furthermore, to this systematic knowledge was added a sizeable body of literature [...]. The other feature of Oriental-European relations was that Europe was always in a position of strength, not to say domination. There is no way of putting this euphemistically.<sup>35</sup>

Said versäumt es zwar, Russland seinerseits als Kolonialmacht zu diskutieren, und begründet das (fragwürdigerweise) damit, Russland habe seine Expansionen immer bloß auf die nähere Umgebung fokussiert. Er liefert aber eine produktive Perspektive auf die Repräsentation und das Sprechen über „andere“ und „fremde“ geografische Regionen und ihre Menschen,<sup>36</sup> deren von Dominanz, Stärke und Überlegenheitsgefühlen geprägte Sprechpositionen sich nicht zuletzt in westeuropäischen Diskursen über Osteuropa wiederfinden.

Grundlegendes über die imaginäre Konstruktion Osteuropas in Zeiten der Aufklärung findet sich beim Historiker Larry Wolff, der in *Inventing Eastern Europe* (1994) Reisetagebücher und Schriften europäischer Machthaber\*innen, Staatsbediensteter, Schriftsteller\*innen und Intellektueller des 18. Jahrhunderts untersucht.<sup>37</sup> Ohne auf Said direkt einzugehen, macht seine Studie deutlich, wie sehr das Konzept der Alterität und „des Anderen“ die Wahrnehmung und Repräsentation des Ostens damals geprägt hat und bis heute prägt.

Beispiel: Gemeinsam mit der russischen Kaiserin Katharina der Großen (1729–1796) unternahmen der Diplomat und Offizier Charles Joseph de Ligne (1735–1814), der Diplomat und Schriftsteller Louis-Philippe de Ségur (1753–1860) und der römisch-deutsche Kaiser Joseph II. (1765–1790) im Januar 1787 eine Reise durch Katharinas Reich, quer durch Europa und Russland von der Ostsee bis ans Schwarze Meer, von Sankt Petersburg bis auf die Krim. Katharina und ihrer westlichen Delegation wurde auf dieser Reise große Aufmerksamkeit seitens eines entfernten (west-)europäischen Publikums zuteil – eine voreingenommene Aufmerksamkeit wohlgermerkt, die wie die der Reisenden selbst mit orientalistischen Vorstellungen angereichert war:

The travelers themselves felt almost as if they had left Europe behind, indulging in fantasies of the Orient, and certain that their voyage appeared utterly Oriental to those who followed it from afar.<sup>38</sup>

In den Texten Ségurs finden sich zahlreiche Motiviken, die aus Fantasien des Orients und seiner Eroberung gespeist sind. In verschiedenen Spielarten kommt das Gespräch immer wieder auf das „Licht der Zivilisation“, das die Finsternis (frz.: *ténèbres*) vertreibt; oder auf den „russischen Barbarismus“, der durch Katharinas aufgeklärten Despotismus vermeintlich im Zaum gehalten werde.<sup>39</sup>

Dabei wurde die Idee des ‚orientalen‘ Osteuropas während dieser Reise minutiös inszeniert – den Weg entlang des Flusses Dnepr säumten Militärmanöver, kostümierte Menschenzüge (Bäuer\*innen, Nomad\*innen, Tartar\*innen, Kosak\*innen, nomadische Kirgis\*innen, Kalmück\*innen etc.) und Tierherden, Häuserfassaden und ‚authentische‘ Gesänge: Ein inszeniertes Spektakel der Barbarei, Exotik und Rückständigkeit, das den Reisenden dargeboten wurde – „[a] staged and choreographed savagery, the grand opera of backwardness“<sup>40</sup>. Anhand solcher Mikroanalysen wie die der Reiseerinnerungen einzelner Protagonist\*innen rekonstruiert Wolff die imaginären und narrativen Bestandteile des westlichen Blicks auf Osteuropa, die die Wahrnehmung dieses geografischen und kulturellen Raums weiter prägen.

Auf seiner Rückreise aus Katharinas Reich notiert Ségur mit Genugtuung, dass Russland nicht im Norden liege (wie er dachte), sondern dass es tatsächlich einen „Orient Europas“ – sogar mit Kamelen und Harems – gebe: Osteuropa.<sup>41</sup>

Saids und Wolffs Orientalismusanalysen werden in der Gegenwart mit Blick auf den osteuropäischen Kontext von einer ganzen Reihe von Autor\*innen weitergeführt. So beschäftigt sich die Anthropologin und Religionswissenschaftlerin Milica Bakić-Hayden mit der von Wolff geschilderten Praxis des „Otherings“, der Distanzierung oder Differenzierung zu anderen Gruppen bzw. mit dem imperialen Diskurs eines kreierte „Anderen“, und findet diesen auf dem Balkan wieder; sie analysiert, wie sich Mikro-Orientalismen im postjugoslawischen Raum selbst gebildet und fortgeschrieben,<sup>42</sup> d. h. wie sich westeuropäische Balkan-Stereotypen und Klischees in den marginalisierten Räumen „verschachtelt“ haben (engl.: „nesting orientalism“). Der Anthropologe Michał Buchowski untersucht unter dem Begriff des „Neoorientalismus“ zeitgenössische europäische Orientalismen im Kontext des globalen Kapitalismus.<sup>43</sup> Buchowski zufolge hat sich unter postmodernen, postindustriellen und postsozialistischen Vorzeichen eine Transformation vom „klassischen Orientalismus“ vollzogen, die nicht nur zwischen Orient und Okzident unterscheidet, sondern auch zwischen Kapitalismus und Sozialismus, Eliten und Plebs.<sup>44</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Nataša Kovačević schließlich interessiert sich für die Umrisse eines „Eastern European Orientalism“ in literarischen und visuellen Texten aus der sozialistischen und postsozialistischen Zeit. In diesen kulturellen Produktionen finden sich aus ihrer Sicht vermehrt kollektive Ängste und Identitätskrisen gespiegelt, die von Prozessen der Selbst-Orientalisierung herrühren.<sup>45</sup>

In fact, it is this voluntary – and largely unrecognized – self-colonizing [/orientalizing] tendency vis-à-vis the West which distinguishes Eastern Europe from other targets of Western colonialism.<sup>46</sup>

Ähnliches notiert Boris Groys mit Bezug auf die (Wieder-)Erfindung präsovjeter Identitäten im Zusammenhang der *postkommunistischen Kondition*.<sup>47</sup> Das Thema Orientalisierung/Selbstorientalisierung berührt sich zumal mit der Analyse der Kunsthistorikerin Edit András, die Oleg Kuliks berühmte Performance *Dog House* (1996) und ihre Aufführung im Kontext der viel diskutierten *Interpol* Gruppenausstellung im Färgfabriken Center for Contemporary Art and Architecture Stockholm mit Blick auf die Diskursivierung „osteuropäischer Kunst“ analysiert. Im Rahmen der Performance spielte der Künstler Oleg Kulik einen angeketteten und gefährlichen Hund, der nackt vor seiner Hundehütte kniete und unangekündigt Organisator\*innen und Besucher\*innen attackierte und zwei Kunstwerke zerstörte. Ihrer Ansicht nach entsprach die Performance exakt solange den Erwartungen des westlichen Publikums, wie es sich dank Kuliks „Imitation“ das vermeintliche Hundeleben eines Menschen in Russland vorstellen konnte. Sobald Kulik jedoch die Grenze der bloßen Dekoration überschritt und wider Erwarten Angriffe gegen Menschen richtete, agierte er gegen die „westlichen“ Regeln der Kunst, die für die Produzent\*innen „osteuropäischer Kunst“ das Rollenmuster der kühnen, sozial engagierten Produzent\*innen (in der Nachfolge der alternativen oder dissidenten Kunst) ausgewählt hatten.<sup>48</sup> Dass Kulik im Kontext des *Interpol* Projektes die Schwelle von der reinen Imitation zu einer tatsächlichen, bedingungslosen Verkörperung eines Hundes überschritten hatte, führte zu einem international beachteten Eklat und einem vernichtenden Urteil seitens der westlichen Kunstkritik.<sup>49</sup> Vor allem aber bestätigt sich anhand dieses Beispiels, dass osteuropäische Künstler\*innen, wie Raluca Voinea festgestellt hatte, seit den späten 1990er-Jahren oftmals als „die Anderen“ verstanden wurden (vgl. S. 15). Sie hatten, so Igor Zabel, in schöner Regelmäßigkeit die wilde, aggressive, irrationale, unverständliche, gefährliche und animalähnliche Essenz Russlands bzw. des Ostens zu repräsentieren.<sup>50</sup>

Kurz: Seit den 1990er-Jahren zirkulieren in der kultur- und kunsttheoretischen Forschung wie Ausstellungspraxis einschlägige Bilder, die sich m. E. bis heute fortsetzen und sich in variierenden kulturellen und theoretischen Tradierungen wiederentdecken lassen. Der entmündigte und unselbstständige „homo sovieticus“, der zum Warten verordnete oder verdammte „homo patiens“ und sein Körper und der aus der Zeit gefallene Saurier etc. repräsentieren kollektive, kulturelle Imaginationen, die unsichtbar miteinander verbunden und in ost- wie westeuropäischer Theoriebildung nachweisbar sind.

Im Effekt summierten sich diese – in der Kulturtheorie und kuratorischen Praxis der 2000er- und frühen 2010er-Jahre in verschiedenen Graden operativen – stereotypisierenden und orientalisierenden Zuschreibungen betreffend den post-

sowjetischen/postsozialistischen Menschen im Allgemeinen zu einer manifesten *geopolitischen Bürde* osteuropäischer Künstler\*innen. So beschreibt die Künstlerin Eglė Rakauskaitė (Rakė) ein Kernproblem geopolitisch marginalisierter Künstler\*innen wie folgt:

I do not want to be exotic. I do not want to represent the culture of a small nation. Who does? On the other hand, I know that the ‚exotic‘ and ‚national‘ niches are formats to be exploited. Whether I want it or not, I am always being framed by geography and cultural politics.<sup>51</sup>

Künstler\*innen aus Osteuropa sind nicht nur von institutionellen Strukturschwächen und „westlich“ ausgerichteter Kanonbildung stärker betroffen als westliche Kolleg\*innen, sondern werden – unter Anwendung einer geopolitischen und kulturellen Schablone – aufgrund ihrer Lokalität entweder unsichtbar, als unlesbar markiert oder miteinbezogen, aber exotisiert. Der Künstler Vladimir Nikolić erfasst seine Erfahrung mit der geopolitischen Bürde im Umgang mit seinen Kolleg\*innen aus dem internationalen Kunstbetrieb wie folgt:

They (art catalogue text writers, curators, journalists, etc.) always read my work in the geopolitical context of the country I represent. So no matter what my work was about – it was seen only in the light of this Balkan communism – post-communism, war-post-war, anti-modern tradition, weird local habits, and described in terms of cultural, social and political references related to the place I come from.<sup>52</sup>

Viele Künstler\*innen aus Osteuropa teilen diese Erfahrung. Sie integrieren diese Kondition in ihre künstlerische Praxis und gehen daher auch in ihren Arbeiten gezielt mit diesen Vorannahmen um. Nennenswerte Arbeiten, die diesen Zusammenhang thematisieren, sind beispielsweise Kai Kaljos bereits erwähnte Videoarbeit *A Loser* (1997), Anna-Stina Treumunds Remake *Loser 2011* (2011), Šejla Kamerićs Arbeit *Bosnian Girl* (2003), *The Mad Dog Performance* (1994) von Oleg Kulik, das Projekt *Looking for a Husband with EU Passport* (2000–2005) von Tanja Ostojić, die (Video-)Performance *You Have No Idea* (2016) von Selma Selman oder auch *Move Your Hands* (2007) des Künstlers Kamen Stoyanov.

Die Problematik ist auch lokalen Kurator\*innen und Kunsttheoretiker\*innen nicht verborgen geblieben. Sie schreibt sich deshalb mit der Zeit in den Diskurs und die Ausstellungspraxis um die „osteuropäische Kunst“ selbst ein. So fragt beispielsweise Zdenka Badovinac, Kunsthistorikerin und Kuratorin relevanter Ausstellungen wie z. B. *The Body and the East*, *Arteast 2000+*, *Interrupted Histories* und *Museum of Parallel Narratives*. *In the framework of L'Internationale*, wer eigentlich dazu berufen werde, deren Geschichte zu schreiben:

The question I find crucial in my work related to historicizing Eastern European art is who does the historicizing. Who is the narrator? What is his or her position?<sup>53</sup>

Hiervon ausgehend wären Ausstellungskonzepte zu betrachten, in denen sich Ansätze und Haltungen widerspiegeln, die mit dem geopolitischen Nachklang, problematischen Stereotypen, der Abwesenheit einer systematischen Historisierung und der Pluralität historisierbarer Kunstgeschichte(n) einen anderen Umgang fanden.

Stattdessen soll abschließend darauf hingewiesen werden, dass das kuratorische Dispositiv der „osteuropäischen Kunst“ gegenüber anderen Ansätzen in jüngerer Zeit deutlich an Traktion verloren hat. Man lese beispielsweise, wie der Kurator der documenta 14, Adam Szymczyk, seine Entscheidung begründet, Athen neben Kassel als gleichberechtigten Standort der documenta zu wählen:<sup>54</sup>

Es schien [...] am angemessensten, von Athen aus zu arbeiten und zu agieren, wo wir vielleicht zu lernen anfangen können, wie wir die Welt wieder auf unvoreingenommene Weise betrachten können und wo wir die in Nordeuropa vorherrschende Konditionierung verlernen und aufgeben können, die unausgesprochen oder explizit die Überlegenheit des Westens, seiner Institutionen und seiner Kultur über den ‚barbarischen‘ und angeblich unzuverlässigen, unfähigen, unaufgeklärten, stets zu unterwerfenden ‚Rest‘ voraussetzt.<sup>55</sup>

Vor diesem Hintergrund erklärt er es als sein Ziel, „indigene Wissenspraktiken und -techniken“ nach Athen und Kassel zu bringen. Am Beispiel der documenta 14 und des zugehörigen Magazins *South as a State of Mind*, das 2012 in Athen gegründet wurde, wird greifbar, dass die globale Weltordnung inzwischen als in „Norden“ und „Süden“ und nicht als in „Ost“ und „West“ gespalten erlebt wird. An internationalen Ausstellungen und ihrer Kuratation wie der documenta 14 lässt sich so ablesen, dass die „osteuropäische Kunst“ und die ihr zugrunde liegende postkommunistische Kondition als spezifischer Begriff immer weniger Virulenz besitzt und man sich auch in der Ausstellungspraxis jetzt vermehrt auf die Wertschätzung und Integration nicht-westlicher, lokaler sowie indigener Praktiken, Traditionen und Kanons konzentriert, sodass Positionen aus Osteuropa nunmehr im Licht einer global dimensionierten dezentralisierten Moderne betrachtet werden. Die „osteuropäische Kunst“ weicht in den 2010er-Jahren kuratorischen Perspektiven, die unter anderem dekoloniale Kritik<sup>56</sup>, Ökologie-Diskurse<sup>57</sup>, Neue Materialismen, Feminismen, Transkulturalismen, Transmodernismen<sup>58</sup> und Migration als eine politische und soziale Bewegung<sup>59</sup> umfassen.

Mit Blick auf die Generation T jedenfalls zeigt sich klar, dass der Komplex der „osteuropäischen Kunst“ ihre künstlerischen Praxen in der Gegenwart nicht erfasst. Das liegt allerdings nur zum Teil an der beschriebenen inneren Problematik und Selektivität des entsprechenden kuratorischen Dispositivs. Vielmehr erklärt sich die in den Werkanalysen (Kap. 2–5) klarwerdende eklatante Differenz ihrer künstlerischen Praxen – und

speziell ihrer künstlerischen Strategien der Erinnerung und Verarbeitung der Transformationszeit – zur „osteuropäischen Kunst“ insbesondere aus zwei Faktoren:

Zum einen hat sich Osteuropa und die Welt insgesamt verändert, seitdem Kurator\*innen und Theoretiker\*innen in den späten 1990er- und frühen 2000er-Jahren auf die künstlerische Produktion der 1990er und davor blickten. Auf dieses veränderte Szenario reagieren die heute aktiven Künstler\*innen und es prägt ihre Strategien der Erinnerung an die Transformation.

Zum anderen aber ist das Erleben – und entsprechend dann auch das Erinnern – der Transformationszeit generationenspezifisch, und die künstlerischen Protagonist\*innen der „osteuropäischen Kunst“ haben ein bis zwei Generationen Distanz zu den heute aktiven und stärker sichtbar werdenden Künstler\*innen der Generation T.

## 1.2. Postsozialistische Kunst: Jenseits von Osteuropa

Nach dem ökonomischen Schock der oft chaotisch verlaufenden „Privatisierungen“<sup>60</sup>, den ersten politischen Gehversuchen ehemaliger Regimegegner\*innen wie -kader, der Osterweiterung der EU, der Integration der osteuropäischen Ökonomien in den Weltmarkt eines neoliberalen Kapitalismus ohne Gegenspieler, erscheint Osteuropa heute als regulärer Schauplatz jener globalen Situation, in der die Weltgesellschaft den globalen Norden und globalen Süden als System zusammenhängender Ungleichheiten innerhalb und zwischen Gesellschaften produziert. Als *Schauplatz* der globalen Situation hat Osteuropa – wie praktisch jede andere Region – den Charakter eines geografisch und sachlich fest umgrenzten politischen, ökonomischen und kulturellen Zusammenhangs verloren, kann nicht länger (wenn das je möglich war) durch sich selbst begriffen werden, wird „unterhöhlt“ und „durchlöchert“ von Bezügen nach Außen.

Dazu gehören die in die Region hinein- und aus ihr heraus fließenden Waren-, Geld-, und Informationsströme. Dazu gehören aber auch die Migrationen, die die Bevölkerungen Osteuropas seit den 1990er-Jahren in Bewegung setzen. Osteuropa hat seit 1990 aufgrund der Emigration den dramatischsten Bevölkerungsrückgang der jüngeren osteuropäischen Geschichte erlebt. Laut dem European Demographic Data Sheet von 2018 verzeichnen fast alle Länder in Mittel-, Südost- und Osteuropa einen erheblichen Bevölkerungsschwund, der auf eine Kombination aus Auswanderung und niedrigen Geburtenraten zurückzuführen ist. Mehrere Länder, wie Bulgarien, Lettland, Litauen, Moldawien, Bosnien und Herzegowina oder Kosovo, erfuhren seit dem Ende des Kalten Kriegs einen Bevölkerungsrückgang um 19 % und mehr.<sup>61</sup> Seit 1990 gab es für Migrant\*innen aus dem Osten Europas in die west- und mitteleuropäischen Staaten drei Wege: legale und illegale Arbeitswanderung, Flucht vor den postjugoslawischen Kriegen sowie transnationale Migration<sup>62</sup> – bevor die EU-Osterweiterung 2004 und 2007 den EU-Bürger\*innen eine neue Freizügigkeit ermöglichte<sup>63</sup> und somit eine vierte Möglichkeit schuf. Seither machen Millionen von Menschen von der Mög-

lichkeit Gebrauch, eine Arbeitsstelle in einem anderen EU-Land zu suchen und sich dort niederzulassen.<sup>64</sup> Das Land mit den meisten im EU-Ausland tätigen Bürger\*innen im erwerbsfähigen Alter (20–64 Jahre) ist Rumänien mit 19,7 % Auswander\*innen, das heißt etwa einem Fünftel der rumänischen Bevölkerung. Als sogenannte Spitzenreiter folgen Litauen (15,0 %), Kroatien (14,0 %), Portugal (13,9 %), Lettland (12,9 %) und Bulgarien (12,5 %) (Stand: 2018).<sup>65</sup>

Beispiel Litauen: Seit der Unabhängigkeit 1991 und insbesondere auch Litauens EU-Beitritt am 1. Mai 2004 verließen insbesondere junge, qualifizierte Menschen zwischen 20 und 35 Jahren das Land, meist für eines der elf „EU-Kernländer“ Westeuropas. Anfang der 1990er-Jahre lag die Bevölkerungszahl Litauens bei 3,7 Millionen, inzwischen leben nur noch 2,8 Millionen Menschen im Land. Laut Eurostat, dem statistischen Amt der Europäischen Union, verließen zwischen 2012 und 2018 insgesamt 291 500 Menschen Litauen, das sind 10,41 % der Bevölkerung.<sup>66</sup> Dieser Massensexodus von jungen Menschen aus den neueren Mitgliedsländern der EU und aus den Balkanländern wie Serbien ruft in Kombination mit dem Geburtenrückgang einen negativen demografischen Trend hervor, denn die meisten Menschen kehren nicht in ihr Heimatland zurück.<sup>67</sup>

Auch in Deutschland bildet sich diese EU-Binnenmigration ab: Im Jahre 2018 weisen von 20 Millionen in Deutschland lebenden Menschen mit Migrationshintergrund 7,4 Millionen Bezüge zu anderen EU-Mitgliedsländern auf. Die meisten EU-Einwander\*innen Deutschlands kommen laut dem Mediendienst Integration aus Rumänien, Polen und Bulgarien.<sup>68</sup> Bei diesen Migrant\*innen handelt es sich vielfach um Frauen\* mit abgeschlossener Berufsausbildung, die auswandern, um in den Bereichen Gesundheit, Pflege und Soziales zu arbeiten.<sup>69</sup>

Für den Bereich der Kultur bzw. der Migration von Kulturproduzent\*innen von Ost nach West ist die Datenlage weniger klar; dennoch leben in westlichen Städten wie u. a. Los Angeles, Arnhem, Amsterdam, Basel, Berlin, Brüssel, Frankfurt am Main, Helsinki, London, Maastricht, Malmö, München, New York, Oslo, Paris, Rotterdam, San Francisco, Stockholm, Utrecht, Wien und Zürich eine Vielzahl an Kulturschaffenden, Künstler\*innen und Geisteswissenschaftler\*innen aus ex-sozialistischen Herkunftsländern: „das Kognitariat“<sup>70</sup>.

Wenn eine substanzielle Zahl von Osteuropäer\*innen außerhalb der Gebiete der ehemaligen Sowjetunion leben und arbeiten bzw. regelmäßig zwischen ihren Herkunftsländern und anderen europäischen und außereuropäischen Orten pendeln, verändert und verkompliziert dies die Topografie Osteuropas, macht sie komplexer und durchlässiger (zugleich ausgedehnter und weitmaschiger) und öffnet sie auf die globale Situation hin. Das gilt insbesondere auch für die Generation T und die Künstler\*innen dieser Generation, die eine hohe europäische und internationale Mobilität aufweisen, oftmals außerhalb ihrer Geburtsländer – in Amsterdam, Berlin, London etc. – ausgebildet wurden und leben: *ihr* Osteuropa ist ein globaler und zunehmend hybrider Topos.

## Postsozialismus

In den Kunst- und Kulturwissenschaften sind speziell seit den 2010er-Jahren Bestrebungen zu beobachten, den Theoriekontext der „osteuropäischen Kunst“ durch eine kultur- und kunstwissenschaftliche Forschungskonstellation und entsprechende Begrifflichkeiten zu ersetzen, die womöglich geeigneter sind, der komplexer gewordenen Topografie Osteuropas und letztlich dem immer schon globalen Kontext der Transformation und ihrer Folgen Rechnung zu tragen. Diese Begrifflichkeiten könnten einen neuen analytischen Rahmen auch für den Blick auf transformationsbezogene Arbeiten der Generation T bereitstellen.

Ein Feld solchen Nachdenkens ist die Postsozialismusforschung. Dabei steckt in der Verwendung des Begriffs Postsozialismus selbst schon eine Abgrenzung gegenüber dem Begriff Postkommunismus. Der Kunsthistoriker Anthony Gardner begründet diese zugleich philosophisch und geopolitisch wie folgt:

While the Soviet bloc existed, communism referred to the political parties that (at least in Europe) governed the nations east of the Iron Curtain. Socialism, by contrast, was a political philosophy that communist parties claimed to promote and, moreover, a philosophy of great relevance beyond communist governments as well. As Peter Osborne asserts, socialist philosophies were equally pivotal to countries and cultures west of the Iron Curtain.<sup>71</sup>

Wie der Sozialismusbegriff vor 1989/91 diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs eine Rolle gespielt hat und insofern Ost und West umgreift, so erkennt Gardner auch im Begriff des Postsozialismus eine gesamteuropäische, ja globale Dimension. Denn nicht nur der Sozialismus osteuropäischer Prägung ist in den 1990er Jahren unter Druck geraten und/oder verschwunden, sondern ihm zufolge auch die westeuropäischen Sozialismen und Sozialstaatsmodelle – diese allerdings nicht unmittelbar durch den Zusammenbruch der Sowjetunion (auch wenn dieser Faktor eine Rolle spielt), sondern vielmehr durch das Aufkommen der neoliberalen Ideologie seit den 1980er-Jahren (Reaganomics, Thatcherismus etc.). Im Effekt liegt in dieser behaupteten – angesichts des totalitären Moments des Staatssozialismus vielleicht auch problematischen – Gemeinsamkeit für Gardner die Möglichkeit einer Neubetrachtung des sozialistischen Erbes bzw. die Chance, etwaige Verzweigungen des Kollapses des Sozialismus in Ost und West aufzuzeigen<sup>72</sup> sowie Korrelationen und wechselseitige Einflussnahmen zwischen östlichen und westlichen künstlerischen Positionen anzuerkennen. Auf diese Weise bezieht sich die kunstwissenschaftliche Theorie und Forschung nicht mehr vor allem auf die osteuropäische Tradition nonkonformer oder dissidenter Kunst, die sich gegen die staatliche Ideologie gewandt habe, so der Kunsthistoriker, sondern kann eine gesamteuropäische Kunstproduktion unter postsozialistischen Bedingungen in den Blick nehmen:

Postsocialism takes a much more expansive view of the possible ramifications of socialism's apparent collapse. It also hints toward correlations and influences between ‚Eastern‘ and ‚Western‘ European artists that still remain poorly analyzed in contemporary art history. [...] More productive scholarship can [...] develop from recognizing artist's *mutual* reframing of art discourse and practice across supposed borders.<sup>73</sup>

So unscharf Gardners Postsozialismusbegriff im Einzelnen sein mag, produktiv an ihm ist jedoch, dass Postsozialismus in diesem Zusammenhang nicht als Prozess der Demokratisierung oder Europäisierung Osteuropas verstanden wird, sondern als post-geografische Kategorie, die es erlaubt, künstlerische Produktionen vor dem Hintergrund der im Zeichen des Neoliberalismus ineinander verschlungenen Geschichten des einstigen Westens und Ostens nach 1989/91 zu analysieren.

Die Kunsthistorikerin Angela Dimitrakaki regt ebenfalls an, den geografischen Raum des Postsozialismus neu zu denken. Auch sie betont, dass ein postsozialistisches Europa nicht länger nur mit Osteuropa identifiziert werden kann. Im Jahr 2012 sieht sie vor dem Hintergrund der Privatisierungspolitik von Schweden über Estland bis hin zu Griechenland ausreichend Gründe, *ganz Europa* als postsozialistisch zu deklarieren.<sup>74</sup> Statt einer regionalen Kondition sollte das postsozialistische Europa ihr zufolge kontinental gedacht werden, denn ganz Europa befinde sich nunmehr im Zustand der „Transition“, in einer neuen Phase des Kapitalismus.<sup>75</sup> Durch diese Neubetrachtung wird nicht zuletzt der ideologische Gehalt des Begriffs der „Transition“ – die Idee, die osteuropäischen Bevölkerungen hätten sich nach 1989/91 einseitig der (westlichen) „Zivilisation“, dem Markt und der Demokratie zugewandt – revidierbar.<sup>76</sup> In einem erweiterten Transitionsbegriff rückt der Imperativ einiger Länder, Europa beitreten zu „müssen“,<sup>77</sup> zugunsten einer umfassenderen, gesamteuropäischen Kapitalismusanalyse, die beide Seiten des Eisernen Vorhangs berücksichtigt, in den Hintergrund. Ähnliche Überlegungen haben die Politikwissenschaftlerin Petra Stykow dazu verleitet, den Transitionsbegriff ganz aufzugeben und lieber von der *Transformation* Europas nach 1989/91 zu sprechen. Sie erfasst die Transformation als Prozess einer widerspruchsvollen, im Resultat „womöglich inkonsistenten Rekombination von neuen (kapitalistischen) und ererbten (sozialistischen) institutionellen Formen“<sup>78</sup>, der von lokalen Akteur\*innen umgesetzt werde. Auch in dieser Arbeit wird der Begriff der Transformation verwendet, da dieser Terminus – eher als der Transitionsbegriff – die gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Veränderungsprozesse als multi-dimensionale, widersprüchlich verlaufende und ergebnisoffene Vorgänge in Europa zu denken erlaubt.

Doch warum die Konzentration nur auf Europa? Die Slawistin Jennifer Suchland macht darauf aufmerksam, dass im Grunde nicht nur Europa im Fokus postsozialistischer Studien stehen sollte, sondern auch andere postsozialistische Regionen wie beispielsweise Zentralasien, Balkan und Kaukasus:

What is more, certain countries were more commonly portrayed as the global representatives of postsocialism (Eastern Europe and Russia), whereas other post-state socialist nations came under different geoideological categories, such as Central Asia, the Balkans, and the Caucasus. It is possible that there are deeply problematic racial and ethnic assumptions behind such distinctions.<sup>79</sup>

Diese Argumentation stellt eine Verbindung her zwischen den „verschachtelten Orientalismen“ (engl.: „nesting orientalism“) und ihren ethnischen und rassistischen Vorannahmen. Angesichts der sachlich unbegründeten Ausklammerung Zentralasiens, des Balkans und des Kaukasus läge es tatsächlich nahe, den Begriff des Postsozialismus weiter ins Globale zu öffnen.

Ein Faktor, durch den diese Öffnung allerdings bislang blockiert wurde, ist die weiterhin kursierende veraltete Drei-Welten-Ideologie, die seit ihren Anfängen in den 1950er-Jahren bis heute Auswirkungen auf die Wissenschaften, Gesellschaften und Politiken nach dem Kalten Krieg hat.<sup>80</sup> Laut dem Wirtschaftswissenschaftler Narcis Tulbure und der Ethnologin Hana Cervinkova gehen insbesondere Theoriebildungen US-amerikanischer Provenienz oft weiterhin von einer geografisch basierten, ideologischen Trennung der Erde in drei „Welten“ aus, die sich auch in disziplinären Separierungen niederschlägt. So wurde ihrer Analyse zufolge die „Erste Welt“ vornehmlich von den Sozialwissenschaften (Ökonomie, Politikwissenschaften, Soziologie) untersucht, die „Zweite Welt“ wurde von den sogenannten Regionalstudien (Soviet Studies, Sowjetologie) beleuchtet, die „Dritte Welt“ und ihre ehemaligen Kolonien von der Anthropologie.<sup>81</sup> Auf Grundlage dieser ideologischen Welten-Einteilung und ihren theoretisch-disziplinären Zuordnungen wird verständlicher, warum die ehemaligen sozialistischen Länder während des Kalten Kriegs und darüber hinaus mit Entwicklungs- und Modernisierungstheorien bzw. mit der mangelhaften Transitionstheorie konfrontiert waren.<sup>82</sup> So erfasst das folgende Zitat die den „Welten“ zugeordneten Stereotypen:

These yield three domains: a ‚free‘ First World that is modern, scientific, rational, and therefore a ‚natural‘ society; a ‚communist‘ Second World controlled by ideology and propaganda, with ‚natural‘ society subordinated to a totalitarian state; and a Third World that is ‚traditional‘, irrational, overpopulated, religious and economically ‚backward‘.<sup>83</sup>

Demgegenüber schlagen Wissenschaftler\*innen wie Katherine Verdery und Sharad Chari – von denen dieses Zitat stammt – vor, sich auf die „Welten“-übergreifende Figur des Kalten Kriegs zu fokussieren und diesen mehrdimensional als räumliches, institutionelles und ideologisches Phänomen zu rekonstruieren. Das ist das Projekt der Post-Kalter-Krieg-Studien. Innerhalb dieses Feldes geht es dann insbesondere darum, wie Repräsentationen des Kalten Kriegs die nachfolgende Theorie und Politik geformt haben und weiterhin formen.<sup>84</sup> Zeitgemäße Postsozialismusforschung bzw.

Post-Kalter-Krieg-Studien umfassen für sie einen kritischen Standpunkt gegenüber der sozialistischen Vergangenheit wie gegenüber möglichen sozialistischen Zukünften, gegenüber neoliberalen Ansichten zu Transition, Märkten und Demokratie und gegenüber möglichen Wissensproduktionen und -aneignungen in institutionellen Kalter-Krieg-Kontexten.<sup>85</sup>

Darüber hinaus öffnen sie sich gegenüber der Postkolonialismusforschung.<sup>86</sup> Ein Ziel der Postsozialismusforschung besteht für Katherine Verdery darin zu untersuchen, wie das sowjetische Großreich im Vergleich zu westlichen Imperien operierte. Ein zweiter Forschungsschwerpunkt ist aus ihrer Sicht die Analyse der Interaktionen zwischen Kolonie und Kolonialmacht, d. h. zwischen der Sowjetunion, den osteuropäischen Staaten und den Satellitenstaaten in den Ländern Afrikas, Asiens und Amerikas.<sup>87</sup> Außerdem sieht sie im kontrollierten Einsatz von Wissen und Repräsentation selbst ein Werkzeug der Kolonialherrschaft sowie einen dritten Untersuchungsgegenstand. Entsprechend beschäftigen sich die Post-Kalter-Krieg-Studien – ähnlich wie die oben behandelten Forschungen zu „nesting orientalism“ – damit, welche (Selbst-) Bilder in Westeuropa vom „Orientalen“ und dem „Wilden“ produziert wurden und vor allem wie in Osteuropa bestimmte Vorstellungen vom „Westen“ entstanden sind – in Anlehnung an die Vorstellungen vom „Selbst“ und vom „Anderen“ im kolonialen Kontext.<sup>88</sup>

Umgekehrt sieht Verdery großes Potential aber auch in der Herleitung und Erläuterung der „westlichen Identität“:

[W]ir [hätten] auf diese Weise einen völlig anderen Blickwinkel bei der Frage nach der westlichen Identität, indem wir nämlich zum Beispiel untersuchen können, weshalb nicht nur die Kolonien, sondern die Existenz des Sozialismus an sich für die ‚Entstehung‘ und das ‚Werden‘ des Westens mitverantwortlich waren.<sup>89</sup>

Verderys zentrale Parole und Aufruf („Es wird Zeit, den Kalten Krieg aus dem Ghetto der Osteuropastudien zu befreien [...]“<sup>90</sup>) liest sich insofern auch als Wunsch danach, den Westen nicht länger als unmarkierten, unhinterfragten Beobachter\*innenstandort vorauszusetzen, sondern ihn explizit auch in seinen Konstruktionsbedingungen zu untersuchen. Ganz in diesem Sinne stellt beispielsweise das Rechercheprojekt *FORMER WEST* die Frage, was denn aus dem Westen nach 1989/91 geworden sei. Das Projekt basiert auf dem Experiment, den „ehemaligen Osten“ für die Betrachtung des „Westens“ als Vorbild zu nehmen.<sup>91</sup> Diese gedankliche Operation – der Vorschlag, den Westen ab 1989/91 auch als vergangen und ehemalig zu setzen – basiert auf der genannten Idee, die Konstruktion des Westens, seine geopolitische, temporäre und räumliche Struktur, ganz genauso zu studieren wie diejenige des Ostens. Eine solche Reevaluation des Westens bzw. der westlichen Identität macht diese als spezifische Konstrukte sichtbar und unterläuft so jeden methodologischen Anspruch auf einen westlichen Universalismus (vgl. etwa den Terminus und die Praxis der sogenannten „westlichen Moderne“<sup>92</sup>).

## Alter-globale Kunstgeschichte

Neben diesen kulturwissenschaftlich orientierten Reaktionen auf das neue Szenario eines globalisierten Osteuropas haben sich auch neue kunstwissenschaftliche Ideen im engeren Sinne dazu herausgebildet. Dabei führt der Weg von der *postkommunistischen Kondition* zur Verortung der künstlerischen Praxen der Generation T im Kontext eines nicht länger „spezifisch osteuropäischen“ kunstwissenschaftlichen Paradigmas: der *Global Art History*, die auch für die theoretische Fundierung und den analytischen Fokus dieser Studie entscheidend ist. Insofern soll dieses Paradigma hier in aller Kürze hergeleitet und kontextualisiert werden.

Im Jahr 2017 veröffentlichten Teilnehmer\*innen der documenta 14 ein gemeinsames Statement, in dem es hieß:

The world has transformed many times over since 1955 [dem Jahr der ersten documenta, U. G.]. Western Europe is no longer the center, and not only of contemporary exhibition making. It is being challenged to take its place as one among equals, as Asia, Latin America, Africa, the Middle East, Southern and Eastern Europe, and Australasia come forward to claim their presence. Contemporary art no longer looks toward a European exhibition to lead the way in ideas about what art can do, and what it should do. However, Kassel does exercise influence in contemporary art discussions that are emerging from many locations because of the global focus of documenta and the critical self-awareness maintained through its recent editions, coinciding with the emergence of a new multipolar world order since 1989.<sup>93</sup>

Die neue multipolare Weltordnung seit 1989/91 ist ein zentrales Thema vieler Publikationen und Ausstellungen der letzten Jahre – auch der documenta 14 in Kassel und Athen, wie das obige Zitat vorführt. Dabei war es insbesondere der Fall des Sozialismus in Europa, der mit dazu führte, dass sich die Kunstgeschichte, das Schreiben über Kunst und die Ausstellungsprofile verändert haben. Zahlreiche Kunsthistoriker\*innen, Kunsttheoretiker\*innen und Kurator\*innen betrachten 1989/91 denn auch als einen Wendepunkt, als ein Datum politischer und kultureller Neuordnung, das ein neues Licht auf das 20. und 21. Jahrhundert geworfen hat. Tatsächlich ist seitdem eine neue Sichtbarkeit für nicht-europäische, nicht-westliche Künstler\*innen auf den (in exponentiell steigender Zahl stattfindenden) globalen Biennalen und Kunstmesen entstanden – und zwar weit über das Detailphänomen der „osteuropäischen Kunst“ hinaus. Schule machend war in diesem Zusammenhang die 1989 im Pariser Centre Pompidou von Jean-Hubert Martin kuratierte Ausstellung *Magiciens de la terre*, in der nicht-westliche Positionen als zeitgenössische statt als primitive, ethnische Werke gezeigt wurden. Auch regte der Kurator durch die gleichberechtigte Präsentation im Rahmen seiner Ausstellung einen imaginären Dialog zwischen Künstler\*innen aus dem dekolonisierten, globalen Süden und westlichen Künstler\*innen an.<sup>94</sup> Angesichts der vielen unbeachteten Avantgarden, lokalen Künste und Kunstformen, die seit 1989/91 an die Oberfläche dringen, verändert sich die Geografie der Kunst bis heute

drastisch. Insofern der modernistische Kanon der Kunst westlich geprägt ist, wird in der Kunstgeschichte inzwischen häufig von einer notwendigen und nachzuholenden Recherche zu „lokalen Modernismen“ gesprochen.<sup>95</sup> Demnach löst sich „der“ Modernismus gegenwärtig in multiple Modernismen auf und künstlerische Revisionen der Moderne, d. h. Auseinandersetzungen mit modernistischer Kunst/Modernismen und mit der Moderne als historischer Epoche sowie die Aufarbeitung lokaler Kunstgeschichten, haben unübersehbar Konjunktur.

Will man 1989/91 als globales Schlüsseldatum verstehen, fällt der Blick zunächst auf die *Gleichzeitigkeit* einer ganzen Reihe einschneidender Ereignisse: In enger Reihung finden die ersten demokratischen Wahlen in Osteuropa (am 4. Juni 1989 in Polen mit dem Sieg der Solidarność-Bewegung), der Fall der Berliner Mauer, der Zusammenbruch der Sowjetunion, der Beginn der Jugoslawienkriege (1991–2001) und das Ende der Apartheid in Südafrika (1991) statt. Als ein weiteres entscheidendes Vorkommnis nennt Piotr Piotrowski das Tian’anmen-Massaker am 3. und 4. Juni 1989, bei dem Studentenproteste für demokratische Reformen vom kommunistischen Regime Chinas blutig niedergeschlagen wurden, und weist auf die kurz zuvor beendeten Militärdiktaturen in Argentinien (1976–1983), Brasilien (1964–1985) und Chile (1973–1988) hin. Dies nimmt er zum Anlass, über den Zusammenbruch des „Ostblocks“ bzw. über die Dekommunisierung der „Zweiten Welt“ als Teil einer viel größeren Veränderung im globalen Maßstab nachzudenken.<sup>96</sup> Demzufolge ist 1989/91 nicht allein aufgrund des Endes des Sozialismus ein Schlüsseldatum, sondern auch deshalb, weil es in diesem Zeitraum andere wichtige politische Zäsuren gab, die im Effekt zu einer Einbindung der sogenannten Peripherien und ihrer Kunstpraxen in den globalen Kunstbetrieb geführt haben, und da das Interesse an Postcolonial Studies stetig gewachsen ist.<sup>97</sup>

Entsprechend findet sich eine ganze Reihe prominenter kunstwissenschaftlicher bzw. kunsthistorischer Reaktionen zu diesem Umbruch. So interpretiert der Kunsttheoretiker Hal Foster den historischen Moment 1989/91 als Eintreten eines flüchtigen Ausnahmezustands (engl.: *intermittent emergency*), in dem kurzfristig die Positivität eines transformatorischen „The Wall is down/Tian’anmen Square/New World Order“-Moments greifbar wurde, in dem sich viele Möglichkeiten, die teils noch aus den 1960er-Jahren überliefert waren, entfalten können. Retrospektiv betrachtet Foster dieses Jahr jedoch als den Zeitpunkt des endgültigen Triumphs der neoliberalen Ordnung und einer abrupt beendeten Phase der Öffnung.<sup>98</sup> Auch für den Ästhetiktheoretiker Peter Osborne markiert 1989/91 ein entscheidendes Datum: Aus seiner Sicht bezeichnet es das Ende des tatsächlich existierenden Sozialismus, die Auflösung von unabhängigen linken politischen Kulturen und den entschiedenen Sieg einer neoliberalen Globalisierung des Kapitals.<sup>99</sup> Diesen Triumph des Kapitals beobachtet auch der Kunstkritiker Marco Scotini und betont, insbesondere seit 1989/91 kursiere die Wahrnehmung, dass die hegemoniale Auffassung der Geschichte als modern, dualistisch und progressiv – paradoxerweise – vom nunmehr global siegreichen Kapitalismus selbst endgültig zerstört worden sei. Die Effekte dessen seien allerdings nicht nur negativ zu bewerten. Für die Zeit seit Ende des Kalten Kriegs beobachtet Scotini vielmehr eine

produktive Krise der Zeitlichkeit, eine „Multitude“ von koexistierenden Geschichten und eine zuvor ungekannte Plastizität der Zeit bzw. ihre produktive, multiple und konstitutive Neuöffnung vermittelt der kulturellen Erinnerung.<sup>100</sup> Diese plastisch gewordene Zeit, die der Kunst innewohne, wird von Scotini in einem späteren Essay poetisch als „Sammlung von Virtualitäten“ beschrieben. Dass solche Virtualitäten Scotinis Analyse zufolge vor allem in Neuschreibungen der Geschichte ans Licht treten,<sup>101</sup> korrespondiert mit dem Ergebnis der vorliegenden Studie (vgl. Kap. 6).

Aber auch in der Kunstgeschichte setzte der Umbruch 1989/91 Impulse, dieselbe als einen postgeografischen Diskurs über vergangene und zeitgenössische Kunstpraxen neu zu verhandeln. Entsprechend haben sich in der euro-amerikanischen Kunstgeschichte seit den 2000er-Jahren Modelle und Konzepte etabliert, die eine neue multipolare Weltordnung in der Ausstellungs- und Kunstgeschichte nach 1989 widerspiegeln. Sie werden unter Bezeichnungen wie *Global Art History*, *World Art Studies* oder *Kunstgeschichte des Kontakts* geführt<sup>102</sup> und leisten eine Neuimagination der bis dato eurozentrischen Kunstgeschichte bzw. des kunstgeschichtlichen Kanons.<sup>103</sup> Vertreter\*innen der globalen Kunstgeschichte wie die Kunsthistorikerin Monica Juneja distanzieren sich von einem angeblich europäischen oder anglo-amerikanischen Zentrum der Kunstgeschichte,<sup>104</sup> um diasporische, transnationale und transkulturelle Untersuchungsmodelle auf kunsthistorische Forschungsobjekte anzuwenden. Juneja beschreibt die vielfältigen Konstellationen der globalen Kunstpraxis mit ihrer wachsenden Fluidität visueller Formen und pluralisierter Sprachen, mit ihren multiplen Lokalitäten, palimpsestischen Temporalitäten und transkulturellen Prozessen sowie aber auch ihren lokalen Öffentlichkeiten, die durch differente Zugangsmöglichkeiten zu kulturellem Kapital voneinander getrennt sind und dadurch jeweils unterschiedlich auf künstlerische Idiome reagieren.<sup>105</sup> Ein zentraler Ausgangspunkt der transkulturellen Kunstgeschichte ist laut Juneja dabei eine *Neutheoretisierung von Lokalität* jenseits identitärer oder ethnischer Markierungen und unter Berücksichtigung der wachsenden Mobilität von Akteur\*innen.<sup>106</sup>

Als immer noch junges Paradigma, das sich zwangsläufig den explosiven Komplexitäten, Asynchronizitäten und Komplizitäten zeitgenössischer Globalität aussetzt, steht die *Global Art History* im Zeichen einer permanenten internen Selbstkritik und problematisiert, schärft und entwickelt auf diesem Wege ihre Begriffe. So stehen etwa manche ihrer populären Wissensprojekte wie *Global Art and the Museum (GAM)* von Peter Weibel, Hans Belting und Andrea Buddensieg im Verdacht, Begrifflichkeiten aus den Postcolonial, Cultural und Diaspora Studies sinnentfremdet zu übertragen – ohne dass die westliche Kunstgeschichte dadurch tatsächlich eine Erneuerung erfährt.<sup>107</sup> Diese notwendige und sachlich oft zutreffende Kritik ändert allerdings nichts an der politischen Dringlichkeit des Versuchs der *Global Art History*, Kunstgeschichtsschreibung zu globalisieren, und nichts an der Produktivität einer entsprechenden Rekontextualisierung postsozialistischer Kunst.<sup>108</sup>

In diesem Sinne hat der Kunsthistoriker Piotr Piotrowski unter dem Eindruck der skizzierten politischen, globalen und disziplinären Umwälzungen das Paradigma

der *horizontalen* bzw. *alter-globalen Kunstgeschichte* entwickelt.<sup>109</sup> Als Beitrag zur Global Art History konzipiert, ist sie aufgrund ihres komparativen Schwerpunkts methodologisch stärker eingegrenzt als diese und lässt sich als Projekt einer polyphonen, multi-dimensionalen, geografisch dehierarchisierten Kunstgeschichte charakterisieren, der es letztendlich darum geht, Globalität alternativ und emanzipatorisch zu gestalten: „it is an element of the strategy of resistance to the authorities and oppression, at the same time being on the side of emancipation and liberation“<sup>110</sup>. Piotrowskis „horizontale“ Kunstgeschichte richtet sich gegen eine sogenannte „vertikale“ Geschichtsschreibung moderner Kunst, welche zentral über die Dichotomie von Zentren und Peripherien verläuft:

First of all, it implies a certain hierarchy. The heart of modern art is the center – a city or cities – where the paradigms of the main artistic trends come into being: Berlin, Paris, New York, and other cities of the West. From those centers particular models move to the periphery, radiating all over the world.<sup>111</sup>

Vor diesem Hintergrund gilt dann laut Piotrowski, dass die „vertikale“ Kunstgeschichtsschreibung die Kunst der Peripherien entweder ganz übergeht (sein Beispiel ist Osteuropa in der Anthologie *Art since 1900*), oder aber über regionale Marker als peripher markiert, während die Kunst der Zentren unmarkiert bleibt und als universal erscheint – eine Struktur, die Piotrowski als „Problem der Lokalisation“ (engl.: „problem of localization“) adressiert:

When we take a look at the books on the history of modern art, we see that on the one hand we have the ‚history of modern art‘ with no local specification, while on the other we have all kinds of adjectives specifying the regional (e. g., the art of Latin America or Eastern Europe) or, more often, the ethnic locality (e. g., the history of Polish, Korean or Mexican art).<sup>112</sup>

Ohne dass Piotrowski darauf eingeht, lässt sich in dieser Beschreibung auch das kuratorische Dispositiv der „osteuropäischen Kunst“ wiedererkennen. Die Strategie der *horizontalen Kunstgeschichte* besteht demgegenüber darin, einerseits (ganz ähnlich wie Katherine Verdery im Kontext der Post-Kalter-Krieg-Studien, s. o.) die Zentren bzw. den Westen ihrerseits zu regionalisieren und provinzialisieren: Indem der Westen, so Piotrowski, als *eine* der Regionen der Kunstwelt lokalisiert werde, würde es leichter möglich, dessen Einfluss aus historischer Perspektive einzuschätzen, zu dekonstruieren und sich ihm in der gleichen axiologischen Weise zu widmen wie Kunst aus Südamerika, Asien, Afrika oder auch Osteuropa.<sup>113</sup> Insofern bietet der Rahmen der horizontalen Kunstgeschichte die Möglichkeit, die westliche Kultur nicht in Bezug auf ihre Hegemonie zu lesen, sondern in Bezug auf ihre eigene geografische Spezifität: als eine von vielen Kulturen der Regionen der Welt, die ihrerseits vielen Einflüssen von außen unterliegt. Außerdem ist sie durch ihren komparativen kunsthistorischen

Ansatz in der Lage, einen spezifischen Ort mit einem radikal anderen Ort in Verbindung zu bringen.<sup>114</sup>

Andererseits geht es der horizontalen Kunstgeschichte darum, die sogenannten Peripherien nicht bloß aus der Unsichtbarkeit zu holen,<sup>115</sup> sondern auch von ihrem derivativen Status und ihren geografischen Zuschreibungen zu befreien und damit eine Sicht auf ihre eigene Virulenz als Produzentinnen moderner Kunst sowie ihre vielfältigen Vernetzungen zu gewinnen: Vernetzungen nicht nur mit den Zentren, sondern auch und vor allem untereinander (engl.: „looking up to ‚An-Other‘“<sup>116</sup>). Mit Blick auf Osteuropa bedeutet dies, und das ist hier zentral, dass die horizontale Kunstgeschichte sich weigert, Osteuropa als einen uniformen Kunstraum oder als konsistentes Territorium zu betrachten, da es von Anfang an von gesamteuropäischen und globalen Politiken durchzogen sei, die es nachzuvollziehen gelte.<sup>117</sup> Als kritische Geografie der Kunst fragt sie nach der Beziehung zwischen verschiedenen europäischen Orten, insbesondere zwischen West-, Mittel- und Osteuropa. Auf diese Weise unterläuft sie eine fortwährende Exotisierung künstlerischer Produktion, die die Kunst des Ostens mit der des Westens kontrastiert.<sup>118</sup>

Seitdem Piotr Piotrowski im Jahre 2015 verstorben ist, übernehmen nun Kunsthistoriker\*innen wie u. a. Beáta Hock, Karolina Majewska-Güde oder Jelena Vesić die kritische konzeptionelle Weiterentwicklung dieser globalen Projekte.<sup>119</sup> Gewährt der Begriff des (globalen) *Postsozialismus* (aus kulturwissenschaftlicher Sicht) einen analytischen Zugriff auf die „pOst-Westliche“<sup>120</sup> Welt, in der die Angehörigen der Generation T heute leben, so erlaubt die *alter-globale Kunstgeschichte* speziell in der Fassung Piotrowskis einen Blick auf ihre Kunstproduktion, der sie von überkommenen Regionalisierungen freistellt und ihre transformationsreflexive Erinnerungsarbeit postgeografisch erfasst.<sup>121</sup>

Diese Studie folgt den Impulsen der Postsozialismusforschung und der alter-globalen Kunstgeschichte. Anders als im Fokus auf regionale oder nationale Kunstgeschichten kann von diesem neuen theoretischen Plateau her die zeitgenössische Realität Osteuropas für die Generation T zur Kenntnis genommen und in ihrer künstlerischen Reflexion nachgezeichnet werden. Zudem sollen innerhalb dieses Reflexionsrahmens auch neue Schwerpunkte gesetzt werden. So wird Piotrowskis „Problem der Lokalisation“ nicht allein durch neue kunsthistorische und kunsttheoretische Sensibilitäten unterlaufen, sondern auch durch das Realgeschehen der eingangs dargestellten osteuropäischen Emigration und die Weise, wie sie jede simple Lokalisierung Osteuropas durchkreuzt, indem sie seine Topografie verändert und verkompliziert. So sehr nämlich diese Emigration einerseits von der Dichotomie von Zentrum und Peripherie zeugt, so sehr setzt sie sie zugleich in Bewegung. Folgt man der Kunsthistorikerin Magdalena Moskalewicz, geht die Emigration mit einer spezifischen Erfahrungsdisposition einher:

The traveler shows us that a ‚return‘ to pure national identity can only be executed at the expense of a serious amount of forgetting; that complete separation and detachment of pre and post-communist identities is not feasible; and that the postsocialist reconciliation of memory and identity must always be messy. The traveler reveals to us how national sentiments are born from estrangement.<sup>122</sup>

Exiles, travelers, expellees – all those who will always be ‚the Other to others‘ – expose the intersections of gazes that shape our Eastern European and postsocialist identities; a perspective that allows us to see ourselves as Others.<sup>123</sup>

Während eine solche Herausforderung nationaler und regionaler Container und die damit einhergehende Verkomplizierung des Heimatbegriffs<sup>124</sup> aus postmigrantischer Perspektive längst selbstverständlich ist,<sup>125</sup> werden die Themen Migration und Diaspora in der postsozialistischen Kunstwissenschaft und -theorie bislang eher verdrängt – und das, obgleich sich Migrationsbewegungen materiell und ideell in viele künstlerische Praxen eingeschrieben haben. Das gilt programmatisch auch für einige der nachfolgend analysierten Künstler\*innenpositionen.

Dabei legt der Impuls der Postsozialismusforschung und der alter-globalen Kunstgeschichte hier nicht nur (was selbstverständlich ist) nahe, Arbeiten von solchen Künstler\*innen als „postsozialistisch“ zu adressieren und analysieren, die teils seit langem außerhalb der Territorien der ehemaligen Sowjetunion leben und arbeiten (Gery Georgieva, Almagul Menlibayeva, CORO Collective), sondern auch von Künstler\*innen ganz ohne entsprechende Sozialisierung im sogenannten Osten, welche die Transformationszeit verarbeiten (Hito Steyerl, Lene Markusen<sup>126</sup>).

Was die behandelten Künstler\*innen jedoch eint, und was auch im Angesicht der Öffnung auf postgeografische und globale Szenen unverändert bleibt, ist ihre generationale Zugehörigkeit.

### 1.3. Generation T

Die Künstler\*innen, die heute neue Positionen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Geschichte entwickeln, sind meist in den späten 1970er- und 1980er-Jahren geboren. Die Erfahrung historischer Umbrüche wie der Zusammenbruch der Sowjetunion 1989/91 und die sich anschließende Transformationsphase sind jedoch, hieß es oben, *generationenspezifisch*: Angehörige verschiedener Generationen erfahren ein und dasselbe Ereignis anders. Deshalb erinnern und vergessen sie es im Nachgang auch anders. Die hier postulierte Differenz zwischen der „osteuropäischen Kunst“ und der *postsozialistischen Gegenwartskunst* im vorliegenden Sinne verdankt sich insofern eben nicht allein der Reaktion der Künstler\*innen auf der gegenüber den 1990er-Jahren veränderten politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Realität Ost-europas; sondern auch einem – kunsttheoretisch bisher nicht oder nur unzureichend

erfassten – generationalen Übergang. Insofern sollen die Überlegungen zur Generation T zusätzliche Ressourcen dafür liefern, werkinhärente Komplexitäten und Dynamiken in ihren Arbeiten zu deuten, die spezifische Agency dieser Generation zu identifizieren und, wie die Kunsthistorikerin Ana Bogdanović vorschlägt, die Transformation aus Perspektive dieser Generation insgesamt neu zu denken.<sup>127</sup> Was sind Generationen?

Die Literaturwissenschaftlerin Sigrid Weigel begreift die Generation unter Rekurs auf historische Grundlegungen des Begriffs bei Karl Mannheim (in dessen Aufsatz „Das Problem der Generationen“, 1928)<sup>128</sup> und Sigmund Freud (*Der Mann Moses*, 1939) als zentrale Figur jeder Theorie der Erinnerung und in dieser Funktion als eine „Meistertrope des 20. Jahrhunderts“<sup>129</sup>. Sie zeigt die enge Verquickung zwischen Generationskonzepten und Identitätskonstruktionen anhand mehrerer literarischer und popkultureller Beispiele aus dem letzten Jahrhundert auf. Im Zuge der Nachkriegsforschung beobachtet Weigel, dass erst mit erheblichem zeitlichen Abstand die Geschichte vor 1945 im Narrativ einer zweiten und dritten Generation konstruiert wurde. Neben dieser Besonderheit der verzögerten Verarbeitung traumatischer Kriegserinnerungen nahmen Psychoanalytiker\*innen erst in den 1980er-Jahren die transgenerationale Übertragung und Nachträglichkeit von Symptomen über Generationen hinweg zur Kenntnis.<sup>130</sup> Weigel beschreibt, dass sich „Phänomene der Verschiebung und Verschachtelung im Gedächtnis der Generationen“ beobachten ließen und die Generation insofern zu einer Gedächtniskategorie geworden sei.<sup>131</sup> Ihre sogenannte Generationssemantik nach 1945 ist davon geprägt, dass sie Genealogie und Bruch gemeinsam artikuliert: in der Figur des „Transgenerationellen“.<sup>132</sup>

Auf diese Weise ist die Kategorie der Generation in der Nachkriegsgeschichte von 1945 zu einer Gedächtniskategorie geworden, wird doch die Genealogie nunmehr im Unbewußten angesiedelt. Während der traditionelle geschichtsphilosophische Begriff der Generation den Schnittpunkt von Kontinuum und Periodisierung markiert, vereint die Figur des ‚Transgenerationellen‘ dagegen Bruch und Genealogie in sich: nicht als Bruch in der Genealogie, sondern vielmehr als Vorstellung einer Art ‚Vererbung des Zivilisationsbruchs‘ und seiner Folgen.<sup>133</sup>

Diese gedächtnisbezogene und transgenerational orientierte Generationssemantik, die sich psychoanalytischen Ansätzen ebenso wie Erkenntnissen der Holocaustforschung verdankt, ist ebenfalls bedeutsam für die sich wandelnde Erinnerung an den Sozialismus und die postsozialistische Transformation.

Die Transformation hatte als historisches Ereignis Einfluss auf den Lebensverlauf der Menschen im Osten wie im Westen; die Erfahrung der postsozialistischen Transformation wird im Kontext dieser Arbeit ebenfalls als eine historische Zäsur, als ein kollektiver und singular-biografischer Bruch, als Epochensprung<sup>134</sup>, verstanden, der das Leben der Menschen in ein zeitliches Vorher und Nachher einteilt. Folgt man der Literatur- und Erinnerungswissenschaftlerin Aleida Assmann, hat die Generation

T – konkret spricht sie von der deutschen Post-Wende Generation – im Zuge der Transformation letztlich ihre Herkunft und Geschichte verloren; insofern konstituiert sie sich überhaupt nur über die Erinnerung an die verschwundenen Orte und Materialitäten als Generation.<sup>135</sup> Was jedoch ist besonders am Erinnern und Vergessen der Generation T?

Im Herbst 2016 fand die Deutschlandforscher\*innentagung zum Thema *Wendekinder, Kriegskinder. Die ‚Generation der Transformation‘ aus europäischer Perspektive* in Wien statt, eine der ersten Veranstaltungen, die auf die Charakteristiken dieser Generation aufmerksam machte. Der Historiker und Kommunikationswissenschaftler Rainer Gries definierte diese Generation wie folgt:

Die Children of Transition, die Children of the Revolution sind keine beliebige ‚Generation‘: Sie waren dabei, als die sowjetisch dominierten Gesellschaften zerfielen. Sie waren natürlich auch bei all den Umbrüchen und Aufbrüchen jenseits des ‚Eisernen Vorhanges‘ dabei – und zwar als Kinder und als Jugendliche: Von den ‚Wendekindern‘ im Osten Deutschlands über diejenigen, die die Revolutionen und Transformationen in Russland und in Polen, im Baltikum, in der Ukraine und in Ungarn, in Tschechien und in der Slowakei erlebten – bis hin zu den jungen Menschen, die in die Diadochenkriege auf dem ‚Balkan‘, also in Kroatien und Serbien, in Kosovo und in Bosnien-Herzegowina hineingezogen wurden. Im Südosten Europas sind die Children of Transition Kinder einer ganzen Folge von Kriegen. Sie alle werden schon bald die Geschicke Europas in ihren Händen halten.<sup>136</sup>

Im Zuge der Tagung wurde die wesentliche Prägungsphase jener Mitte der 1970er bis Ende der 1980er geborenen Alterskohorte, die 2020 zwischen Anfang 30 und Mitte 40 Jahre alt ist, thematisiert:

Die Jüngsten, zwischen Mitte der 1970er und 1980 Geborenen erlebten den gesellschaftlichen Umbruch noch an der Seite ihre Eltern. Ihre wesentliche Prägungsphase erlebte diese Alterskohorte in der latenten Nachwendekrise der 1990er-Jahre, in denen die Folgekosten der überstürzten gesellschaftlichen Transformation spürbarer wurden, das heißt die rasche Umstrukturierung des Bildungs- und Schulsystems, Orientierungskrisen der Eltern infolge von Arbeitslosigkeit und Sinnverlust und der Auflösung informeller sozialer Netze.<sup>137</sup>

Gegenstand war aber auch die (in den Emigrationsraten dokumentierte) fortgesetzt fragile ökonomische Situation, hohe Arbeitslosigkeit und große Politikverdrossenheit dieser Generation – gerade auch vor dem Hintergrund ihrer oftmals betonten europäischen Verantwortung.<sup>138</sup> So gewinnt man angesichts der gegenwärtigen wirtschaftlichen und politischen Schwierigkeiten in vielen EU- und Nicht-EU-Ländern den Eindruck, das formative Ereignis des zusammengebrochenen Sozialismus, der anschließende Transformationsprozess und die somit „gestiegene Unsicherheit in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft“<sup>139</sup> habe sich für die Generation T in modifizierter

Form eigentlich immer weiter fortgesetzt. Erfahrungen der Unsicherheit und Desillusion sind demnach nicht nur typisch für die Wahrnehmung der 1990er-Jahre, sondern auch für die Gegenwart. Zum einen sind vielen Vertreter\*innen der Generation T die Jahre der „Offenheit“, „Umgestaltung“, „Hoffnung“, „Antizipation“ und des „Aufbruchs“, hervorgebracht durch Glasnost, Perestroika und schließlich den Fall des Eisernen Vorhangs, in ihrer Erinnerung zwar noch präsent, zum anderen verschwand nach 1989/91 sukzessive die hoffnungsvolle Atmosphäre einer aufkeimenden Zivilgesellschaft, einer neuen Politizität und eines lebendigen gesellschaftlichen Diskurses<sup>140</sup> und hinterließ Gefühle der Machtlosigkeit, Resignation und Unmündigkeit. Schließlich aber gibt es einige Künstler\*innen der Generation T, die den Sozialismus als politische Idee und Realität revitalisieren wollen. Künstlerische Videoarbeiten adressieren das utopische und futuristische Potential der Gedanken und Ideen, die den gesellschaftlichen Umbruch von 1989 einst herbeigeführt haben.<sup>141</sup>

In der Summe ist die Generation T somit von einer ganzen Reihe zusammenwirkender Einflüsse und Erinnerungen geprägt, die in Kapitel 2.1 unter dem Begriff der mnemopoetischen Konstellation im Einzelnen entwickelt werden. Ein zentrales übergreifendes Merkmal der Generation lässt sich dabei mit der Historikerin Maria Todorova als Problematik des sogenannten „Aussterbens“ bzw. des Verschwindens der *gelebten sozialistischen Erinnerung aus erster Hand* formulieren:

There is an historical and existential urgency about approaching the problem: simply put, people who ‚remember‘ the beginnings of communism in Eastern Europe as lived experience are quickly dying out. The ones who were born under communism, and spent all their formative years under this regime—the ones forty to seventy years old—are busy adapting, or actively forgetting.<sup>142</sup>

So sehr sich also die Mitglieder der Generation T mit dem Sozialismus bzw. mit der sozialistischen Erfahrung verbunden fühlen mögen – ihre Erinnerungen werden oft nicht aus erster Hand stammen, sondern rekonstruiert, imaginiert oder geliehen sein. Die Verbindung zur sozialistischen Vergangenheit über mündliche Erzählungen, Erinnerungen, Mythen sowie Musik, Film und Literatur stellt einen zentralen Ausgangspunkt dieser Generation dar, die mithilfe dieser Quellen einen eigenen Zugang zu diesem historischen Abschnitt und seinem Abreißen erarbeitet.<sup>143</sup>

Damit soll nicht behauptet werden, die Transformationszeit sei ein hauptsächlich oder auch nur häufiger Gegenstand von Künstler\*innen der Generation T. Im Gegenteil gilt es, von Klischees über osteuropäische Künstler\*innen – wie etwa der Unterstellung ihres traumatischen Verhaftetseins im bzw. einer künstlerischen Fixierung auf das Verschwundene und Abwesende in der „osteuropäischen Kunst“ (siehe Kap. 1.1.) – Abstand zu nehmen. Das Erkalten der Erinnerung der Generation T schließt auch eine Entaktualisierung der Vergangenheit ein, und viele unter den bekanntesten Gegenwartskünstler\*innen mit biografischen Verbindungen zu Osteuropa sind in ihrer künstlerischen Praxis in fast keiner Weise mehr mit diesem geografischen und

historischen Kontext assoziiert (Olga Balema, Ivana Bašić, Zuzanna Czebatul, Daiga Grantina, Katja Novitskova, Pakui Hardware, Agnieszka Polska etc.).<sup>144</sup>

Diese Studie konzentriert sich jedoch auf Arbeiten, in denen die Erinnerung an die Transformationszeit eine Rolle spielt. Insofern ist deutlich, dass der Begriff der Generation T hier über den bloß biografisch (über Geburtsdatum zwischen 1975–85) markierten Begriff einer bestimmten Generation hinausgeht. Vielmehr wird Generation T zugleich auch als kunsttheoretischer bzw. ästhetischer Begriff verwendet, der sich auf eine Reihe von Merkmalen in den hier betrachteten künstlerischen Arbeiten (und darüber hinaus) bezieht, die sie abheben von früheren Verhandlungen desselben Themenfelds bzw. geografischen Raums. In diesem zweiten Sinne kann die Kunst der Generation T dann auch Arbeiten von Künstler\*innen umfassen, die nicht vollständig kongruent mit der biografischen Markierung (Hito Steyerl, Almagul Menlibayeva) sind, aber im Sinne der Vorläufer\*innenschaft oder Assoziation für Generation T als ästhetisches Paradigma prägend oder bezeichnend sind.

## 1.4. Videokunst als Transformationsmedium

Seit den 1990er-Jahren erschienene Gesamtdarstellungen und Sammelbände zur Geschichte der Film- und Videokunst sowie der Neuen Medien enthalten im Allgemeinen kaum Materialien zur Videokunst aus Mittel-, Südost- und Osteuropa.<sup>145</sup> Das ist erstaunlich, erfuhr das Medium Video in diesen Regionen in den 1980er- und 1990er-Jahren doch einen regelrechten Hype als spezifische Kunst- und Visualisierungsform. Dieser Aufschwung wird von Marina Gržinić, Künstlerin und eine der wichtigsten Forscher\*innen zur Geschichte und Theorie des Videos in Osteuropa, gar als „zweite Geburt“ des Genres bezeichnet,<sup>146</sup> nach seiner Entstehung als Kunstform in frühen 1960er-Jahren in Deutschland und den USA durch Protagonist\*innen wie Wolf Vostell oder Nam June Paik.

Dem mag einerseits die intensive Förderung der Videokunst durch die Soros Centers for Contemporary Art (SCCAs) zugute gekommen sein. Im Rahmen der Ausstellungs- und Vermittlungsangebote der 20 SCCAs des Open Society Funds, die zwischen 1985 und 1998 in achtzehn postsozialistischen Ländern mit Medienprogrammen und medialen Bildungsrecherchen eröffneten, wurde vor allem interdisziplinäre sowie zeitbasierte Kunst gefördert und gezeigt. Die meisten SCCAs sahen ihr Hauptanliegen in der Vermittlung von zeitgenössischer Kunst, insbesondere der Medien Installation, Performance, Video- und Medienkunst. Unter dem Stichwort einer „Global Open Society“ fanden vor allem zivilgesellschaftlich und politisch aktive videokünstlerische Praxen eine institutionelle Aufmerksamkeit durch die SCCAs. Qua zeitlich begrenzter Finanzierung durch die Soros Foundation in New York waren die Center dazu angehalten, aufstrebende demokratische Formen der Zivilgesellschaft zu fördern. Die SCCAs hatten einen besonderen Stellenwert in der osteuropäischen (Video-)Kunstszene der 1990er-Jahre, denn sie waren häufig die einzigen Institutionen, die Zugang zu den ent-

sprechenden Ressourcen hatten, d. h. die sich das kostenintensive Technikequipment leisten konnten und in einem transnationalen Austausch standen. Es existieren jedoch auch kritische Stimmen wie die des Kunsttheoretikers und Künstlers Miško Šuvaković, der die politische und ideologische Rolle der SCCAs in Bezug auf den „Transitionsprozess“, den vermeintlich technisch fortschrittlichen Kapitalismus und die Globalisierung untersucht (unter dem Stichwort „Soros Realismus“).<sup>147</sup>

Andererseits sieht die Kunsthistorikerin Edit András diese Neuentwicklung in Zusammenhang mit der Diagnose der besonderen Befähigung der Videokunst zur Darstellung und Reflektion der Phase der Transformation:

[...] Video was pretty much the medium of the transition. Its wider spread and following boom in Central and Eastern Europe was possible only after the changes and vastly due to the fact that it was the first liberal media of the period. [...] It could be well considered as the strand of visual arts that through its inherent characteristics, kept and reflected recent history the utmost.<sup>148</sup>

So wenig sich bislang die entscheidende Rolle des Videos insbesondere in den 1990er-Jahren in Überblicksdarstellungen abzeichnet, so sehr wird die Konnexion zwischen der politischen und sozialen Umbruchphase der 1990er-Jahre und dem Medium Video in einer Vielzahl von Projekten greifbar, die sich (unter anderem) Videokunstpositionen aus Mittel-, Südost- und Osteuropa widmen: die national sortierten Videokunstsammlungen der ehemaligen SCCAs insbesondere in Budapest, Prag, Ljubljana, Skopje und Sofia; die Veranstaltungsreihe der Internationalen Foren Elektronischer Medien *OSTRANENIE*, die 1993, 1995, 1997 und 1999 an der Stiftung Bauhaus Dessau stattfand inklusive der begleitenden Publikation *Ost-West-Internet. Elektronische Medien im Transformationsprozess Ost- und Mitteleuropas*<sup>149</sup>; das Video- und Publikationsprojekt *transitland. Video art from central and eastern europe 1989–2009* (2009) der Kunsthistorikerin Edit András; das von Marina Gržinić kuratierte Programm *Sex, Rock'n'Roll and History: (Video)Films from Eastern Europe 1950–2000* der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen (2000); das Projekt *The Hidden Decade. Polish Video Art 1985–1995* des WRO Art Centers; die Sammlung des n.b.k. Video-Forums; das Projekt *Mobile Archive* des Israeli Center for Digital Art, Holon; die kuratorischen und publizistischen Arbeiten von Inke Arns<sup>150</sup>; das Publikationsprojekt *Theorien der Videokunst. Theoretikerinnen, 2004–2018* von Slavko Kacunko, sowie die von mir in Kollaboration mit Suza Husse initiierte Online-Videoplattform D'EST von District\*Schule ohne Zentrum (seit 2016).<sup>151</sup>

Das *transitland* Ausstellungs- und Publikationsprojekt ist eines der umfassendsten Projekte aus den letzten Jahren und stellt eine wichtige Recherchequelle meiner Forschungsarbeit dar, denn es versammelt zahlreiche Videoarbeiten, die die postsozialistische „Transition“ verhandeln.<sup>152</sup> Diese „Transition“ ist das Leitmotiv der Publikation und wird auf einen Zeitraum von 20 Jahren angesetzt (1989–2009) und geografisch transnational gerahmt. Die nationalen Kunstgeschichten Mittel- und Ost-

europas werden zugunsten einer „geteilten“ bzw. „gemeinsamen“ postsozialistischen Erfahrung untergeordnet. András begründet diesen kollektiven, transnationalen Fokus mit inhaltlichen Schnittmengen bzw. sozio-psychologischen Argumenten:

Content was the key issue for selection, and the jury agreed to look favourably at works that reflect the social and cultural events, ideas and responses, in the specific period of the transition (1989–2009). [...] What each of the works share is a strong, individual voice, expressing an alternative message from the political ‚machine‘ of their country, and the ability to portray specific aspects of the transition towards European (capitalist) culture within a contemporary, artistic framework. There is humour, which can be recognized cross-culturally, in many of the works and there is also sorrow and loss. [...] Primarily as a systematic process to begin a deconstruction of the selection, I have arranged the works into four main categories: Performance, Conceptual, Documentary and what I have termed Artistic License (including animation, music, theatre, poetry).<sup>153</sup>

Rita Kálmán und Tijana Stepanović, die Kuratorinnen der zugehörigen Ausstellung *On the Eastern Front: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, die eine thematische Auswahl aus dem Archiv mit insgesamt einhundert Arbeiten trafen, interessierten sich insbesondere für die Auswirkungen der Transformationsphase auf die Interrelation zwischen individuellen Leben und Gesellschaften bzw. Nationen und ihren Selbstbildern.<sup>154</sup> Insofern kann *transitland* durchaus als Vorläuferprojekt der vorliegenden Analyse betrachtet werden, auch wenn hier der generationale Fokus fehlt.<sup>155</sup>

Warum aber spielte die Videokunst überhaupt eine so prominente Rolle im Transformationskontext? Warum wurde gerade sie so oft das Instrument der Wahl zur Dokumentation und Analyse der radikalen politischen, sozialen und ökonomischen Veränderungen? Bildgenerierende künstlerische Praxen wie Fotografie und Videokunst spielen der Kunsthistorikerin Katarzyna Ruchel-Stockmans zufolge eine entscheidende Rolle für die Entwicklung eines Verständnisses der tektonischen Verschiebungen von Geschichtsauffassungen um 1989.<sup>156</sup> Der Prozess der Desowjetisierung zu Beginn der 1990er-Jahre, die ideologische „Reinigung“ und die damals eintretende kapitalistische kulturelle Globalisierung führten insbesondere in videokünstlerischen Arbeiten zu einem Prozess der verstärkten Appropriation und des Recyclings von Geschichte(n).<sup>157</sup> Für solche Praxen der medialen Zeitgeschichtsreflexion spielte die konkrete technologische Beschaffenheit des Mediums, wie zum Beispiel die allzeit verfügbare Kopier- und Replay-Funktion (z. B. von VHS-Kassetten) als Technik der Wiederholung, eine besondere Rolle. Dies und die konstante Reproduzierbarkeit des Materials sind nicht nur ein technologisches Spezifikum des Mediums, sondern auch ein politisches und subversives Instrument, mit dem die streng überwachten sozialen und politischen Sphären der Staatssozialismen im Sinne eines zivilen Diskurses durchdrungen werden konnten, so Marina Gržinić. Die technologischen Eigenheiten des Mediums Video

werden demnach zu politischen, denn sie halfen laut Gržinić dabei, eine Zivilgesellschaft, eine *societas civilis*, zu etablieren.<sup>158</sup> Gržinić beobachtet neben dem zivilgesellschaftlichen Einfluss aber auch die Rekonfiguration einer postsozialistischen alternativen kulturellen Struktur in den 1990er-Jahren. Dazu diente ein weiteres Merkmal der Videokunst: ihre Interdisziplinarität. Gržinić beschreibt, wie durch die Praxis der Videokunst die Grenzen zwischen den klassischen Kunstgattungen und anderen kulturellen Praxen wie Theater, bildender Kunst, Literatur und Musik verwischt worden seien.<sup>159</sup> Diese Intermedialität, Interdisziplinarität und Hybridität schlägt sich nicht nur in der Praxis der Videokünstler\*innen nieder, sondern auch in der Materialität und den Diskursen des Mediums.<sup>160</sup>

Entscheidend für eine Einordnung der technologischen, bildlichen und diskursiven Dimensionen videobasierter künstlerischer Praxen ist eine Beobachtung, die die Filmwissenschaftlerin Maureen Turim im Jahre 1990 in Bezug auf die Herkunft des Mediums Video formuliert: Es folge evolutionär unmittelbar auf das Fernsehen, inklusive der entsprechend verwendeten Hardware, entziehe sich jedoch der Ausrichtung des Fernsehens als kommerzielles und staatlich gelenktes Medium der Massenkommunikation.<sup>161</sup> Hier eröffnete das Video auch einen non-kommerziellen Freiraum, um Strategien wie das Re-Play, Recycling und die (Re-)Appropriation zu erproben.<sup>162</sup>

Marina Gržinić führt aus, dass die geschichtsbezogenen Praxen in der slowenischen Videokunst der 1990er-Jahre eine „potentielle Zeit zwischen Gewissheit und Möglichkeit“ freigelegt hätten, d. h. einer durch die Videokunst produzierten „alternativen Geschichte“<sup>163</sup> Raum boten. Während also in den 1990er-Jahren generell ein geschichtsvergessenes Klima diagnostiziert worden ist – Edit András spricht von einer Phase der postsozialistischen Amnesie und Leugnung, die sich aus ihrer Sicht erst in den späten 2000ern auflöste<sup>164</sup> – dann bedeutet dies, dass sich Videokunst als eins der wenigen künstlerischen Medien bezeichnen lässt, das sich dieser Amnesie mittels künstlerischer Historiografien in Form von Videoarbeiten entgegensetzte.

Diese Arbeit untersucht daher die Nachwirkungen des Endes des Sozialismus in der Videokunst – verstanden als Idee, als Praxis und als konzeptuelle Technologie.

**1** Siehe: Misiano, Viktor: „o. T.“, in: *Ostalgia*, Ausstellungskatalog, New York: New Museum of Contemporary Art 2011, S. 74, hier S. 74.

**2** Osteuropa ist kein geografischer Begriff, sondern ein politischer, der zwischen 1945 und 1989 für bestimmte Staaten verwendet wurde, die jedoch seither immer weniger gemeinsam haben. Siehe hierzu: Applebaum, Anne: „Does Eastern Europe still exist?“, [anneapplebaum.com](https://www.aneapplebaum.com/2013/03/20/does-eastern-europe-still-exist/), 20.03.2013, <https://www.aneapplebaum.com/2013/03/20/does-eastern-europe-still-exist/> (zugegriffen am 03.05.2024).

**3** Ausstellungsliste (Auswahl): *Identity:Difference. Platform Trigon 1940–1990. A Topography of Modernity* (Neue Galerie, Graz, 1992), *Der Riss im Raum* (Martin Gropius Bau, Berlin, 1994), *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (Bundeskunsthalle, Bonn, 1994), *Artists of Central and Eastern Europe* (Mattress Factory, Pittsburgh, 1995), *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe* (Museum of Contemporary Art, Chicago, 1995), *Interpol* (Färgfabriken, Stockholm, 1996), *The Body and the East* (Moderna

Galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana, 1998), *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* (Moderna Museet, Stockholm, Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest, Hamburger Bahnhof, Berlin 1999–2001), *Aspekte/Positionen, 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999* (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Budapest, Barcelona, Southampton (US) und Prag, 1999–2000), *Arteast 2000+* (Moderna Galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana, 2000; ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 2000), *In Search of Balkania* Graz (Neue Galerie, Graz, 2002), *Blood & Honey/The Future is in the Balkans* (Sammlung Essl, Wien, 2003), *In den Schluchten des Balkans/In the Gorges of the Balkans – A Report* (Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003), *Privatizations. Contemporary Art from Eastern Europe* (KunstWerke, Berlin, 2004), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this? 7 episodes on (ex)changing Europe* (Witte de With, Rotterdam, 2004), *Seven Sins: Ljubljana–Moscow* (Moderna Galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana, 2004), *The New Europe: Culture of Mixing and Politics of Representation* (Generali Foundation, Wien, 2005), *Arrivals: Art from the New Europe* (Modern Art, Oxford, 2005–07), *Interrupted Histories* (Moderna Galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana, 2006), *Kontakt... Aus der Sammlung der Erste Bank Gruppe* (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2006), *Schengen Women* (Galerija Škuc, Ljubljana, 2008), *Former West* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, BAK-basis voor actuele kunst, Utrecht, 2008–2014), *Performing the East* (Salzburger Kunstverein, Salzburg, 2009), *What keeps mankind alive?* (Istanbul Biennial, 2009), *Monument to Transformation 1989–2009* (City Art Gallery, Prag, 2009), *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas* (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2009–2010), *Promises of the Past* (Centre Pompidou, Paris, 2010), *Museum of Parallel Narratives. In the framework of L'Internationale* (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011), *Ostalgie* (New Museum, New York, 2011), *Was ist Kunst?... Resuming fragmented histories* (Co-Produktion steirischer Herbst & Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, Graz, 2013), *SHARE – Too Much History, MORE Future* (Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt/Celovec, 2014), *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980* (Museum of Modern Art, New York, 2015), *South by Southeast: A Further Surface* (Guangdong Times Museum, Hong Kong, 2016), *Ice Floe: Crossroads Between Eastern Europe and the River Plate Region* (National Museum for the Visual Arts, Montevideo, 2017), *Poetry & Performance. The Eastern European Perspective* (shedhalle, Zürich, 2018), *Left Performance Histories* (neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2018), *Artists & Agents. Performancekunst und Geheimdienste* (Hardware MedienKunstverein, Dortmund, 2020). Ausstellungen wie diese leisteten seit 1989/91 ihren Beitrag zur Konstruktion des Begriffs der „osteuropäischen Kunst“. Institutionen, Organisationen und Entitäten wie das transit.org-Netzwerk, L'Internationale (seit 2009), die Moderna Galerija in Ljubljana, das Museum of Modern Art Warsaw, das Kuratorinnenkollektiv What, How and For Whom (WHW) in der Galerija Nova in Zagreb, die Foksal Gallery Foundation und andere Orte organisierten ebenfalls zahlreiche thematisch relevante Ausstellungen. Selbstverständlich gab es auch thematisch weiter gefasste, internationale Großausstellungen, in denen osteuropäische Künstler\*innen vertreten waren, wie u. a. die Manifesta 3 (2000), die Documentas der 1990er- und 2000er-Jahre sowie dann insbesondere die Documenta 14 (2017).

**4** Vgl. Voinea, Raluca: „Geographically Defined Exhibitions: The Balkans, Between Eastern Europe and the New Europe“, in: Janevski, Ana, Roxana Marcoci und Ksenia Nouril (Hrsg.): *Art and Theory of post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, New York: The Museum of Modern Art 2018, S. 105–111, hier S. 108.

**5** Für ein Beispiel dieses stereotypen Verständnisses osteuropäischer Kunst aus dem Jahre 2010 anlässlich der Ausstellung *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe* im Centre Pompidou, siehe z. B.: Kaputska, Mateusz: „Jet lag, oder vom Unbehagen eines Mythos. Zur Ausstellung ‚Promises of the Past: A Discontinuous History of Art

in Former Eastern Europe“, kunsttexte.de, E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte (03.2011), <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8168> (zugegriffen am 03.05.2024); Bogdanović, Ana: „Mythmaking Eastern Europe: Art in Response (Institute of Art History at the University of Zurich, October 18, 2012)“, Arthist.net (01.2013), <https://arthist.net/reviews/4607> (zugegriffen am 03.05.2024). Dennoch soll darauf hingewiesen werden, dass die Kuratorinnen der bipolaren Logik des Kalten Kriegs eigentlich entfliehen wollten. So haben sie beispielsweise die Formel „Eastern Europe does not exist“ angewandt, um darauf hinzuweisen, dass Osteuropa als solches nicht existent sei und es sich hierbei um ein Konstrukt handle, das eine kulturelle Einheit vorgebe, die real niemals vorhanden gewesen sei. Siehe: Mytkowska, Joanna und Christine Macel: „Promises of the Past“, in: Macel, Christine und Nataša Petrešin (Hrsg.): *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Zürich: JRP-Ringier 2010, S. 18–21, hier S. 18.

**6** In ihrem Kapitel „Queering Man: *Loser 2011*“ setzt sich Redi Koobak auch mit dem queer-feministischen Remake *Loser 2011* (2011) der Künstlerin Anna-Stina Tremund (1982–2017) auseinander. Siehe: Koobak, Redi: *Whirling Stories. Postsocialist Feminist Imaginaries and the Visual Arts*, Dissertationsschrift, Linköping: Linköping Universität 2013, S. 183–225, [https://www.academia.edu/16417230/Whirling\\_Stories\\_Postsocialist\\_Feminist\\_Imaginaries\\_and\\_the\\_Visual\\_Arts](https://www.academia.edu/16417230/Whirling_Stories_Postsocialist_Feminist_Imaginaries_and_the_Visual_Arts) (zugegriffen am 03.05.2024).

**7** Vgl. Koobak: *Whirling Stories*, S. 213.

**8** Link zur Videoarbeit: <https://vimeo.com/252319638> (zugegriffen am 03.05.2024). Laut eigener Aussagen hat sie im Alter von 7 Jahren den oben beschriebenen Witz nicht verstanden, denn ihre kindliche Imagination war vom Kalten Krieg völlig abgelöst.

**9** Vgl. Pospiszyl, Tomáš: „Iconoclasm“, in: *Atlas of Transformation*, tranzit, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/i/iconoclasm/iconoclasm-tomas-pospizyl.html> (zugegriffen am 03.05.2024).

**10** Vgl. Roelstraete, Dieter: „The Repeat Function. Deimantas Narkevičius and Memory“, in: Narkevičius, Deimantas (Hrsg.): *The Unanimous Life: Deimantas Narkevičius*, Madrid, Bern: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Kunsthalle Bern 2008, S. 69–80, hier S. 74.

**11** Vgl. Verwoert, Jan: „Double Viewing: The Significance of the ‚Pictorial Turn‘ to the Critical Use of Visual Media in Media Art“, in: Biemann, Ursula (Hrsg.): *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age*, Zürich, New York: Edition Voldemeer, Wien: Springer 2003, S. 24–33, hier S. 27.

**12** Godfrey, Mark: „The Artist as Historian“, *October* 120 (2007), S. 140–172, hier S. 144.

**13** Vgl. Vesić, Jelena und The Annual Summit of Non-Aligned Art Historians: „TOPIC 2016: Eastern European Art and Its Discontents: The Politics of the Distribution of Global Contemporaneity“, in: Jurman, Urška, Christiane Erharter und Rawley Grau (Hrsg.): *Extending the Dialogue: Essays by Igor Zabel Award Laureates, Grant Recipients, and Jury Members, 2008–2014*, IZA editions, Ljubljana: Igor Zabel Association for Culture and Theory 2016, S. 31–51, hier S. 32 f.

**14** Die neuen kulturellen Institutionen wie die Soros Centers for Contemporary Art (SCCAs) und ihre Netzwerke waren wichtige Pfeiler für die Entwicklung des Begriffs. Vgl. ebd.

**15** Tlostanova, Madina: *What does it mean to be post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*, Durham: Duke University Press 2018, S. 8 f.

**16** Siehe das Original auf Russisch: Zinov'ev, Aleksandr Aleksandrovich: *Гомо Советикус [Gomo sovetikus]*, Lausanne: Editions L'Age d'Homme 1982; Sinowjew, Alexander: *Homo Sovieticus*, übersetzt von G. von Halle, Zürich: Diogenes 1982; Vgl. Ennker, Benno: „Der Sowjetmensch“, dekoder [Russland entschlüsseln], 02.08.2016, <https://www.dekoder.org/de/gnose/der-sowjetmensch> (zugegriffen am 03.05.2024).

**17** Das Original erschien 1991 in Moskau, die Übersetzung ins Deutsche erstmalig 1992 beim Argon Verlag, Berlin. Vgl. Lewada, Juri (Hrsg.): *Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls*, übersetzt von Ulrike Amtmann et al., München: dtv dokumente 1993, S. 9.

**18** Siehe: Verdery, Katherine: *What Was Socialism, and What Comes Next?*, New Jersey: Princeton University Press 1996, S. 49–56; Bogdanov, Konstantin: „The queue as narrative. A Soviet case study“, in: Baiburin, Albert, Catriona Kelly und Nikolai Vakhtin (Hrsg.): *Russian Cultural Anthropology after the Collapse of Communism*, London, New York: Routledge 2014, S. 77–102.

**19** Verdery beschreibt lebensechte Beispiele, in denen die Wartezeit als eine Zeit analysiert wird, die der Staat den Konsument\*innen täglich abzog. Für den Staat selbst hatte die „verschwendete Zeit“ der Menschen durch das Warten nur Vorteile. Während diese im Kapitalismus Profitverlust bedeutet, diente die Zeit in sozialistischen Systemen dazu, die staatliche Macht zu stabilisieren: Sie wurde ein Medium der Unterwerfung. Vgl. Verdery: *What Was Socialism, and What Comes Next?*, S. 49.

**20** So der Titel eines von der Kulturstiftung des Bundes geförderten internationalen Forschungsprojekts (*The Post-Communist Condition*) am ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (2003–4). Es steht für den ambitionierten, sowohl in Publikations- wie Ausstellungsprojekten manifestierten Versuch, eine kulturwissenschaftliche Analyse der Situation in Osteuropa nach 1989/91 mit einer Theorie der in den 1990er- und frühen 2000er-Jahren dort produzierten Kunst zu verbinden. Die drei im Rahmen des Projektes veröffentlichten Bücher sind: Groys, Boris, Michael Hagemester und Anne von der Heiden (Hrsg.): *Die neue Menschheit: Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; Groys, Boris und Aage Hansen-Löve (Hrsg.): *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; Groys, Boris, Anne von der Heiden und Peter Weibel (Hrsg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

**21** Kunst- und Filmtheoretiker\*innen bezeichneten die besondere Zeitlichkeit, die Angrenzung an die Fiktion und die konsequente Abwesenheit der Sprache als konzeptuelle Werkzeuge des Films *D'Est* (1993) von Chantal Akerman. Die vielen Pausen und Absenzen, die unendlichen Warteschlangen und die Müdigkeit der Menschen während der „Transition“ der 1990er-Jahre werden von diesem Film eindrücklich eingefangen. Siehe: David, Catherine, Chantal Akerman und Michael Tarantino: „D'Est: Akerman Variations“, in: Halbreich, Kathy und Bruce Jenkins (Hrsg.): *Bordering on Fiction: Chantal Akerman's D'Est*, Minneapolis: Walker Art Center 1995, S. 57–64, hier S. 57; Lebow, Alisa: „Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's *D'Est*“, *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 18/1 52 (2003), S. 35–82; Butler, Kristine: „Bordering on Fiction: Chantal Akerman's From the East“, in: Foster, Gwendolyn Audrey (Hrsg.): *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, Carbondale: Southern Illinois University Press 2003, S. 162–178; Scribner, Charity: *Requiem for Communism*, Cambridge, MA: The MIT Press 2003, S. 9.

**22** „The transformation is presently sensed on the skin and in the small shifts in the routines and habits of daily life. We describe it only in symptoms, perceived like a faint shifting of tectonic plates that is slow, indeterminate, and so profound that it transforms the meaning of its terms.“ Buck-Morss, Susan: „The Post-Soviet Condition“, in: Irwin (Hrsg.): *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London: The MIT Press 2006, S. 494–499, hier S. 497.

**23** Siehe: Scribner: *Requiem for Communism*.

**24** Siehe: Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic books 2001.

**25** Vgl. Vesić/The Annual Summit of Non-Aligned Art Historians: „TOPIC 2016: Eastern European Art and Its Discontents“, S. 33.

**26** Eine westliche Erfindung ist die stereotype Darstellung der sowjetischen Bürger\*innen als „historische Opfer“ eines „gewaltsamen Staates“ und Leidtragende einer „unterentwickelten Zivilgesellschaft“, wie es der Kulturtheoretiker Boris Buden beschreibt. Er erklärt diese fantasierte Unterordnung und das Leiden mit der negativen Reputation des Kommunismus, die

den Nährboden für das Klischee der „Verspätetheit“ postsozialistischer Gesellschaften bilde. Die politische Realität des historischen Kommunismus werde hauptsächlich mit einem „totalitären Staat“ assoziiert, der „gute, freiheitsliebende Menschen“ unterdrückt habe. Buden zufolge repräsentiert dieser dichotome Standpunkt das wesentliche Paradigma antikommunistischen Denkens im Westen. Angesichts dieser Beschreibungen fiele auf, dass diese Annahmen über ‚das Andere‘ gleichsam Aufschluss geben über das Selbstbild des Westens, der sich in diesem Fall als rational und strukturiert präsentieren wolle. Vgl. Buden, Boris: „Nothing to Complete: Something to Start“, in: Dziewańska, Marta, Ilya Budraitskis und Ekaterina Degot (Hrsg.): *Post-Post-Soviet?: Art, Politics and Society in Russia at the Turn of the Decade*, Warsaw: Museum of Modern Art 2013, S. 183–193, hier S. 186.

**27** Für eine Kritik an der binären Inszenierung der „alternativen Kunst“ als Gegenspielerin der „offiziellen Kunst“, siehe: Vesić/The Annual Summit of Non-Aligned Art Historians: „TOPIC 2016: Eastern European Art and Its Discontents“, S. 33 f.

**28** Vgl. Bodor, Judith, Adam Czirak, Astrid Hackel et al.: „Left Performance Histories. Perspektiven auf nonkonforme Kunstpraktiken im postsozialistischen Ost- und Südosteuropa“ in: dies. (Hrsg.): *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*, Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst 2018, S. 9–14, hier S. 9; Hock, Beáta: „Performance als Ort unangepassten Verhaltens: Kritik von links“, in: ebd., S. 91–94, hier S. 91 f.

**29** Vgl. ebd.; Christa-Maria Lerm Hayes weist ebenfalls darauf hin, dass beispielsweise die Auseinandersetzung osteuropäischer Konzeptkünstler\*innen mit befreienden Theologien und Literaturen im zeitgenössischen (kunsthistorischen) Diskurs weitestgehend abwesend sei. Siehe: Lerm Hayes, Christa-Maria: „Notes on Activist Practices Behind the Iron Curtain: Liberation Theologies, Experimental Institutionalism, Expanded Art and Minor Literature“, in: Aikens, Nick, Susan Pui San Lok und Sophie Orlando (Hrsg.): *Conceptualism – Intersectional Readings, International Framings, Situating ‚Black Artists & Modernism in Europe‘*, Eindhoven: Van Abbe Museum 2019, S. 332–351, hier S. 348. Zwei Beispiele für interessante internationale Forschungsprojekte und Netzwerke, die das Erbe dissidenter Performancekünstler\*innen in Ost-, Zentral- und Südosteuropa während des Kalten Krieges untersuchen, sind u. a. *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs (2015–2018)* und *Performing Arts in the Second Public Sphere* (seit 2014). Siehe: Cseh-Varga, Katalin und Adam Czirak (Hrsg.): *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-Based Art in Late Socialist Europe*, London, New York: Routledge 2018.

**30** Hock: „Performance als Ort unangepassten Verhaltens: Kritik von links“, S. 91.

**31** Die Autor\*innen Judit Bodor, Adam Czirak, Astrid Hackel, Beáta Hock, Andrej Mirčev und Angelika Richter nennen hier mit Blick auf die Performancekunst der 1960er- bis 1980er-Jahre „die Emanzipationsbewegung, die Ost-West Teilung während des Kalten Krieges und die Formierung und Niederlage der Neuen Linken“, vgl. Bodor, Judith, Adam Czirak, Astrid Hackel et al.: „Left Performance Histories“, S. 9 f; Beáta Hock: „Performance als Ort unangepassten Verhaltens: Kritik von links“, S. 91 f.

**32** Vgl. Schmale, Wolfgang: „Das östliche Europa: (Fremd-?)Bilder im Diskurs des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus. Eine Keynote“, in: Augustynowicz, Christoph und Agnieszka Pufelska (Hrsg.): *Konstruierte (Fremd-?)Bilder*, Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 11–28, hier S. 12 f.

**33** Said, Edward W.: *Orientalism*, London: Routledge & Kegan 1978, S. 273.

**34** Vgl. Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 95.

**35** Said: *Orientalism*, S. 47 f.

**36** Vgl. Said, Edward W.: *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books 1994, S. 10. Zur Kritik an dieser Haltung vgl. Chioni Moore, David: „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique“, Special Topic: Globalizing Literary Studies

116/1 (2001), S. 111–128, hier S. 119; Lemmen, Sarah und Robert Born: „Einleitende Überlegungen zu Orientalismen in Ostmitteleuropa“, in: dies. (Hrsg.): *Orientalismen in Ostmitteleuropa: Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 9–28; Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press 2009, S. 12.

**37** Vgl. auch: Chioni Moore, David: „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique“; Zimmermann, Tanja: „Disparaging Images Turned into Pride. Artistic Strategies of Reversal and Over-Identification in Eastern Europe and the Balkans in a Global Dialogue“, in: Allerstorfer, Julia und Monika Leisch-Kiesel (Hrsg.): *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld: Transcript 2017, S. 271–297.

**38** Wolff, Larry: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Kalifornien: Stanford University Press 1994, S. 128.

**39** Vgl. Wolff: *Inventing Eastern Europe*, S. 129.

**40** Ebd., S. 132 f.

**41** Vgl. ebd., S. 141.

**42** Vgl. Bakić-Hayden, Milica: „Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia“, *Slavic Review* 54/4 (1995), S. 917–931, hier S. 920.

**43** Vgl. Buchowski, Michał: „The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother“, *Anthropological Quarterly* 79/3 (2006), S. 463–482, hier S. 466.

**44** Vgl. ebd. Auch andere Kulturtheoretiker\*innen wie Boris Buden oder die Literaturwissenschaftlerinnen Nataša Kovačević und Vedrana Veličković, die sich mit dem Erbe des Sozialismus beschäftigen, weisen auf diese Besonderheit hin und betonen die Rolle des Kapitalismus und der liberalen Demokratie. Siehe u. a.: Kovačević, Nataša: *Narrating Post/Communism: Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, London, New York: Routledge 2008; Veličković, Vedrana: „Belated alliances? Tracing the intersections between postcolonialism and postcommunism“, *Journal of Postcolonial Writing* 48/2 (03.2012), S. 164–175; Buden, Boris: *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009; Buden, Boris: „What to do with the question: ‚What will the Balkans look like in 2020?‘“ (12.05.2011), <http://www.wus-austria.org/25/news/324/what-to-do-with-the-question-what-will-the-balkans-look-like-in-2020> (zugegriffen am 03.05.2024); Buden, Boris: „Children of postcommunism“, *Radical Philosophy* 159 (2010), S. 18–25.

**45** Auch der Kulturtheoretiker Alexander Kiossev beschreibt die Allgegenwart der Kolonialgeschichte im kollektiven Bewusstsein der Menschen im *Atlas of Transformation*: „Within the mature modern age it is precisely the colonial processes that form the collective imagination: the asymmetry between the European métropoles and the colonized rest of the world underlines the common oeuvre of shared knowledge, ideological representations and popular myths. Its purpose was to explain and justify European expansion from the 16th up until mid-20th century, which is why these perceptions ranked peoples and geographic spaces as ‚superior‘ and ‚inferior‘, delineated them not only geographically but in terms of value into ‚Western‘, ‚Eastern‘, and ‚Southern‘, defined them as ‚big‘ and ‚small‘, historic and nonhistoric.“ Siehe: Kiossev, Alexander: „The Self-Colonizing Metaphor“, in: *Atlas of Transformation*, tranzit, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (zugegriffen am 03.05.2024).

**46** Kovačević: *Narrating Post/Communism*, S. 4 f.

**47** Vgl. Groys, Boris: „Privatisierungen, oder Künstliche Paradiese des Post-Kommunismus“, in: Vogel, Sabine et al. (Hrsg.): *Privatisierungen: Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa*, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst 2004, S. 6–17, hier S. 14; vgl. Groys, Boris: „Die postkommunistische Situation“, in: von der Heiden, Anne, Peter Weibel und ders. (Hrsg.):

*Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 36–55, hier S. 44 f.

**48** Vgl. András, Edit: „Dog Eat Dog: Who is in Charge of Controlling Art in The Post-Socialist Condition?“, *Third Text* 23/1 (2009), S. 65–77, hier S. 75 f; für eine Kritik an diesem Rollenmuster, siehe: Bodor, Judith, Adam Czirak, Astrid Hackel et al.: „Left Performance Histories. Perspektiven auf nonkonforme Kunstpraktiken im postsozialistischen Ost- und Südosteuropa“ in: dies. (Hrsg.): *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*, Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst 2018, S. 9–14, hier S. 9.

**49** Siehe u. a.: Cufer, Eda und Viktor Misiano: *Interpol: The Art Exhibition Which Divided East and West*, Ljubljana: Irwin 2000; Zabel, Igor: „Dialogue“, in: Hoptman, Laura J. und Tomáš Pospiszyl (Hrsg.): *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York: Museum of Modern Art 2002, S. 354–361; Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books 2012, S. 18–22; Badovinac, Zdenka: „Future from the Balkans“, in: dies.: *Comradeship: Curating, Art and Politics in Post-Socialist Europe*, New York: Independent Curators International 2019, S. 263–286, hier S. 274 f.

**50** Vgl. Zabel: „Dialogue“, S. 360 f.

**51** Rakauskaitė, Eglė und Anders Kreuger: „Anders Kreuger in Conversation with Eglė Rakauskaitė“, in: Jablonskienė, Lolita und Nicolaus Schafhausen (Hrsg.): *Changing Society: Lithuania*, New York: Lukas & Sternberg 2002, S. 123–130, hier S. 128.

**52** Nikolić, Vladimir: „About Death Anniversary, 1968–2004“, Belgrad, 2004 (Typoskript), S. 1, [http://vladimir-nikolic.com/death\\_anniversary.html](http://vladimir-nikolic.com/death_anniversary.html) (zugegriffen am 03.05.2024); siehe auch: Bryzgel, Amy: „Performance Art in the Global Flow of Cultural Goods: Some Eastern European Positions“, in: Hock, Beáta und Anu Allas (Hrsg.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, London, New York: Routledge 2018, S. 187–201, hier S. 187.

**53** Badovinac, Zdenka: „Histories and their different narrators“, in: Höller, Christian (Hrsg.): *L'Internationale: Post-War Avant-Gardes between 1957 and 1986*, Zürich: JRP/Ringier 2012, S. 42–51, hier S. 42.

**54** In Athen, der einstigen „Wiege der europäischen Zivilisation“, kündigt sich laut Szymczyk das „drohende Schicksal anderer Länder“ des Westens an. Siehe: Szymczyk, Adam: „Iterabilität und Andersheit“, in: Latimer, Quinn und ders. (Hrsg.): *The Documenta 14 Reader*, München: Prestel Verlag 2017, S. 17–42, hier S. 29.

**55** Ebd.

**56** Adam Szymczyk beschreibt die kunsttheoretischen und -historischen Prämissen des *documenta 14-Magazins South as a State of Mind* wie folgt: „Vertreibung und Enteignung, Stille und Masken, Sprache oder Hunger, Gewalt und Opfer: Diese assoziativen, evokativen und relationalen Begriffe erlaubten uns, aus enormen Ressourcen der zeitgenössischen dekolonialen Kritik, des indigenen Wissens, des Feminismus, ‚nicht so bedeutender‘ Traditionen innerhalb und außerhalb des Rahmens der Moderne, postqueerer Politik und einer Fülle anderer Stimmen zu schöpfen, die nach Aufmerksamkeit schreien und denen zugehört werden sollte.“ Ebd., S. 37 f.

**57** Siehe u. a.: Fowkes, Maja und Reuben Fowkes: „Facing the Unprotectable: Emergency Democracy for Post-Glacial Landscapes“, in: Drabble, Barnaby (Hrsg.): *Along Ecological Lines: Contemporary Art and Climate Crisis*, Manchester: Cornerhouse Publications 2019, S. 51–62; Nachtigall, Jenny et al. (Hrsg.): *Hybride Ökologien*, Zürich: Diaphanes 2020.

**58** Dieser Begriff bezieht sich auf den argentinisch-mexikanischen Philosophen Enrique Dussel (\*1934) und auf die Themensetzung der Ausstellung *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism* im MACBA in Barcelona und im Museum of Modern Art, Warsaw. Siehe: Dussel, Enrique: *Der Gegendiskurs der Moderne: Kölner Vorlesungen*, Wien: Turia + Kant 2012; Breitwieser, Sabine: *Modernologies: Contemporary Artists*

*Researching Modernity and Modernism*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona 2009; Kravagna, Christian: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b\_books 2017.

**59** Siehe hierzu u. a.: Heidenreich, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld: Transcript 2015; Grosse, Julia und Yvette Mutumba: *Another 89*, Contemporary And, Anniversary Issue No. 10, Berlin: Contemporary And (C&) 2019; Lierke, Lydia und Massimo Perinelli (Hrsg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, Berlin: Verbrecher Verlag 2020; siehe auch die Forschungsprojekte und Studien der Politik- und Sozialwissenschaftlerin Naika Foroutan in ihrer Funktion als Direktorin des Berliner Institut für empirische Integrations- und Migrationsforschung (BIM) und als Co-Direktorin des Deutschen Zentrums für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM) wie etwa: Foroutan, Naika, Frank Kalter, Coşkun Canan et al.: „Ost-Migrantische Analogien I“, Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM), 01.2019, <https://www.dezim-institut.de/publikationen/publikation-detail/ost-migrantische-analogien-i/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**60** Vgl. Fn. 47.

**61** Vgl. o. V.: „Contribution of migration and natural population change to long-term population growth in Europe, 1990–2017“, European Demographic Data Sheet, 2018, <http://www.populationeurope.org/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**62** Siehe: Oltmer, Jochen: „Ost-West-Wanderung. Migration im Europa des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts“, OST-WEST. Europäische Perspektiven (OWEP), 01.2013, <https://www.owep.de/artikel/566-ost-west-wanderung-migration-im-europa-des-spaeten-20-und-fruehen-21-jahrhunderts> (zugegriffen am 04.05.2024).

**63** Ein weiterer Aspekt, der nochmal abseits von kriegsbedingter, ökonomischer und sozialer Migration angesiedelt ist, ist das Phänomen des Tourismus hinter dem Eisernen Vorhang, dessen historische Rolle für das Ende des Sozialismus zunehmend untersucht wird, beispielsweise inwiefern der sozialistische Versuch der Befriedigung des Fernwehs durch relativ offene Grenzen im Ostblock schließlich dessen Zerfall begünstigte. Siehe u. a.: Bechmann Pedersen, Sune und Christian Noack: „Crossing the Iron Curtain: An Introduction“ in: dies. (Hrsg.): *Tourism and Travel during Cold War: Negotiating Tourist Experiences across the Iron Curtain*, London, New York: Routledge 2019, S. 1–20, hier S. 7 f.

**64** Vgl. o.V.: „Mittel- und Osteuropa: Folgen der Auswanderung“, Studie, Europäische Kommission. Beschäftigung, Soziales und Integration, 20.12.2012, <https://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=89&langId=de&newsId=1778&furtherNews=yes> (zugegriffen am 04.05.2024).

**65** Vgl. Eurostat: „Bürgerinnen und Bürger der EU in anderen EU-Mitgliedstaaten. 4 % der EU-Bürger im erwerbsfähigen Alter leben in einem anderen EU-Mitgliedsstaat“, Webseite der Europäischen Union, 28.05.2018, <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/2995521/8926071/3-28052018-AP-DE.pdf/b6b68c04-8e7a-4ea1-9932-79a5145906f2> (zugegriffen am 04.05.2024).

**66** Vgl. Eurostat: „Emigration (online Datencode: TPS00177)“, Webseite der Europäischen Union, Data Browser, 27.03.2024, <https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/tps00177/default/table> (zugegriffen am 04.05.2024).

**67** Vgl. Adams, Josh: „Eastern Europe's Emigration Crisis“, Quillette, 29.06.2019, <https://quillette.com/2019/06/29/eastern-europes-emigration-crisis/> (zugegriffen am 04.05.2024); Mappes-Niediek, Norbert: „Osteuropa schafft sich ab“, Deutsche Welle, 14.12.2018, <https://www.dw.com/de/osteuropa-schafft-sich-ab/a-46735833> (zugegriffen am 04.05.2024).

**68** Die Grundlage dieser Informationen bildet die Auswertung von Daten des Statistischen Bundesamtes. Vgl. o. V.: „Europäische Union. Einwanderer aus der EU: Wer kommt nach Deutschland?“, Mediendienst Integration, 2019, <https://mediendienst-integration.de/migration/europaeische-union.html> (zugegriffen am 04.05.2024).

**69** Ein Arbeitspapier zur Pflegekräftemigration aus den neuen EU-Mitgliedsstaaten nach Deutschland aus dem Jahre 2016 besagt, dass 44 % aller zugewanderten Erwerbstätigen in Pflegeberufen aus den neuen EU-Mitgliedsstaaten stammen. 2015 kamen zum Beispiel 59 % der zugewanderten erwerbstätigen Personen im Gesundheits- und Pflegebereich aus Polen, 16 % aus Rumänien, 9 % aus Kroatien, 5 % aus Ungarn und 12 % aus anderen Staaten. Vgl. Rada, Alejandro: „Pflegekräftemigration aus den neuen EU-Mitgliedstaaten nach Deutschland. Entwicklungslinien, Zukunftsperspektive und verantwortliche Faktoren“, Beobachtungsstelle für gesellschaftspolitische Entwicklungen in Europa, 10.2016, S. 4 f, <https://www.beobachtungsstelle-gesellschaftspolitik.de/f/8c5df6b57c.pdf> (zugegriffen am 04.05.2024).

**70** Siehe hierzu u. a.: Kobolt, Katja: „Interventions into Materiality: GUESTures and Living Archive“, in: Kern, Margareta (Hrsg.): *GUESTures/GOSTtkulacije*, München: Balkanet e.V. 2014, S. 5–18, hier S. 17.

**71** Vgl. Gardner, Anthony: *Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy*, Cambridge, MA: The MIT Press 2015, S. 8.

**72** Zu blockübergreifenden kulturellen Verbindungen und Formen des Wissensaustauschs siehe z. B. Péteri, György: „Nylon Curtain – Transnational And Transsystemic Tendencies In The Cultural Life Of State-Socialist Russia And East-Central Europe“, *Slavonica*, Volume 10/2 (2004), S. 113–123.

**73** Gardner: *Politically Unbecoming*, S. 9.

**74** Vgl. Dimitrakaki, Angela: „Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons“, in: Kivimaa, Katrin und Tallinna Ülikool (Hrsg.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Acta Universitatis Tallinnensis Artes, Tallinn: TLU Press 2012, S. 19–39, hier S. 21–24.

**75** Angela Dimitrakaki schreibt über die neue europaweite Dimension des Kapitalismus: „Since the 2008 crisis, we see that the condition of a ‚transition‘, as the ideologeme once sold to the peoples of Eastern Europe, finds a more general application. At present, the whole of post-socialist Europe exists in a state of transition to a new stage in capitalism, where once again ‚all that is solid melts into air‘ (secure jobs, right to a pension, free or affordable education, even the so-called middle class) against much, but not enough, popular opposition.“ Dimitrakaki: „Feminist Politics and Institutional Critiques“, S. 24.

**76** Siehe die Gedanken des Soziologen Rastko Močnik: „What is perceived, in Western Europe, as a *threat* to ‚civilization‘, is celebrated, in the ‚transition‘-charmed countries, as an ascension towards civilization. Specifically in the Balkans, ‚transition‘ styles itself in Orientalist terms, in the terms of an imperative to ‚join Europe.‘“ Siehe: Močnik, Rastko: „Social Change in the Balkans“, *Eurozine*, 20.03.2003, <https://www.eurozine.com/social-change-in-the-balkans/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**77** Vgl. ebd.

**78** Stykow, Petra: „Postsozialismus“, *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22.04.2013, [http://docupedia.de/zg/Postsozialismus#cite\\_ref-7](http://docupedia.de/zg/Postsozialismus#cite_ref-7) (zugegriffen am 04.05.2024).

**79** Suchland, Jennifer: „Is Postsocialism Transnational?“, *Signs* 36/4 (2011), S. 837–862, hier S. 844.

**80** Die „Erste Welt“ umfasste Industrienationen wie die G8-Staaten sowie Australien, Neuseeland, Argentinien, Chile, den Stadtstaat Singapur, Südkorea, Taiwan und die Mehrzahl der westeuropäischen Länder. Die „Zweite Welt“ meinte die ehemals kommunistischen Staaten – die Sowjetunion und ihre verbündeten Staaten sowie zum Teil indigene Völker. Die „Dritte Welt“ bestand aus den nichtmilitärischen Ländern des „dritten Blocks“, der sich 1961 hauptsächlich aus afrikanischen und asiatischen Staaten formierte.

**81** Einzig der Anthropologie Ostmitteleuropas ist es gelungen, so Cervinkova, diese disziplinäre Grenze zwischen zweiter und dritter Welt aufzuheben und sich als Subfeld der Soviet Studies

zu etablieren. Vgl. Cervinkova, Hana: „Postcolonialism, Postsocialism and the Anthropology of East-Central Europe“, *Journal of Postcolonial Writing* 48/2 (05.2012), S. 155–163, hier S. 156; vgl. Tulbure, Narcis: „Introduction to Special Issue: Global Socialisms and Postsocialisms“, *Anthropology of Eastern Europe Review* 27/2 (2009), S. 2–18, hier S. 2 f; vgl. Chari, Sharad und Katherine Verdery: „Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War“, *Comparative Studies in Society and History* 51/1 (2009), S. 6–34, hier S. 18.

**82** Vgl. Cervinkova: „Postcolonialism, Postsocialism and the Anthropology of East-Central Europe“, S. 156; siehe: Hann, Christopher: „Abschied vom sozialistischen ‚Anderen‘“, in: ders. (Hrsg.): *Postsozialismus: Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*, Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 11–26, hier S. 11; siehe: Chari/Verdery: „Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War“, S. 11, 18.

**83** Chari/Verdery: „Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War“, S. 18.

**84** Nach 1989 teilen aus ihrer Sicht viele postsozialistische Länder, ähnlich wie die postkolonialen, die Zuschreibung der „Unterentwickeltheit“. Die verknüpften Geschichten des Kapitals und Imperiums sowie die Drei-Welten-Ideologie haben bis heute Einfluss auf die Post-Kalter-Krieg-Forschung. Vgl. ebd., S. 18 f.

**85** Vgl. ebd., S. 11.

**86** Die Anthropologin Katherine Verdery sieht in der Postsozialismusforschung bzw. in der Post-Kalter-Krieg-Studien eine neue Richtung mit großem Potenzial: eine multidisziplinäre wissenschaftliche Erweiterung des Untersuchungs- und Studienfelds durch die Postkolonialismusforschung.

**87** Vgl. Verdery, Katherine: „Wohin mit dem Postsozialismus?“, in: Hann, Christopher (Hrsg.): *Postsozialismus: Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*, Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 31–49, hier S. 33.

**88** In der postsozialistischen Ethnografie liegt laut Katherine Verdery ein Schwerpunkt auf der Analyse und Relektüre von „Selbstbildern“. Diese „Selbstbilder“ können auch als Mythen und Imaginationen beschrieben werden, die sich von Ost und West gegenseitig zugeschrieben werden und die daher beide Kontexte miteinander verbinden. Bei näherer Untersuchung sind diese Bilder behilflich, die Ost-West-Dichotomie zu überschreiten, da ihre Konstruktionsprozesse und die Situiertheit der Akteur\*innen in postsozialistischen Kontexten zunehmend reflektiert werden. Vgl. ebd., S. 40.

**89** Ebd., S. 37.

**90** Ebd., S. 39.

**91** „Why hasn’t the west simply become former, like in the case of its supposed counterpart, the former east [...]? [...] Can we still former it, as a project of both imagination and fact, armed with the knowledge of the post-communist condition and the postcolonial constellation alike?“ Hlavajova, Maria: „Preface in Place of a Postscript“, in: Hlavajova, Maria und Simon Sheikh (Hrsg.): *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge, MA: The MIT Press 2016, S. 15–28, hier S. 16; siehe auch: Lerm Hayes, Christa-Maria: „Notes on Activist Practices Behind the Iron Curtain: Liberation Theologies, Experimental Institutionalism, Expanded Art and Minor Literature“, S. 334.

**92** Vgl. Hlavajova, Maria: „Preface in Place of a Postscript“, S. 16.

**93** documenta 14 artists: „Letter from documenta 14 artists: Defending the Radical Vision of documenta 14“, *Mousse Magazine* (01.12.2017), <http://moussemagazine.it/open-letter-documenta-14-artists/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**94** Für mehr Informationen zu dieser Ausstellung siehe: Belting, Hans: „Contemporary Art and the Museum in the Global Age“, in: Weibel, Peter und Andrea Buddensieg (Hrsg.): *Con-*

*temporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 16–39, hier S. 27.

**95** Siehe: Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2008; Ritter, Katharina et al. (Hrsg.): *Sowjetmoderne 1955–1991. Unbekannte Geschichten*, Zürich: Park Books 2012; Model House Research Group (Hrsg.): *Transcultural Modernisms*, Berlin: Sternberg Press 2013; Breitwieser: *Modernologies*.

**96** Vgl. Piotrowski, Piotr: „Writing on Art after 1989“, in: Belting, Hans und Andrea Buddensieg (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA: ZKM/Center for Art and Media, The MIT Press 2013, S. 202–207, hier S. 202; Vgl. Krese, Solvita et al.: „Writing and Translating Art from the Former Eastern Europe. The Relationship between Post-Communist and Postcolonial“, in: Astahovska, Ieva (Hrsg.): *Recuperating the Invisible Past*, Riga: The Latvian Centre for Contemporary Art 2012, S. 157–165, hier S. 159; Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, S. 50; Birken, Jacob: „Spectres of 1989: On some Misconceptions of the ‚Globality‘ in and of Contemporary Art“, in: Dornhof, Sarah (Hrsg.): *Situating Global Art: Topologies, Temporalities, Trajectories*, Bielefeld: Transcript 2018, S. 35–51, hier S. 41 f.

**97** Siehe dazu folgendes Zitat von Peter Weibel: „The Third World’s cultural exclusion, and until recently, namely 1989, of the Second World as well, is part of the capitalist world system. Since the Berlin Wall came down in 1989 and the Soviet Union’s implosion new art worlds have thus been coming into existence in which the Second and Third Worlds play a central role. Their artists have been conquering the metropolises, museums, biennial, and league tables in the First World.“ Weibel, Peter: „Globalization and Contemporary Art“, in: Belting, Hans, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA: ZKM/Center for Art and Media, The MIT Press 2013, S. 20–27, hier S. 23.

**98** Vgl. Foster, Hal und Fatema Ahmed: „Hal Foster on art after 1989 and the rise of the zombie“, 09.12.2015, <https://www.apollo-magazine.com/hal-foster-on-art-after-1989-and-the-rise-of-the-zombie/> (zugegriffen am 04.05.2024); siehe auch: Foster, Hal: *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, London, New York: Verso 2017, S. 3.

**99** Auf künstlerischer Ebene beobachtet Peter Osborne bei institutionell validierter Kunst seit den 1980er-Jahren drei Merkmale: die offensichtliche Schließung des Horizonts der Avantgarde, eine qualitative Vertiefung der Einbindung autonomer Kunst in die Kulturindustrie und eine Globalisierung und Transnationalisierung der Biennale als Ausstellungsform. Osbornes These, dass das neoavantgardistische, kunsthistorische Bewusstsein von der schieferen Diversität der seit 1989 produzierten Formen international ausgestellter Werke überschattet wird, wird an dieser Stelle nicht weiter vertieft und diskutiert, ist jedoch angesichts von Ausstellungs- und Konferenzprojekten wie *Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* im Haus der Kulturen der Welt (2017) durchaus fragwürdig. Hier wird behauptet, dass es keine ‚freie‘ moderne Kunst gegeben habe, die als radikal individuell und jenseits von Ideologie stehend bezeichnet werden kann. Vielmehr seien der Kanon der westlichen Moderne, seine ideologischen Strukturen und institutionellen Narrative sehr stark von politischer Instrumentalisierung und der binären Logik des Kalten Kriegs geprägt worden. Vgl. Osborne, Peter: „Imaginary Radicalisms. Notes on the Libertarianism of Contemporary Art“, *Pavilion. Journal for Politics and Culture*, 19.09.2014, <http://pavilionmagazine.org/peter-osborne-imaginary-radicalisms/> (zugegriffen am 04.05.2024). Siehe: Franke, Anselm et al.: „Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg“, *Haus der Kulturen der Welt*, 03.11.2017, [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics\\_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics_start.php) (zugegriffen am 04.05.2024).

**100** Vgl. Scotini, Marco: „Da Capo. Deimantas Narkevičius' ‚once more‘“, in: ders. (Hrsg.): *Deimantas Narkevičius: Da Capo. Fifteen Films*, Berlin: Archive Books 2015, S. 11–23, hier S. 18 f.

**101** Vgl. Scotini, Marco: „The Government of Time and the Insurrections of Memories“, in: ders. und Elisabetta Galasso (Hrsg.): *Politics of Memory*, Berlin: Archive Books 2017, S. 11–20, hier S. 17.

**102** Zu den Begriffen der „Global Art“, „Global Art History“ und „Global Contemporary“, siehe: Weibel, Peter und Andrea Buddensieg (Hrsg.): *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007; Belting, Hans, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA: ZKM/Center for Art and Media, The MIT Press 2013; Elkins, James (Hrsg.): *Is Art History Global?*, London, New York: Routledge 2007; Allerstorfer, Julia und Monika Leisch-Kiesl (Hrsg.): „Global Art History“. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld: Transcript 2017; Dornhof, Sarah (Hrsg.): *Situating Global Art: Topologies, Temporalities, Trajectories*, Bielefeld: Transcript 2018.

**103** Beispiele für wissenschaftliche Konferenzen: „Art History in the Wake of the ‚Global Turn‘: Propositions for an ‚Exploded‘ Art History without Borders“, Sterling and Francine Clark Art Institute (2011); „The Pleasure of Challenging Representation – Writing Global (Art) History“, Karl Jaspers Centre for Advanced Transcultural Studies, Heidelberg Universität (2016); „Socialist Internationalism and the Global Contemporary – Transnational Art Historiographies from Eastern and East-Central Europe“, Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (2017); „Freedom in the Bush of Ghosts“, Haus der Kulturen der Welt (2017), u. v. m.

**104** Siehe hierzu: Bracht, Mareike, Caroline Marié und Monica Juneja: „Die ‚Global Art History‘ hinterfragt den Kanon. Prof. Dr. Monica Juneja im Gespräch“, Artefakt, 27.09.2010, <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon> (zugegriffen am 04.05.2024).

**105** Vgl. Juneja, Monica: „Global Art History and the ‚Burden of Representation‘“, in: Binter, Julia T. S., Hans Belting und Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hrsg.): *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz 2011, S. 274–297, hier S. 276.

**106** Monica Juneja definiert das Verhältnis von individueller Subjektivität zu Lokalität als eine komplexe Anlagerung von Faktoren wie Gender, Sprache, Klasse und Ausbildung bis hin zu Erinnerungen, Routinen und Visionen. Sie beobachtet eine neue Aufmerksamkeit für Lokalität im Zwischenfeld von Räumen, Kulturen und Praktiken. Der Ort wird neubetrachtet als Raum der Aufführung ästhetischer Praxen und als diskursives Feld. Vgl. Juneja: „Global Art History and the ‚Burden of Representation‘“, S. 276, 285. Mit dem Aufkommen multikultureller Gesellschaften verliert auch die Unterscheidung zwischen Heimatland und Ausland ihre Gültigkeit, wodurch Lokalität folglich kein spezifisches Charakteristikum einer diasporischen Kunstpraxis mehr darstellt. Zur sinkenden Unterscheidung zwischen Heimatland und Ausland: Belting, Hans und Andrea Buddensieg: „From Art World to Art Worlds“, in: dies. und Peter Weibel (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA: ZKM/Center for Art and Media, The MIT Press 2013, S. 28–31, hier S. 29. Ein Beispiel für ein transnationales, kosmopolitisches und interdisziplinäres Projekt einer transkulturellen Moderne lieferte die Ausstellung *Bauhaus Imaginista* durch ihre Neurezeption des Bauhaus, siehe: Von Osten, Marion und Grant Watson (Hrsg.): *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2019.

**107** Kravagna: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, S. 13.

**108** Hinzu kommt die hartnäckige „territoriale Gravität“ der nordwestlichen Kunstzentren anhand kunstsoziologischer Erhebungen, die das Postulat eines globalisierten Kunstfelds

fragwürdig erscheinen lassen. So weisen die Soziolog\*innen Larissa Buchholz und Ulf Wuggenig darauf hin, dass Künstler\*innen des „Nordostens“ innerhalb des Capital Kunstkompass Rankings zwischen 2000 und 2004 nur zu 3 % vertreten waren. Die Kategorie des „Nordostens“ umfasst die ehemalige Sowjetunion, Osteuropa, die Türkei, ehemalige sowjetische Republiken mit muslimischen Minderheiten, Pakistan und Iran. Vgl. Wuggenig, Ulf und Larissa Buchholz: „Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts“, *Artefakt* 4 (2005), S. 8–11, [https://www.academia.edu/12424699/Buchholz\\_Larissa\\_and\\_Ulf\\_Wuggenig\\_2005\\_Cultural\\_Globalization\\_between\\_Myth\\_and\\_Reality\\_The\\_Case\\_of\\_the\\_Contemporary\\_Visual\\_Arts\\_ART\\_e\\_FACT\\_Strategies\\_of\\_Resistance\\_04\\_](https://www.academia.edu/12424699/Buchholz_Larissa_and_Ulf_Wuggenig_2005_Cultural_Globalization_between_Myth_and_Reality_The_Case_of_the_Contemporary_Visual_Arts_ART_e_FACT_Strategies_of_Resistance_04_) (zugegriffen am 04.05.2024); siehe auch, insbesondere Grafik 1: Wuggenig, Ulf: „Das Empire, der Nordwesten und der Rest der Welt. Die ‚internationale zeitgenössische Kunst‘ im Zeitalter der Globalisierung“, *transversal* (09.2002), <https://transversal.at/transversal/0303/wuggenig/de> (zugegriffen am 04.05.2024).

**109** Siehe u. a.: Piotrowski, Piotr: „Toward a horizontal history of modern art“, in: ders. (Hrsg.): *Writing Central European Art History. Patterns Travelling Lecture Set 2008/2009, Reader#1*, Wien: Erste Stiftung 2008; Piotrowski, Piotr: „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, *Umeni/Art* 5/56 (2008), S. 378–383. Zur *alter-globalen Kunstgeschichte* existiert nur ein einziger Text, der in Piotrowskis Todesjahr veröffentlicht wurde, siehe: Piotrowski, Piotr: „From Global to Alter-Globalist Art History“, *Teksty Drugie* 1 (7)/Special Issue English Edition (2015), S. 112–134.

**110** Piotrowski: „From Global to Alter-Globalist Art History“, S. 129.

**111** Piotrowski: „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, S. 378.

**112** Ebd., S. 381.

**113** Vgl. Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, S. 51 f.

**114** Vgl. Piotrowski, Piotr: „East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory“, *non-site.org* 12 (2014), S. 1–20, hier S. 14 f.

**115** Vgl. Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, S. 51. In vielen Veröffentlichungen zur Global Art History bliebe Osteuropa sogar gänzlich ausgespart, sagt Piotrowski. Vgl. „From Global to Alter-Globalist Art History“, S. 118.

**116** Piotrowski: „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, S. 382.

**117** Siehe: Cufer, Eda und Viktor Misiano: *Interpol: The Art Exhibition which Divided East and West*, Ljubljana: Irwin 2000.

**118** Der Kunsthistoriker Igor Zabel beschreibt diese Gegenüberstellung wie folgt: „The idea of a universally valid modernist visual language was replaced by the relationship of a developed language of Western art and exotic artistic production in the East.“ Zabel, Igor: „The (Former) East and its Identity“, in: Macel, Christine und Nataša Petrešin (Hrsg.): *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Zürich; Paris: JRP/Ringier; Centre Pompidou 2010, S. 210 f, hier S. 211; auch der Kunsthistoriker Mateusz Kaputka geht davon aus, dass Piotrowskis Konzept der horizontalen Kunstgeschichte dazu beiträgt, dass multilaterale und dynamische Quellen der Heterogenität „osteuropäischer Kunst“ endlich diskutiert werden können, *ohne* weiterhin nach einem ganzheitlichen, intelligiblen ‚Anderen‘ in der „osteuropäischen Kunst“ zu suchen. Vgl. Kaputka: „Neighboring Alterity: Eastern European Art and Global Art Studies“, *Mythmaking Eastern Europe: Art in Response* 3 (2014), S. 1–9, hier S. 1.

**119** Kritikpunkte sind das Problem der kulturellen Hierarchien und Machtrelationen, die sich nicht ohne Weiteres durch das demokratische, multikulturelle Stichwort der Horizontalität auflösen lassen (Jelena Vesić), Piotrowskis fortlaufende Anwendung von Konzepten und Methodologien des westlichen Meta-Narrativs, um osteuropäische Kunstentwicklungen zu beschreiben (Beáta Hock) oder die Erweiterung der horizontalen Kunstgeschichte mit Relation zur feministischen Kunstgeschichte und zur postkolonialen Theorie (Karolina Majewska-

Güde). Siehe u. a.: Vesić/The Annual Summit of Non-Aligned Art Historians: „TOPIC 2016: Eastern European Art and Its Discontents: The Politics of the Distribution of Global Contemporaneity“, S. 37 ff; Hock, Beáta und Anu Allas (Hrsg.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, New York, London: Routledge 2018; Majewska-Güde, Karolina: *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations*, Bielefeld: Transcript 2021. Siehe auch die Ringvorlesung „Global Art History“ zu mittel- und osteuropäischen, zeitgenössischen, kunsthistorischen Narrativen nach 1989 im Wintersemester 2019/2020 an der Katholischen Privatuniversität Linz.

**120** Zur kritischen Begriffskonstruktion des „pOst-Westlichen“, der impliziert, dass sich nicht nur der „Osten“, sondern auch der „Westen“ geändert habe, siehe: Bisanz, Elize (Hrsg.): *Diskursive Kulturwissenschaft: Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*, Münster: LIT 2005.

**121** Vgl. Piotrowskis Positivbeispiele von Studien zu lateinamerikanischer und osteuropäischer Konzeptkunst, in: „From Global to Alter-Globalist Art History“, S. 129 f.

**122** Moskalewicz, Magdalena: „Vanguard of the Future: Mobility, Nationalism and the Post-socialist Condition“, in: dies. (Hrsg.): *The Travellers: Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe*, Warschau, Tallinn: Zacheta – National Gallery of Art, KUMU Art Museum 2017, S. 132–164, hier S. 162.

**123** Moskalewicz, Magdalena: „Vanguard of the Future: Mobility, Nationalism and the Post-socialist Condition“, S. 164.

**124** „In the language of diaspora, originary homelands are not simply there to be recovered: already multiply interconnected with other places, they are further transformed by the ravages of time, transfigured through the lenses of loss and nostalgia, constructed in the process of search.“ Hirsch, Marianne und Nancy K. Miller: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York: Columbia University Press 2011, S. 1–20, hier S. 3.

**125** Siehe u. a.: Dogramaci, Burcu u. a. (Hrsg.): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven: Leuven University Press 2020; Lierke/Perinelli (Hrsg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*; Aydemir, Fatma und Hengameh Yaghoobifarah (Hrsg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlin: Ullstein 2019; Yildiz, Erol: „Nationale Mythen irritieren“, *Migrazine*, 2011, <http://www.migrazine.at/artikel/nationale-mythen-irritieren> (zugegriffen am 04.05.2024); Bachmann, Michael und Asta Vonderau (Hrsg.): *Europa – Spiel ohne Grenzen? Zur künstlerischen und kulturellen Praxis eines politischen Projekts*, Bielefeld: Transcript 2014; Dogramaci, Burcu (Hrsg.): *Migration und künstlerische Produktion*, Bielefeld: Transcript 2013; Langhoff, Shermin: „Wozu postmigrantisches Theater?“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (15.01.2012), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> (zugegriffen am 05.05.2024). Siehe auch die Projekte und Veröffentlichungen der Plattform *Labor Migration* am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin.

**126** Weitere Künstler\*innen, die für ihre singulären Auseinandersetzungen mit postsozialistischen Themen ohne entsprechende Sozialisierung bekannt sind, sind zum Beispiel – ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder eine monothematische Auseinandersetzung: Yael Bartana, Lenka Clayton, Phil Collins, Tacita Dean, Jeremy Deller, Loretta Fahrenholz, Bahar Noorzadeh, Reynold Reynolds oder Shelly Silver.

**127** Vgl. Bogdanović, Ana: „Generation as a Framework for Historicizing the Socialist Experience in Contemporary Art“, in: Gerhardt, Ulrike und Suza Husse (Hrsg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg: Textem Verlag 2014, S. 24–35, hier S. 33.

- 128** Siehe: Mannheim, Karl: „Das Problem der Generationen (1928)“, in: Wolff, Kurt H. (Hrsg.): *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, Neuwied: Luchterhand 1964, S. 509–565.
- 129** Weigel, Sigrid: „Familienbande, Phantome und die Vergangenheitspolitik des Generationsdiskurses. Abwehr von und Sehnsucht nach Herkunft“, in: Jureit, Ulrike und Michael Wildt (Hrsg.): *Generationen: Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, Hamburg: Hamburger Edition 2005, S. 108–126, hier S. 116.
- 130** Vgl. ebd., S. 124 f.
- 131** Vgl. ebd., S. 125.
- 132** Vgl. ebd.
- 133** Ebd.
- 134** Vgl. Sommer, Stephanie: *Postsozialistische Biografien und globalisierte Lebensentwürfe. Mobile Bildungseliten aus Sibirien*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 102.
- 135** Vgl. Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C. H. Beck 2007, S. 67.
- 136** Gries, Rainer: „Children of Transition, Children of the Balkan Wars. Introduction“ (Vorabversion), Universität Wien, 03.11.2016 (Typoskript), S. 3, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/236523/introduction/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- 137** Boldt, Ulrike und Rüdiger Stutz: „Nutzen und Grenzen des historischen Generationenkonzepts für die Erforschung von Umbruchserfahrungen im späten Jugendalter.“, in: Schüle, Annegret, Thomas Ahbe und Rainer Gries (Hrsg.): *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 65–88, hier S. 79.
- 138** Vgl. Gries: „Children of Transition, Children of the Balkan Wars. Introduction (Vorabversion)“, S. 4; vgl. Petritsch, Wolfgang: „What Future for the Young? Reflections on the Challenges Facing Europe’s Young Generation“, Universität Wien, 03.11.2016 (Typoskript), S. 4, <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/237598/keynote-speech> (zugegriffen am 04.05.2024).
- 139** Vgl. Krawietz, Marian: *Generation Transformation? Einstellungen zu Freiheit und Gleichheit in Polen, Tschechien und Deutschland*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer 2012, S. 82. Siehe auch die Gedanken der Historiker\*innen Ulrike Boldt und Rüdiger Stutz über die Nachwendekrise: „Nutzen und Grenzen des historischen Generationenkonzepts für die Erforschung von Umbruchserfahrungen im späten Jugendalter“, in: Schüle, Annegret, Thomas Ahbe und Rainer Gries (Hrsg.): *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 65–88, hier S. 79.
- 140** Damals virulente Themen und Arbeitsgebiete umfassten u. a. den Stalinismus, Umweltaktivismus, Nuklearenergie und demokratische Erziehungsprinzipien. Für ein Verständnis des einst anvisierten „dritten Wegs“ müssten insbesondere lokale Kontexte unter dem Stichwort Perestroika in den Blick genommen werden: z. B. die Bürger\*innenbewegungen der ehemaligen DDR, die litauische Reformbewegung Sąjūdis oder die Motive der rumänischen Revolution und des Sturzes von Nicolae Ceaușescu; viele Bürger\*innen forderten einen Prozess der sozialistischen Erneuerung, jedoch kein neues System.
- 141** Wie z. B. Videoarbeiten von Elske Rosenfeld, Marta Popivoda & Ana Vujanović oder der Künstler\*innengruppe ŽemAt.
- 142** Todorova, Maria: „Introduction: Similar Trajectories, Different Memories“, in: Dimou, Augusta, Maria Todorova und Stefan Troebst (Hrsg.): *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press 2014, S. 1–26, hier S. 6 f; siehe auch: Maier, Charles S.: „Hot Memory... Cold Memory. On the Political Half-Life of Fascist and Communist Memory“, *Transit. Europäische Revue* 22 (2002), <https://www.iwm.at/transit-online/hot-memory-cold-memory-on-the-political-half-life-of-fascist-and/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**143** Vgl. Sommer: *Postsozialistische Biografien und globalisierte Lebensentwürfe*, S. 98 f.

**144** Siehe u. a.: Toots, Annika und Merilin Talumaa (Hrsg.): *Your Time Is My Time*, Mailand: Mousse Publishing 2023.

**145** Entsprechende Bände und Texte, in denen diese Auslassung sichtbar wird, sind u. a.: Fifer, Sally Jo und Doug Hall (Hrsg.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition 1990; Douglas, Stan und Christopher Eamon (Hrsg.): *Art of Projection*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009; Comer, Stuart (Hrsg.): *Film and Video Art*, London, New York: Tate 2009; Houwen, Janna: *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*, New York: Bloomsbury Academic 2017; Balsom, Erika: *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, New York: Columbia University Press 2017; Kaizen, William: „The apotheosis of video art“, in: Iskin, Ruth (Hrsg.): *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, London, New York: Routledge 2017, S. 125–137.

**146** Marina Gržinić hat sich sowohl als Künstlerin als auch als Theoretikerin diesem Themenfeld gewidmet. Vgl. ihren theoretischen Beitrag: „Video as Civic Discourse in Slovenia and the Former Yugoslavia: Strategies of Visualization and the Aesthetics of Video in the New Europe“, in: Lengel, Laura B. (Hrsg.): *Culture and Technology in the New Europe: Civic Discourse in Transformation in Post-Communist Nations*, Stamford, Conn: Ablex 2000, S. 195–219, hier S. 195.

**147** Siehe: Esanu, Octavian: „SCCA“, Contimporary, ohne Datum, <https://www.contimporary.org/dictionary/view/7> (zugegriffen am 04.05.2024); Šuvaković, Miško: „The Ideology of Exhibition: The Ideologies of Manifesta“, Platforma SCCA, Center for Contemporary Arts Ljubljana, 2002, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> (zugegriffen am 04.05.2024); vgl. Galliera, Izabel Anca: *Socially engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, London: I. B. Tauris 2017, S. 108.

**148** András, Edit: „The Future is Behind Us: Flashbacks to the Socialist Past“, in: dies. (Hrsg.): *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest: ACAX/Agency for Contemporary Art Exchange 2009, S. 209–221, hier S. 226.

**149** Siehe: Kovats, Stephen und Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): *Ost-West-Internet: Elektronische Medien im Transformationsprozess Ost- und Mitteleuropas*, Frankfurt, New York: Campus 1999.

**150** Siehe u. a. Arns, Inke: *Objects in the mirror may be closer than they appear*, Dissertationschrift, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, 22.11.2004, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15806> (zugegriffen am 04.05.2024).

**151** Die nationalen und lokalen Film- und Videokunstgeschichten insbesondere vor 1989/91 werden in allen oben genannten Projekten zugunsten einer Kartierung künstlerischer Werke nach diesem Datum außer Acht gelassen. Dennoch ließen sich selbstverständlich viele nationale und lokale Narrative, Kontexte und Stile untersuchen, wie zum Beispiel die *Warsztat Formy Filmowa* (dt.: Werkstatt der Filmform) an der Filmhochschule von Łódź, die Necrorealistische Bewegung in Sankt Petersburg Mitte der 1980er-Jahre, das *Škuc*-Forum unabhängiger Videoproduktionen in Ljubljana, die experimentelle Szene rund um das *Béla Balázs Studio* und sein politisches Videokassetten-Magazin *Black Box* in Budapest, das *Original Video Journal* von Olga und Václav Havel in der ČSR – alles ebenfalls in den 1980ern –, gefolgt von der *Group of Social Dialogue* (später *Video Est*) und dem Videostudio *FAV* im Rumänien der 1990er-Jahre. Die Herkunft der wichtigsten künstlerischen Arbeiten seit den 1970er-Jahren beschränkt sich dabei laut Marina Gržinić auf Ungarn, Polen und Ex-Jugoslawien, da hier die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen für die Entwicklung einer eigenen Medien- bzw. Videokunsttradition am ehesten gegeben waren. Diese begann mit dem Avantgarde- und Experimentalfilm und aktionistischen Kunstformen in den 1970er-Jahren und wurde in den 1980er Jahren mit dem Medium Video verknüpft. In Ländern wie Russland, Rumänien, Bulgarien und

der ehemaligen DDR verspätete sich der Einzug der elektronischen Medien und Videokunst aufgrund der strengen staatlichen Kontrollen und Zensur um etwa eine Dekade. Vgl. Gržinić: „Video as Civic Discourse in Slovenia and the Former Yugoslavia: Strategies of Visualization and the Aesthetics of Video in the New Europe“, S. 196; vgl. Daniels, Dieter: „Medien und Kunst zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik in Osteuropa“, in: Stanisławski, Ryszard und Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Band 1: Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst, Stuttgart: Hatje Cantz 1994, S. 473–477, hier S. 473.

**152** Die Ausstellung *On the Eastern Front: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009* fand vom 22. Januar bis 07. März 2010 im Ludwig Múzeum in Budapest statt, <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/eastern-front-video-art-central-and-eastern-europe-1989-2009> (zugegriffen am 04.05.2024). Siehe: Dorovska, Margarita: „Videography“, in: András, Edit (Hrsg.): *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest: ACAX/Agency for Contemporary Art Exchange 2009, S. 245–295.

**153** András: „The Future is Behind Us: Flashbacks to the Socialist Past“, S. 234.

**154** „The exhibition examines the effects of the changes taking place in the region of the former Soviet Bloc on the individual and on various groups of society from the aspect of socio-psychology. It focuses on the human dimensions of the transition beginning from the end of the eighties and on, micro-processes involved. [...] What is our attitude to our historical past? What are the consequences of the changes in national identity and national stereotypes? How can individual lives be carried on amidst all these rearrangements in society? What inter-group relations and conflicts have played a defining role in the last twenty years?“ Kálmán, Rita und Tijana Stepanović: „On the Eastern Front: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009“, Ausstellungstext, 22.01.2010, <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/eastern-front-video-art-central-and-eastern-europe-1989-2009> (zugegriffen am 04.05.2024).

**155** Für eine teils zutreffende kritische Besprechung des Projekts, vgl. Kemp-Welch, Klara: „Edit András (ed.) ‚Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009‘ (Book Review)“, *Art Margins* (01.06.2011), S. 1–3, hier S. 1 f, <https://artmargins.com/edit-andras-transitland-video-art-from-central-and-eastern-europe-1989-2009q-book-review/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**156** Vgl. Ruchel-Stockmans, Katarzyna: *Images performing history: Photography and representations of the past in European art after 1989*, Leuven: Leuven University Press 2015, S. 11.

**157** Siehe: András: „The Future is Behind Us: Flashbacks to the Socialist Past“, S. 215 ff; Siehe: Gržinić, Marina: „Video in the Time of a Double, Political and Technological Transition in the Former Eastern European Context“, in: Edit András (Hrsg.): *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe, 1989–2009*, Budapest: ACAX/Agency for Contemporary Art Exchange 2009, S. 17–33, hier S. 27.

**158** Vgl. Gržinić: „Video as Civic Discourse in Slovenia and the Former Yugoslavia: Strategies of Visualization and the Aesthetics of Video in the New Europe“, S. 198.

**159** Vgl. ebd., S. 206.

**160** Der Kunsthistoriker Dieter Daniels nennt beispielhaft die international bekannten Künstler\*innen Marina Abramović, Gábor Bódy und Zbigniew Rybczyński, die die Kunstform Video nutzen, aber auch mit Performance, Installation und Skulptur (Abramović), mit Kinematografie und publizistischen Tätigkeiten (Bódy) sowie mit der Verbindung von Experimentalfilm und Videoclip (Rybczyński) arbeiten. Vor diesem Hintergrund schlägt Daniels eine mediale Betrachtungsweise der Entwicklung der Videokunst vor, die die Verbindungen des Mediums Video in andere Bereiche mituntersucht und somit auch die ästhetischen und visuellen Eigenschaften des Mediums neu begutachtet. Vgl. Daniels: „Medien und Kunst zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik in Osteuropa“, S. 474.

**161** Vgl. Turim, Maureen: „The Cultural Logic of Video“, in: Hall, Doug, David Bolt und David Ross (Hrsg.): *Illuminating video. An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture Foundation 1990, S. 331–342, hier S. 341.

**162** Die Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Hanne Loreck spezifiziert diese Potenz des Videos seit den 1970er-Jahren. Sie beobachtet zwei wesentliche Verfahren der Wiederholung: bildliche Doppelungsverfahren einerseits und (Nach-)Erzählungen andererseits. Diese sogenannten „Re\*Bildlichkeiten und Re\*Prozesse“ beinhalten Praktiken wie „Reproduktion, Kopie, Fake, Cover, Mimikry, Appropriation, Ritual, Déjà-Vue [...]“. Durch die Wiederholungsverfahren könnten Subjekte, die laut Loreck bislang vom historischen Kanon ausgeschlossen waren, zu Co-Produzent\*innen einer oder mehrerer Geschichte(n) werden. Demnach weist das Verfahren des Replays bzw. der Wiederholung eine technisch-materielle wie auch eine diskursiv-imaginäre Ebene auf, eine Überschneidung, die in vielen Videoarbeiten sichtbar und teils sogar explizit verhandelt wird. Ebenfalls erwähnt Loreck die Verschränkung von Wirklichkeit und Fiktion, die insbesondere in filmischen Found-Footage-Remontagen dazu führe, dass nicht die Suche nach Wahrheit, sondern die „Farbe der Wahrheit“ zum epistemischen Gegenstand der Arbeiten werde. Loreck bezieht sich hier auf Hito Steyerls Analyse des „documentary turn“ in deren Buch *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld* (2008). Vgl. Loreck, Hanne: „Zur Einführung“, in: dies. und Michaela Ott (Hrsg.): *Re\*: Ästhetiken der Wiederholung*, Querdurch 5, Hamburg: Materialverlag 2014, S. 7–11, hier S. 8 ff; Siehe auch: Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia + Kant 2008.

**163** Gržinić: „Video as Civic Discourse in Slovenia and the Former Yugoslavia: Strategies of Visualization and the Aesthetics of Video in the New Europe“, S. 212.

**164** Vgl. András: „The Future is Behind Us: Flashbacks to the Socialist Past“, S. 217; vgl. András, Edit: „An agent still at work. The trauma of collective memory of the socialist past“, in: Piotrowski, Piotr (Hrsg.): *Writing Central European Art History. Patterns\_Travelling Lecture Set 2008/2009, Reader#1*, Wien: Erste Stiftung 2008, S. 5–21, hier S. 10.



## 2. Wessen Perestroika? Jüngste Geschichte und das Leben danach

Seit rund zwei Jahrzehnten ist Geschichte ein dynamisches Aktions- und Interventionsfeld von Künstler\*innen. In vielen künstlerischen Arbeiten wird Geschichte in Bezug auf Erzählformen, Institutionen, Methoden und Medien als eine Konstruktion verstanden, die veränderlich und kritikwürdig ist. Viele Künstler\*innen operieren dabei in einem semifiktionalen, semiliterarischen Modus, d. h. arbeiten an der Grenze zwischen Geschichte und Fiktion, zwischen Historischem und Imaginärem.<sup>1</sup> Künstlerische Fiktionalisierungen besitzen offenbar eine besondere Rolle in Bezug auf die Dekonstruktion historischer Narrative, insofern in ihnen, so die Kunstwissenschaftlerin Susanne Leeb, eine spezielle „Modalität zur Ausfaltung der Gegenwart“<sup>2</sup> schlummert. Zeitgenössische Künstler\*innen fassen Geschichte somit als unabschließbares Konstrukt auf. Wo sie als dominantes Narrativ auftritt, wird sie durch partikulares künstlerisches Geschichtenerzählen gestört oder durchkreuzt.

Der Trend zur Ausrichtung künstlerischer Praxen auf Geschichte und Geschichtlichkeit wird kunsttheoretisch und kuratorisch seit Mitte der 2000er-Jahre bemerkt und diskursiviert. In seinem Essay „An Archival Impulse“ diagnostiziert Hal Foster 2004 den Rückgriff auf Ästhetiken und Verfahren des Archivs bei Künstler\*innen wie Thomas Hirschhorn, Sam Durant und Tacita Dean, wobei er die – in Zeiten des rapide wachsenden Internets vielleicht überraschende – dezidiert nondigitale Faktur der künstlerischen Archivarbeiten unterstreicht: „In most archival art the actual means applied to these ‚relational‘ ends are far more tactile and face-to-face than any web interface.“<sup>3</sup> Mark Godfrey folgt 2007 mit „The Artist as Historian“, einem Text zum Künstler Matthew Buckingham; in einem vorangestellten Überblicksteil stellt Godfrey die Abwesenheit eines nennenswerten historischen Interesses in künstlerischen Strömungen wie Pop, Conceptual und Appropriative Art fest, um dann zu notieren: „Fast-forward [...] to the present, however, and historical research and representation appear central to contemporary art.“<sup>4</sup> Anders als Foster fokussiert Godfrey Video- und fotografische Arbeiten mit historiografischem Interesse und unterscheidet eine Reihe künstlerischer Strategien in ihrem Umgang mit Geschichtlichkeit: von der Untersuchung von Schauplätzen historischer Ereignisse über Displays von Bildmaterial aus Archiven über die Verwendung der eigenen Biografie als Schlüssel zu historiografischen Fragestellungen bis hin zu performativen Strategien wie Reenactments.

Auch die eingangs genannte Fiktionalisierung von Geschichte taucht bei Godfrey auf.<sup>5</sup> Dieter Roelstraetes Essay „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art“ schließt 2009 die Reihe der frühen Theoretisierungen ab; dort prägt er den Begriff der *historiografischen Wende* (engl.: historiographical turn) und verknüpft diesen mit der Leitmetapher des Archäologischen, aber auch mit der künstlerischen Forschung in Archiven und mit obsoleten Medien.

Was wird, in diesen Texten und darüber hinaus, als Beweggrund der *historiografischen Wende* veranschlagt? Warum fällt diese Wende ausgerechnet in die späten 2000er-Jahre? Godfrey veranschlagt zunächst einen Medienwechsel als möglichen Grund – die Digitalisierung, durch die Fotografie und Film als *indexikalischer* Vergangenheitspeicher in Frage gestellt werden. Das Interesse an Geschichte entzündet sich demnach an der Sensibilität für die Eigenhistorizität der Medien, mit denen man sie überhaupt schreiben kann.<sup>6</sup> Darüber hinaus diagnostiziert er der Gegenwart eine prekäre Erinnerungskultur zwischen Vergessen und apolitischem Historienspektakel:

On the one hand, globalized capitalist culture is increasingly amnesiac, increasingly focused on ever newer markets, products, and experiences. On the other hand, this same culture produces ever more spectacular and romantic representations of the past – particularly in film.<sup>7</sup>

Die historiografischen Künstler\*innenpositionen konstituieren demnach, so wäre Godfrey zu verstehen, zugleich einen Einspruch gegen das Vergessen und ein Plädoyer für die Repolitisierung von Geschichte. Fosters Erklärung geht in eine ähnliche Richtung; er stellt bei den untersuchten Arbeiten ein fast „paranoisches“ Bestreben zur Verknüpfung, zur ganzheitlichen Zusammenschau ansonsten disparat bleibender historischer Einzelheiten fest und erkennt darin eine Reaktion auf eine Krise bzw. den Verlust eines kulturellen Gedächtnisses, das in der Lage wäre, ganzheitliche historische Narrative zu produzieren.<sup>8</sup> Dieser Ansatz findet sich auch bei Roelstraete – als einer von mehreren. Roelstraete sieht die *historiografische Wende* zum einen im Kontext eines kulturellen und politischen *backlash* nach den Anschlägen des 11. September 2001: „[...] there haven't been too many good reasons to fully and optimistically engage with either the present or the future in the last half decade or so [...]“.<sup>9</sup> Zum anderen, und womöglich konsistenter, sieht er in ihr eine Reaktion auf eine Krise der Geschichte, worunter er sowohl einen zeitgenössischen Exzess des Vergessens in einer „Kultur der Geschwindigkeit, Simultanität und unermüdlichen Beschleunigung“<sup>10</sup> als auch den Zusammenbruch großer, politisch bzw. geschichtsphilosophisch unterlegter historischer Narrative versteht.<sup>11</sup>

An diesem Punkt kommt bei ihm auch der Umbruch von 1989/91 ins Spiel. So hebt Roelstraete nicht zufällig die Länder der ehemaligen Sowjetunion als prominentes Spielfeld der Kunst der *historiografischen Wende* heraus:

One geopolitical region whose recent (and rewardingly traumatic) history has become especially prominent with art's turn towards history-telling and historicizing (its turn away from both the present and the future), is post-communist Central and Eastern Europe – the preferred archeological digging site (if only metaphorically) of many well-read artists whose work has come of age in the broader context of the globalized art market of the last decade and a half. Ironically enough, the region's triumph was wholly determined by the demise of the system of state socialism that so many of us now seek to memorialize.<sup>12</sup>

In seiner programmatischen Ausstellung *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* (2013) im Museum of Contemporary Art Chicago zeigt Roelstraete in diesem Zusammenhang künstlerische Arbeiten von Deimantas Narkevičius, Aleksander Komarov, Daniel Knorr oder Anri Sala.<sup>13</sup> Dabei sieht er den geopolitischen Fokus auch kritisch, speziell wo er bei Künstler\*innen aus dem ehemaligen Westen Momente von Kalter-Kriegs-Nostalgie und der Exotisierung des ost- und zentraleuropäischen „Anderen“ ausmacht.<sup>14</sup> Trotzdem hat die postsozialistische künstlerische Erinnerungsarbeit für ihn eine Dringlichkeit – nicht nur aufgrund des Abreißen bzw. des politisch verordneten Neu- und Umschreibens des kulturellen Gedächtnisses in vielen Ländern der Region (siehe Kap. 2.1.–2.2.), sondern vor allem auch als Einspruch gegen Francis Fukuyamas These vom „Ende der Geschichte“<sup>15</sup> in Gestalt des vermeintlichen endgültigen globalen Triumphs des liberalen Kapitalismus – die Roelstraete ihrerseits als Ausdruck jener Krise der Geschichte begreift: „Wer besitzt das Recht und die Autorität, das Ende der Geschichte zu proklamieren?“<sup>16</sup>

Roelstraete ist mit dieser Kritik nicht allein. Die Kunsthistorikerin Katerina Gregos sieht die Konjunktur der Geschichte in der zeitgenössischen Kunst vor dem Hintergrund einer Gegenwart, die zu einem affirmationsfähigen Ende der Geschichte so gar nicht passen will:

Apart from the fact that arguing in favor of the ‚end of history‘ seems a rather myopic view to take [...] [it] does not take into account the millions of people all over the world who do not enjoy the comfort and relative security of a secular free market democracy. True, it can be argued that democracies are probably better at dealing with poverty but, on the other hand, as Jacques Derrida has pointed out (in response to Fukuyama), never have violence, poverty, and inequality affected as many human beings in the history of humanity as now.<sup>17</sup>

Auch der Kunsthistoriker und Kurator Yilmaz Dziewior merkt an, dass dem sogenannten „Ende der Geschichte“ seitens der Künstler\*innen eher widersprochen als beige-pflichtet werde, was bedeutet, dass in der historiografischen Praxis monohistorische Narrative und Proklamationen künstlerisch destabilisiert werden.<sup>18</sup> Der mnemonische Impuls oder die *historiografische Wende* in der Kunst sind demnach nicht bloß Startpunkt für das Nachstellen und Wiederholen<sup>19</sup> vergangener historischer Ereignisse

(bzw. des Reenactments) oder für künstlerisch-forschende Rekonstruktionen in der Kunst nach 1989/91, sondern lassen sich als Kritik an den Praxen und Paradigmen der Geschichtsschreibung verstehen. Dies zeigt insbesondere der zentrale Impuls vieler künstlerischer Arbeiten, Autorschaft als Autorität zu dekonstruieren, um danach zu fragen, *wessen* Geschichte vergessen und *wessen* Geschichte erinnert wird bzw. *wer* *wessen* Geschichte schreiben darf.<sup>20</sup>

Ohne darauf reduziert zu werden, ist also der Epochenbruch 1989/91 zumindest *eine* zentrale politisch-ideologische Möglichkeitsbedingung der Kunst der *historiografischen Wende*: „[T]he end of the Cold War and the fragmentation of the Eastern bloc with all its social, political and economic consequences, has come to be regarded as a pivotal moment beyond which history becomes a problematic and contestable term.“<sup>21</sup> Auch die Arbeiten der Generation T zu Sozialismus und Transformationszeit lassen sich vor dem Hintergrund dieser Wende verstehen.

Trotzdem unterscheiden sie sich nicht nur, so die These dieser Studie, von typischen Manifestationen „osteuropäischer Kunst“ (Kap. 1.1.); sondern auch vom Gepräge der bei Roelstraete und anderswo genannten und gezeigten historiografischen Kunstwerke.

Das lässt sich bereits an Roelstraetes Leitmetapher festmachen. Archäologie rekonstruiert Geschichte vermittelt Ausgrabung in der Erde liegender menschlicher Hinterlassenschaften. Archäologie signalisiert die tiefe, entfernte Geschichte, sie greift bis an die Anfänge der Menschheit und ihrer Artefakte zurück. Entsprechend heißt es bei Roelstraete über die Exponent\*innen der *historiografischen Wende*:

Sie vergraben sich in Archive und historische Sammlungen unterschiedlichster Couleur [...] und tauchen ins abgründigste Dunkel der entferntesten Winkel der Geschichte ein – und hierbei spielt das romantische Bild von der vermeintlichen Ferne (oder Dunkelheit) der Geschichte stets eine zentrale Rolle.<sup>22</sup>

Dabei führt die *historiografische Wende* Künstler\*innenpositionen über einen *methodischen* Nexus zusammen – die Anwendung archäologischer oder archivarischer Verfahren –, mit dem Effekt, dass hier je ganz unterschiedliche Gegenstände des Erinnerns, und damit auch ganz unterschiedliche Zeithorizonte, im Spiel sind. Die hier behandelten Arbeiten der Generation T sind stattdessen über einen *sachlichen* Nexus verknüpft: das Erinnern der Transformationszeit. Ihr gemeinsamer Gegenstand ist die jüngste, noch ins eigene Leben der Künstler\*innen fallende Geschichte, die fast noch auf der Schwelle zum „echten“ Vergangensein steht – denn die Transformation ist, so wurde oben bereits herausgearbeitet (Kap. 1.3.), keineswegs ein für alle Mal abgeschlossen. Deshalb lässt sie sich, anders als Geschichte in Roelstraetes archäologischem Paradigma, auch nicht plausibel mit metaphorisierenden Adjektiven wie „fern“ oder „tief“ belegen – vielmehr liegt sie an der Oberfläche und wird den Künstler\*innen der Generation T Gelegenheit geben, die ontologische „Oberflächlichkeit“ jeder Geschichtsschreibung offenzulegen (vgl. Kap. 2.2. und 6). Die Geschichte der Transformation ist

für diese Künstler\*innen, wie sich zeigen wird, nicht „dunkel“, sondern „hell“ – selbst in ihrem Erkalten und Verschwinden.

## 2.1. Mnemopoetische Konstellation

Die Arbeiten von Künstler\*innen der Generation T entstehen im Kontext einer spezifischen, ihr Erinnern bedingenden und erzeugenden Konstellation, die ihrerseits, so die Hypothese, die Charakteristika (Verfahren, Ästhetiken etc.) der künstlerischen Arbeiten mitbedingt, welche hier erkundet und schließlich auf den Begriff des *ost-futuristischen Erinnerns* gebracht werden. Diese *mnemopoetische* (von altgr. *mnemē* = Gedächtnis und *poiein* = machen, hervorbringen) *Konstellation* speist sich insgesamt aus drei Quellen bzw. unterliegt drei Einflussfaktoren:

- (1) Ab Geburt bewusst oder unbewusst übertragene Erinnerungsinhalte und Erfahrungen der Eltern- und Großelterngeneration betreffend die Zeit des Sozialismus bzw. des Kalten Kriegs
- (2) Eigene Erfahrungen bzw. Kindheits- oder Jugenderinnerungen an die revolutionären späten 1980er-Jahre und die politischen Umwälzungen und Kriege der 1990er (inklusive Bruch mit bestehendem kulturellen Gedächtnis, neuere fundenen politischen Historiografien und Erinnerungskulturen)
- (3) Die Globalisierung und Digitalisierung Osteuropas sowie die sich entfaltenden Migrationsbiografien der Künstler\*innen der Generation T

Diese Faktoren kontextualisieren die künstlerischen Praxen, und gehen ein in die konkreten künstlerischen Recherchen on- und offline, welche oft den Anfangspunkt der Arbeiten bilden. Diese Punkte werden im Einzelnen betrachtet, bevor sie in der Analyse von ŽemAts *Imagining the Absence* (2014) (Kap. 2.2.) ein erstes Mal an der künstlerischen Praxis getestet werden.

### *Loan Memory*

My father and my mother married during socialism. The soccer team of Botev Plovdiv met FC Bayern Munich and won at the time of socialism; I know this from my father.<sup>23</sup>

Mit Ausnahme der Kindheits- und Jugenderinnerungen an die Spätphase und den Zusammenbruch verfügen die Angehörigen der Generation T über keine eigenen Erinnerungen an den Sozialismus. Was sie erinnern und über diese Zeit wissen bzw. welchen kulturellen Transfers aus dieser Vergangenheit sie unterliegen, hängt insofern vom Kontakt mit Angehörigen der Generation ihrer Eltern und Großeltern sowie von Faktoren wie Geschichtsunterricht, öffentlicher Erinnerungskultur oder eigenen Lektüren und Studien ab. Als postgeografische (mindestens gesamteuropäische) Kate-

gorie begreift die Generation T im Einzelnen verschiedene und m. E. regionalspezifische Formen der Sozialismus-Erinnerung ein, deren differenzierte Gesamtdarstellung angesichts der uneinheitlichen Daten- und Quellenlage hier nicht geleistet werden kann. Stattdessen wird als markanter Datenpunkt eine Studie der Literaturwissenschaftlerin Albena Hranova aus dem bulgarischen Kontext herausgegriffen, die in ihrer Tendenz für die Generation T insgesamt charakteristisch ist.

Hranova erstellte zwischen 2006 und 2008 eine Fallstudie im Bereich der oralen Familiengeschichte mit 169 Teilnehmer\*innen der Generation T.<sup>24</sup> Die Teilnehmer\*innen, Studierende der Fachrichtungen Literaturwissenschaft, Pädagogik und Geschichte aus Hranovas Seminaren an der Plovdiv University sowie der Sofia University, wurden gebeten, einen Essay über eine Geschichte aus der sozialistischen Zeit („a story from the socialist period“<sup>25</sup>) zu schreiben. Die freiwillige Aufgabe traf die Studierenden absichtlich unvorbereitet, um bei ihnen nur spontane und dominante (engl.: „front-page“<sup>26</sup>.) Erinnerungen zu triggern; des Weiteren durfte die zu verfassende „Geschichte“ ebenso aus eigener oder familieninterner Erinnerung stammen wie ein historisches Ereignis darstellen. Schließlich sollten soweit möglich die Quellen des Erinnerten angegeben werden: „history textbooks, family tales, literature, arts, the media, anything“<sup>27</sup>.

Hranova interessiert sich in der Auswertung der Essays für die Differenzierung ihrer Erinnerungsquellen in eigene Erinnerungen und angeeignete Erinnerungen Dritter. Letztere Quelle bezeichnet sie mit Bezug auf Maurice Halbwachs als sogenannte „geliehene Erinnerungen“ (engl.: „loan memories“). Innerhalb der geliehenen Erinnerungen unterscheidet sie schließlich zwischen mündlich weitergegebenen Geschichten aus dem Familienkontext einerseits und Text- oder Medienquellen andererseits. Ein zentrales Ergebnis der Studie ist, dass es sich bei den erinnerten Geschichten ganz überwiegend um Familiengeschichten aus dem unmittelbaren Lebensumfeld handelte („[t]he majority of essays relying on family stories related to lifestyle“<sup>28</sup>), die sich aus geliehenen Erinnerungen, nämlich eben aus familieninternen *oral histories* speisen. Aber sogar „[p]olitical considerations and a historical background mostly appear where they were spelled out by a voice in the family [...]“<sup>29</sup> Mit dieser Situation ist ein zweiter zentraler Befund Hranovas verknüpft: die bei der Generation T ins Groteske gehende Dissoziation der Erinnerung an bzw. des Wissens über den Sozialismus.

Das beginnt, trotz expliziter Angabe der Eckdaten 1944–89, bei der Bemessung des mit „socialist period“ betitelten historischen Zeitraums („Many stories [...] begin in a context before the Second World War. Most stories cannot identify the end of the period; there is a consistent confusion of communist and postcommunist facts [...]“<sup>30</sup>) und der Benennung wichtiger politischer Ereignisse in seinem Verlauf („[...] many students spontaneously declared that they could not identify any historical event from the socialist period [...]“<sup>31</sup>). Das Vergessen setzt sich fort im Unschärfwerden zeittypischen Vokabulars:

[Even] [t]he adjective [,socialist'] happens to be mistaken in several cases, with ,a social regime' or ,a social writer' instead of ,socialist'. Vocabulary problems were real: none of the students managed to spell ,Komsomol' correctly [...]. The blue and red silk scarves of the Chavdar and Pioneer children's uniforms became ,shawls'; the cards given by in-house trade unions to employees for a discount holiday at the seaside were called ,ration cards'; and the Chavdar and Pioneer children's communist organizations were mistaken for ,committees'.<sup>32</sup>

Teils ist den Studienteilnehmer\*innen dieser Vokabelverlust bewusst („My grandmother's brother was a communist. (I have no idea what this really means) [...].“<sup>33</sup>). Teils aber ist für Hranova eine Schwelle überschritten, an der

[...] people are not even aware of their ignorance. One student believed that ,literature and other pop culture were banned at the time'; another odd choice of words stated: ,This was so for the ordinary people, the so-called middle class'. It is not surprising that entire storylines are based on outright mistakes: ,At the time of socialism all people went out in the streets to express their protest'; or ,I remember the time when I had a blue scarf [the sign of Chavdar children] ... I was really disappointed that I didn't get the red one, too [the sign of Pioneer children], but there was a simple reason: socialism had come'. (Could it be that these respondents think of the years after 1989 as the socialist period?) The rare attempts at reflection are fraught with staggering causal errors and misconceptions: ,Going to church was banned because people had no right to demonstrate their faith, because equality between people was in force at the time'. Not infrequently the respondents' thoughts demonstrate a highly questionable capacity for judgement (,During socialism, people shopped with ration cards; I think this is stupid') [...].<sup>34</sup>

Mit dieser sich im generationalen Umbruch hin zur Generation T dramatisch dissoziierenden und deformierenden – verschwommen, alogisch und leer werdenden – Erinnerungstopografie setzt sich ein Prozess fort, den der Kunsthistoriker Harry Weeks für eine Reihe von in den 1970er-Jahren geborenen baltischen Künstler\*innen noch auf den Begriff der „erkalteten Erinnerung“ an den Sozialismus gebracht hatte. Bescheinigte Weeks diesen Künstler\*innen einen *distanzierteren Blick* auf die kaum noch selbst erlebte Geschichte (mit positivem Nebeneffekt: „willingness to engage with the subject matter without the baggage of personal experience“<sup>35</sup>), findet Hranova bei ihren Testpersonen nur mehr Desinteresse: „the recurrent ,emoticon' embedded in their stories is their indifference“<sup>36</sup>. Bemerkenswert daran ist, dass die Dissoziation offenbar nicht oder nicht effektiv von gesellschaftlich verankerten Erinnerungskulturen abgefedert wird:

The lack of historical knowledge means *that the official memory has been switched off*. Educational institutions, history textbooks, teacher's voices are not mentioned as a source of loan memory, *as if nowadays Bulgarian high schools do not teach that period*

*at all. [...] [O]ur respondents born shortly before 1989 have on the ‚front page‘ of their memory traces of communicative but not cultural memory.<sup>37</sup>*

Die Unterscheidung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis übernimmt Hranova von Aleida und Jan Assmann, die sie in Weiterentwicklung der Theorie des kollektiven Gedächtnisses bei Maurice Halbwachs entwickeln. Dabei entspringt das *kommunikative Gedächtnis* der menschlichen Alltagsinteraktion; es hat einen beschränkten Zeithorizont von 80 bis 100 Jahren (drei Generationen) und lässt sich zwischen dem rein individuellen und dem kulturellen Gedächtnis verorten.<sup>38</sup> Das kommunikative Gedächtnis oder Alltagsgedächtnis besitzt laut Jan Assmann andere Merkmale als das kulturelle – es beruht vollständig auf der rezenten Vergangenheit und der Alltagskommunikation mit Zeitgenoss\*innen.<sup>39</sup> Es ist geprägt durch „ein hohes Maß an Unspezialisiertheit, Rollenreziprozität [...] und Unorganisiertheit“<sup>40</sup> und durch die Kommunikation in Gruppen, die eine Idee und ein Bild von sich selbst weitertragen. Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses sind flexibel formbar und wandern mitsamt der stetig zunehmenden Vergangenheit durch die fortschreitende Zeit.

Das *kulturelle Gedächtnis* umfasst hingegen stärker organisierte, formalisierte und vermittelte Arten kollektiven Erinnerns und gründet sich auf eine Bandbreite kultureller Praktiken wie der Spurenkonservierung, der Dokumentararchivierung, der Sammlung von Kunst und Artefakten und ihre Vermittlungsformen.<sup>41</sup> Über die interpersonale Kommunikation hinaus verfügt es über eine Vielzahl von Medien:

Diese Medien des kulturellen Gedächtnisses umfassen Artefakte wie Texte, Bilder und Skulpturen neben räumlichen Kompositionen wie Denkmäler, Architektur und Landschaften sowie zeitliche Ordnungen wie Feste, Brauchtum und Rituale.<sup>42</sup>

Eine Kritik von Jan Assmann an Halbwachs besteht darin, er habe eben diesen Medien des Erinnerns in seiner Theoriebildung nicht ausreichend Beachtung geschenkt. Dass diese Gedächtnismedien teils institutionalisiert sind und auch die politischen Formen staatlichen bzw. nationalen Erinnerns fundieren, darf nicht über die Pluralität des kulturellen Gedächtnisses hinwegtäuschen:

Das kulturelle Gedächtnis ist komplex, pluralistisch, labyrinthisch, es umgreift eine Menge von in Zeit und Raum verschiedenen Bildungsgedächtnissen und Wir-Identitäten und bezieht aus diesen Spannungen und Widersprüchen seine Dynamik.<sup>43</sup>

Das so verstandene kulturelle Gedächtnis steht für Jan Assmann an der Schnittstelle des Individuums mit dem Kollektiv und der Kultur.<sup>44</sup> Der Begriff erweitert den „zweidimensionalen Gedächtnisbegriff“ von Halbwachs um die dritte Ebene der „symbolischen Formen“. Diese symbolischen Manifestationen nennen sich „Fixpunkte“ oder „Erinnerungsfiguren“ des Langzeitgedächtnisses, die eine „sinngewebende Orientierungskraft“ vermitteln.<sup>45</sup> Aleida Assmann beschreibt das kulturelle Gedächtnis

als „Fundus und Rahmen für einzelne memoriale Akte und Einträge“<sup>46</sup>, die unterschiedliche Zeitlichkeiten, Urheber\*innen und Formen besitzen. Der Literatur- und Erinnerungswissenschaftlerin zufolge besteht das kulturelle Gedächtnis aus zwei Komponenten: dem Speicher- und dem Funktionsgedächtnis.

Im Speichergedächtnis werden Informationen konserviert, deren unmittelbarer Gebrauchswert abhandengekommen ist. Aleida Assmann umschreibt es daher auch als „passives Gedächtnis einer Gesellschaft“.<sup>47</sup> Das Funktionsgedächtnis hingegen repräsentiert das aktive Gedächtnis einer Gruppe, für das Reaktivierungen und partizipative Strukturen eine wesentliche Rolle spielen. Das Funktionsgedächtnis stärkt die Identität eines Kollektivs von sozialen Kleingruppen bis hin zu Großgruppen wie Nationen und Staaten. Das kulturelle Funktionsgedächtnis enthält eine Auswahl aus dem Bestand und kreiert Anlässe, diese Auswahl, die auch künstlerische Artefakte mit einbezieht, durch „Aktualisierung, Teilnahme, Auseinandersetzung und Aneignung“ zu bestätigen und zu manifestieren.<sup>48</sup> Das Funktionsgedächtnis bzw. das kulturelle Gedächtnis ist demnach immer auch mit dem Aspekt der Kanonisierung und Nachhaltigkeit verbunden, d. h. mit Entscheidungen darüber, was in der Zukunft relevant sein soll.<sup>49</sup> Meist werden jene Entscheidungen, so Assmann, von einer Minderheit übernommen und sind in Demokratien auch mit öffentlichen Diskursen verbunden.<sup>50</sup>

Das Speichergedächtnis hingegen ist laut Aleida Assmann ein Reservoir für latente Erinnerungen, für materielle Residuen vergangener Epochen.<sup>51</sup> Unter dem Speichergedächtnis versteht sie das, was abgesondert wurde, aber noch nicht vollständig in Vergessenheit geraten sei und darum eine historische Dimension aufweise: „[...] es kann in materiellen Spuren gesammelt, aufbewahrt und einer späteren Epoche zugeführt werden, in der es neu entdeckt und gedeutet wird.“<sup>52</sup> Das Speichergedächtnis verfügt über sehr viel mehr Platz als das Funktionsgedächtnis, doch sind die sorgfältige Sicherung der Bestände und vor allem die Aktivierung durch individuelle Wahrnehmung, Wertschätzung und Aneignung bzw. durch Medien, kulturelle Einrichtungen und Bildungsinstitutionen eine Grundbedingung für das kulturelle Gedächtnis.<sup>53</sup> Jan Assmann sieht im Speichergedächtnis ein Potenzial für kulturelle Formen von Unbewusstheit, so bezeichnet er es als „entgrenzt und amorph“ ohne die von der Gruppe geforderten „strukturierenden, form- und horizontbildenden Prinzipien der Funktion“.<sup>54</sup> Zwar haben die materiellen Überreste im „passiven“ Speichergedächtnis ihre Bezüge und Kontexte laut Aleida Assmann vorerst eingebüßt, es wandern jedoch regelmäßig reaktivierte Elemente aus dem Speichergedächtnis in das Funktionsgedächtnis. Umgekehrt sinken auch kontinuierlich Bestandteile aus dem Funktionsgedächtnis in das Speichergedächtnis ab.<sup>55</sup> Das kulturelle Gedächtnis besteht also nicht nur aus den oben genannten Austauschprozessen, inkludierenden und exkludierenden Aktivitäten, sondern auch aus Erzählungen, Praktiken und Dynamiken. Die besondere Struktur des kulturellen Gedächtnisses, ihr „Spannungsverhältnis von Funktions- und Speichergedächtnis, von Erinnerungem und Vergessenem, Bewusstem und Unbewusstem, Manifestem und Latentem“<sup>56</sup>, wird im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder von Interesse sein.

Wenn jedenfalls Hranova in ihrer Studie feststellt, die Erinnerungen der Generation T an den Sozialismus speisten sich praktisch komplett aus dem *kommunikativen Gedächtnis*, dann stellt sich umgekehrt die Frage nach den Gründen der eklatanten Abwesenheit des kulturellen Gedächtnisses (Hranova spricht oben auch von „official memory“). Dies verweist auf die Erfahrung des Bruchs von 1989 in seinen Konsequenzen für das kulturelle Gedächtnis und damit zugleich auf die nächste Komponente der erinnerungspoetischen Konstellation von Generation T.

### Kulturelles Gedächtnis: Dekonstruktionen

„I was born 1983 and I never really lived through the problems within communism that older generations had to. No crossing of the Wall, no scary officers, no parents interned by communists. Still, I observed the dramatic changes in the social fabric after '89.<sup>57</sup>“

Mit dem Zitat lenkt die Kulturkritikerin und Journalistin Agata Pyzik, selbst eine Vertreterin der Generation T, die Aufmerksamkeit von der – immer mehr dissoziierten – geliehenen Erinnerung an den Sozialismus auf das Erleben der Transformation. Damit berührt Pyzik hier ein Phänomen, das auch die Kulturhistorikerin Tanja Bürgel in ihrer Analyse der Kinder der „Mauerkinder“ behandelt: den hervorstechenden Einfluss der Transformationszeit. Pyzik berichtet für die Transformationsjahre das Erleben einer wachsenden Kluft und Entfremdung zwischen der Arbeiter\*innenklasse und der Elite (die in Polen vor allem aus der ehemaligen demokratischen Opposition besteht). Zusätzlich adressiert Bürgel die überstürzten sozialen Verschiebungen, die Orientierungskrisen der Eltern und Lehrer\*innen, das strukturelle Chaos der Modifikation in den Schulen und den Kollaps schützender sozialer Netzwerke – folgenreiche Veränderungen, die die „Wendekinder“ oder „Post-Soviet Children“ während ihrer Teenagerzeit selbst miterlebten:

Als Pubertierende beobachteten sie die Traumata einer überstürzten gesellschaftlichen Transformation, erlebten die Orientierungskrisen ihrer Eltern und Lehrer, das strukturelle Umbauchaos in den Schulen und den Zerfall der schützenden sozialen Netzwerke.<sup>58</sup>

Daraus resultiert, dass die Kinder, die die Generation ihrer Eltern nach 1989 bzw. nach 1991 bei ihren Neuanfängen und Kämpfen mit neuen und unvertrauten Strukturen beobachtet haben, eine Kondition entwickelten, die sie oft zu selbstgewählten Außenseiter\*innen der Gesellschaft werden ließ: eine Kondition der „metaphysischen Obdachlosigkeit“.<sup>59</sup> Durch Gefühle wie Instabilität und Prekarität scheinen diese Kinder von der Orientierungslosigkeit der Elterngeneration zu Zeiten der Transformation stark beeinflusst zu sein, – adressiert als eine auf sie übertragene, selbsterfahrene

„metaphysische Obdachlosigkeit“ (zur Postwende-Erfahrung im Allgemeinen, siehe Kap. 1.3.).

Im Zentrum steht hier aber die prägende Erfahrung des *Abhandenkommens des kulturellen Gedächtnisses*, welche die Angehörigen von Generation T ab 1989/91 ihrerseits „aus erster Hand“ machen konnten. Dabei sind es speziell zwei ineinander verzahnte Prozesse, die in der Transformationszeit zur Dekonstruktion des kulturellen Gedächtnisses des Sozialismus beitrugen:

Zum einen beobachtet man seit den 1990er-Jahren eine Tendenz zur Umbenennung und Rekodierung des öffentlichen Raumes: Orte, Plätze, Straßenzüge, Erinnerungsorte und Denkmäler aus der sozialistischen Vergangenheit werden beseitigt, renoviert, überschrieben oder umgewidmet. In dieser Zeit, bis in die frühen 2000er hinein, entstanden Skulpturenfriedhöfe in der Peripherie wie der Memento Park Budapest, der Grūtas Park im Süden Litauens, Uniejowice im südwestlichen Polen oder auch der Moskauer Skulpturenpark in der Nähe des Gorki-Parks. Unerwünschte Skulpturen von Lenin, Stalin, Breschnew, Dserschinski oder von sowjetischen Soldaten aus dem zweiten Weltkrieg wurden von zentralen Plätzen entfernt und in arbiträre Themen- und Freizeitparks verfrachtet oder, wie im Falle Berlins, sogar im Wald vergraben. Diese visuellen, sprachlichen und identitären Eingriffe in die symbolische Topografie des Sozialismus und die Verschiebung der ungewollten Symbole aus dem Blickfeld nach dem Ende des Kalten Kriegs wurden von vielen Künstler\*innen begleitet und unter ästhetischen Vorzeichen wieder rückgängig gemacht (siehe Kap. 5.1.).

Dieser Prozess hängt mit dem Umstand zusammen, dass die Gedächtnis- und Erinnerungskultur in Ost- und Osteuropa bis heute von einem Opfer-Narrativ und einem Antisozialismus geprägt ist:

Die anderen Staaten des Ostblocks [mit Ausnahme von Russland, U. G.] wählten übereinstimmend ein Opfer-Narrativ für die Verarbeitung dieser Vergangenheit. Die Nation als Ganze sieht sich dabei in der Rolle des passiven Opfers einer repressiven bis traumatischen Besatzungsmacht [...]. Diese Geschichte des Leidenswegs wird heute in den Ausstellungen der historischen Museen in Budapest, Riga, Tallinn oder Vilnius sinnfällig zur Schau gestellt und bestimmt das Geschichtsbild nachwachsender Generationen.<sup>60</sup>

Im Umkehrschluss wurde die sozialistische Vergangenheit in den 1990er-Jahren in vielen Ländern zu einem blinden Fleck, dessen Rolle für die nationale Identitätsformation<sup>61</sup> und die postsozialistische Subjektivierung bis in die 2000er ungeklärt blieb. Kunsthistoriker\*innen wie Edit András und Viktor Misiano nennen diese Zeitspanne auch das Jahrzehnt der postsozialistischen Amnesie und Verleugung<sup>62</sup> – nicht zuletzt da mit der (stadt-) landschaftlichen Säuberung von unerwünschten Residuen der Geschichte gleichzeitig die Möglichkeit für ein kulturelles Gedächtnis zunehmend entortet wurde. So hatte die Aufarbeitung der sozialistischen Vergangenheit zwischen 1993 und 1998/99 zum Beispiel in Polen einen sehr geringen Stellenwert und der Staat

übergab seine monopolistische „Rolle als ‚Konstrukteur‘ des kulturellen Gedächtnisses“ an vereinzelte zivilgesellschaftliche Akteur\*innen, so der Historiker Robert Traba.<sup>63</sup>

Zum anderen aber, und das wird am Beispiel Litauen im Kontext der Arbeit von ŽemAt exemplarisch etwas näher behandelt, ist es das abrupte Abreißen der bestehenden und die hastige Rekonstruktion der politischen, nunmehr national formulierten Gedächtnisse in den ehemaligen Sowjetrepubliken in den 1990er-Jahren, das zur Dissoziation des kulturellen Gedächtnisses an den Sozialismus insgesamt beitrug. Die Politikwissenschaftlerin Ljiljana Radonić und die Historikerin Heidemarie Uhl beobachten seit 1989/91 in vielen postsozialistischen Ländern einen wachsenden Nationalismus und damit einhergehende Opfernarrative, die bislang kaum in die europäische, geschichtswissenschaftliche Forschung eingeflossen seien.<sup>64</sup> Heidemarie Uhl beschreibt die besondere Disposition der Erinnerung wie folgt:

In der Erinnerungskultur der post-1989-Gesellschaften ist das ‚eigene Volk‘ ein unschuldig Opfer grausamer Unterdrückung von außen, die Involvierung der eigenen Gesellschaft in das kommunistische Herrschaftssystem kann so externalisiert werden.<sup>65</sup>

Erst die Überwindung dieser Opfererzählungen böte Uhl zufolge die Möglichkeit einer gesamteuropäischen Erinnerungskultur, die zukünftig in der Lage wäre, die bisherige Spaltung in West und Ost, d. h. in westeuropäische und postsozialistische Erinnerungskulturen, aufzuheben.<sup>66</sup> Auch ein Blick in die staatspolitische Museumslandschaft, den die Historiker\*innen Patrice M. Dabrowski und Stefan Troebst werfen, bestätigt diesen Eindruck von Museen als fragwürdigen „Identitätsfabriken“.<sup>67</sup> Dabrowski und Troebst beobachten eine neue Form zeitgeschichtlicher Museen seit 1989: „Museen der Okkupation(en), des/der Völkermords/e, des/der Totalitarismus(men)“<sup>68</sup>. Einschlägige Beispiele sind das *Museum der Okkupationen und des Freiheitskampfes* in Tallinn, das *Haus des Terrors* in Budapest oder das *Museum der Völkermordopfer* in Vilnius, das ausschließlich die Opfer der Sowjetperiode nach 1944 adressiert, nicht aber die Jüd\*innen, Litauer\*innen, Sinti\*zze, Rom\*nja, Pol\*innen und anderen, die während der deutschen Besatzung 1941–1944 ermordet wurden.<sup>69</sup> Die spezifische Neuerfindung des politisch unterstützten kulturellen Gedächtnisses nach dem Kalten Krieg hat ihre besonderen Tücken und Leerstellen, wie auch der Philosoph Boris Buden anhand des *Haus des Terrors* in Budapest feststellt:

Wir ‚die Unschuldigen‘, lautet die Identifikationsparole, mit welcher die historische Kontinuität zwischen der befreiten Gegenwart und der totalitären Vergangenheit hergestellt und das durch Widersprüche und Antagonismen auseinanderfallende Kollektiv wiedervereinigt wird. ‚Schuldig sind die anderen‘, ist ihre in der Regel verschwiegene Ergänzung, die das Kollektiv nachträglich reinwäscht [...]. Die der Herausforderung der Zeit entsprechende Frage hätte vielmehr lauten sollen: Wie ist eine Gesellschaft nach einer solchen, von ihr verantworteten Katastrophe überhaupt noch

möglich gewesen? – Doch das kollektive Gedächtnis und seine Einrichtungen wie das *Haus des Terrors* sind nicht dazu da, um solche Fragen zu beantworten, sondern um sie undenkbar zu machen.<sup>70</sup>

Entsprechende Museen liefern Buden zufolge die ideologische Grundlage für eine „Erneuerung der Nation aus der Gewissheit der unbefleckten Unschuld“<sup>71</sup>. Ein weiteres Merkmal dieser Geschichtsneuschreibungen mithilfe kulturpolitischer Institutionen als Medien der Opfererzählungen ist deren „Anti-Kommunismus“<sup>72</sup>: In Budens Augen entlarvt die oftmals kuriose Inszenierung kommunistischer Konsumobjekte wie zum Beispiel die Präsentation zweier linker Schuhe im Warschauer *Museum für Kommunismus*<sup>73</sup> die postsozialistische Unmöglichkeit mit der eigenen Vergangenheit umzugehen und den neuen „anti-kommunistischen“ Zeitgeist.<sup>74</sup>

Die 1990er-Jahre in Europa sind ein Beleg dafür, dass sich die vermeintlich dauerhaften Narrative des nationalen und kollektiven Gedächtnisses innerhalb kürzester Zeit wandeln können. Fast von einem Tag auf den anderen wurden Lehrinhalte und -materialien in den Schulen ausgetauscht,<sup>75</sup> Plätze umbenannt, Denkmäler umgestürzt sowie Identitäten und Biografien entwertet etc. Diese Erfahrung einer sogenannten schockartig vollzogenen Transformation spiegelt sich auch in dem eklatanten Prozess des Vergessens, d. h. des Abreißens eines politisch/kulturpolitisch unterstützten kulturellen Gedächtnisses an den Sozialismus:

In fact, post-communism itself is a utopia, and that of a cultural memory, in which a culture has become a place of forgetting. It is a culturally constructed place in which the political, the economic, the historical are forgotten.<sup>76</sup>

Diese These vom Vergessen infolge des politischen Systemwechsels wird auch von der Slawistin Ellen Rutten und der Historikerin Vera Zvereva unterstützt, die das Vergessen als den bevorzugten Modus des Umgangs mit der Vergangenheit beschreiben.<sup>77</sup> Auch aus ihrer Sicht insistieren viele postsozialistische Staaten eher auf dem kollektiven kulturellen Vergessen als auf dem Gedenken.<sup>78</sup> Diese Form des Vergessens half Aleida Assmann zufolge den postsozialistischen Staaten dabei, ein neues nationales Selbstbild zu kreieren.<sup>79</sup>

Währenddessen lebte das emotional und medial geprägte *kommunikative Gedächtnis*<sup>80</sup> weiter. Während das nationale Gedächtnis laut Aleida Assmann eine zusammenhängende, in politischen Institutionen verwurzelte Konstruktion sei, sei das kommunikative Gedächtnis vielstimmig strukturiert und biologischen Zyklen unterworfen, d. h. es erfahre im Wechsel der Generationen immer wieder Aufhebungsprozesse. Sie bezeichnet das kommunikative Gedächtnis gar als Gedächtnis „von unten“, während das nationale Gedächtnis eines „von oben“ sei.<sup>81</sup> Dies bedeutet, dass im Kontext der Erosion des kulturellen Gedächtnisses an den Sozialismus nach 1989/91 die Bedeutung des *kommunikativen Gedächtnisses*, das sich schon zu Zeiten des Sozialismus etabliert hat, weiterwächst. Da das *kommunikative Gedächtnis* eine

kritische Distanz zur offiziell verordneten Gegenwartsdeutung ermöglicht, vermag es einen Abstand zum wechselhaften, tendenziell opportunen nationalen Gedächtnis zu offerieren.<sup>82</sup> Doch die kurze Überlebensdauer des nationalen Gedächtnisses gegenüber dem *kommunikativen Gedächtnis* sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch das *kommunikative Gedächtnis*, wie schon am Beispiel von Hranovas Studie deutlich wurde, sehr inakkurat beschaffen ist.<sup>83</sup> Es ist davon auszugehen, dass das angeschlagene und entortete kollektive und kulturelle Gedächtnis des Sozialismus mit dem Verschwinden eines reflexiven kulturellen Gedächtnisses an den Sozialismus und mit der Fehleranfälligkeit des *kommunikativen Gedächtnisses* seit den 2000er-Jahren in engem Zusammenhang steht.

### Ostfuturistisches Flimmern

Die beiden beschriebenen Komponenten der mnemopoetischen Konstellation der Generation T werden im Laufe der Zeit überschrieben durch Prozesse der kulturellen wie ökonomischen Globalisierung Osteuropas, durch Prozesse der Digitalisierung und nicht zuletzt durch Migrationsbewegungen, die sich auch in den Künstler\*innenbiografien abzeichnen (Kap. 1.2.).

Dieses Überschreiben bildet die dritte Komponente der Konstellation. Es führt dazu, dass das Gedächtnis der Generation T nicht nur durch die Dissoziationen des kommunikativen und die (De-)Konstruktionen des kulturellen Gedächtnisses gekennzeichnet ist, sondern sich auch mit einer postgeografischen Transkulturalität auflädt, die klassische Theoriebausteine des Nachdenkens über das kulturelle Gedächtnis an ihre Grenzen bringt. So heißt es bei Jan Assmann mit Bezug auf Gruppenidentität und Gedächtnis:

Wir haben es [beim kulturellen Gedächtnis, U. G.] mit einer Wissensstruktur zu tun, die wir ‚identitätskonkret‘ nennen. Damit meinen wir, dass eine Gruppe ein Bewußtsein ihrer Einheit und Eigenart auf dieses Wissen stützt und aus diesem Wissen die formativen und normativen Kräfte bezieht, um ihre Identität zu reproduzieren. [...] Aus einer solchen ‚Identitätskonkretheit‘ ergibt sich, was Nietzsche ‚Horizontbildung‘ genannt hat. Der im kulturellen Gedächtnis gepflegte Wissensinhalt ist geprägt durch eine scharfe Grenze, die das Zugehörige vom Nichtzugehörigen, d. h. das Eigene vom Fremden trennt.<sup>84</sup>

Damit übernimmt Jan Assmann eine Idee von Halbwachs Theorie des kollektiven Gedächtnisses,<sup>85</sup> für ihn besteht „die bahnbrechende Entdeckung des Kollektivgedächtnisses“ geradezu in der „Zuordnung von Gedächtnis und Gruppe“.<sup>86</sup>

Identitätskonkretheit im Sinne Assmanns ist aber genau kein Merkmal der Erinnerung der Generation T. Zwar ist sie durch eine distinkte mnemopoetische Konstellation gekennzeichnet, die ihr Erinnern spezifisch prägt.<sup>87</sup> Diese Konstellation führt

aber nicht zu einer *Selbstkonstitution* der über die Länder des ehemaligen Sowjetimperiums, des Balkans und letztlich ganz Europa verstreuten Angehörigen der Generation T als Gruppe, als einem Kollektiv mit eigener, aktiv bewirtschafteter und gepflegter Identität. Vielmehr haben sie keinen Begriff von sich als Gruppe und im Sinne des beschriebenen ‚Ausfransens‘ der Topografie Osteuropas stößt man in ihrem Erinnern weniger auf artikulierte Grenzen von Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit (und entsprechende Ein- und Ausschlussmechanismen) als auf fortgesetzte Anlagerungen und Amalgamierungen globaler kultureller Erfahrungen (vgl. etwa Kap. 3.2., 5.2.).

Dieses ‚Ausfransen‘ ist mit einem weiteren Merkmal der Erinnerungspraxis der Generation T verknüpft: ihrer zunehmenden Ortlosigkeit. Das war in der Kunst der *historiografischen Wende* anders. Roelstraetes Paradigma des Archäologischen basiert geradezu auf der Lokalisiertheit der Forschungs- und Erinnerungsstätten und entsprechender Ausgrabungs- und Erinnerungsaktivitäten: die Fundstücke liegen, als indexikalische Zeichen der Vergangenheiten, an deren ehemaligen Schauplätzen konkret in der Erde. Auch physische Archive sind immobil, müssen aufgesucht werden. Mit Blick auf den Sozialismus nehmen die indexikalischen Zeichen im privaten sowie städtischen Raum jedoch immer mehr ab (Kap. 5.1.). Gehörte das Bespielen von Ruinen und Monumenten noch fest zum Repertoire der Ästhetik „osteuropäischer Kunst“ entlang der *historiografischen Wende*, so verlieren die physischen Indizes – ohne ganz zu verschwinden – in der Kunst der Generation T ihren Status als Lokalisatoren und Garanten von Erinnerung und „historischer Wahrheit“.

Auch die Archive wechseln ihr Medium, werden digital und verändern – online begehbar, wo auch immer man (hingewandert) ist – damit grundsätzlich ihr Verhältnis zu Ort und Lokalisiertheit. „[E]ver-growing memory-banks (i. e. [...] online encyclopedias, search engines, and the like [...])“<sup>88</sup> beeinflussen vermehrt auch die Arbeit von Künstler\*innen als Historiograf\*innen oder Geschichtenerzähler\*innen und tragen die neuen Eigendynamiken digitaler Speichermedien auch in ihre Praxen. So schreibt die Literaturhistorikerin Svetlana Boym in *The Future of Nostalgia* (2001):

Computer memory is independent of affect and the vicissitudes of time, politics and history; it has no patina of history, and everything has the same digital texture. On the blue screen two scenarios of memory are possible: a total recall of undigested information bytes or an equally total amnesia that could occur in a heartbeat with a sudden technical failure.<sup>89</sup>

Der Kurator Nicolaus Schafhausen hingegen befürchtet weniger einen Erinnerungsverlust per technischer Störung, als dass er ein Verwischen des eigenen und des Fremden in der Erinnerung beobachtet. In dem Ausstellungskatalog *The Future of Memory* (2015) erklärt er, dass wir im Gegensatz zu der Auffassung von ‚realen‘ Erinnerungen, mit denen er Erinnerungen an Ereignisse und Orte meint, die wir persönlich erlebt haben, heute zunehmend mit der Wiederkehr von Erfahrungen konfrontiert sind, die wir aus virtuellen Quellen erlangt haben.<sup>90</sup> Insofern stehen wir im digitalen

Zeitalter zwei entscheidenden Transformationen gegenüber, die das Aussehen und die Natur der auf die sozialistische Vergangenheit bezogenen kulturellen Erinnerung betreffen: die Konkurrenz zwischen virtueller und ‚realer‘ Erinnerung sowie das Verschwinden – tatsächlich sogar das annähernde Nicht-Existieren – der sozialistischen Erinnerung der jüngeren Generation (Kap. 2.1.).

Kurz, die Erinnerung der Generation T verwischt und vermittelt sich entlang der Vektoren der osteuropäischen Migration, entlang der Morphologie des Internets: sie wird von konkreten Stätten zunehmend unabhängig, ist immer weniger in konkrete gelebte Erinnerung eingebettet und nicht mehr Teil einer gewachsenen Erinnerungskultur. Dass aber die Vergangenheiten nicht länger naturalisierbar sind als wie selbstverständlich und stabil zu bestimmten Orten und Personen gehörig, und dass ihre Konstruiertheit und Dekonstruierbarkeit für die Angehörigen der Generation T zu einer Erfahrung *aus erster Hand* geworden ist, eröffnet wiederum neue Handhabungen des Vergangenen. Insofern deutet sich in diesen Faktoren etwas an, was in dieser Studie am Ende als das *ostfuturistische Erinnern* der Generation T in der Kunst auf den Begriff gebracht werden soll.

Dabei soll der Begriff Futurismus grundsätzlich anzeigen, dass es sich bei dieser Generation von Künstler\*innen um ein Erinnern handelt, das nicht (als Form von Rückwärtsgewandtheit) um seiner selbst willen geschieht, oder dem es wie den Geschichtswissenschaften im engeren Sinne vor allem um die faktenbasierte (wahrheitsfähige) Rekonstruktion von Vergangenheiten geht, sondern um ein Erinnern, das, als Praxis in der Gegenwart, gar nicht in erster Linie auf die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft bezogen ist.

Dem *ostfuturistischen Erinnern* geht es um die Zukunft Osteuropas: um den Entwurf dieser Zukunft, um die Verteidigung dieser Zukunft, um die spekulative Betrachtung der Gegenwart aus dieser Zukunft heraus, um die Aufmerksamkeit für das frühzeitige Operativsein dieser Zukunft in der Gegenwart, und um die gesellschaftlichen und kritischen technologischen Vektoren, die diese Zukunft definieren können oder werden. Als Erinnern der Transformationszeit geht es dem *ostfuturistischen Erinnern* damit strenggenommen sowohl um die Zukunft (wie auch das Erbe) der Ex-Sowjetunion und um die Zukunft der staatlichen, ökonomischen, technologischen und ethnischen Formationen und Vektoren, die nach ihrem Ende in den 1990er-Jahren zu den prägenden Agent\*innen der Geschichte geworden sind, also um die Zukunft dieser Dinge in einer immer weiter globalisierten und technologisch beschleunigten Welt. Insofern dies die *Auflösung* Osteuropas als bedeutungstragende Kategorie beinhalten kann (in Überwindung aller Osteuropaklischees und in Fortsetzung der bereits heute signifikanten Verkomplizierung und Globalisierung seiner Topografie), erweist sich das *ostfuturistische Erinnern* als Operator, der am Ende womöglich seinen eigenen Begriff dekonstruiert. Diese künstlerische Dekonstruktionsarbeit soll in den nachfolgenden Werkanalysen im Einzelnen herausgearbeitet werden.

## 2.2. Exiting Perestroika: ŽemAts *Imagining the Absence* (2014)

Die Perestroika war eine politische Reformbewegung innerhalb der Kommunistischen Partei der Sowjetunion während der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre; sie wurde von Michail Gorbatschow und seiner Glasnost-Politikreform vorangetrieben. Die wörtliche Bedeutung von Perestroika ist „Umstrukturierung“ und bezieht sich auf die Umgestaltung des politischen und wirtschaftlichen sowjetischen Systems. Glasnost und Perestroika schufen im Litauen der späten 1980er-Jahre eine neue politische Atmosphäre, die zur Entstehung von Sajūdis (lit.: Lietuvos Persitvarkymo Sajūdis, dt.: Reformbewegung Litauens) führte: eine heterogene, nationale Reformbewegung, die von 1988 bis in die frühen 1990er-Jahre andauerte und soziale Diskurse zu bisher unterdrückten Themen freisetzte – von Stalinismus, Umweltschutz und Kernkraft (z. B. der Protest gegen das Kernkraftwerk Ignalina), bis zu Bildung und Religion. Sajūdis' Ziele waren der Kampf um die litauische Unabhängigkeit, die Wiederanerkennung von Litauisch als offizielle Landessprache und das Wiederaufleben einer kollektiven nationalen Identität.<sup>91</sup> Dies und die fortwährende Neoliberalisierung des Staates und der Aufschwung des Nationalismus nach Litauens Unabhängigkeit 1990 bildet den Kontext der Videoarbeit *Imagining the Absence* (2014)<sup>92</sup>, in der das Künstler\*- und Aktivist\*innenkollektiv ŽemAt bewusst auf die Transformationszeit zurückblickt – auf der Suche nach anderen Erinnerungen an die Sajūdis-Bewegung und nach ihrem Vermächtnis im Allgemeinen.

*Imagining the Absence* bezieht sein visuelles Material bis auf wenige Ausnahmen aus der Videodokumentation eines dreitägigen Workshops zur gemeinsamen Erinnerung an die Transformationsjahre in Litauen und ihrer kritischen Bewertung. Dabei treffen die Teilnehmer\*innen, wie die Mitglieder von ŽemAt durchweg der Generation T angehörend, auf zwei Zeitzeugen bzw. Experten: den Theaterregisseur Agnius Jankevičius (Jahrgang 1979) und den Lehrer für litauische Sprache und Literatur Marius Mikalajūnas (in den 1960er-Jahren geboren und zur Perestroika-Zeit Lehrer in Ausbildung) – mit dem Zweck, sich gemeinsam an die „Matrix von Ideen, Emotionen und Symbolen“<sup>93</sup> zu erinnern, die die Sajūdis-Bewegung im kollektiven Gedächtnis Litauens hinterlassen hat. Sajūdis' ursprüngliche Agenda, ihre Ziele und Ideale, werden zur Diskussion gestellt, der Diskurs der Kritik und des Wandels jener Zeit neu betrachtet. In ihrem Fokus auf eine konkrete „Stichprobe“ von Personen aus Generation T und die mit Blick auf sie gestellte, am Beginn des Hauptteils eingebundene, klar umrissene Forschungsfrage „Was ist die Bedeutung von Perestroika heute?“ liegt dabei eine augenfällige Parallele in der Grundanlage von *Imagining the Absence* zu Hranovas oben behandelte kulturwissenschaftliche Studie zum Erinnern der Generation T (Kap. 2.1.).

Veranstaltungsort des Workshops ist ein Schloss im spätklassizistischen Stil mit umgebenden Parkgelände in der Ortschaft Žeimiai, das zu Sowjetzeiten Teil eines Landwirtschaftskombinats war und als Lehrgebäude einer technischen Landwirtschaftsschule diente. Seit den frühen 2000ern gehört es zum nationalen Kulturerbe

Litauens (und ist somit ein Index der Vergangenheit, siehe Kap. 5.), seit 2006 wird es in dieser Funktion von ŽemAt bewirtschaftet und als europäisches Kunst- und Bildungszentrum bespielt. ŽemAts Praxis dreht sich um die Erhaltung, Pflege, Rekonstruktion und kulturelle Aktivierung dieses Gutshauses und seiner Umgebung. Das Kollektiv verwandelt Haus und Hof in das lebendige Aikas Žado Museum und Labor, das als ein kontinuierliches, allumfassendes Kunstprojekt funktioniert, das sogar seine Tourist\*innen und Besucher\*innen konstruktiv einbezieht.

*Imagining the Absence* zeigt eine durchgehende Bilderfolge. Allerdings lässt sich die Arbeit überblicksartig in vier Abschnitte gliedern:

- Kurzer *Vorspann* mit den klassischen Markern historischer Dokumentarfilme: zeitgenössische Musik und Kamerafahrten über Fotografien und Zeitungsausschnitte aus der Transformationszeit sowie ein modernistisches Titel- und Namen-Schriftdesign.
- Namentliche Vorstellung der beiden Zeitzeugen sowie der Teilnehmer\*innen des Workshops, verbunden mit jeweils einem charakteristischen Kurzstatement. Mit diesem Abschnitt verlässt die Arbeit das Dokumentargenre unmittelbar wieder; er borgt sein Prinzip vom typischen Format eines Sitcom-Intros<sup>94</sup>. Der Abschnitt ist auffallend lang, beansprucht ein Viertel der gesamten Laufzeit der Videoarbeit.
- *Hauptteil*, der wesentlich von den Berichten und Analysen des Zeitzeugen Marius Mikalajūnas zu Perestroika und Sajūdis geprägt ist, die hier querschnitten werden mit den Ergebnissen der Theaterimprovisationen der Teilnehmer\*innen, welche Mikalajūnas' Berichte szenisch umsetzen bzw. kommentieren. Der Hauptteil geht unmarkiert über in
- einen knapperen *Schlussteil*, in dem mit den Berichten von Mikalajūnas auch die historisch-chronologische Szenenfolge der Improvisationen abbricht und nunmehr Wortbeiträge einiger Teilnehmer\*innen bzw. von Agnius Jankevičius sowie eine Improvisation um die Figur der „letzten Pionierin“ im Zentrum stehen. Am Ende steht der performative Exit aus dem „Erinnerungscamp“.

In der Leitfrage: „Was ist die Bedeutung von Perestroika heute?“ – und zwar aus Sicht von Generation T –, steht mit der kritischen Bewertung der Perestroika aus heutiger Perspektive bzw. der Einschätzung ihrer Relevanz für die Gegenwart zunächst einmal auch die Frage ihrer eigenen Erinnerung an die Perestroika- und Transformationszeit und die Vermittlung entsprechender historischer Kenntnisse auf dem Plan.

Wie in Hranovas Studie wird auch in *Imagining the Absence* das Profil einer generationalen Vergesslichkeit herausgearbeitet, allerdings mit anderen, eben künstlerischen Mitteln, und in der Summe noch nuancierter. Das geschieht auf mehreren Ebenen: So sieht man die Teilnehmer\*innen in der Videoarbeit *keine einzige eigene Erinnerung an die Transformationszeit äußern*, d. h. eigene Kindheits- und Jugenderinnerungen lassen sich für sie in keinen Bezug mit der im Workshop im Zentrum

stehenden historisch-kritischen Sicht auf diese Zeit setzen, bleiben vollständig unaktiviert. Komplementär dazu sind die Teilnehmer\*innen meist stumme Zuhörer\*innen der Ausführungen der Zeitzeugen, ein Umstand, den die Kunsthistorikerin und das temporäre ŽemAt-Mitglied Eglė Mikalajūnė im Vorspann kritisch anmerkt: „During these three days Agnius and Marius are talking and the students aren't so much.“<sup>95</sup>

*Imagining the Absence* liefert aber selbst auch eine Genealogie dieser Lage. So verhandelt die Arbeit eine doppelte biografische Verwerfung im kulturellen Gedächtnis der Generation T: die Ablösung des sowjetisch geprägten litauischen Schulsystems durch Implementierung eines neuen, auf Humanismus, Demokratie und nationaler Identität beruhenden nationalen Schulkonzepts der Literaturwissenschaftlerin und Bildungshistorikerin Meilė Lukšienė (1913–2009); und dann die Kritik, Revision und letztlich das Scheitern dieses Konzepts mit dem Effekt einer faktischen erinnerungspolitischen Entpflichtung der Generation T.

Zeitzeuge Mikalajūnas schildert im Hauptteil relativ ausführlich das Eindringen der Sąjūdis-Bewegung in den Bildungsapparat und die Widerstände, denen sie bei den oft aktiv kommunistisch und prosowjetisch aufgestellten und organisierten Lehrer\*innen und Bildungsfunktionär\*innen zunächst ausgesetzt waren. Darüber hinaus berichtet er von einer anschließenden Umerziehung der Lehrer\*innen – „you have to teach the teachers, especially the communist ones, show them the connection to the interwar period“<sup>96</sup> – speziell, wie hier anklingt, im Sinne einer Rekontextualisierung ihrer Bildungsarbeit vor dem Hintergrund der ersten Periode litauischer staatlicher Unabhängigkeit. Lukšienės Bildungskonzept lieferte hierfür die Blaupause. Wie dieser Umbruch sich auf Seiten der Angehörigen von Generation T als letzte Teilnehmer\*innen an den kommunistischen Jugendorganisationen abbildet, wird im Schlussteil von *Imagining the Absence* in Form einer Improvisation zur „letzten Pionierin“<sup>97</sup> verhandelt.

Dort verkündet eine junge Frau, gekleidet wie ein Mitglied der sowjetischen Pionierorganisation: „Until now everyone was lying, but now the truth will ring ...“<sup>98</sup>. Während sie diesen Satz spricht, bewegen sich ihre Augen unsicher hin und her, bis sie ihren Blick senkt und auf den Boden starrt, den Mund grimmig geschlossen. Ihr Sprechen lässt viele Fragen offen: Auf der konstativen Ebene der Aussage kündigt sie das „Erklingen der Wahrheit“ an, das mit dem alten Pathos der Sowjetzeit in Verbindung gebracht werden kann. Auf der performativen Ebene hingegen vermittelt sie unbestreitbar das Gegenteil: Unsicherheit und Bedrängnis. Ihre bemerkenswerten Körpersprache, die frenetischen Kopfgesten und Augenbewegungen weisen sie als offensichtliche Lügnerin oder zum Lügen Gezwungene aus.<sup>99</sup> In ihrer Performance klaffen die performative und die konstative Ebene auseinander. Das Publikum oszilliert zwischen zwei Wahrnehmungen: Einerseits, dass sie lügt, andererseits, dass sie in Anbetracht einer noch ungewissen Zukunft versucht, die Fassung zu bewahren. Die hier verkörperte „letzte Pionier/in“ ist gefangen zwischen zwei Systemen und zwei Zeitachsen: das sowjetische System und das System des Wandels und der Transformation (Sąjūdis). „Sie repräsentiert die letzte übriggebliebene Ebene ihrer Spezies, alle anderen haben den

Schauplatz schon verlassen“, so Eglė Mikalajūnė, temporäres Mitglied von ŽemAt.<sup>100</sup> Als letzte Figur, die in einem reformistischen Tonfall eine Ankündigung macht („[...] now the truth will ring...“), liegt die „letzte Pionierin“ sichtbar im Zwiespalt. Sie krampfhaft an die alten Ideologeme kommunistischer Propaganda klammernd, spürt sie das Beben historischen Wandels. Ihr kommunistisches Wahrheitsversprechen ist auf einen Schlag historisch geworden, ragt ohne Geltung in die neue Zeit hinein, die sich zugleich über Rückgriffe auf die vorsowjetische Vergangenheit neu zu konstituieren sucht: Der Raum, in dem sich die junge Frau befindet, ist als Klassenzimmer kodiert: Neutrale weiße Wände und ein gedrucktes Porträt von Jonas Basanavičius (1851–1927), Vertreter einer früheren litauischen Nationalbewegung, hängt im Hintergrund. Die Frau ist umgeben von zwei schulterhohen weißen Sockeln, auf die sie immer wieder schielt. Diese räumliche Intervention kann als eine einschüchternde Geste gelesen werden, oder auch als Kommentar auf die Zerrissenheit der Figur zwischen Unmündigkeit und Reife, zwischen den Grünen (den Reforme\*r\*innen) und den Roten (den Kommuniste\*r\*innen), sowie zwischen zwei entgegengesetzten Systemen, auf der Kippe zwischen der ungültig gewordenen Vergangenheit und der noch unvorhersehbaren Zukunft.

Diese „letzte Pionierin“ wird in *Imagining the Absence* in einer sich direkt anschließenden Improvisationsszene von einer karnevalesken „Horde“ kostümierter Sajūdis-Anhänger\*innen vor sich hergetrieben und verjagt.<sup>101</sup> Realgeschichtlich wurde die hier kenntlich werdende Verunsicherung der letzten Pionier\*innen nicht etwa von einer endgültigen Konsolidierung von Sajūdis bzw. des neuen nationalen Schul- und Bildungskonzepts aufgefangen. Mikalajūnas berichtet im Video vielmehr von dessen letztendlichem Scheitern:

Many ideas of Perestroika and Sajūdis became disfigured. [...] Perestroikas ideas, like [the] national school concept, [were] created by idealists and planned 20 years into the future, [but] later the ruling powers changed and problems [...] started: ‚What kind of name is that? So what is that – national maths or national physics?‘<sup>102</sup>

In einer komplementären Wortmeldung ergänzt Theaterregisseur Jankevičius diesen Befund auf drastische Weise um die Perspektive der Generation T:

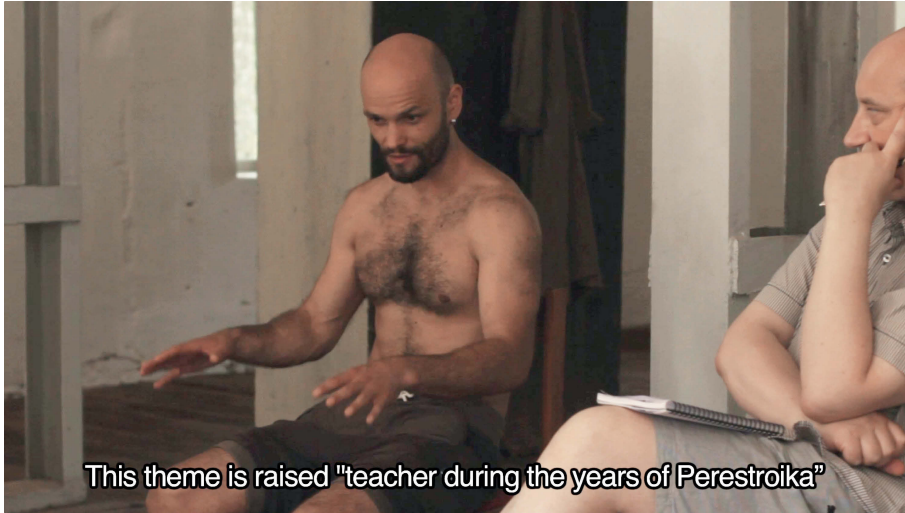
There is also a kind of mass stupidity. A woman [Meilė Lukšienė] suggested a solution, a path to freedom. She showed her position and opinion. [But people reacted like:] ‚Can I say? Can I say what I think? Go f\*\*ck yourself! I can curse, you know.‘ [I]t’s becoming childish. ‚F\*\*ing great! Ta-ta-to, ta-ta-to, lets party! There are no walls, Belgrade is ours. Let’s go celebrate before we even start anything. Let’s make a house warming party before we even set up a foundation. Come we will drink! But where will we sleep? Screw that, we won’t sleep! Because we are authentic individualities now.‘<sup>103</sup>

Jankevičius beschreibt den Impetus dieser Generation hier so, dass sie die Errungenschaften der Perestroika, Rede- und Reisefreiheit, letztlich gegen diese wendet. Die bemühten Sprechübungen („ta-ta-to“) der Sajūdis-Bildungsreformerin Lukšienė werden, in einem Akt regressiver und fast gewalttätiger Entsublimierung, ins Lächerliche gezogen, ihr Nation und Person verbindendes Subjektivierungskonzept („Human in itself is an autonomic virtue which has responsibilities to the land, nation, and to itself. Human in itself is an autonomic virtue“<sup>104</sup>) kurzerhand überschrieben mit Slogans neoliberaler Selbstvermarktung in den Kreativindustrien („we are authentic individualities now“<sup>105</sup>). Die durch Reisefreiheit möglich werdenden Parties beispielsweise in Belgrad stehen hier exemplarisch für einen „Sog nach Außen“, der in *Imagining the Absence* auch in den Beiträgen anderer Teilnehmer\*innen anklingt:

You don't do anything here, but you look something else, because over there is something magical. I'll take it there because it's better over there, in the West, with the freedom. You are here but you want that distant thing.<sup>106</sup>

Wie hier anklingt und sich in Emigrationszahlen (Kap. 1.2.) niederschlägt, gelingt es den jungen osteuropäischen Staaten vielfach nicht, die Angehörigen der Generation T ideologisch und ökonomisch an sich zu binden, sie etwa auf die Mitwirkung an nationalistischen oder reformkommunistischen politischen Projekten – und entsprechende Formate des kulturellen Gedächtnisses – zu verpflichten und an der Emigration zu hindern: Sie haben, so ließe sich Jankevičius verstehen, im Angesicht alternativer Optionen oft kein Interesse daran, vorrausschauend an den „Fundamenten“ (engl.: „foundations“) der neuen politischen Gebilde Osteuropas mitzuwirken (anders als übrigens die Aktivist\*innen von ŽemAt selbst).

*Imagining the Absence* entwickelt jedoch nicht bloß diese Genealogie der generationalen Vergesslichkeit der Teilnehmer\*innen des Geschichtsworkshops. Die Arbeit führt auch ein visuelles Argument über das Abgleiten der Geschichte an den (generationalen) Körpern und ihrer puren Gegenwärtigkeit. Dieses nimmt seinen Ausgang in der latenten Erotik der hochsommerlichen Workshop-Situation, in der der durchtrainierte Zeitzeuge Jankevičius (Abb. 1) seine Sajūdis-Reflexionen mit nacktem Oberkörper vorträgt und die Körper der Teilnehmer\*innen durchweg im Bild bleiben: Sie führen die Vitalität der Generation T vor Augen.<sup>107</sup> Das Argument wird dann speziell im Hauptteil der Arbeit entfaltet – dergestalt, dass die Teilnehmer\*innen hier nichts anderes tun, als den geliehenen Erinnerungen (*loan memories*, Kap. 2.1.) des Zeitzeugen Mikalajūnas ihre Körper zu leihen. Nicht etwa eigene, sondern von außen kommende Erinnerungen sind es, die ihre Körper in Bewegung versetzen. Der äußerst langen Personenvorstellung in Sitcom-Manier zu Beginn der Arbeit kommt, wie jetzt kenntlich wird, in diesem Zusammenhang eine präzise Doppelfunktion zu. Zum einen kreiert sie eine Erwartungshaltung – nur um sie dann zu enttäuschen. In Sitcoms werden so üblicherweise die Protagonist\*innen vorgestellt, die handelnden Personen, in *Imagining the Absence* hingegen Personen, die im weiteren Verlauf der Videoarbeit



1 ŽemA, *Imagining the Absence* (2014), Videostill. Video (HD), 31 Min., Farbe, Ton, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler\*innen.

in keinerlei eigenes Handeln kommen: vielmehr „enacten“ sie mit ihren Körper bloß die Erinnerungen des Zeitzeugen und sitzen ansonsten überwiegend stumm, als reine Präsenzen, im Workshop. Zum anderen aber bleiben sie, eingangs ausführlich mit Name und Beruf vorgestellt, in den improvisierten historischen Enactments als die gegenwärtigen Personen, die sie sind, jederzeit durchscheinend und präsent. Jeden Anflug eines immersiven, repräsentationalen oder nationalen Geschichtstheaters durchkreuzend, machen die hanebüchernen und ungelenken, oft kindisch-spaßigen und überschwänglichen Historienimprovisationen von *Imagining the Absence* bloß immer wieder die Distanz des Materials zu den Darsteller\*innen fühlbar.

Besonders manifest wird das in „Was passierte mit Litauen?“<sup>108</sup>, einer der ersten Szenen der Videoarbeit. Mikalajūnas spricht hier über das fundamentale Unwissen seiner eigenen Generation über die Sowjetverbrechen – ein Zustand, der von der „Kriegsgeneration“ geerbt wurde. Aus seiner Position als ein Ende der 1960er-Jahre, unter der Führung von Leonid Iljitsch Breschnew Geborener, betont Mikalajūnas, dass Erinnerungen an die sibirischen Straflager und politische Repressionen erst in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren, während Perestroika und Sąjūdis, langsam Teil der öffentlichen Debatte wurden. Er erklärt:

Returning to Perestroika, there was a lot of idealism due to the skeletons in the closet. There were a lot of sores. Just imagine the resistants and exiles start talking (most of the people didn't know what was going on here), the coffins come back and everyone's in horror asking ‚My God! What happened with Lithuania?‘ There has already been a generation which didn't know anything about it. My generation was raised that way



2-3 ŽemAt, *Imagining the Absence* (2014), Videostills.

that if you didn't have relatives in exile, you don't know anything about it. For example my grandmother used to say 'People were exiled to Siberia. Hell do I know why it happened?' That was all the information about it. Now suddenly all the sores came out and the people were able to talk.<sup>109</sup>

Mikalajūnas' Schilderungen werden mit einer Improvisationsszene überblendet, in der drei Workshopteilnehmer\*innen bewegungslos in einer parkähnlichen Landschaft liegen (Abb. 2–4). Zunächst kurz über die Schulter einer Zeugin/eines Zeugen hinweg gefilmt, liegen sie in zeitgenössischer Kleidung am Boden, auf Steinen oder im Gras, in friedlicher Umgebung und mit Blumen im Haar. Ihre inszenierten Stellungen



4 Žemė, *Imagining the Absence* (2014), Videostill.

ließen sich als entspannt beschreiben, aber auch als beunruhigend still und ruhig. Eine buchstäbliche Deutung dieser Szene könnte lauten, dass die erstarrten Körper der Protagonist\*innen auf diese Weise im Garten herumliegen, um den semantischen Inhalt von Mikalajūnas' gesprochenen Worten theatralisch auszuagieren. Mikalajūnas adressiert hier, was man das litauische Trauma nennen könnte: Die grundlegende Sprachlosigkeit und das mangelnde Wissen um die sowjetischen Gräueltaten, das den gesellschaftlichen Diskurs bis zu den Anfängen von Perestroika und Sąjūdis beherrschte. Eines der Ziele von Sąjūdis war die „Enthüllung der Wahrheit über die Stalinzeit“ und im Februar 1989 verkündete die Sąjūdis-Initiativgruppe, dass Litauen „von der Sowjetunion gewaltsam annektiert“ wurde.<sup>110</sup> Während der darauffolgenden Rufe nach Unabhängigkeit sammelten die Mitglieder der Gruppe nun metaphorisch gesprochen die „disordered, severed limbs“<sup>111</sup> (dt.: ungeordneten, abgetrennten Gliedmaßen) des Stalinismus ein. Die Körper in *Imagining the Absence* scheinen einen post-transitorischen Zustand zu visualisieren, ein undefiniertes Szenario nach einer Katastrophe. Die Unversehrtheit der Körper und die phantastischen Elemente, d. h. die zeitgenössischen Kleider, die Blumenkränze in den Haaren der Frauen, füllen den mnemonischen Raum. Es ist kein Zufall, dass die regungslosen Körper in entspannten, aber dennoch ambivalenten Stellungen inszeniert sind, als seien sie unerwartet getötet worden oder in einen plötzlichen Tiefschlaf verfallen. Die dramatischen Posen erzeugen Assoziationen von Hunger, Krankheit, Missbrauch oder Folter, aber gleichzeitig auch Schlaf, Einsamkeit, Erschöpfung und Isolation.

Andererseits markieren die Unversehrtheit der Körper und die Blumen in den Haaren der Frauen überdeutlich den fiktionalen Status dieser Inszenierungen. Eine der drei Herumliegenden, die Künstlerin Aušra Vismantaitė, hat sogar ihre Augen



5 ŽemAt, *Imagining the Absence* (2014), Videostill.

offen, ihre roten Wangen lassen sie als erhitzt erscheinen. Gar nicht undenkbar, dass die drei nach gemeinsamem Herumtoben einfach ins Gras gefallen sind. So sehr sie also ihre Körper der Darstellung der Verbrechen der Sowjetzeit in Litauen leihen mögen, an deren Aufarbeitung der Zeitzeuge Mikalajūnas erinnert, so sehr gleitet diese Geschichte an der Präsenz ihrer Körper im Gras auch ab. Sie bleibt ihnen – im Klamauk des Improvisationsworkshops – (Abb. 5) flüchtig übergeworfen, dringt nicht in sie ein. Damit erhebt *Imagining the Absence* Einspruch gegen die im Gedächtnisdiskurs tief verankerte Verschränkung von Körper und Erinnerung, die Jan Assmann etwa am Fall von Nietzsches *Genealogie der Moral* diskutiert: „Im Körper erblickt Nietzsche den ältesten und ursprünglichsten Speicher des Gedächtnisses.“<sup>112</sup> Wie bei Freud das Trauma, so stehe bei Nietzsche der Schmerz im Zentrum der Gedächtnisproduktion. Für beide aber gelte:

Anders als über körperliche und seelische ‚Einschreibungen‘ ist für sie die Gedächtnisfunktion der Kultur nicht zu erklären. Hier ist ein Reduktionismus am Werk, der die Dynamik auch der kollektiven und kulturellen Erinnerung partout auf die Körpergrenzen des Individuums beschränken will.<sup>113</sup>

*Imagining the Absence* stellt demgegenüber die *Körperlichkeit des Vergessens* heraus, indem hier in der (von Freud und Nietzsche unberücksichtigten) *Generationalität der Körper* in ihrer evolutionären Eigenzeitlichkeit das Moment eines kontinuierlichen Erinnerungsverlusts anerkannt wird.

Die Idylle der Improvisation zur Szene „Was passierte mit Litauen?“ demonstriert darüber hinaus, so ließe sich argumentieren, dass dieser Erinnerungsverlust

und allgemeiner die Geschichtslosigkeit der generationalen Körper auch *als Rettung* gedeutet werden kann.

Das Alleingelassenwerden, Unbehelligtbleiben der pur gegenwärtigen Körper der Generation T durch die Geschichte erscheint in dieser Szene von *Imagining the Absence* geradezu als positive Vision, als Geschichtsutopie.

Zum Profil der in *Imagining the Absence* analysierten generationalen Vergesslichkeit gehört aber auch eine Symptomatologie und Analyse der zunehmend verinselten Topografie der sich postsozialistisch dissoziierenden Erinnerungsbestände.

- (1) Erinnern vollzieht sich in *Imagining the Absence* nicht als öffentliche, reguläre, gesamtgesellschaftliche Praxis im Rahmen eines etablierten kulturellen Gedächtnisses und seiner Institutionen, vielmehr findet es in einem *Erinnerungscamp* auf dem von der Außenwelt der litauischen Zivilgesellschaft scheinbar hermetisch abgeriegelten Mikroterritorium des Gutshauses in Žeimiai als temporär begrenztes einmaliges Ereignis statt.
- (2) Das einzige Produkt dieses Erinnerungsereignisses, die Videoarbeit *Imagining the Absence*, ist ihrerseits dann überhaupt nur außerhalb Litauens, d. h. jenseits ihres erinnerungspolitischen Zielpublikums im engeren Sinne zugänglich: „It will be shown in Berlin, right?“, erkundigt sich Marius Mikalajūnas eingangs im Video und verweist damit auf den Umstand, dass *Imagining the Absence* als kommissionierte Arbeit für die Ausstellung *The Forgotten Pioneer Movement* bei District\*Schule ohne Zentrum entstanden ist. Dem Hinweis eines ŽemAt-Mitglieds aus dem Off, man beabsichtige, die Arbeit an litauischen Schulen zu zeigen, begegnet Mikalajūnas mit vielsagendem Augenbrauenspiel und tatsächlich ist *Imagining the Absence* dort niemals gezeigt worden. *The Forgotten Pioneer Movement* ist bislang die einzige Station der Ausstellungsgeschichte der Arbeit geblieben.
- (3) Nicht nur aber findet Erinnern hier in einer Campsituation statt und hinterlässt eine künstlerische Spur bloß in der Ferne. Das Camp – und damit das Erinnern der Transformation – wird am Ende des Films auch performativ ein für alle Mal verlassen. So bringt der Theaterregisseur Jankevičius eine prominente Filmreferenz zum Tragen: „There is a movie by Luis Buñuel *Angel Exterminator* [sic!], der korrekte Titel lautet *The Exterminating Angel* (1962), U. G.] with a similar situation, because there are the bourgeois having a ball, sitting, eating, drinking...“<sup>114</sup> Jankevičius erzählt die Handlung des surrealistischen Films nach, bei dem eine bourgeoise Tischgesellschaft in die Lage gerät, den Ort ihrer Feierlichkeiten mysteriöserweise, ohne dass äußere Gründe sie davon abhielten, nicht verlassen zu können: „A huge panic swayed in and it all became a survival drama. The bourgeois ate everything and started to starve, they drank everything and broke the shower pipe [...]. One man had morphine capsules and was thinking of suicide.“<sup>115</sup> Am Ende finden die Eingeschlossenen einen Ausweg, der darin besteht, an den Beginn des Problems zurückzugehen und einfach das Gebäude zu verlassen: die



6 ŽemAt, *Imagining the Absence* (2014), Videostill.

Türen waren die ganze Zeit unverschlossen gewesen. *Imagining the Absence* greift das Motiv der befreienden Rekursion formal auf; die letzte Szene des Films stammt aus der gleichen Gesprächssequenz wie der Beginn des Hauptteils. Vor allem aber bezieht die Arbeit die Situation der Eingeschlossenen in Buñuels Film, der als Allegorie auf die herrschende Klasse im frankquistischen Spanien zu verstehen ist, umstandslos und unkommentiert auf die Situation der Insass\*innen des Geschichtscamps im Gutshaus Žeimiai: Jankevičius Filmbericht wird überblendet mit einer finalen Improvisation, in der die Teilnehmer\*innen der Generation T – zusammen mit Zeitzeuge Mikalajūnas – das Camp in einem Trek durch den Wald verlassen: als einzige Sequenz in emotiver Slow Motion wiedergegeben (Abb. 6). Hatten sie sich drei Tage im Geschichtscamp verfangen – so wäre dies konkret zu verstehen – verlassen sie es jetzt einfach durch die offene Tür. Da sie erkannt haben, dass *die Erinnerung ihren Körpern gar nicht innewohnt*, hält sie jetzt nichts mehr zurück.

Im weiteren Sinne aber lassen die Angehörigen von Generation T Transformationszeit und Perestroika selbst wie eine temporäre Selbsteinschließung hinter sich. Entsprechend läuft wenig überraschend auch die Forschungsfrage von *Imagining the Absence* „Was ist die Bedeutung von Perestroika heute?“ ins Leere, sie bleibt einfach unbeantwortet. Für Generation T hat die Perestroika offenbar *keine angebbare Bedeutung* in der Gegenwart. Zwar werden unter den Teilnehmer\*innen durchaus latent verschiedene Einschätzungen der litauischen Sowjet- und Transformationszeit kenntlich: So charakterisiert beispielsweise die Theaterregisseurin Eglė Kizaitė die Zeit der

sowjetischen Okkupation Litauens als Absurdität, das damalige Schulsystem als Brainwashing, das Menschenbild als inhuman („You can just feel how everyone was abused at that time“<sup>116</sup>), während die Psychologiestudentin Adura Balunde umgekehrt die Reformbewegung Sajūdis als irrationale Herdenbewegung psychologisch schwacher Individuen einschätzt („masses just follow masses“<sup>117</sup>). Dies führt jedoch nirgends, auch in der Summe nicht, zu einer Beantwortung der Eingangsfrage. Bedenkt man die Fallhöhe zwischen den normalisierenden, sogar idyllischen Signalen des Vorspanns (es handele sich hier um eine ganz normale historische Dokumentation) und der am Ende vorgeführten regressiven Entsublimierung vis-à-vis Sajūdis sowie schlussendlich dem *Exit* aus der Geschichte der Perestroika, gewinnt diese Leerstelle in *Imagining the Absence* eine große Drastik. Im Zuge der ausbleibenden Antwort wird dann aber auch die Bedeutung des eigentümlichen Titels *Imagining the Absence* greifbar, der ja nicht einfach auf die (historiografisch gestützte) Imagination im Sinne einer Vergegenwärtigung von etwas Abwesendem, sondern auf die *Imagination der Abwesenheit selbst*<sup>118</sup> zu zielen scheint. Die ihrerseits dezidiert reformkommunistisch orientierten Aktivist\*innen und Künstler\*innen von ŽemAt erzeugen in ihrer Arbeit die Umriss eines Fehlens – des Fehlens der/einer Perestroika in der/für die Gegenwart –, das von vielen Angehörigen der Generation T und darüber hinaus gar nicht als solches empfunden wird, gar nicht als Leerstelle existiert.

Die *Sichtbarmachung einer historischen Leerstelle* mit künstlerischen Mitteln ist deshalb Bedingung und Ausgangspunkt ihres linken, politisch-aktivistischen Projekts, das immer auch Menschen und Teilnehmer\*innen aus nicht-künstlerischen Kontexten einbezieht. Im Rahmen dieser Forschungsarbeit wird ŽemAts Arbeit als ein von Generation T verantwortetes kritisches Projekt zur Inszenierung des Vergessens verstanden, das zwar die Auflösung des kollektiven kulturellen sowie des kommunikativen Gedächtnisses (siehe Kap. 2.1.) einmal mehr bestätigt, diesem Prozess ästhetisch jedoch auch entlastende und befreiende Momente abgewinnt.

1 Die Kunsthistorikerin Susanne Leeb prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des „historisch Imaginären“, siehe: Leeb, Susanne: „Flucht nach nicht ganz weit vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, *Texte zur Kunst* 76 (2009), S. 28–45, hier S. 33.

2 Leeb: „Flucht nach nicht ganz weit vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, S. 43.

3 Foster, Hal: „An Archival Impulse“, *October* 110 (2004), S. 3–22, hier S. 4 f.

4 Godfrey: „The Artist as Historian“, S. 142.

5 Vgl. ebd., S. 143–146.

6 „[P]erhaps it is the approaching digitalization of all photographic mediums that sensitizes artists to the way in which such mediums used to serve as records of the past – and this sensitivity provokes artists to make work *about* the past.“ Ebd., S. 146.

7 Ebd.

8 Vgl. Foster: „An Archival Impulse“, S. 21 f; auch Peter Osborne sieht einige Jahre später den Grund für die wachsende Bedeutung der Erinnerung für die Kunst in ihrem Potential, bestimmte partikuläre Geschichten als Erfahrungen zugänglich machen zu können. Seit dem Niedergang der beiden säkularen, welthistorischen politischen Projekte Kommunismus

und Sozialismus sei die Kultur kapitalistischer Modernität sowohl von einer Fülle an historischen Repräsentationen gekennzeichnet als auch von einem Mangel an Formen historischen Bewusstseins und historischer Erfahrung. Vgl. Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso 2013, S. 192. Bezüglich einer kritischen Modernerezeption und Rückgriffen auf die Utopien der Moderne in der historiografischen Gegenwartskunst, siehe auch: Mühl, Sebastian: *Utopien der Gegenwartskunst*, Bielefeld: Transcript Verlag 2020, S. 45 f.

**9** Roelstraete, Dieter: „After the Historiographic turn: Current Findings“, e-flux journal 6 (05.2009), <http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**10** Roelstraete, Dieter: „Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie“, in: Dziewior, Yilmaz (Hrsg.): *Wessen Geschichte: Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 76–84, hier S. 78.

**11** Vgl. Roelstraete, Dieter: „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art“, e-flux journal 4 (03.2009), o. S., <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (zugegriffen am 04.05.2024). Die „Krise der Geschichte“ spielt sich dabei übrigens auch innerdisziplinär ab. So findet man Ende der 1980er-Jahre bei post-modern und dekonstruktivistisch inspirierten Historiker\*innenpositionen eine Kritik an der historischen Repräsentation in der Geschichtswissenschaft. Angesichts des Holocaust setzte eine Reflexion ein, ob und falls ja, wie Grenzen der historischen Repräsentation in der Post-moderne verortet werden können. Es begann eine Diskussion über die Darstellbarkeit bzw. die Nichtdarstellbarkeit sowie über die Vergleichbarkeit bzw. Unvergleichbarkeit des Holocaust mit anderen einschneidenden historischen Ereignissen, die sich auch in der bildenden Kunst niederschlägt: Dem Kulturwissenschaftler Ernst van Alphen zufolge hält die Kunst mögliche Antworten auf die herausfordernde epistemologische Frage bereit, wie wir Zugang zu einem vergangenen Ereignis wie dem Holocaust erhalten können. Vgl. van Alphen, Ernst: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Palo Alto: Stanford University Press 1997, S. 64. Für eine weitere Einschätzung der mutierenden Prozesse künstlerischen Trauerns und Verarbeitens (von Auschwitz und Hiroshima) nach 1945, siehe auch: Ray, Gene: „Mourning and Cosmopolitics: With and Beyond Beuys“, in: Lerm Hayes, Christa-Maria und Victoria Walters (Hrsg.): *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond*, Berlin: LIT Verlag 2011, S. 22–48, hier S. 40 ff.

**12** Roelstraete: „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art“, o. S.

**13** Von den 34 eingeladenen Künstler\*innen für die Ausstellung *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* (2013) im MCA Chicago stammte nur ein Bruchteil aus Ostmitteleuropa (insg. 4 von 34 Künstler\*innen  $\pm$  11,76 %), Asien (0 %), Südamerika (2 von 34 Künstler\*innen  $\pm$  5,9 %) und Afrika (0 %), das heißt, die Künstler\*innen kommen vorwiegend aus den westlichen Kunstzentren.

**14** Vgl. Roelstraete: „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art“.

**15** Siehe: Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte: Wo stehen wir?*, übersetzt von Helmut Dierlamm, München: Kindler 1992.

**16** Roelstraete: „Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie“, S. 78.

**17** Gregos, Katerina: „Is the Past Another Country?“, A Prior Magazine 3 (2009), S. 1–11, hier S. 4.

**18** Vgl. Dziewior, Yilmaz: „Keine Atempause“, in: *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 8–13, hier S. 10; vgl. Roelstraete: „Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst

und Historiografie“, S. 81. Zur Kritik an Fukuyamas These vom Ende der Geschichte, siehe weiterhin: Gregos, Katerina: „Is the Past Another Country?“, S. 4 f.

**19** Zum Begriff der Wiederholung in der geschichtsbezogenen Kunst, siehe u. a.: Engelke, Heike: *Geschichte wiederholen: Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst – Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson*, Bielefeld: Transcript 2017; Loreck, Hanne und Michaela Ott (Hrsg.): *Re\*: Ästhetiken der Wiederholung*, Querdurch # 5, Hamburg: Materialverlag 2014; Arns, Inke und Gabriele Horn (Hrsg.): *History will repeat itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance/Strategies of Re-Enactment in Contemporary (Media)Art and Performance*, Frankfurt am Main: Revolver 2007; Lütticken, Sven (Hrsg.): *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, New York: Witte de With, Center for Contemporary Art, Distributed Art Publishers 2005.

**20** Ein prominentes Beispiel für eine selbstermächtigende und partizipatorische künstlerische Geschichtsschreibungspraxis wäre Jeremy Dellers gefilmtes Reenactment mit dem Titel *The Battle of Orgreave* (2001), das den Bergarbeiter\*innenstreik von 1984 in Orgreave, England, anhand von Erinnerungen aus der Bevölkerung reinszenierte. Vgl. Roelstraete: „Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie“, S. 81; siehe auch: Leeb: „Flucht nach nicht ganz weit vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, S. 33.

**21** Green, David und Peter Seddon (Hrsg.): *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester; New York: Manchester University Press 2000, S. 14.

**22** Roelstraete: „Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie“, S. 79 f.

**23** Eine exemplarische, knappe Antwort auf eine studienbezogene Umfrage zur Erinnerung an den Sozialismus in Bulgarien liefert Albena Hranova: „Loan Memory“. Communism and the Youngest Generation“, in: Todorova, Maria, Augusta Dimou und Stefan Troebst (Hrsg.): *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press 2014, S. 233–250, hier S. 242.

**24** Die Teilnehmer\*innen dieser Studie sind bis auf wenige Ausnahmen zwischen 1984 und 1988 geboren.

**25** Hranova: „Loan Memory“. Communism and the Youngest Generation“, S. 242.

**26** Ebd., S. 237 f.

**27** Ebd., S. 239.

**28** Ebd., S. 248.

**29** Ebd.

**30** Ebd., S. 247.

**31** Ebd., S. 239.

**32** Ebd., S. 244.

**33** Ebd., S. 243.

**34** Ebd., S. 247.

**35** Weeks, Harry: „Re-cognizing the Post-Soviet Condition: The Documentary Turn in Contemporary Art in the Baltic States“, *Studies in Eastern European Cinema* 1/1 (01.2010), S. 57–70, hier S. 67.

**36** Hranova: „Loan Memory“. Communism and the Youngest Generation“, S. 249.

**37** Ebd. [Kursivierungen U. G.]

**38** Vgl. Assmann, Jan: „Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs“, in: Krapoth, Hermann und Denis Laborde (Hrsg.): *Erinnerung und Gesellschaft. Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877–1945)*, Jahrbuch für Soziologiegeschichte, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 65–83, hier S. 81; vgl. Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders. und

Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–19, hier S. 10.

39 Vgl. ebd., S. 9 f; vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992, S. 50.

40 Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 10.

41 Vgl. Assmann, Aleida: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*, München: C. H. Beck 2013, S. 26.

42 Assmann, Aleida und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 49.

43 Assmann, Jan: „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher: Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis“, Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 31.01.2006, S. 1–7, hier S. 7, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/JAssmann1.pdf> (zugegriffen am 05.05.2024).

44 Vgl. Assmann, Jan: „Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs“, S. 69.

45 Vgl. ebd., S. 80.

46 Assmann/Frevert: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, S. 35.

47 Vgl. Assmann, Aleida: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011, S. 207.

48 Vgl. ebd., S. 207.

49 Vgl. Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, S. 26; vgl. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C. H. Beck 2006, S. 56.

50 Vgl. Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, S. 26.

51 Vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, S. 56.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd., S. 57.

54 Vgl. Assmann, Jan: „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher: Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis“, S. 6.

55 Vgl. Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, S. 57.

56 Ebd., S. 57.

57 Pyzik, Agata: *Poor but Sexy: Culture Clashes in Europe East and West*, Winchester: Zero Books 2014, S. 6.

58 Vgl. Bürgel, Tanja: „Mauerfall-Kinder. Wie orientieren sich junge Ostdeutsche 15 Jahre nach der Wende?“, Berliner Debatte Initial 4 (2004), S. 16–25, hier S. 23. Siehe auch folgende, thematisch verwandte Artikel: Astahovska, Ieva: „Socialist Past between History, Imaginary Memories and Cabinet of Curiosities“, in: Gerhardt, Ulrike und Suza Husse (Hrsg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg: Textem 2014, S. 15–23 und Hennig et al. (Hrsg.): *Raumschiff Jugoslawien*.

59 Vgl. Bürgel: „Mauerfall-Kinder. Wie orientieren sich junge Ostdeutsche 15 Jahre nach der Wende?“, S. 23.

60 Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, S. 110.

61 Zum Beispiel erläutert Aleida Assmann die Bedeutung der Geschichte für die Identitätsbildung vermittels des nationalen Gedächtnisses. Siehe: Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, S. 37.

**62** Vgl. Andrés: „The Future is Behind Us: Flashbacks to the Socialist Past“, S. 217; vgl. Andrés: „An agent still at work. The trauma of collective memory of the socialist past“, S. 10; vgl. Misiano, Viktor: „o. T.“, in: *Ostalgie*, Ausstellungskatalog, New York: New Museum of Contemporary Art 2011, S. 74, hier S. 74.

**63** Vgl. Traba, Robert: „Was ist ein ‚postkommunistisches Gedächtnis?‘“, in: Radonić, Ljiljana und Heidemarie Uhl (Hrsg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 183–202, hier S. 187.

**64** Vgl. Radonić, Ljiljana und Heidemarie Uhl: „Zwischen Pathosformel und neuen Erinnerungskonkurrenzen. Das Gedächtnis-Paradigma zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, in: dies. (Hrsg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 7–25, hier S. 15. Die Erforschung der osteuropäischen Erinnerung des 20. Jahrhunderts gehörte auch zur Zielsetzung des Forschungsprojektes „Memory at War: Cultural Dynamics in Poland, Russia and Ukraine (2009–12)“, Humanities in the European Research Area (HERA), <http://heranet.info/projects/hera-i-cultural-dynamics-inheritance-and-identity/memory-at-war-cultural-dynamics-in-poland-russia-and-ukraine/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**65** Uhl, Heidemarie: „Verfälscht neuer EU-Gedenktag die Geschichte?“, Science ORF, 21.08.2009, <https://sciencev2.orf.at/stories/1626347/index.html> (zugegriffen am 04.05.2024).

**66** Vgl. ebd. Spezifisch im deutschen Zusammenhang wäre als Symptom für „eine unvollendete Geschichte“ (Elske Rosenfeld) etwa die auffällige Verkehrung der Parole „Wir sind das Volk“ durch die 2014 beginnenden Pegida-Demonstrationen gegen „die Islamisierung des Abendlandes“ zu nennen. „Wir sind das Volk“ geht zunächst zurück auf die offizielle DDR-Ideologie, wurde im Herbst 1989 dann aber zum Slogan der regimiekritischen Massendemonstrationen der Demokratiebewegung; durch Pegida wird die Parole in einen nationalistischen, rassistischen, und tendenziell antidemokratischen Ruf verkehrt. Insofern ließe sich argumentieren, dass die Reform-, Protest- und Emanzipationsbewegungen der 1980er-Jahre und die Revolution 1989 Teil einer explizit linken Geschichtsschreibung werden müssen. Vgl. auch: Rosenfeld, Elske: „Wackeliges Gedenken. Die ostdeutsche Revolution ist eine unvollendete Geschichte“.

**67** Vgl. Troebst, Stefan und Patrice M. Dabrowski: „Geschichtspolitik und Erinnerungskulturen in Ostmittel- und Südosteuropa (1791–1989)“, in: Gaşior, Agnieszka, Agnieszka Halemba und Stefan Troebst (Hrsg.): *Gebrochene Kontinuitäten: Transnationalität in den Erinnerungskulturen Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert*, Köln: Böhlau 2014, S. 17–72, hier S. 20.

**68** Ebd., S. 21.

**69** Vgl. ebd.

**70** Buden: *Zone des Übergangs*, S. 194.

**71** Ebd., S. 195.

**72** Vgl. Buden, Boris: „In Communism’s Shoes“, in: Şirbu, Adrian T. und Alexandru Polgár (Hrsg.): *Genealogies of Post-Communism*, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, Editură 2009, S. 61–76, hier S. 73.

**73** Budens Angaben zufolge befand sich dieses *Museum für Kommunismus* im Jahr 2003 im Palast der Kultur und Wissenschaft in Warschau, leider befindet es sich heute nicht mehr dort. Es existiert momentan kein „zentrales“, staatliches Museum für Kommunismus/Sozialismus in Warschau, das zeitgenössischen museologischen Standards gerecht wird. Siehe den Vortrag von Jerzy Kochanowski: „Warum es in Polen kein Museum des Kommunismus gibt“, Identitätsfabriken? Museen und historische Bildung in Polen, Klaus Zernack Colloquium, Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie für Wissenschaften, 11.07.2019, <https://forumdialog.eu/veranstaltungen/warum-es-in-polen-kein-museum-des-kommunismus-gibt/> (zugegriffen am 04.05.2024).

**74** Vgl. Buden: „In Communism’s Shoes“, S. 67.

**75** Als exemplarische, autobiografische Anekdote kann hier folgende Erinnerung der Kunsthistorikerin Katarzyna Ruchel-Stockmans dienlich sein: „The idea that, following the political transition, history needed to be rewritten was naturally incomprehensible for me. I was a child. I remember sitting in the classroom one morning – I must have been 12 years old – when our much respected history teacher entered with our textbook in her hands and emphatically announced: ‚Children, from now on this book is no longer valid.‘ (Obviously our charismatic, venerable school mistress had a sense of the theatrical.) In subsequent years there were two types of history books circulating in our classrooms: the ‚right‘ ones [...] and the ‚wrong‘ ones, still abundant but repeatedly denounced and overtly corrected during lessons. This personal experience resurfaced with the passing of the years [...].“ Ruchel-Stockmans: *Images performing history*, S. 23.

**76** Buden: „In Communism’s Shoes“, S. 73.

**77** Vgl. Rutten, Ellen und Vera Zvereva: „Introduction. Old Conflicts, New Media: Post-Socialist Digital Memories“, in: Rutten, Ellen, Julie Fedor und Vera Zvereva (Hrsg.): *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*, London, New York: Routledge 2013, S. 1–17, hier S. 4.

**78** Ellen Rutten und Vera Zvereva machen jedoch eine interessante Beobachtung: Entgegen der amnesischen öffentlichen Kulturen verlagert sich die Auseinandersetzung mit traumatischen Ereignissen und Diskursen in die digitale Sphäre und die sozialen Medien und bringt beispielsweise ein postsozialistisches *digitales Gedächtnis* hervor. Vgl. ebd.

**79** Vgl. Assmann, Aleida: *Formen des Vergessens*, Göttingen: Wallstein-Verlag 2016, S. 205.

**80** Da Jan und Aleida Assmann den Begriff des *kommunikativen Gedächtnisses* hervorgebracht haben und dieser keine grundlegende Abweichung zu den Merkmalen des *sozialen Gedächtnisses* aufweist, wird hier weiterhin vom *kommunikativen Gedächtnis* gesprochen.

**81** Vgl. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, S. 37.

**82** Zur Beschaffenheit von „Nation“ als sozialer und medialer Konstruktion arbeitete prägnant auch der Politikwissenschaftler Benedict Anderson in seiner Monografie *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983). Im Kapitel „Erinnern und Vergessen“ analysiert Anderson fiktionale Narrative als „Kunstgriff in der späteren Konstruktion nationaler Genealogien“. Siehe: Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, übersetzt von Christoph Münz und Benedikt Burkard, Frankfurt, New York: Campus Verlag 1996, S. 188–208, hier S. 202.

**83** Die Soziologin Éva Kovács etwa beschreibt eine Reihe von Beispielen, in denen die Vergangenheit auch für tatsächliche Zeitzeug\*innen des Sozialismus keine verlässliche Grundlage darstellt und in der Erinnerung eingekapselte Erfahrungen trotz äußerer Anlässe wie einer partizipativen, themenbezogenen Radiosendung in der Regel häufig nicht freiwerden (können), da kein reflexives kulturelles Gedächtnis an den Sozialismus existiert. Siehe: Kovács, Éva: „Das Lamm, das Kind und der Wal. Fatal Errors des sozialen Gedächtnisses“, in: Brunnbauer, Ulf (Hrsg.): *Zwischen Amnesie und Nostalgie: Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Köln: Böhlau 2007, S. 199–216.

**84** Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, S. 12 f.

**85** Das Original erschien unter dem Titel *La mémoire collective* im Jahr 1950 in Paris. Vgl. Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, übersetzt von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 65; vgl. Echterhoff, Gerald und Martin Saar: „Einleitung: Das Paradigma des kollektives Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen“, in: dies. (Hrsg.): *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, Theorie und Methode, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2002, S. 13–35, hier S. 17.

**86** Vgl. Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 46.

**87** Diese Gemeinsamkeit reicht für Hranova noch aus, auch in Bezug auf Generation T vom kollektiven Gedächtnis zu sprechen, vgl. Hranova: „Loan Memory‘. Communism and the Youngest Generation“, S. 249. Geteilte Prägung allein konstituiert aber jedenfalls im Sinne Halbwachs‘ und Assmanns‘ noch keine „Kollektivität“.

**88** Roelstraete, Dieter: „Field Notes“, in: Kramer, Sarah (Hrsg.): *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 14–47, hier S. 33.

**89** Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 347.

**90** Vgl. Schafhausen, Nicolaus: „The Future of Memory – Some Thoughts Developed in Advance of the Exhibition“, in: ders. (Hrsg.): *The Future of Memory. An Exhibition on the Infinity of the Present*, Wien: Kunsthalle Wien 2015, S. 7–11, hier S. 7. Zum Thema der digitalen Erinnerung in Osteuropa und Russland, siehe u. a.: Makhortykh, Mykola: „Remediating the Past: YouTube and Second World War Memory in Ukraine and Russia“, *Memory Studies* 13/2 (04.2020), S. 146–161; Zvereva, Vera: „The Instrumentalization of the Soviet Past: The Production of a Digital Memory“, *Europe Now Journal* (09.2019), S. 1–9; Gantner, Eszter: „Obsessed with History – Conflicting Digital Narratives in East Central Europe“, *Europe Now Journal* (09.2019), S. 1–7; Bernstein, Seth: „Remembering War, Remaining Soviet: Digital Commemoration of World War II in Putin’s Russia“, *Memory Studies* 9/4 (10.2016), S. 422–436; Uffelmann, Dirk und Alexander Etkind: „Digital Mnemonics – Towards a New Research Agenda in Slavonic Studies“, *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 12 (2014), S. i-v; Uffelmann, Dirk: „The Issue of Genre in Digital Memory: What Literary Studies Can Offer to Internet and Memory Culture Research“, *digital icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 12 (2014), S. 1–24; Rutten/Zvereva: „Introduction. Old Conflicts, New Media: Post-Socialist Digital Memories“.

**91** Siehe: Bulota, Rytis: „The impact of language and culture on Sąjūdis“, *Straipsnis leidinyje: Regioninės studijos* 2 (2006), S. 183–192.

**92** ŽemAt, *Imagining the Absence* (2014), Video (HD), 31 Min., Farbe, Ton, 16:9, <https://vimeo.com/123673636> (zugriffen am 05.05.2024). Weitere Informationen zu ŽemAts Aktivitäten finden sich hier: Černiauskaitė, Neringa (Hrsg.): *(In)dependent Contemporary Art Histories. Artist run initiatives in Lithuania 1987–2014*, Vilnius: Lithuanian Interdisciplinary Artists’ Association 2011, S. 91 f; Bagdžiūnaitė, Agnė: „Revising a strategically demonized past“, *Fuse Magazine* 35/4 (2012), S. 26–31.

**93** Senn, Alfred Erich: *Lithuania Awakening*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1990, S. 15.

**94** Sitcoms gibt es in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion erst seit der Perestroika.

**95** 05:20–05:30 Min.

**96** 19:00 Min.; eine szenische Umsetzung dieser Lehrer\*innenenerziehung findet ebenfalls statt (27:00–27:40 Min.).

**97** 26:19–26:36 Min.

**98** Ebd.

**99** Alexei Yurchak behauptet, dass zu sozialistischen Zeiten eine performative Verschiebung beobachtbar war, die beinhaltete, dass die konstitutive Dimension von Diskursen immer unwichtiger wurde, während die performative Reproduktion zu einem Grundprinzip des autoritativen Diskurses wurde. Vgl. Yurchak, Alexei: *Everything Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, New Jersey: Princeton University Press 2005, S. 26.

**100** Vgl. ein Gespräch mit Eglā Mikalajūnė (ŽemAt) am 21. Mai 2015 in Vilnius.

**101** 26:37–26:56 Min.

**102** 19:30–20:30 Min.

**103** 27:43–28:40 Min.

**104** 27:00–27:20 Min.

**105** 28:40 Min.; Zur Entwicklung der Kapitalismusformen zwischen 1970 und 2000 sowie der Demokratisierung und anschließenden Ökonomisierung der Werte Kreativität, Freiheit und Authentizität, siehe den Abschnitt „VII Auf dem Prüfstein der Künstler\*innenkritik“ (S. 449–513) in folgendem Buch: Boltanski, Luc und Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, übersetzt von Michael Tillmann, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003, S. 478 ff.

**106** 03:15–3:30 Min.

**107** Hierin liegt womöglich eine Anspielung auf die Sexualisierung der Populärkultur nach 1989/91 verborgen.

**108** 09:23–11:05 Min.

**109** 09:52–10:54 Min.

**110** Vgl. Taškūnas, Algimantas P.: „Sajūdis: Born 20 Years Ago“, *Lithuanian Papers* 22 (2008), S. 19–28, hier S. 22.

**111** Lachmann, Renate: „Counter-Memory and Phantasma“, *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 39/2 (01.2004), S. 291–300, hier S. 294.

**112** Assmann, Jan: „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis“, *Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften*, 31.01.2006, S. 1–7, hier S. 2, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/JAssmann1.pdf> (zugegriffen am 05.05.2024).

**113** Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis: Zehn Studien*, München: C. H. Beck 2007, S. 16.

**114** 28:45–29:00 Min.

**115** 29:40–30:05 Min.

**116** 26:13–26:17 Min.

**117** 04:05–04:10 Min.

**118** In diesem Sinne reinszeniert ŽemAt auch etwa Alltagserfahrungen und Ereignisse aus der sowjetischen Āra – aus der Zeit als ihre Wirkungsstätte, das Gutshaus Žeimiai, noch Teil einer Kolchosa war. Aber auch die Gegenwart wird konstant in ihre performative und weitgehend immaterielle Praxis einbezogen, Beispiele sind das EU-geförderte *RESIDENCY O-YO* Project, das Aikas Žado Museum, Aikas Žado Laboratory, Aikas Žado Association, das Projekt *Lankesa* von Eglė Ambrasaitė oder der *Fut(o)urism Shop*. Vgl. Bagdžiūnaitė: „Revising a strategically demonized past“, S. 27. Diese Informationen gehen u. a. zurück auf Gespräche mit den ŽemAt Mitgliedern in Vilnius, Berlin und Žeimiai zwischen den Jahren 2013 und 2020.



### 3. *Doing Gender* in der Transformation

Nach der Perestroika (im Kontext Litauen) steht in diesem Kapitel die Erinnerung und Aktivierung eines anderen Aspekts der Transformationszeit durch Künstler\*innen der Generation T im Fokus: Genderbeziehungen und Feminismus als Diskurs und Lebensrealität. Dabei geht es um die Frage, wie sich Genderkonstruktionen und -beziehungen sowie implizite und explizite feministische Diskurse und Praxen in der Transformationszeit in Osteuropa ihrerseits signifikant mittransformieren. Hierzu wird in einem kurzen Abriss zunächst eine historische Perspektive entwickelt (Kap. 3.1.). Im Zentrum stehen dann aber drei Werkanalysen, an denen exemplarisch greifbar gemacht werden soll, wie sich diese oft uneinheitlichen und zerfahrenen, nicht selten auch frustrierenden Prozesse in den künstlerischen Arbeiten der Angehörigen von Generation T abbilden und durch ihre spezifische erinnerungspoetische Konstellation hindurch artikulieren (Kap. 3.2.).

#### 3.1. Feministische Perspektiven im Sozialismus und Postsozialismus

Virtually nothing came through, the discourse remained unknown and countries behind the wall tend to lack even a word for its central term, gender.<sup>1</sup>

Mit diesem Zitat beschreibt die Kunsthistorikerin Edit András einen Grund für den von der Praxis abgelösten und wenig verbreiteten Geschlechterdiskurs in der osteuropäischen Kunst zwischen 1945 und 1991 (ausgenommen das sozialistische Jugoslawien). Denn sowohl innerhalb künstlerischer Praxen als auch in der Rezeption waren feministische Theorien hier weniger präsent als etwa in Westeuropa. Die zitierten Rezeptionsblockaden führten dazu, dass sich feministische Perspektiven während des Sozialismus, wo es sie gab, zugleich oft stark von westlichen Haltungen und Modellen unterschieden.<sup>2</sup> Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Bojana Pejić prägte entsprechend den Begriff des „Proto-Feminismus“, um die Spezifität feministischer Theorie und Praxis in Ländern des ehemaligen Ostens zu unterstreichen. „Proto-Feminismus“ signifiziert die spezifische Situation und Historie feministischer Artikulationen im real

existierenden Sozialismus.<sup>3</sup> Anders als die (nicht ganz glückliche) Begriffsschöpfung nahelegt, impliziert Pejićs „Proto-Feminismus“ nicht, dass es sich hier nicht um „richtigen“ oder „vollwertigen“ Feminismus handele (sondern nur um eine latente Vorform). Vielmehr ist der Begriff eine präzise Bezeichnung für feministisches Denken und feministische Praxen in wesentlicher Abwesenheit der in Westeuropa sowie im angloamerikanischen Raum einschlägigen feministischen Diskurse.<sup>4</sup> Auch wenn es bis in die 1990er-Jahre hinein keinen nennenswerten Dialog mit westlichen Strömungen wie feministischer Kunst oder geschlechterkritischen Diskursen gab, eher wenig Solidarität und kollektiver Aktionismus unter Frauen existierte, so sind Schlussfolgerungen über die vollständige Abwesenheit feministischer Perspektiven in Kunst und Theorie demnach zu voreilig formuliert.<sup>5</sup> Zwar kann mit der Kunsthistorikerin Martina Pachmanová von einer „Unsichtbarkeit“ des Feminismus- und Genderdiskurses gesprochen werden, doch ist diese fehlende Sichtbarkeit nicht gleichbedeutend mit ihrer Nichtexistenz, da es viele Künstler\*innen gab, die auch ohne einen vibrierenden theoretischen Diskurs Genderthematiken in ihrer Kunst verhandelt haben.<sup>6</sup> In den sozialistischen Ländern gab es zahlreiche künstlerische Gegenentwürfe zu traditionellen Weiblichkeitsnormen und Rollenbildern. Solche „proto-feministischen“ Bestrebungen findet man in Osteuropa vor 1989 sehr wohl und sogar in überraschender Breite.

Pejić untersuchte die Geschlechterungleichheit, gegenderte Machtverhältnisse und das Verständnis des Modernismus in der bildenden Kunst in der Sowjetunion und in Exjugoslawien vor und nach 1989/91 im Rahmen der transnationalen Plattform *Gender Check*. Das Projekt startete 2007, umfasste eine zweijährige Recherchearbeit zu Kunst aus 24 ehemaligen sozialistischen Ländern und hat viele historische und gegenwärtige feministisch-künstlerische Praxen und Studien kongregiert und sichtbar gemacht. Die Sichtungen der teilnehmenden Forscher\*innen, internationalen Kunst- und Kulturwissenschaftler\*innen bezogen sich auf visuelles und textuelles Material der genderbezogenen Forschung der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte Ost- und Südosteuropas nach den 1960ern, in der sogenannten posttotalitären Phase. Die Recherche mündete in eine Ausstellung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und in der Zachęta National Gallery of Art, ein Symposium, einen Ausstellungskatalog und einen Reader.<sup>7</sup> Ein besonderer Schwerpunkt der Ausstellung ist die Untersuchung von Arbeiten von Künstler\*innen aus den 1960er- und 1970er-Jahren mithilfe der Methodologien von Feminismus und Gender Studies. Zentrale Fragen des Projektes lauteten: Wie sahen die Genderbeziehungen unter Bedingungen des Staatssozialismus aus?<sup>8</sup> Wie verhielt es sich mit traditionellen Geschlechtermustern vor und nach der Gründung der Nationalstaaten und der Transformation? Wie verhandeln Künstler\*innen nach 1990 traditionelle Geschlechterrollen?<sup>9</sup> In diesem letzteren Punkt schließen die Werkanalysen (aus Kap. 3.2.) an *Gender Check* an.

Wie erwähnt ist Pejićs Analyse zufolge eine feministische Geschichte und Tradition, wie sie in der westlichen Kunstgeschichte existiert oder auch eine historische Frauenbewegung im Kontext der ehemaligen sozialistischen Länder, praktisch nicht vorhanden.<sup>10</sup> Vielmehr beschreibt sie als Ausgangslage „proto-feministischer“ Aktivi-

täten in Osteuropa eine Situation, in der die Geschlechtergleichheit zwar gesetzlich institutionalisiert war: Frauen hatten am Arbeitsplatz und in der Bildung dieselben Rechte. Im häuslichen Bereich, so Pejić, lebte jedoch das „private Patriarchat“ oftmals ungebremst fort.<sup>11</sup>

Die Künstlerin Anna Daučíková bestätigt diese Einschätzung im Grundsatz und verknüpft sie ursächlich mit der gewaltsamen, expropriierenden Staatspolitik, in ihrem Fall Russlands und der Slowakei:

I regard it as misguided to believe that feminism existed here before 89. It did not, it could not. It's a known fact: It was stolen from us. It was expropriated by the communist ideology depriving women of the possibility to find their place, to create it. We, as women, were told that we were emancipated and that's it. But it was not a proper emancipation, it was an ideological one, a formal one. [...] On the paper we had rights and power. But there was a large discrepancy between paper and real life.<sup>12</sup>

Im Effekt konnte eine Künstlerin wie Anna Daučíková, die bereits während des Sozialismus zu feministischen und queeren Themen gearbeitet hat, die entsprechenden Arbeiten nirgendwo öffentlich zeigen. Folgt man den Philosophinnen Yvanka B. Raynova und Susanne Moser, gab es insbesondere in Russland vor 1989/91 geradezu einen ideologischen und bislang kaum thematisierten Kampf *gegen* den Feminismus.<sup>13</sup> Zwar waren die russischen Bibliotheken im Gegensatz zu den Bibliotheken der ehemaligen sozialistischen „Bruderländer“ mit Literatur zur Frauenfrage gut bestückt – in der Zeit zwischen 1980 und 1987 widmeten sich zum Beispiel 150 russische Publikationen (Artikel, Sammelbände und Zeitschriften) der Frauenfrage und dem Feminismus. In der Mehrzahl geschah das jedoch aus kritischer, antibürgerlicher und in der Summe antifeministischer Sicht.<sup>14</sup> Auf diesen Konsens folgte Ende der 1980er-Jahre ein Positionswechsel vieler Philosoph\*innen und Soziolog\*innen, welche von Gegner\*innen des westlichen Feminismus nachträglich zu dessen Anhänger\*innen wurden. In den während dieser Zeit entstehenden feministischen Publikationen im ehemaligen Osten<sup>15</sup> findet sich eine große Bandbreite von Reaktionen und Umgangsweisen: die Rezeption des Feminismus als Teil der westlichen Philosophie, als Neuinterpretation und Diskussionsfeld sowie als Ausgangspunkt für eigenständige Analysen.<sup>16</sup> So heterogen, lokal und individuell sich die Rezeption des westlichen Feminismus in der Philosophie gestaltete, so heterogen ist auch, wie sich zeigen wird (Kap. 3.2.), die feministische Praxis in der postsozialistischen Kunst. Zunächst sollen aber im Folgenden selektiv einige Aspekte dominanter/offizieller Weiblichkeitskonstruktionen in Zeiten des Kalten Kriegs speziell in Ost-West-Perspektive aufgerufen werden.

Vor 1989

Eines der bekanntesten und augenfälligsten Beispiele für die Inszenierung ost-westlicher Weiblichkeitsstereotypen in der Kunst ist das Gemälde *Postaci* (dt.: Figuren) von Wojciech Fangor aus dem Jahre 1950, auf dem ein robustes Arbeiter\*innenpaar in monumentaler Pose auf eine zierliche Frau aus dem Westen blickt, die den femininen, vom französischen Couturier Christian Dior geprägten Look der 1950er-Jahre verkörpert. Zwischen 1947 und 1954 wurden Frauen\* in der Volksrepublik Polen zunehmend als Arbeiterinnen für den Aufbau des Sozialismus eingesetzt und das Gemälde kann dem sozialistischen Realismus bzw. der Ära spätstalinistischer Propaganda zugeordnet werden. Der Kontrast zwischen der blonden, „kernigen“ Arbeiterin in schlichter, durch die schwarz-blaue Melierung sichtlich beanspruchter Arbeitskluft, mit unfriertem Haar und einem Schaufelstiel in der Hand und der bourgeoisen Frau, die mit perfekt aufeinander abgestimmten Accessoires (Sonnenbrille, Lippenstift, Nagellack und Handtasche) und mit Insignien des Kapitalismus und des Konsums auf ihrem Kleid (New York, Wall Street, London, Coca Cola etc.) in Richtung der Betrachter\*innen schaut, könnte nicht größer sein. Die zwei auf dem Gemälde dargestellten Frauen entsprechen den stereotypen Weiblichkeitskonstruktionen, die jeweils im „Osten“ über die Frau des „Westens“ kursierten und umgekehrt. In seiner schematisierenden Simplität weist das Bild aus heutiger Perspektive eine humoristische und satirische Dimension auf, da es die jeweils hegemonialen Auffassungen und imaginären Projektionen zu Körper, Gender, geschlechtlicher und kultureller Identität während des Kalten Kriegs unmissverständlich pointiert.<sup>17</sup> Auch ist für die Betrachter\*innen auf Grundlage der Figurenkonstellation, der figürlichen Interaktion und des Bildaufbaus nicht eindeutig erkennbar, welche Lebensweise die hier propagierte ist. Aus dieser überzeitlichen Wirkkraft heraus fungiert das Bild bis heute als ein beliebtes Motiv für Bücher, Veranstaltungen und Diskussionen zum Thema.

Solche Inszenierungen waren reziprok ausgerichtet. Ein Beispiel für den westlichen Blick auf *die* sowjetische Frau abseits der Kunst wäre etwa auch die Moskareise einiger Christian-Dior-Models im Jahr 1959. Der Designer ließ sie dorthin reisen, um sie während eines Stadtrundgangs für das US-amerikanische LIFE Magazin fotografieren zu lassen – in farbtintensiven und modernen Kostümen mit Hüten von Howard Sochurek. Die eleganten Silhouetten der Frauen werden vor einer „typischen“ Kulisse älterer russischer Frauen mit Kopftuch und in bescheidener und funktionaler Kleidung eindrücklich inszeniert. Hier wird über die Sprache der Mode und Fotografie der westliche Blick auf *die* Russin bzw. *die* Frau des Ostens reproduziert. Im Anschluss an diese zwei Beispiele muss betont werden, dass Gender- und Weiblichkeitskonstruktionen einer geografischen und zeitlichen Bedingtheit unterworfen sind.

Wird im weiteren Verlauf vom Bild „der Frauen im Sozialismus“ gesprochen, ist es wichtig zu unterstreichen, dass die entsprechenden Repräsentationen und zugrunde liegenden Sozialismen trotz Gemeinsamkeiten in den einzelnen Ländern

selbstverständlich sehr unterschiedlich waren. Die Politikwissenschaftlerinnen Janet E. Johnson und Jean C. Robinson äußern sich hierzu wie folgt:

Die Bilder der idealen polnischen Frau, aufgebaut aus einer gemischten Ikonografie von Katholizismus und Kommunismus, unterschieden sich von denen der idealen rumänischen Frau als der Mutter, die die Fortpflanzung der rumänischen Nation sichert, und waren wiederum verschieden von dem eindeutig atheistischen Ideal der tschechischen Frau. Die Genderkonstruktion der sowjetischen Arbeiterin unterschied sich von der sowjetischen Heldenmutter und der russischen Bäuerin.<sup>18</sup>

Darüber hinaus ist es wichtig im Blick zu behalten, dass diese Idealbilder Weiblichkeitsnormen widerspiegeln, die keineswegs mit der sozialen Realität als solcher identisch sind, auch wenn sie natürlich auf „gesellschaftlich (re-)produzierte Wahrnehmungs-, Deutungs- und Inszenierungsmuster von Weiblich- und auch Männlichkeit“<sup>19</sup> referieren. Der Kulturwissenschaftlerin Marlene Heidel zufolge sind jene auf Weiblichkeit rekurrierende Bilder „eigene Wirklichkeiten“, aus denen sich aber doch Informationen über soziale Prägungen und die Rolle der Frau in der Gesellschaft ableiten lassen.<sup>20</sup> Vor diesem Hintergrund sollte darauf geachtet werden, dass die Vielfalt und Komplexität der Weiblichkeitsdarstellungen sowie ihre Konstruiertheit und Fiktionalität Beachtung finden. Das gilt auch für die Kunst und Malerei, die sich der männlich dominierten Kunstgeschichte sowie aus ideologischen Motiven überlieferten Mythen und Ikonen verdanken, wie sie beispielsweise die sowjetischen Kosmonautinnen Valentina Tereshkova oder Swetlana Sawizkaja darstellen.<sup>21</sup> Demzufolge existierten in der sozialistischen Ikonosphäre viele ebenso begehrte wie widersprüchliche Rollen, die in der Kunst appropriiert, verarbeitet und visualisiert wurden.

Wie wurde Weiblichkeit auf der Ebene der kommunistischen Ideologie und Parteipolitik behandelt? Diese Frage übersteigt diesen Kontext; sieht man sich dennoch etwa die Vorlesungen der russischen Revolutionärin Alexandra Kollontai aus dem Jahre 1921 an der Swerdlow-Universität an, erkennt man hier durchaus ideologisch-theoretische Bestrebungen, die Frau durch staatliche Einrichtungen von der Last ihrer häuslichen „Pflichten“ zu befreien.<sup>22</sup> Zwar betrachtete Kollontai es interessanterweise nicht als Aufgabe des Staates, „eine völlige Gleichheit zwischen den Geschlechtern“ zu instituieren. Sehr wohl bestand die staatliche Verantwortung für sie aber darin, mithilfe geförderter Einrichtungen wie Kindertagesstätten für Frauen *besonders* zu sorgen, um den Erhalt und die Steigerung weiblicher Arbeitskraft zu gewährleisten.<sup>23</sup> Da die Frauenfrage eng an die Ideologie geknüpft war, wurde in den sozialistischen Staaten auch darauf geachtet, dass parteikonforme Frauen in Partei, Politik und Philosophie ein gewisse Präsenz zeigten. Dennoch gelangte nur ein Drittel Frauen in Führungspositionen, erst ab den 1970er-Jahren wiesen Diplomatie und Politik einen verstärkten Frauenanteil auf. Die Frauenorganisationen und Frauenzeitschriften dienten weniger einer Klärung brisanter Frauenfragen als einer unkritischen Illustration der Ideologie der Gleichberechtigung, so die Philosophin Yvanka B. Raynova.<sup>24</sup>

Auch die Kunsthistorikerin Alina Şerban konstatiert, dass während des Sozialismus vornehmlich auf politischer Ebene eine egalitäre Rhetorik, die die Dekonstruktion der traditionellen Frau-Mann-Binarität vorsah, dominierte. Aus ihrer Sicht wirkte diese staatlich geförderte Emanzipation jedoch nicht bis in den privaten Bereich hinein. Hier überdauerten traditionelle Rollenmuster.<sup>25</sup> Die Kunsthistorikerin Olivia Niţiş beschreibt die Dreifachbelastung der Frauen im Sozialismus anhand ihrer domestischen, reproduktiven und ökonomischen Verpflichtungen. Die zusätzliche Verpflichtung zur Lohnarbeit installierte im Leben der Frauen eine „dreifache Bürde“ (Haushalt, Kinder, Lohnarbeit):

Some feminist theories regard women in Eastern Europe as having a ‚triple burden‘: not just the combination of domestic and work responsibilities but a social obligation to maternity as well. The aggressive and strict laws blocking the freedom of speech and the freedom in making decisions regarding one’s own body – the interdiction of abortion – strongly affected women’s lives.<sup>26</sup>

An diesem Punkt setzen viele videokünstlerische und experimentelle, filmische Arbeiten an – nicht erst seit Ende des Kalten Kriegs.<sup>27</sup> Filmemacher\*innen als auch Künstler\*innen greifen die dominante sozialistische Familienideologie, definiert durch die Lohnarbeit des Mannes und des Ideals einer Frau, die neben der Lohn- auch für die Familienarbeit verantwortlich ist, mit ästhetischen Mitteln an.<sup>28</sup> Es gab und gibt innerhalb der Kunst eine andere Seite der „offiziellen“ Weiblichkeitsbilder: Alternative Subjektentwürfe, die sich dem staatlichen, ideologischen und patriarchalen Zugriff auf verschiedene Weisen entziehen, ihm selbstbewusst gegenüber treten oder demonstrativ an seinen Anforderungen scheitern. Künstler\*innen, die sich während des Kalten Kriegs gendersensitiven Themen zuwandten, warfen oft einen besonders aufmerksamen Blick auf die Anatomie, Normierung und Transformation des weiblichen, männlichen oder Trans-Körpers.<sup>29</sup> Die Protagonistinnen von Eléonore de Montesquious Film *Olga & Olga* (Deutschland/Russland 2017) rekapitulieren ihre Einstellung zum Feminismus retrospektiv wie folgt: „We didn’t have an ideology. We just became feminists, maybe we didn’t mean it. We act like feminists though not on purpose.“ (21:15–21:28 Min.) Das dürfte für eine ganze Reihe Künstlerinnen dieser Zeit gelten. Dabei stellt sich ihr „Proto-Feminismus“ – um wieder Pejics Begriff zu gebrauchen – gar nicht unbedingt als explizite „Gegen-Figuration“ zum sozialistischen Frauenbild auf. Vielmehr entwickelt er „subtile Varianten“ von *Doing Gender*, die entlang verbaler und visueller Diskurskontexte entwickelt werden konnten.<sup>30</sup>

Andererseits, und aus Sicht des westlichen Kunstbetriebs erklärungsbedürftig, gab es von Seiten der Kulturproduzentinnen in Osteuropa vor 1989 häufig einen dezierten Widerwillen, die eigene künstlerische Praxis mit dem Begriff bzw. Label des Feminismus zu assoziieren – selbst dort, wo sie klarerweise „proto-feministische“ Züge in Pejics Sinne tragen. Diese Tendenz ist nicht nur bei Künstlerinnen, sondern auch bei Filmemacherinnen beobachtbar. So antworteten Márta Mészáros, Věra Chytilová,

Larisa Shepitko oder Kira Muratova auf die Frage der Filmwissenschaftlerin Barbara Wurm, ob sie ihre Arbeit als feministisch verstünden, mit einem entschiedenen „Nein!“.<sup>31</sup> Auch Almagul Menlibayeva (siehe Kap. 3.2.) verneinte diese Frage in einem öffentlichen Künstlerinnengespräch im Herbst 2017, während sie zugleich betonte, die Rolle der Frau in der postsozialistischen Gesellschaft sei dennoch ein wichtiger Ausgangspunkt ihrer Arbeiten.<sup>32</sup> Wurm bemerkt zu dieser keineswegs seltenen Distanzierung:

Bis heute irritiert diese Haltung. Von Selbstverleugnung war dann die Rede, aber auch von Vermeidung einer Selbstkolonialisierung. Die Vermutung liegt jedoch nahe, dass in den politischen Stillstandsjahrzehnten [...] zwar die ungelösten Fragen des notorisch marxistischen Nebenwiderspruchs virulent wurden, das Vertrauen gegenüber den Losungen von sozial(istisch)er Gerechtigkeit jedoch weitgehend geschwunden war.<sup>33</sup>

Der von Wurm angesprochene generelle Vertrauensverlust in die Reformierbarkeit des Systems ist allerdings nur eine Komponente des Befunds. Die bereits erreichte rechtliche Gleichstellung in vielen Bereichen,<sup>34</sup> die andererseits oftmals zu erwartenden Repressalien oder Karrierehindernisse beim expliziten Bekenntnis zur westlichen/ „bürgerlichen“ feministischen Ideologie, und nicht zuletzt die eingangs erwähnte konkrete Unzugänglichkeit dieser Theorien sowie allgemeine anti-westliche Ressentiments sind oft ebenso wichtige Faktoren. In vielen ehemaligen sozialistischen Ländern führte zumal eine negative Abgrenzung gegenüber der sowjetischen Herrschaft und des von ihr propagierten Frauenbildes zu einer negativen Beurteilung der Bemühungen um Gleichberechtigung und bisweilen sogar zu einer stärkeren Verankerung eines konservativen Rollenverständnisses – beispielsweise zu einer wachsenden Rolle der Kirche bzw. des Katholizismus<sup>35</sup> als zu einer Befassung mit westlichen Genderdiskursen.

Faktoren wie diese haben eine explizit feministische und emanzipatorische Lesart bestimmter Werke erschwert. Sie erklären den relativ geringen Bekanntheitsgrad weiblicher, gendersensitiver Positionen aus Osteuropa. Inzwischen sind jedoch viele der oben genannten Künstlerinnen Teil des kunsthistorischen Kanons geworden, eines Kanons, der mit der „Spitze“ des zeitgenössischen Kunstsystems verbunden ist, nachträglich konstruiert von einflussreichen Kurator\*innen, beeinflusst durch die Kunstgeschichte, kunstfeldinterne Diskurse und institutionelle Akteur\*innen.<sup>36</sup>

Nach 1989

In den 1990er-Jahren änderte sich die konkrete Situation für gendersensitive und feministische Positionen sowie kuratorische Initiativen radikal. Speziell seit Ende der 1990er-Jahre findet eine bemerkenswerte Zahl von Ausstellungen, Konferenzen, Symposien statt und es werden zahlreiche Artikel und Publikationen zum Thema Gender und Postsozialismus veröffentlicht.<sup>37</sup> Die Zahl der weiblichen Studierenden in künst-

lerischen Fächern stieg rapide an und in den 1990ern begannen die Kunsthistoriker\*innen, ihre nationalen Kunstgeschichten umzuschreiben und feministischen Revisionen zu unterziehen.<sup>38</sup> Die Perioden der frühen Moderne und der Avantgardekunst der 1920er-Jahre, der modernistischen Kunst und der Kunst der 1970er-Jahre wurden neu analysiert, andere unter ihnen konzentrierten sich auf die postsozialistische Kunst nach 1989/91 oder kritisierten die „humanistischen“, universalistischen und modernistischen Kanons der Kunstgeschichte. Aber auch die Künstler\*innen selbst läuteten Edit András zufolge einen global ausgerichteten Generationswechsel ein, der sich vor allem über die wachsende Globalität<sup>39</sup> der Szene definiert.<sup>40</sup>

Gegenläufig hierzu ist zugleich vielerorts ein traditionalistischer gesellschaftspolitischer Backlash bei Genderfragen seit der Transformation zu beobachten. So formuliert die Künstlerin Anna Daučíková:

Inevitably, I am critical of what is happening today: of maintaining retrograde patterns that had been here before socialism and even before both wars because there are social constructs which peaked in the 19th century.<sup>41</sup>

Die Anthropologin Kathleen Kuehnast und die Politikwissenschaftlerin Carol Nechemias kommen zu einem ähnlichen Befund:

In the place of former Soviet ideals, more limiting notions of women in society are being propagated. Simultaneously, the public/private split in women's everyday lives has become a chasm, with more and more post-Soviet societies relegating women to the private sphere.<sup>42</sup>

Die Autorinnen beziehen sich hier auf das Erstarren neofamiliärer Ideologien, die die Rückkehr in die sogenannte „traditionelle Familie“ propagierten und an die Stelle sowjetischer Emanzipationsideale rückten.<sup>43</sup> Seit der Transformation erfolgte demnach vielfach eine ideologisch geprägte Verschiebung der Position der Frau vom Öffentlichen „zurück“ ins Private, an ihren „natürlichen“ Platz innerhalb der Familie wie im 19. Jahrhundert. Diese Grundtendenz geht einher mit einem prekären Beschäftigungsstatus vieler Frauen im Inland (z. B. auf Märkten, in der Gastronomie oder im Pflege-sektor)<sup>44</sup> oder im Ausland als Migrantinnen (z. B. in der Sexindustrie und im Pflegebereich). Die Gender Studies-Forscherinnen Anna Temkina and Elena Zdravomyslova fassen den Befund drastisch in der Formulierung zusammen, Frauen in Osteuropa seien nach 1989/91 zu „Staatsbürgerin[nen] zweiter Klasse“ abgestiegen.<sup>45</sup>

Das bedeutet, dass seit der Transformation die Frauen vor der Herausforderung einer neu zu definierenden Identität stehen.<sup>46</sup> Diese Neuformation passiert an der Schnittstelle zwischen Tradition und Modernisierung, zwischen der fragwürdigen Rekonstruktion jahrhundertealter Traditionen und den Legitimierungsprozessen der neuen, demokratischen Regierungen.<sup>47</sup> Ethnisch, symbolisch und nationalistisch aufgeladene Diskurse über kulturelle Authentizität, reproduktive Rechte, Berufstätigkeit

oder Kleidungsstile von Frauen<sup>48</sup> lenken ab von individuellen sozio-ökonomischen Realitäten, politischen Barrieren und nicht zuletzt auch von intersektionalen Perspektiven, die seit den 1990ern im internationalen feministischen Diskurs eine zunehmende Rolle spielen.

In dieser ebenso prekären wie komplexen Gemengelage nutzen Künstler\*innen ihr transkulturelles Wissen, um postsozialistischen, sogenannten „weiblichen Idealen“<sup>49</sup> und nationalen Mythen auf den Grund zu gehen – siehe im nächsten Kapitel die Arbeiten von Gery Georgieva, Lene Markusen und Almagul Menlibayeva. Ihr Blick richtet sich auf die verschiedenen, patriarchal beeinflussten und objektifizierenden Weiblichkeitsentwürfe nach dem Kalten Krieg, die die Ausgestaltung sozialer Geschlechterbeziehungen nach der Transformation vorführen. Diese neuen ‚Ideale‘, oftmals beeinflusst von retrograden Mustern, orientieren sich an den femininen Attributen des konsumorientierten Westens, sind aber ohne die angesprochene Retrationalisierung der Frauenrolle nach 1989/91 und den widerwilligen Feminismus kaum zu verstehen.

Zusätzlich entsteht seit dem Zusammenbruch der UdSSR eine Vielzahl oft greller, „semi-fantastischer“<sup>50</sup> und extrem stereotyper Weiblichkeitsbilder, die sich sowohl auf das sozioökonomische Gefälle Ost-West, aber auch auf den chaotischen Einzug des Kapitalismus in Osteuropa beziehen. Blickt man etwa auf die russische Belletristik, Popkultur und Seifenopern, sind die emergierenden Frauenbilder oft durch einen Hang zur Hyperfeminität gekennzeichnet, das heißt zu einer übertriebenen Haftung an stereotype, weibliche und heterosexuell geprägte Geschlechterrollen<sup>51</sup>, zum Glamour-Look<sup>52</sup> und zur Naturalisierung vermeintlich ‚authentischer‘, vorsozialistischer Frauenbilder. Es zirkulieren Figuren wie die hübsche, schlanke Sekretärin, die auch vor sexuellen Gefälligkeiten keinen Halt macht,<sup>53</sup> die un/glückliche Oligarchenehefrau oder -tochter; die Lifestyle-Ikone, Bloggerin oder Influencerin; die Ehefrau oder Geliebte eines Mitglieds der Elite;<sup>54</sup> die konsumsüchtige, luxusabhängige und/oder betrogene Ehefrau in einer Villa in bester Lage;<sup>55</sup> die adoleszente Schönheitskönigin, Teilnehmerin an Schönheitswettbewerben, das Model oder auch die Barbie<sup>56</sup> (wie z. B. die Ukrainerin Valeria Lukyanova) oder als Gegenteil die ‚vermännlichte‘, unabhängige Karrierefrau<sup>57</sup> u. v. m. Entlang dieser (nicht nur) russischen Stereotype wird von vielen Frauen laut der Genderforscherin Holly Porteous je nach sozio-kulturellem Milieu eine Arbeit an ihrer Schönheit (eng. beauty labor, beautification) erwartet und erfüllt, eine performative und soziale Praxis des *Doing Gender*.<sup>58</sup> Der performative Charakter dieser konstruierten Weiblichkeitsbilder ist ihr zufolge genauso elementar wie deren Verschränktheit mit Schönheitsidealen, Märchenfantasien und einer brüchigen nationalen Identität.<sup>59</sup>

Der westeuropäische Blick auf den Osten, seinerseits, erzeugt in dieser Zeit ebenfalls eine ganze Reihe greller genderbezogener Stereotype – beispielsweise die sexualisiert gekleidete, schlecht ausgebildete Osteuropäerin mit einer vermeintlichen Neigung zur Unterwürfigkeit, Sanftmütigkeit, aber auch zur Betrugerei und Ausbeutung<sup>60</sup>; die reiche Oligarch\*innentochter (die z. B. der New Yorker Hochstaplerin

Anna Sorokin als Vorbild diene); die vom sozialen Aufstieg träumende Teilnehmerin einer sogenannten „Luderschule“; die Braut aus dem Online-Katalog; die Online-Heiratsschwindlerin; das Opfer von Menschenhandel; die geheimnisvolle Nomadin in der kasachischen Steppe; das Opfer arrangierter Ehen in Zentralasien u. v. m. Solche europäischen Kategorien und Muster sind dem Historiker Dipesh Chakrabarty zufolge ebenso inädequat wie allerdings auch unverzichtbar, um die Genealogien des europäischen Denkens transparent zu machen und über andere Modernen nachdenken zu können.<sup>61</sup>

Wie sich im Kapitel 3.2. anhand der Praxisanalysen zeigen wird, gehören diese Figuren und Motive zu dem Material, anhand dessen Künstler\*innen aus Generation T heute die Morphologien der Transformation rekonstruieren.

### 3.2. Generation T: Paradoxe Feminismen

Die Verschiebungen und Umschreibungen, die Genderidentitäten, -beziehungen und -diskurse in der Transformationszeit erfahren, sind innerhalb eines so komplexen multinationalen und multiethnischen Gebildes wie Osteuropa nicht einheitlich und gestalten sich regional, aber auch in Abhängigkeit von soziökonomischem Status, Bildung, und sozialer wie geografischer Mobilität für Frauen im Einzelnen sehr unterschiedlich. Insofern hängt dann auch die Perspektive der Künstler\*innen der Generation T auf diese Prozesse von ihrer eigenen Positioniertheit in ihnen ab. Allerdings lassen bereits die geografisch-biografischen „Metadaten“ der Biografien der jetzt behandelten Künstlerinnen: Varna/Bulgarien – London (Gery Georgieva), Almaty/Kasachstan – Berlin – Brüssel (Almagul Menlibayeva), Thisted/Dänemark – Hamburg – St. Petersburg (Lene Markusen) erkennen, dass lokale, nationale und staatliche feministische Genealogien und Kunstgeschichten sich in ihren künstlerischen Praxen wenn nicht auflösen, so doch miteinander in Dialog treten und sich letztlich als gesamteuropäische oder gar globale Perspektiven auf Gender hin öffnen. Wie dies geschieht, soll jetzt im Einzelnen nachgezeichnet werden.

#### P/Ost-Westliche Frauen: Lene Markusens *Grad* (2004)

Lene Markusens Film *Grad* (2004, 22 Min.)<sup>62</sup> befasst sich mit der Transformationszeit in Russland („We are in the Soviet Union and will be observing the changing relations in the region“<sup>63</sup>). Eingangs geleitet durch eine Art Reiseführerin im St. Petersburg der 1980er-Jahre, folgt der Film zunehmend episodisch werdenden Handlungsverläufen um eine Gang aus drei jungen Frauen. Die Girllang rund um die Hauptprotagonistin Valja unternimmt Spaziergänge durch das postsowjetische St. Petersburg, um sich unbekannte, verwahrloste und vermeintlich verlorene Areale der Stadt neu anzueignen: öffentliche Toiletten, verlassene Häuser, eine leere Theaterbühne, unter-

irdische Gänge, sumpfige Parklandschaften und Randbezirke sind die Schauplätze ihrer Exkursionen. Indem die historische Szene nicht naturalistisch durchgehalten wird und der Produktionszeitpunkt der Arbeit, die frühen 2000er-Jahre, immer durchscheint – nicht zuletzt durch mehrere Cameo-Auftritte der Künstlerin –, erzeugt sie ein Verschwimmen oder Sich-Überlagern der temporalen Verortung des Geschehens, spielt zugleich *vor* und *nach* 1989, und verarbeitet somit schon auf formaler Ebene das Transformationsmotiv.

In der Handlungsentwicklung erzeugt *Grad* vor allem über die sukzessive Dekonstruktion der am Anfang eingeführten weiblichen Agencies der Fremdenführerin und der Frauengang einen schwierigen und letztlich unaufgelöst – sogar aporetisch – bleibenden Subtext zu *Doing Gender* in der Transformation.

So hält *Grad* vermittelt der Rahmenfigur der Führerin die „Frau im Sozialismus“ als eine, deren gesellschaftliche Stellung weniger von der isolierten Betrachtung von Genderverhältnissen als von der gesamtgesellschaftlichen kommunistischen Leitidee und teleologischen Geschichtsphilosophie bestimmt ist, im Hintergrund immer präsent:

The Soviet Union lives in all hearts that openly and happily beat in time with the world, and who know that life here on earth would otherwise lack both meaning and purpose. We would fumble around in eternal darkness.<sup>64</sup>

Ihr historisch und dezent folkloristisch anmutendes Kostüm verankert die Reiseführerin (Abb. 7) ästhetisch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und stellt damit eine Verbindung zu den ideologischen Wurzeln des im Jahre 1991 zu Ende gegangenen imperialen Komplexes UdSSR her.<sup>65</sup> Auch der Schauplatz einer späteren Szene, eine ehemalige Kommunalka-Küche,<sup>66</sup> und der dort zitierte Slogan von der „Heimat als Eure Mutter“ verweisen auf diese ideologische Schicht. Das ideologische Fundament der Idee der „Heimat als Mutterland“ lässt sich in den Texten der bereits erwähnten Alexandra Kollontai, der damaligen Ministerin für Soziale Fürsorge der Sowjetunion, wiederfinden. Angesichts der Aufbruchstimmung des revolutionären Russlands schlug sie die Abschaffung der Familie vor. Sie ging davon aus, dass die Mitglieder der Familie dieselbe nicht länger brauchen, da die Aufgabe der Kindererziehung in den Zuständigkeitsbereich des Kollektivs wandert und die domestische Reproduktionsökonomie ebenfalls nach außen, in den öffentlichen Raum, verlagert wird. Mithilfe staatlicher Einrichtungen und Zentren, die die domestische Arbeit übernehmen, sollte die arbeitende Frau in den abendlichen Genuss des Lesens, von Versammlungen und Konzerten kommen, statt von Hausarbeit und Kinderbetreuung eingenommen zu sein.<sup>67</sup>

So subtil dieses Moment in *Grad* sein mag (und so sehr es unmittelbar dekonstruiert wird): Markusens Arbeit ist in diesem Aspekt ungewöhnlich für die Angehörigen der Generation T, in deren Arbeiten Bezugnahmen auf *spezifisch sozialistische* Weiblichkeitsimagos und Feminismen nämlich praktisch abwesend sind. Das mag der zweiten Komponente der erinnerungspoetischen Konstellation, dem Zusammen-



7–8 Lene Markusen, *GRAD* (2004), Filmstills. Film (16mm übertragen auf HD Video), 22 Min., Farbe, Stereo Sound, 4:3, Russisch mit deutschen Untertiteln. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

brechen und Überschreiben des politischen Gedächtnisses an den Sozialismus, zuzuschreiben sein, die wie beschrieben einher gingen mit der Aktualisierung retrograder, d. h. nationalistisch oder religiös konnotierter oder hypersexualisiert (selbst-)objektiver Genderidentitäten. Der Befund ist aber auch kompatibel mit der Herauslösung von Gender- und Race-Fragen aus ihrem Zusammenhang mit ökonomischen und klassengesellschaftlichen Parametern (Ablösung der Geschlechter- von der Kapitalismuskritik), welche im westlichen/internationalen Feminismus seit den 1980er-Jahren zu beobachten ist.

Die sozialistische Fremdenführerin markiert allerdings eine hochgradig instabile Präsenz in *Grad*: Bereits nach wenigen Sekunden der Eingangssequenz fällt sie das erste Mal aus der Rolle und spricht den (offenbar als männlich identifizierten) Zuschauer/Besucher der Region als möglichen Geliebten an (Abb. 8). Die Ambiguität der temporalen Verortung der Arbeit führt hier effektiv zur Überblendung der Figur der sozialistischen Repräsentantin des Imperiums mit der akut ausreisewilligen Bewohnerin seiner Ruinen,<sup>68</sup> deren „feminine“ Selbstverschönerung in zwei späteren Szenen in ebenso intimen wie anonymen Close Ups eingefangen wird.<sup>69</sup> Tatsächlich erhärtet sich die „Führerinnen“-Rolle der Figur im Laufe der Arbeit nicht (die resultierende Genre-Instabilität von *Grad* erinnert an das zunächst insinuierte, dann aber nicht umgesetzte Historiendokumentations-Format in ŽemAts *Imagining the Absence* (Kap. 2.2.)); stattdessen erscheint sie eher als alarmierte Zeugin des Geschehens,<sup>70</sup> beendet ihre Führung bereits nach gut der Hälfte des Films vor einer sprichwörtlichen Sumpflandschaft auf erratische Weise („Ladies and Gentlemen, we have now arrived. May victory be yours. [...]“<sup>71</sup>), und löst sich am Ende buchstäblich in Luft auf: sie verschwindet per Fadeout aus dem Bild. Das ideologische Imago der sozialistischen Frau wird in *Grad* auch auf andere Weisen zur Disposition gestellt. Nicht nur vermeidet der Film einschlägige Arbeiterinnendarstellungen (zeigt z. B. eine Milchverkäuferin eher als derangierte Partygängerin denn als arbeitende Frau); er kontrastiert „die sozialistische Frau“ auch mit der „Frau als Opfer des Stalinismus“, da Ludmilla, Valjas Mutter, ihrer eigenen Mutter im Gulag entrissen wurde und sie damals mit dem auf diese Weise ins Grausame kippenden Slogan von der „Heimat als Eurer Mutter“ abgespeist wurde.<sup>72</sup> Indem die Mutter 50 Jahre später wiederholt, dass sie damals als Kind dazu angehalten wurde, den Staat als Mutter anzuerkennen, ruft sie die Pervertierung kommunistischer Doktrin in der gelebten Erfahrung auf. Umgekehrt wird aber auch diese in der Kommunalka-Küche vorgetragene Erzählung des Leids der Frauen im Stalinismus von der Repräsentantin von Generation T im Film (das 12-jährige Mädchen in der Geburtstagsszene) nicht als identitätsbildende Narration über Frauenschicksale im Stalinismus aufgegriffen, sondern als erfunden abgewiesen.<sup>73</sup> Sowohl im „positiven“ wie im „negativen“ Register scheint das Gender-Erbe des Sozialismus in der Transformationszeit von *Grad* zu verlanden.

Der zweite Handlungsträger zu Beginn der Arbeit erfährt im Verlauf eine ähnliche Dekonstruktion. Die Gang junger Frauen (Abb. 9) mit der (relativ erratisch bleibenden) Mission, überfallartige medizinische „Untersuchungen“ an Personen im



9 Lene Markusen, *GRAD* (2004), Filmstill.

St. Petersburger Stadtraum vorzunehmen, bindet zunächst die Aufmerksamkeit der Kamera und legt in ihrem Rebell\*innencharakter ein explizit feministisch-aktivistisches Framing nahe.

Wörtlich genommen geht es bei diesen Aktionen um die Überprüfung der „Gesundheit“ „des russischen Mannes“ (vorgeführt wird eine ebenso optimistisch-selbstzufrieden wie babyhaft wirkende Männergestalt namens Folmer). Und sie erweitert sich um die „Gesundheit“ der gesellschaftlichen Verhältnisse, wobei die Untersuchung, hier in medizinischem Gewand, etwas Radikales, Schreckgespensthaftes hat: Sie ist *plötzlich*, *invasiv* und *unangenehm* und scheint die Protagonist\*innen von *Grad* als Vorläuferinnen von Pussy Riot zu positionieren.

Auch das Gender-Bending um den urinierenden, sich dann als Frau herausstellenden Rotarmisten lässt sich als feministisches Signal verstehen (zuma es die bis in die 1980er-Jahre eklatante Unterrepräsentation von Frauen in der Sowjetarmee konterkariert, die sich erst ab den 1990er-Jahren auf internationales Niveau bewegen sollte<sup>74</sup>). Allerdings verschwindet dieser aufklärerisch-invasive Impuls im Laufe des Films völlig.

So besteht die vielleicht signifikanteste Handlung der Gang – und die Schlüsselzene des ganzen Films – in der Durchkreuzung der Agency der Filmemacherin selbst.



10 Lene Markusen, *GRAD* (2004), Filmstill.

Die per Cameo-Auftritt präsente Lene Markusen wird chloroformiert und ausgeraubt (Abb. 10), ihr bewusstloser Körper auf einer leeren, dysfunktionalen Theaterbühne ohne Zuschauer\*innen zurückgelassen. Damit dementiert der Film nicht nur jeden im engeren Sinne feministischen Impetus der Frauengang, da keine Frauensolidarität erkennbar ist. Die Szene, in der sich die Kamera von der komatösen Filmemacherin in die Totale zurückzieht, ist auch der Punkt, an dem *Grad* jede Hoffnung auf einen linearen oder kohärenten Handlungsverlauf zerstreut, sich in eine lose Szenenfolge auflöst, in der weniger erzählt als improvisiert und geträumt wird: eine Regisseurin steht nun schließlich nicht mehr zur Verfügung. Greifbar wird das etwa an einer gedoppelten Partyszene, bei deren Wiederholung die Filmemacherin im Benommenheitsmodus wieder auftaucht, die hier mit ernstem Blick gleichsam die Trümmer ihres eigenen, ihr aus den Händen geratenen Films betrachtet. Zugleich ist die Chloroformierung die Stelle, an der sich die Frauengang auflöst: Die Gang und ihre vereinte Handlungskraft war in ihrer quasi-militanten Agency womöglich von Beginn an ein Phantasma der Filmemacherin gewesen.

In teils endlosen Kamerafahrten durch labyrinthische Gangsysteme folgt *Grad* im Weiteren zweien der Mitglieder der zerstobenen Gang als Einzelakteurinnen auf die erwähnten Parties, in eine Tischgesellschaft mit Lenin-, Hitler- und Chuck-Norris-Darstellern und in eine Geburtstagskaffeerunde in die Kommunalka-Küche. Eine der



11 Lene Markusen, *GRAD* (2004), Filmstill.

Darstellerinnen, Tanja, gerät am Ende in ein weniger bedrohliches als begehliches Schubspiel mit abziehenden Rotarmist\*innen, deren Verschwinden die freigesetzte Akteurin mutterseelenallein zurücklässt (Abb. 11). Das Verlassenwerden der Einzelnen durch Rotarmist\*innen erscheint als, im Grunde schockierende, Umkehrung der kollektiven eigenen Handlungskraft der Frauengang zu Beginn.

Somit zeichnet *Grad* ein zerfahrenes, unvollendetes Bild weiblicher Imagos und Agencies in der Transformationszeit. Der Anton Pawlowitsch Tschechows *Drei Schwestern* (1901) entlehnte Schlachtruf der Frauengang „Nach Moskau!“ führt für die Protagonistinnen nicht an einen Ort, an dem sich Versprechen auf ein neues Leben, einen neuen gemeinsamen Anfang einfach erfüllen würden, sondern in die Labyrinth der Transformationszeit und in die Vielstimmigkeit und Gegenläufigkeit der weiblichen Begehren zwischen Selbst- und Fremdzuschreibung. In diesem in der Summe pessimistischen Feminismus von *Grad* liegt zugleich sein dokumentarischer Charakter.

### Desaster-Nomadinnen: Almagul Menlibayevs *Transoxiana Dreams* (2011)

Almagul Menlibayevs *Transoxiana Dreams* (2011, 23 Min.)<sup>75</sup> ist eine dokufiktionale Arbeit, die die Genres Videokunst und Dokumentarfilm verbindet. Dokumentarische Szenen werden von surrealen, hyperfiktionalen Szenen in Farbe abgelöst, in denen heroische und ästhetisierte Frauen in der Wüstenlandschaft des Aralkums posieren. Transoxiana bedeutet „Was ist jenseits des Oxus Flusses?“ auf Griechisch und ist ein alter Name für eine Region in Zentralasien. *Transoxiana Dreams* greift viele der bereits behandelten oder angedeuteten Thematiken wie die „verflochtenen Orientalismen“ und retrograden Weiblichkeitskonstruktionen seit der Transformation auf. Sie beschäftigt sich mit dem (selbst-)orientalisierenden Blick auf Kasachstan, ehemalige Sowjetrepublik und Staat im Zentrum Eurasiens.

Ein wiederkehrendes Motiv in Almagul Menlibayevs künstlerischer Praxis ist ihr Interesse für die Entwicklung Kasachstans seit Beginn der Sowjetunion 1917,<sup>76</sup> insbesondere für die traumatischen Ereignisse, die der Bevölkerung im Zuge der Sowjetisierung passiert sind: die mit schwerwiegenden Nachteilen verbundene Sesshaftmachung der Nomad\*innen, ihr Widerstand, die Zwangsumsiedelungen der Sowjetunion, die ökologischen Verheerungen, die Agrarkrise und Hungersnöte. So wurde das Land während der Sowjetzeit zu einer Experimentierzone für Modernisierungspolitik, welche die nomadische Steppe in erschlossene Gebiete mit Infrastruktur und Agrikultur transformieren sollte. Diese großangelegten Agrarprojekte der sowjetischen Moderne hatten vielerorts massive geologisch-ökologische Schäden zur Folge. Ein signifikantes Beispiel dafür ist die Austrocknung und Versalzung des Aralsees durch die Umleitung seiner Zuflüsse in riesige Baumwollplantagen und Reisfelder in Kasachstan, Usbekistan und Turkmenistan zwischen 1929 und 1953 sowie durch den Bau des Karakumkanals ab 1954. Die Austrocknung des einst viertgrößten Sees der Erde führte zum Niedergang der Fischerei in den 1980er-Jahren und hinterlässt eine toxische Wüste aus Salz, Staub, Pestiziden und mit rostenden Schiffen, die in *Transoxiana Dreams* dekorativ eingesetzt werden.

Die Kollektivierung der sowjetischen Landwirtschaft führte auch zu einem „staatlich organisierten Raubzug“ gegen bäuerliche und insbesondere nomadische Existenzgrundlagen, so der Historiker Robert Kindler.<sup>77</sup> Während noch in den 1920er-Jahren drei Viertel der Kasach\*innen nomadisch oder halbnomadisch lebten, sollte von 1930 bis Ende 1933 eine erzwungene Sesshaftmachung von etwa 400 000 Nomad\*innen geschehen: an Ansiedlungsplätze weit entfernt von Wasservorkommen, fruchtbaren Böden oder Weiden.<sup>78</sup> Doch die Kasach\*innen leisteten Widerstand; erst mit Ende der verheerenden Hungersnöte von 1932 bis 1933, die im Zuge der Agrarkrise entstanden und 37 % der kasachischen Bevölkerung das Leben kosteten, ergaben sich die Nomad\*innen mangels Alternativen in die Sesshaftigkeit.<sup>79</sup> Die sowjetische Politik hatte zudem Einfluss auf die diasporische Beschaffenheit der kasachischen Gesellschaft: Im heutigen Kasachstan leben Repräsentant\*innen von 130 Nationalitäten. Viele von ihnen sind nicht freiwillig dorthin. In der ersten Hälfte des 20. Jahr-

hunderts kamen mehr als 2,5 Millionen Menschen als Umsiedler\*innen aufgrund sowjetischer Industrialisierungs- und Agrarwirtschaftsprogramme sowie in Folge von Deportationen während des 2. Weltkriegs.<sup>80</sup> Zwischen 1953 und 1965 fand die sogenannte Neulandkampagne statt, in deren Zuge das kasachische Weideland kultiviert werden sollte, was zwischen 1954 bis 1959 zu einer signifikanten Binnenwanderung von 1 950 000 sogenannten „Patriot\*innen“ aus der Sowjetunion nach Kasachstan führte. Diese traumatischen Ereignisse, das ökologische und diasporische Erbe einer vergangenen Moderne, haben bislang keinen Ort in der offiziellen Erinnerung.<sup>81</sup>

Menlibayevas *Transoxiana Dreams* zielt auch darauf, diesen Ereignissen einen Erinnerungsort zu geben. Dabei verknüpft die Arbeit die kasachische Gegenwart nach der Transformation mit viel früheren Zeitschichten zum Zweck der Verhandlung weiblicher Identitäten im Spannungsfeld von Lokalität und Globalität.

In *Transoxiana Dreams* lassen sich formal drei ineinander verschachtelte, wiederkehrende Register unterscheiden. Erstens ein *dokumentarisches* Register, das über Menlibayevas Filmmaterial aus der Ortschaft Karasai in zwei Stunden Entfernung von der Stadt Aral in der Arbeit speziell am Anfang stark präsent ist. Es beginnt mit Dorfszenen: Mütter, Kinder, Tiere, Straßenzüge, flache Wohnhäuser werden im klassischen dokumentarischen Stil gezeigt. Es folgen mit alten Wagenrädern und Schallplatten spielende und tobende Jungen, die Dorfstraße bevölkernde Schafe und Kamele, stillende Mütter, männliche Dorfbewohner mit ihren Vehikeln, veraltete Boote im Wüstensand, eine Bäuerin beim Kamelmelken (Abb. 12), Ruinen sowjetischer Plattenbauten, Schüler\*innen in Uniformen vor dem Schulgebäude, Aufnahmen von Jungen mit Korsakfellen, die mit diesen nationalen Symbolen in der Hand ein animalisches Brüllen in die Kamera inszenieren und von einer schüchternen, nach unten blickenden Schülerin abgelöst werden. Bilder eines Dorfalltags, der die ‚Normalität‘ hinter sich gelassen hat, da der Aralsee, einst die ökologische und ökonomische Lebensgrundlage der Ortsansässigen, seit den 1960er-Jahren verlandet und inzwischen eine zweitägige Autofahrt entfernt ist.

Zweitens gibt es in *Transoxiana Dreams* eine *narrative* Ebene, die sich als Artefakt der Künstlerin über die Dokumentarebene legt bzw. in sie einschreibt. Diese Ebene wird atmosphärisch von einem suggestiven Soundtrack (inklusive seltsamer Synthesizerklänge wie aus einem 1970er-Jahre Science-Fiction-Film) und strukturell von der (verschriftet wiedergegebenen) Erzählerinnenstimme eines dreijährigen Mädchens entfaltet, die (sie ist ein reales Kind aus dem Dorf Karasai), im Verlauf der Arbeit schlafend auf einer Decke am Boden gezeigt wird (Abb. 13). Ihr Traum-Erzählen überlagert die dokumentarischen Bilder mit ans Märchengenre angelehnter Fiktionalität: „Somewhere far-far-away where only centaurs and foxes live, I live, the daughter of a fisherman from the disappearing sea, the daughter of the new desert Aralkum.“<sup>82</sup> Zentrales Handlungsgeschehen in dieser vom Mädchen erzählten Welt ist eine Fahrt ihres Vaters Noah vom Dorf zum Ufer des zurückweichenden Aralsees („While I am sleeping, my father searches for the sea“<sup>83</sup>) und der Vorsatz der jungen Erzählerin, ihm dabei im Traum zu helfen („I will help him in my dreams“<sup>84</sup>).



12–13 Almagul Menlibayeva, *Transoxiana Dreams* (2011), Videostills. Dokufiktion (HD Video), 23 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Drittens emergiert aus diesem narrativen Setup eine *phantasmagorische* Ebene – die in der Arbeit vielleicht prominenteste Motivquelle der Heimsuchung des Traums und der entwässerten Steppe durch Vergangenheiten, die über jede Erinnerung der Transformationszeit hinaus teils weit in den (erst seitdem wieder zum freien Gebrauch zur Verfügung stehenden) mythologischen Fundus kasachischer Geschichte zurückgreifen:

Today, at school, my eldest sister read Gogol [Nikolai Wassiljewitsch Gogol, U. G.] has woken the malicious centaurs and foxes who have stolen the sea. [...] Ashes from my seven dissatisfied ancestors begin to cover the windows. This is what my sister has done.<sup>85</sup>

Die geweckte, ebenso persönliche wie tief mythologische Vergangenheit ist in *Trans-oxiana Dreams* durch das visuelle Zeichen der immer wiederkehrenden Fuchsfelle (Abb. 14), v. a. aber durch zwei Performerinnen in der Steppe repräsentiert. Konkret durch die Künstlerin Saltanat Tashimova, eine langjährige Kollaborateurin von Menlibayeva aus Almaty sowie die ebenfalls dort basierte Schauspielerin Nurgul Myngatova, auf deren Choreografien und Posings vor Landschaften und Ruinen im Salzsee – entlang der Fahrtroute des Vaters – der visuell überwältigende, ästhetische Charakter der Arbeit wesentlich basiert.

Zuerst, direkt nach ihrer Evokation durch die Schwester, erscheint die eine der beiden Performerinnen vor einer Plattenbau ruine: Ein zierlicher, weiblicher Oberkörper in schwarzer Bluse trägt einen schwarzen Kreis, auf den drei Spiegeleier gepinnt sind, vor dem Gesicht; der nackte, rechte Arm der Performerin vollzieht einen militärischen Gruß.<sup>86</sup> Unvermittelt ruft ein Kamel „Gebt den See zurück!“ und der Kreis wird als Antwort verneinend geschüttelt, die Spiegeleier rotieren durch die Kopfbewegung hin und her.<sup>87</sup> Kurz darauf wird eine zweite Frauenfigur eingeblendet: Eine junge, erwachsene, oberkörperfreie Frau in schwarzer Bundfaltenhose mit zwei Spiegeleiern auf den Brüsten. Sie hält je einen schwarzen Kreis in der linken und in der rechten Hand und wippt mit ihren Hüften nach links und rechts. Auf ihrem seitlich gebundenen, schwarzen Flechtzopf sitzt eine Militärmütze, ein Relikt der sowjetischen Ordnungsmacht, verziert mit dem Pelz eines Steppenfuchses.<sup>88</sup> Später, nachdem die Männer des Dorfes, unter ihnen auch Noah (der Vater des schlafenden Mädchens), zu einer Fischfangtour aufgebrochen sind, werden Schwarz-Weiß-Aufnahmen ihrer strapaziösen Autofahrt durch die Aralkumwüste gezeigt. Wieder tauchen die Frauenfiguren, diesmal als Gruppe, mit stilisierten Körpern in der dysfunktionalen Technoscape auf: jetzt als erotisierte und verführerische Zentaurinnen mit vier Beinen, die wie Fata Morganas in der kasachischen Steppe agieren (Abb. 15).<sup>89</sup>

Es sind Performerinnen, die auf dem Grund einer Wüstenlandschaft ihre Modelposen mit vier Beinen, Fuchsfellen, Seidenkleidern und Saukelen, dem traditionellen kasachischen Kopfschmuck, endlos variieren. Die geisterhaften Fischerboote des Arals werden hier zu ästhetisch leicht verwertbaren Ruinen für Fashion-, Erotik- oder Reisemagazine, zu Kulissen für ein orientalistisches Spektakel des Verfalls, und die Frauencharaktere verabreden sich zur Einverleibung eines Rostkahn.<sup>90</sup> Sie performen in einer postkatastrophischen Landschaft aus Wüstensand und Schiffsrüden wie ein sexualisierter Tribe aus High Fashion Fotomodellen (Abb. 16), die zutiefst heterogene und ambivalente Symbole jonglieren wie das Korsakfell, ein Objekt an der Schwelle zwischen nationalem Symbol und kapitalistischem Luxusobjekt, ein Insignium der



14–15 Almagul Menlibayeva, *Transoxiana Dreams* (2011), Videostills.



16 Almagul Menlibayeva, *Transoxiana Dreams* (2011), Videostill.

Modeindustrie. Der schwarze Kreis kann als umgekehrte Militärkappe, das heißt als matriarchalisches Rollenspiel, und/oder als Zitat suprematistischer Kunst, speziell von Kazimir Malewitschs Ölgemälde *Schwarzer Kreis* (1924), interpretiert werden. Die drei Spiegeleier auf dem schwarzen Kreis und die Spiegeleier auf der nackten Brust der Performerin erinnern an das Selbstporträt der Young British Artists (YBA) Künstlerin Sarah Lucas (*Self Portrait with Fried Eggs* (1996)). Menlibayeva evoziert so eine Begegnung zwischen kasachischer Nationalmythologie, Suprematismus, und einer emotionalisierenden, mit Schockeffekten arbeitenden Künstler\*innenbewegung der 1990er-Jahre, die die Nähe zu Gewalt, Pornografie, Konsum sowie zum globalen Spektakel suchte.

Almagul Menlibayevas Interesse in *Transoxiana Dreams* (wie in vielen anderen ihrer Arbeiten) gilt allgemein ausgedrückt der Wieder(er)findung einer kasachischen Identität post-1991, die der massiven gesellschaftlichen und ökologischen Verwerfungen der Sowjetzeit eingedenk ist, sich aber auch Material aus der kasachischen Mythologie aus der Zeit vor der Sowjetokkupation und vor Ankunft des Islams in Kasachstan, frei anverwandelt:

Our archaic atavism is not just internalized, but also externalized. It is as if he has been awakened by the post-Soviet experience of the indigenous Kazakh people, who are becoming their own after 80 years of Soviet domination and cultural genocide.<sup>91</sup>

Dabei ist dieser „archaische Atavismus“ in der Fassung von *Transoxiana Dreams* alles andere als ein einfacher Ursprungsmythos ethnischer Eigenheit. Vielmehr kommt es auf der phantasmagorischen Ebene der Arbeit wie skizziert zu einer wilden Verschränkung von Eigenem und Fremdem, Selbst- und Fremdzuschreibungen: bereits die Zentaur\*innenfigur – Chiffre für die kasachischen Nomad\*innenvölker – ist in ihrer historischen Genese Produkt einer Außensicht nicht-berittener auf berittene Völker. Gleichsam aus der Virtualität der Verheerung sowjetischer Agrar- und Bevölkerungspolitik aufsteigend, werden die neuen Zentaur\*innen der Steppe im Traum des Mädchens kindlich in die Urheber\*innen der Verheerungen verkehrt („the malicious centaurs and foxes who have stolen the sea“<sup>92</sup>); sie werden zugleich amalgamiert mit sowjetischen Militärs und hantieren mit „archaisierenden“ Fuchsfellen ebenso sehr wie mit ästhetischen Referenzen auf russischen Modernismus (in Form des Suprematismus) und britischen Postmodernismus (in Form der Young British Artists).

Charakteristisch ist, dass diese Zentaur\*innenmythologie bei Menlibayeva eine explizit weibliche Lesart oder Tönung erfährt, dass es also speziell Frauenimagos sind, über die Menlibayeva kollektive Identität hier neu denken und verstehen will. In dieser Beobachtung findet die gewisse Härte und Problematizität dieser Arbeit ihre Grundlage, da die Bild- und Handlungsmacht dieser Imagos kaum offensichtlichen Kontakt zur dokumentarischen und zur narrativen Ebene der Arbeit aufweist, sondern von ihnen scheinbar losgelöst bleibt. So stehen die hyperästhetisierten Performerinnen in augenfälligem Kontrast etwa zur in einer Anfangsszene gezeigten, ihr jüngstes Kind stillenden Mutter des träumenden Mädchens, letztlich aber zu allen dokumentarisch in *Transoxiana Dreams* gezeigten Bewohner\*innen von Karasai. Kasachstan bleibt bis heute ein Land, in dem traditionelle Rollenvorstellungen, häusliche Gewalt und im ländlichen Süden sogar arrangierte Ehen und Vielehen die Gesellschaft und Kultur prägen.<sup>93</sup> Zwei Erzählungen überlagern sich: Einerseits wird die gesellschaftliche, technologische und ökonomische ‚Hilflosigkeit‘ der Menschen angesichts einer ökologischen und existentiellen Katastrophe in der Arbeit vorgeführt; andererseits leuchtet im nächsten Moment die erhabene Ästhetik und Stärke der Frauenfiguren auf, die mit ethnischen, folkloristischen, nationalen, kulturellen und ex-politischen Symbolen auf sublimen, paradoxen und non-konfrontativen Weise operieren.

Viel eher als mit Frauen in dieser lokalen Gemeinschaft scheint die historisch-politisch komplexe Zentaurinnenimago insofern mit dem „somewhere far-away“ (S. 116) lokalisierten Publikum der Videoarbeit zu kommunizieren. Dabei bedient sie sich einerseits der schwierigen Verschränkung von Weiblichkeit und Animalität – in den Worten der Kunsthistorikerin Valerija Ibraeva: „Sie [Menlibayevas Frauenfiguren] strahlen eine ursprüngliche animalische Kraft aus und sind in ihrem entblößten nomadischen Barbarentum wollüstig, grausam und unglaublich schön.“<sup>94</sup> Andererseits setzt sie sich dem Verdacht der Produktion von global vermarktbarem (und stark gegendertem) „Ethnokitsch“ aus, in dem sich die reale Komplexität des Imagos in der Summe doch einer voraussetzungslosen, rein ästhetischen Konsumtion zuneigt (siehe Menlibayevas Kooperationen mit Louis Vuitton). So gesehen erinnern Menlibayevas

„Amazonen“<sup>95</sup> entfernt an das inszenierte Spektakel entlang des Flusses Dnepr für die Gäste von Katharina der Großen (siehe Kap. 1.1.). Solange man die Frauenfiguren nicht intensiv befragt, erzählen sie von sich aus wenig über die massiven politischen, sozio-ökonomischen und ökologischen Veränderungen, denen die vorwiegend nomadischen Bewohner\*innen Kasachstans seit Beginn des 20. Jahrhunderts ausgesetzt waren.

Aber auch von der narrativen Schicht der Arbeit bleibt Menlibayevas „archaischer Atavismus“ auf den ersten Blick eigentümlich abgehoben. Diese Schicht hatte sich ihrerseits derart über die dokumentarische Ebene gelegt, dass die gefilmten Dorfbewohner\*innen – oft ganz ohne eigenes laienschauspielerisches Zutun – nun zu Figuren einer nicht von ihnen selbst verfassten Geschichte wurden. Am Ende dieser Geschichte erreicht der Vater der träumenden Erzählerin endlich die Ufer des Aralsees – ihr Traum hat ihn sicher dorthin geleitet. Doch genau in diesem Moment folgt im Erzähltext eine verstörende Wendung, die die im Schrei gefrorenen, stillen Münder der zum Sterben weggeworfenen Fische beschreibt.<sup>96</sup> Es kommen horrorartige Säcke ins Bild, durch die sich die aufgerissenen Fischmäuler hindurchgebohrt haben und die auf Wägen verladen werden. Kurz nach ihrem schon ins Ironische kippenden Rapport über diese „wütenden Fische“ als Beute („My father is happy. He brings us angry fish! I will draw him as my hero!“<sup>97</sup>), werden ans Ufer angeschwemmte tote Fische gezeigt und auf der Textebene zieht das träumende Mädchen eine düstere Schlussfolgerung: „I know how to interpret the mouths of the fish. It is about the destiny of the small girl close to a disappearing sea.“<sup>98</sup> Insofern wird dem Kind – dem Mädchen ihrer Erzählung, aber letztlich auch dem es „darstellenden“ Kind in Karasai – anhand einer ökologischen Metapher ein dystopischer Blick auf die eigene Zukunft von der Künstlerin in den Mund gelegt: Es sieht sich als einer dieser im Todeskampf wütenden Fische, die zur Beute ihres eigenen Vaters, das heißt einer patriarchalischen und „rückständigen“, agrikulturellen Gesellschaft, wird. Die phantasmagorischen Amazonen-Nomadinnen, so ließe sich das verstehen, können dem Mädchen, als bloß von ihm geträumte Figuren, auch nicht helfen.

Oder doch?

Will man dem ästhetischen Überschuss der Menlibayeva'schen Phantasmagorie Rechnung tragen (seine unbezweifelbare Positivität doch irgendwie ernst nehmen) und zugleich ihren Kontakt zu Dokumentations- wie Narrationsebene emanzipatorisch wiederherstellen, findet man das alte Modell der Nomadin nämlich *in der Zukunft* wieder: Das träumende Mädchen *muss nomadisieren, wegwandern*, wenn es ihr nicht wie den Fischen ergehen soll. Es muss den Aralsee, die schrumpfende patriarchale Gesellschaft an seinen zurückweichenden Ufern und den in ein ebenso todbringendes wie sterbendes Gewerbe verstrickten Vater verlassen und – wie in gewissem Sinne bereits die Amazonen-Nomadinnen in Almagul Menlibayevas international erfolgreichen Arbeiten – *mit ihrem ethnofuturistischen Gepäck der Nomadinnen-Phantasmagorie beginnen, um den Globus zu ziehen*. Diese Frauen haben das Land (die rurale Szene, den Staat) verlassen, um globale Ikonen zu werden. Statt sie ethno-folkloristisch in einer Herkunft zu verankern und lokal zu fixieren, erweist sich

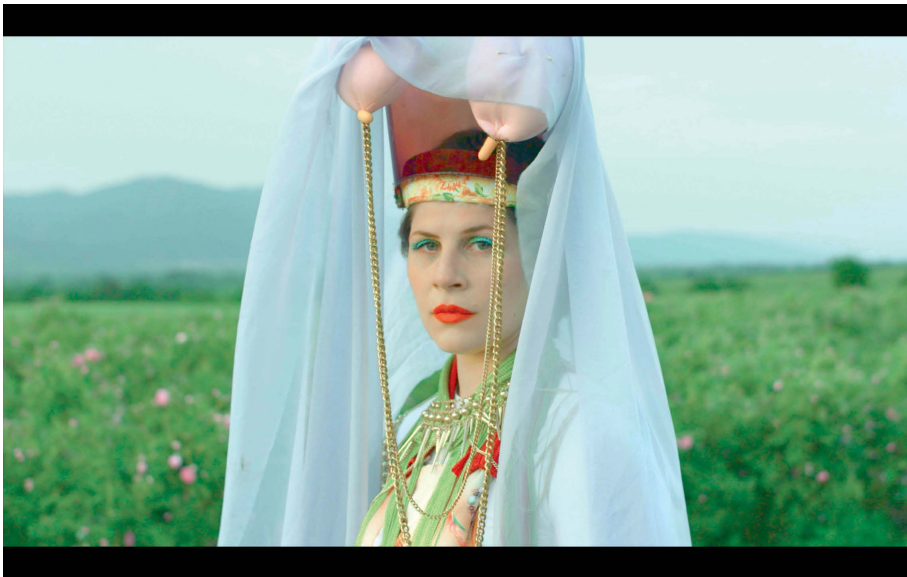
Menlibayevs „archaisches“ Erbe als eines, *das Frauen freisetzt und ihnen zu gehen erlaubt*: eine Mythologie für das Faktum der in Osteuropa wie berichtet ubiquitären Migration. So gelesen, deutet sich in *Transoxiana Dreams* etwas an, das man als ethnofuturistischen (und ethnoglobalistischen) Feminismus bezeichnen könnte (siehe Kap. 6).

Selling Gender: Gery Georgievas *The Blushing Valley* (2017) und *Rodopska Beyoncé (Autoethnography II)* (2013)

Die Globalisierung ursprünglich regional oder historisch konnotierter weiblicher Imagos post-1989 ist auch ein wiederkehrendes Motiv in der künstlerischen Praxis von Gery Georgieva. In den beiden hier behandelten Arbeiten geht es speziell darum, wie, ausgehend von der Diagnose eines vielfach zu beobachtenden Gender-Backlashes in der Transformationszeit in Osteuropa (siehe Kap. 3.1.), traditionalistische und folkloristische Weisen des *Doing Gender* nicht allein in neuen nationalisierenden und (selbst)ethnifizierenden Erzählungen, sondern auch zugleich in kapitalistischen Marketingstrategien und neuen Aufmerksamkeitsökonomien revitalisiert werden.

In ihrer Videoarbeit *The Blushing Valley* (2017, 3:46 Min.)<sup>99</sup> setzt sich Georgieva beispielsweise mit dem Mythos der sogenannten „Rosenkönigin“ in Bulgarien auseinander. Die ersten Darstellungen der „Tradition des Rosenpflückens“ und der Rosenölherstellung gehen auf den österreichisch-ungarischen Naturforscher und Ethnologen Philipp Felix Kanitz (1829–1904) zurück, der die Rosenernte bei Kazanlak um 1870 in Bild und Schrift dokumentierte. Auch im Sozialismus, in dem die Industriearbeiter\*innen die Held\*innen der Zeit waren, blieben die Rosen und ihre Pflücker\*innen in traditioneller Tracht vielfach strapazierte Symbole der nationalen, bulgarischen Identität. Heute ist Rosenöl und seine entsprechenden Produkte nicht nur ein wichtiger Exportartikel Bulgariens auf dem europäischen Markt. Das sogenannte „Rosental“ spielt auch eine Rolle in patriotischen Kampagnen („The Magic of the Bulgarian Rose“<sup>100</sup>) und in der Selbstvermarktung des Landes am Weltmarkt des Tourismus. In diesem Kontext hat man etwa auch eine Reihe ‚traditioneller‘ Feste erfunden, zu denen ein jährlicher Schönheitswettbewerb gehört, bei dem ein etwa 18-jähriger, weiblicher Teenager aus der Stadt Kazanlak zur „Rosenkönigin des Jahres“ gekrönt wird. Dieses Mädchen reist danach als eine Art Botschafterin der Region und ihres Rosenöls als einem nationalen Exportartikel durch die Welt.<sup>101</sup>

Georgievas *The Blushing Valley* appropriiert umstandslos die Bildsprache entsprechender Marketingkampagnen: die Rosenkönigin vor Rosenfeldern kommuniziert mit der Kamera.<sup>102</sup> Dabei setzt sie aber auch eine Reihe ironischer Verschiebungen ins Werk. So „beamt“ sie sich (wie in einem frühen Science-Fiction-Film) per Postproduktion wie eine Außerirdische (Nicht-Einheimische) in die Landschaft des „Rosentals“. Ihre auf den ersten Blick folkloristische Kleidung entpuppt sich auf den zweiten Blick als ein DIY-Kostüm aus einem enganliegenden, knöchellangen weißen Kleid,



**17–18** Gery Georgieva, *The Blushing Valley* (2017), Videostills. Video (HD), 3:46 Min., Farbe, Ton, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

ergänzt von einer buntbedruckten Schürze in greller 1990er-Jahre Ästhetik. Als Kopfbedeckung trägt sie ein gewölbtes Kissen hinter einem transparenten, pinkfarbenen Zylinder mit Blumenmusterrand. An den gelben Fortsätzen der zwei busenförmigen Ausstülpungen<sup>103</sup> sind goldfarbene Ketten befestigt, die bis auf Brusthöhe hinunter-

ragen und mit ihrem gezackten, beperlten und von Ketten umrankten Halsschmuck korrespondieren. Zwei Schals umhüllen die Performerin: eine hellgraue Stoffbahn hängt über ihrem Zylinder und ein goldroter Schal aus Fäden fällt über ihre Schultern als auch den Rücken. Im Hintergrund ist die (englischsprachige und insofern vermutlich eigenproduzierte) Stimme einer Moderatorin zu vernehmen, die die Krönungszeremonie, die göttliche Kraft der „Rosenkönigin“ und ihrer Fortpflanzungsorgane emphatisch kommentiert, während Georgieva eine Rose vom Feld pflückt und mit der Kamera flirtet. Parallel zu ihrem Posing als hinreißende Schönheitskönigin wird anhand eines Close Ups deutlich, dass auch ihr Make Up mehr als unperfekt ist: Der grünschimmerige Lidschatten ist leicht abgebröckelt und die beginnende Morbidität der etwa 13 Jahre überalterten Rosenkönigin wird von seidenen, spinnwebenartigen Fäden zwischen den zwei Enden ihrer Kissenausstülpungen, deutlich sichtbaren Stecknadeln im Kissen und unübersehbaren Schmutzflecken auf dem hellgrauen Schleier verstärkt. Georgieva dekonstruiert das traditionalistische *Doing Gender* nicht nur ironisch, sie macht sich auch darüber lustig, verspottet es sogar. Zu diesem Spott ‚ursprünglicher‘ Traditionalität gehört auch ihr eklektischer Tanz: Sie integriert Volkstanz, Chalga-Pop und Twerking in ihre Choreografie und macht deutlich, dass die nach außen repräsentierten „Traditionen“ von Folklore bis hin zur balkantypischen Popmusik nichts weiter sind als generische Authentizitätsmarker, d. h. kommodifizierte, nationale Exportsymbole.<sup>104</sup>

Im Sinne dieser Dekonstruktionsarbeit geht es Georgieva vor allem um Weiblichkeit und Narrative weiblicher Selbstermächtigung in den Medien:

Does this image exist in me somewhere as a an ‚essential Bulgarian woman‘? How can I insert myself into it and stretch it out? Living in London, my work is definitely informed by different versions of womanhood and narratives of female empowerment in the media, and also the labyrinths and dead ends in their promise. Doing this role play, as you call it, I am imagining that I am various women all at once, like a hallucinatory dream.<sup>105</sup>

Dazu gehört, dass Georgievas künstlerische Strategie mit der Ironisierung und Dekonstruktion der Rosenkönigin noch nicht vollständig beschrieben ist. Denn nicht nur bulgarische Nationalist\*innen und das Tourismusmarketing nutzen die Figur der Rosenkönigin zu ihren Zwecken, sondern eben auch Georgieva – um, als praktisch ihr ganzes Leben in London lebende Künstlerin der Generation T, die „Marke“ ihrer bulgarischen Herkunft in ihrer künstlerischen Praxis zur Geltung kommen zu lassen. Die lokalen Bezüge und „Traditionen“ muss sie dabei ebenso ergoogeln und recherchieren wie jede andere Person ohne diesen (minimalen) biografischen Bezug in die Region. Für sie ist die Rosenkönigin auch ein strategisches Vehikel zur Platzierung ihrer Praxis im internationalen Kunstsystem und seiner (in Kap. 1.1. und 1.2. am Beispiel der documenta 14 kenntlich gemachten) neuen transkulturellen Sensibilität nach dem Ende der postkommunistischen Kondition in der Kunst. Dabei steht diese Figur

keineswegs einfach für die *gelebten Realitäten* von Frauen in Osteuropa nach 1989: Weder steht die bulgarische Rosenkönigin etwa für die realen Arbeitsbedingungen in der Rosenindustrie, für die Lebensrealität der Pflücker\*innen und ihre ökonomischen und minderheitenpolitischen Kontexte,<sup>106</sup> noch stellt ihr traditionalistisches Genderimago, wie im Zitat zum Ausdruck gebracht, eine Realität für die in London lebende Künstlerin Georgieva dar. Weniger als Abbild gelebter Realität denn als Code und Währung, so zeigt sich, fluktuiert die Figur der Rosenkönigin zugleich über Tourismusmessen wie (in Gestalt von Georgievas Arbeit) Kunstbiennalen. „[V]arious women all at once“<sup>107</sup> zu sein und Gender strategisch und in komplexer und gegenläufiger Weise auf mehreren Ebenen zugleich zu bespielen, ist somit in der Tat ein zentrales Merkmal von Georgievas paradoxem Feminismus.

Das zeigt sich auch in einer anderen Arbeit, *Rodopska Beyoncé (Autoethnography II)* (2013, 3:40 Min.)<sup>108</sup> – eine Appropriation der Choreografie des Songs *Single Ladies (Put a Ring on It)* der US-amerikanischen Sängerin Beyoncé aus dem Jahre 2008, der zu einer Hymne westlicher Singlefrauen geworden ist. In diesem Song revanchiert sich die Protagonistin bei einem ehemaligen Geliebten, der ‚schändlicherweise‘ verpasst hat, sich zu ihr als Lebenspartnerin zu bekennen und um ihre Hand anzuhalten. Es ist ein Song, der die Situation von Singlefrauen auf eine Gemeinsamkeit reduziert: Sie tanzen im dazugehörigen Musikvideo verführerisch, heben ihre Hände in die Luft und warten darauf, geheiratet zu werden. Mit dem Popmusik-Kritiker Jody Rosen lässt sich der Song als Exempel für die Beyoncé-eigenen Paradoxien lesen:

Beyoncé’s songs are packed tight with [...] contradictions. Think of *Single Ladies*, an anthem of feisty feminist solidarity that endorses the most retrograde diamonds-are-a-girl’s-best-friend brand of transactional romance: ‚If you liked it, then you should have put a ring on it.‘<sup>109</sup>

Für *Rodopska Beyoncé (Autoethnography II)* übernimmt Georgieva die eingängige Choreografie des Videos – jedoch mit einem „Balkan twist“ wie die Kuratorin und Filmmacherin Xandra Popescu beschreibt.<sup>110</sup> Georgieva transferiert die Tanzbewegungen in eine verschneite Berglandschaft in Bulgarien und anstelle eines enganliegenden Leotards trägt die Protagonistin eine (vermeintlich) lokale Tracht (Abb. 19). Das Video verzichtet auf die Audiospur, dennoch sind Beyoncé’s charakteristische Bewegungen ohne Weiteres identifizierbar. Popescu fasst Georgievas künstlerische Strategie hier so zusammen:

Georgieva’s work asks the question: What is global and what is local? By appropriating the diva’s choreography, Georgieva complicates the relationship between the mainstream and the exotic, the global and local, the colonizing and the colonized.<sup>111</sup>

Dabei sprengt sie die Idee lokaler Folklore vehement auf, indem sie das klischiert-traditionalistische Setup dazu nutzt, in ihm ein Stück globaler Popkultur zu artikulieren.



19 Gery Georgieva, *The Blushing Valley* (2017), Videostill.

Niemand kann sich, so scheint es, der kulturellen Globalisierung entziehen: die *Auto-ethnography* bezieht sich sowohl auf die Prägungen, die Georgieva aus der globalen, wie auf die, die sie aus der (herbeirecherchierten) lokalen Kultur empfangen hat. Zugleich führt Georgieva den Beyoncé-Song gleichsam auf seine eigenen Anfänge in der ja ursprünglich ebenso hochlokalen afroamerikanischen Musikszene (früher Hip-Hop und R'n'B) zurück, und kennzeichnet damit jeden lokalen kulturellen Bestand als potentiell globalisierungsfähig. Die vermeintlich emanzipative Hymne der westlichen Popkultur, in der Singlefrauen in einer vom Mann initiierten Ehe ein gemeinsames Heilsversprechen sehen und das Klischee über die Frauen vom Balkan, die als symbolische Figuren das Schicksal einer leidenschaftlichen, barocken, widersprüchlichen und gefallenen Nation in ihren Extremen verkörpern,<sup>112</sup> sind Zitationen, die Georgievas Videoarbeit dabei bündig ineinander überführt. Die Weiblichkeitsmodelle aus Ost und West verlieren dabei ihre scharfen Ränder: Die Ideale des traditionsbewussten und „frommen“ Mädchens und der US-amerikanischen Pop-Queen<sup>113</sup> sind künstlich, inhaltsleer und unterscheiden sich in ihrer Objektifizierung der Frau kaum fundamental.

Wie aber Beyoncé diese Imagos strategisch nutzt, um zu einer globalen Marke – *Single Ladies (Put a Ring on It)* verzeichnet auf Youtube über 750 000 000 Aufrufe – und eine der bestbezahltesten Musikerinnen der Gegenwart zu werden, so unternimmt die Londoner Künstlerin Georgieva mit selbstgefertigter Pseudo-Tracht eine Reise in die bulgarischen Rhodopen, um eine Arbeit anzufertigen, die im selben Medium immerhin

gut 90 000-mal geklickt wurde und als populäres Signature Piece ihrer Praxis fungiert: analoge Strategien eines paradoxen Feminismus.

Die drei vorstehend besprochenen, zwischen 2004 und 2017 entstandenen Arbeiten geben in verschiedener Weise Auskunft über die komplexe Lage des Feminismus vor und nach 1989/91. Während sich bei Lene Markusen die kollektive Agency der befreundeten Frauen sukzessive auflöst und am Ende in ihr Gegenteil zu verkehren scheint, wird bei Almagul Menlibayeva die im Angesicht der ökologischen Katastrophe des Aralsees verstellte Zukunft der jungen Erzählerin mit ästhetisch überschießenden weiblichen Globalisierungs- und Migrationsimaginarien überblendet, deren Kontakt zur Lebensrealität des Mädchens fragil bleibt. Auch die zuletzt diskutierten, jüngsten Arbeiten dieser Auswahl von Gery Georgieva sind ein Spiegelbild dieser uneindeutigen und gegenläufigen feministischen Entwicklungen im Kapitalismus, insofern sie revisionistische Genderimagos und Ethnofolklorismen auf konzeptioneller und distributorischer Ebene im Sinne ihrer emanzipierten Agency als weibliche Künstlerin kalkuliert einsetzt.

1 András, Edit: „Gender Minefield: The Heritage of the Past, Attitudes to Feminism in Eastern Europe“, *n.paradoxa* 11 (1999), S. 4–9, hier S. 6.

2 Siehe: Raynova, Yvanka B. und Susanne Moser: „Theorie- und Rezeptionseinflüsse der Gender-Studies im Bereich Philosophie“, in: Pechriggl, Alice und Marlen Bidwell-Steiner (Hrsg.): *Brüche. Geschlecht. Gesellschaft: Gender Studies zwischen Ost und West*, Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2003, S. 17–86, hier S. 25.

3 „[...] we can ask whether the communist systems managed to generate feminist art. Well, the answer is no. During its entire existence, state socialism did not know feminist activism or an organized feminist movement. All the same, when we try today to rewrite histories of art of many socialist countries, it appears that all over the region, there were scattered instances of resistance, namely, pro-feminist or proto-feminist works.“ Pejić, Bojana: „Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art“, in: dies. (Hrsg.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 19–29, hier S. 17.

4 Vgl. die kritische Perspektive von Beáta Hock: *Gendered Artistic Positions and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013, S. 33.

5 Vgl. Pachmanová, Martina: „Drinnen? Draußen? Dazwischen? Anmerkungen zur Unsichtbarkeit eines neuen Feminismus- und Genderdiskurses in der zeitgenössischen Kunsttheorie Osteuropas“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 93–100, hier S. 94. Jugoslawien stellt hier eine beachtliche Ausnahme dar, da Soziolog\*innen und Anthropolog\*innen westliche feministische Theorie übersetzten und in den 1970er-Jahren selbst zum Thema publizierten. 1978 fand in Belgrad die erste internationale feministische Konferenz *Drug-ca žena: Žensko pitanje – novi pristup/Comradess Woman: Women's Question – New Approach* im Student Cultural Center statt, an der vor allem Soziolog\*innen und Theoretiker\*innen teilnahmen. Diese Konferenz hatte jedoch keinen Einfluss auf die Kunstgeschichte und -rezeption. Siehe: Turai, Hedvig: „Bojana Pejić on Gender and Feminism in Eastern European Art“, in:

Kivimaa, Katrin und Tallinna Ülikool (Hrsg.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Acta Universitatis Tallinnensis Artes, Tallinn: TLU Press 2012, S. 190–201, hier S. 199.

**6** Martina Pachmanová ist eine der *Gender Check* Forscher\*innen und stellt heraus, dass ein expliziter theoretischer, feministischer Diskurs weitestgehend ausgeblieben sei. Die Gründe sieht sie darin, dass feministische Theorien, Genderbewusstsein und poststrukturalistisches Denken – im Gegensatz zur westlichen und nordamerikanischen Kunstszene seit den 1960er-Jahren – wenig Verbreitung in Osteuropa fanden. Außerdem habe sich die modernistische Vorstellung von Kunst als eine transzendente, universelle und geschlechtsneutrale Kategorie über soziale, psychologische und geschlechtlich normierte Realitäten hinweggesetzt. Siehe: Pachmanová: „Dritten? Draußen? Dazwischen? Anmerkungen zur Unsichtbarkeit eines neuen Feminismus- und Genderdiskurses in der zeitgenössischen Kunsttheorie Osteuropas“, S. 94. Eine Studie zur Kritik an Geschlechterideologien in der Performancekunst von Gabriele Stötzer (ehem. Kachold) oder Cornelia Schleime relativiert diese These allerdings zumindest für den ostdeutschen Kontext. Siehe: Richter, Angelika: *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld: Transcript 2019. Einen Blick auf die feministische Kritik in Polen richtet folgendes Buch: Seiler, Nina: *Privatisierte Weiblichkeit. Genealogien und Einbettungsstrategien feministischer Kritik im postsocialistischen Polen*, Bielefeld: Transcript 2018.

**7** Vgl. Pejić, Bojana: „Introduction: Eppur si muove!“, in: dies. (Hrsg.): *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 13–36, hier S. 14; Pejić, Bojana: „Proletarier aller Länder, wer wäscht eure Socken? Gleichheit, Dominanz und Differenz in der osteuropäischen Kunst“, in: dies. (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 16–27, hier S. 16.

**8** Über die richtungsgebenden Vektoren geben die Statements und Fragen in den Interviews mit den Forscher\*innen in der *Gender Check* Publikation Aufschluss. Siehe: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 103–144.

**9** Nachdem Körper und Sexualität in der sowjetischen Öffentlichkeit abwesend waren, hält die Kunsttheoretikerin Keti Chukhrov die 1990er-Jahre für eine Zeit, in der beides in nahezu jedem kulturellen Bereich präsent gewesen ist. Das dominante Paradigma waren performative Genderrollen, die als ideologisch inszenierte, gesellschaftliche Rollen aufgeführt wurden. In den 1990ern hingegen fanden sich Sexualität und Körper in Werbung, Fernsehsendungen, Philosophie und Kunst wieder. Chukhrov beschreibt, dass es so aussah, als müsse „der nunmehr von der Ideologie befreite ‚Körper‘ in einen weiteren Krieg ziehen, um sich einen Platz in der ‚neuen‘ Kunstgeschichte Russlands zu erobern.“ Vgl. Chukhrov, Keti: „In den Fängen von Utopias Erhabenheit: Zwischen Ideologie und Subversion“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 30–35, hier S. 33 f.

**10** Viele Künstlerinnen arbeiteten zur gesellschaftlichen Position der Frau – jedoch nicht im Sinne eines politischen Programms. Zudem fehlten feministische Forschungsperspektiven auf lokaler Ebene. Bislang wurde vor diesem Hintergrund von einem „latenten Feminismus“ oder einem „intuitiven Feminismus“ gesprochen, so Bojana Pejić. Vgl. dies.: „Frauen und Kunst in Osteuropa. Damals und heute“, *Transit. Europäische Revue* 41 (2011), S. 50–66, hier S. 55, 58 f.

**11** Vgl. Pejić: „Frauen und Kunst in Osteuropa. Damals und heute“, S. 54.

**12** 01:56–03:01 Min., Daučíková, Anna: „Interview 89: Anna Daučíková“, 13.12.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=da1qNnZuygI> (zugegriffen am 05.05.2024).

- 13** Vgl. Raynova/Moser: „Theorie- und Rezeptionseinflüsse der Gender-Studies im Bereich Philosophie“, S. 23.
- 14** Vgl. ebd., S. 26.
- 15** Vgl. ebd., S. 28.
- 16** Vgl. ebd., S. 42 f.
- 17** Vgl. Solovev, Natali: „Der weibliche Blick. Zur Genese des Feminismus in der polnischen Kunst“, *Arbeitspapiere des Osteuropa Instituts der Freien Universität Berlin*, Abteilung Kultur 3 (2013), S. 1–25, hier S. 9 f.
- 18** Johnson, Janet E. und Jean C. Robinson (Hrsg.): *Living Gender after Communism*, Bloomington: Indiana University Press 2007, S. 6. Zitiert nach: Pejić: „Proletarier aller Länder, wer wäscht eure Socken? Gleichheit, Dominanz und Differenz in der osteuropäischen Kunst“, S. 20.
- 19** Heidel, Marlene: „Weiblichkeiten im Bilde. Stempel – Prägungen – Imaginationen“, in: Jansen, Claudia (Hrsg.): *Role Models! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern*, Bönen: Kettler 2012, S. 40–65, hier S. 41.
- 20** Siehe auch: Heidel, Marlene: *Bilder außer Plan: Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*, Berlin: Lukas 2015, S. 195–217; Hessmann, Susanne: „Künstlerische Gegenentwürfe zu weiblichen Geschlechternormativen in der DDR“, in: Bisanz, Elize und Marlene Heidel (Hrsg.): *Bildgespenster: Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 231–264.
- 21** Vgl. Pejić: „Introduction: Eppure si muove!“, S. 16–17; siehe auch: Rùthers, Monica: „Von der Matrjoschka zur Barbie. Postsowjetische Arbeit am weiblichen Körper“, Vortrag, *Female Identities in the Post-Utopian. Perspektiven auf den Postsozialismus aus Kunst und Wissenschaft* (Public Seminar), Hochschule für bildende Künste Hamburg, 19.01.2017; Dimitrakaki, Angela: „The Gender Issue: Lessons from Post-Socialist Europe. What and Where is Post-Socialism?“, in: Kobolt, Katja und Lana Zdravković (Hrsg.): *Performative Gestures Political Moves*, Ljubljana, Zagreb: City of Women – Association for the Promotion of Women in Culture; Red Athena University Press 2014, S. 149–184, hier S. 161.
- 22** Siehe: Kollontai, Alexandra: *Die Situation der Frau in der gesellschaftlichen Entwicklung*. 14 Vorlesungen vor Arbeiterinnen und Bäuerinnen an der Swerdlow-Universität 1921, Frankfurt: Neue Kritik 1975.
- 23** Vgl. ebd., S. 240.
- 24** Vgl. Raynova/Moser: „Theorie- und Rezeptionseinflüsse der Gender-Studies im Bereich Philosophie“, S. 23 f.
- 25** Vgl. Șerban, Alina: „Interview“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 364–365, hier S. 364.
- 26** Nițiș, Olivia: „Material Histories. Feminism and Feminist Art in Post-Revolutionary Romania“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 351–361, hier S. 354.
- 27** Vgl. beispielsweise *All Other Things Equal* (Russland/Schweiz 2020) von Anya Tsyrlina, *Olga & Olga* (Deutschland/Russland 2017), *Naine* (engl.: A Woman, Russland 2009) von Eléonore de Montesquiou, *Portrait of a Woman with Institution – Anča Daučiková with Catholic Church* (Tschechien 2011) von Anna Daučiková, *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (dt.: 4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage, Rumänien 2007) von Cristian Mungiu, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (Dänemark 1975) von Marina Abramović, *Sedmikrásky* (dt.: Tausendschönchen, ČSSR 1966) von Věra Chytilová, *Ramdenime interviu pirad sakitchebse* (dt.: Einige Interviews zu persönlichen Fragen, GSSR 1978) von Lana Gogoberidze oder der Schmalfilm *Unter weißen Tüchern* (DDR 1983) von Cornelia Schleime.

**28** Siehe hierzu Antonia Wagners kunstwissenschaftliche Analyse von *Sedmikrásky* der Regisseurin Věra Chytilová von 1966 im Unterkapitel „Über-Konsum als Kritik an Weiblichkeitsbildern: Von der Nährenden zur genießenden Konsumentin“; Wagner, Antonia: *Feminismus und Konsum*, Dissertationsschrift, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2020, S. 175 f, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.490> (zugegriffen am 05.05.2024).

**29** Man denke etwa an Marina Abramović, Jerzy Bereś, Geta Brătescu, Anna Daučíková, Ion Grigorescu, Tibor Hajas, Sanja Iveković, Katarzyna Kozyra, Katalin Ladik, Natalia LL (Lach-Lachowicz), Dóra Maurer, Ewa Partum, Alina Szapocznikow, Mare Tralla und Jana Želibská. Diese Künstler\*innen gehören zu den international renommiertesten osteuropäischen Positionen und werden insbesondere auch von dem Kunsthistoriker Piotr Piotrowski besprochen. Vgl. Piotrowski, Piotr: „Gender nach dem Mauerfall“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 88–92, hier S. 88; siehe auch das Kapitel: Piotrowski, Piotr: „Gender after the Fall of the Wall“, in: ders.: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, S. 243–261. Desweiteren können u. a. Magdalena Abakanowicz, Vlasta Delimar, Orshi Drozdik, Izabella Gustowska, Magdalena Jetelová, Judit Kele, Běla Kolářová, Alena Kučerová, Zofia Kulik, Ana Lupas, Dora Maurer, Felicita Pauluka, Maria Pinińska-Bereś, Zofia Rydet, Zorka Ságlová oder Adriana Šimotová erwähnt werden. Vgl. Pejić: „Frauen und Kunst in Osteuropa. Damals und heute“, S. 58 f.; siehe auch: Altmann, Susanne, Katharina Lozo und Hilke Wagner (Hrsg.): *Medea muckt auf*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2019.

**30** Zur Frage der aktuellen Sichtbarkeit von Künstlerinnen und der Repräsentationskritik am „Bild der Frau“, siehe: Loreck, Hanne: „Feministische Avantgarde und strategische Sichtbarkeit“, *Leichenfeld* 28 (2015), S. 23–36, hier S. 26.

**31** Vgl. Wurm, Barbara: „Neue Achsen – Affirmative Action Now!“, in: Dillmann, Claudia (Hrsg.): *goEast>, 17. Festival des mittel- und osteuropäischen Films*, Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF e.V. 2017, S. 73–78, hier S. 74.

**32** Vgl. auch das öffentliche Gespräch mit dem Titel „After The Aral Sea: Diasporic Dreamscapes in the Work of Almagul Menlibayeva“ zwischen Almagul Menlibayeva und U. G. am 19.10.2017 bei District\*Schule ohne Zentrum, Berlin, <http://www.district-berlin.com/de/when-the-sea-looks-back-a-serpents-tale-berlin-2/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**33** Siehe die Broschüre des *goEast> Symposiums*: Wurm, Barbara, Christine Gölz und Borjana Gaković: „*goEast> Symposium*. Feministisch wider Willen. Filmemacherinnen aus Ost- und Mitteleuropa“, Wiesbaden, 04. bis 30. April 2017, S. 1–7, hier S. 2.

**34** Vgl. Wurm: „Neue Achsen – Affirmative Action Now!“, S. 74 ff.

**35** Vgl. Solovev: „Der weibliche Blick. Zur Genese des Feminismus in der polnischen Kunst“, S. 4, 21.

**36** Die Literaturwissenschaftlerin und Kuratorin Katja Kobolt legt nahe, den Kanon aufgrund seiner intrinsischen Verbindung zur Macht nicht zu verwerfen, sondern das feministische Erbe und seine spezifischen Ansätze zur Frage der Kanonizität und des Gegenkanons je nach Einzelfall zu beleuchten. Vgl. Kobolt, Katja: „Feminist Curating Beyond, In, Against or For the Canon?“, in: Kivimaa, Katrin und Tallinna Ülikool (Hrsg.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Acta Universitatis Tallinnensis, Tallinn: TLU Press 2012, S. 40–63, hier S. 42 f.

**37** Weitere Beispiele für soziologische, anthropologische und kulturwissenschaftliche Publikationen zum Thema sind u. a.: Baker, Catherine (Hrsg.): *Gender in Twentieth-Century Eastern Europe and the USSR*, London, New York: Macmillan Education Palgrave 2017; Andreescu, Florentina und Michael J. Shapiro (Hrsg.): *Genre and the (Post-) Communist Woman: Analyzing Transformations of the Central and Eastern European Female Ideal*, London: Taylor & Francis 2016; Knaup, Bettina und Beatrice Ellen Stammer (Hrsg.): *Re.act.feminism #2: A Performing*

*Archive*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2014; Saarinen, Aino, Kirsti Ekonen und Valentina Uspenskaia (Hrsg.): *Women and Transformation in Russia*, London, New York: Routledge 2014; Jansen, Claudia (Hrsg.): *Role Models! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern*, Bönen: Kettler 2012; Johnson/Robinson (Hrsg.): *Living Gender after Communism*; Forrester, Sibelan E. S., Magdalena J. Zaborowska und Elena Gapova (Hrsg.): *Over the Wall/After the Fall: Post-Communist Cultures through an East-West Gaze*, Bloomington: Indiana University Press 2004; Jähnert, Gabriele, Daphne Hahn und Jana Gohrisch (Hrsg.): *Gender in Transition in Eastern and Central Europe Proceedings*, Berlin: Trafo 2001; Gal, Susan und Gail Kligman (Hrsg.): *The Politics of Gender after Socialism: A Comparative-Historical Essay*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2000; Gal, Susan und Gail Kligman (Hrsg.): *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life after Socialism*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2000; Berry, Ellen E. (Hrsg.): *Post-Communism and the Body Politic*, New York: New York University Press 1995; Funk, Nanette und Magda Mueller (Hrsg.): *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*, London, New York: Routledge 1993.

**38** Für diesbezügliche Beobachtungen der 1990er-Jahre, siehe: Pachmanová: „Driinnen? Draußen? Dazwischen? Anmerkungen zur Unsichtbarkeit eines neuen Feminismus- und Genderdiskurses in der zeitgenössischen Kunsttheorie Osteuropas“, S. 95. Pejićs Ansicht zufolge wurde Gender in den frühen 1990er-Jahren zu dem am häufigsten verwendeten Begriff in den postsozialistischen feministischen Studien. Vgl. Pejić: „Proletarier aller Länder, wer wäscht eure Socken?“, S. 19; siehe auch: Hock: *Gendered Artistic Positions and Social Voices*, S. 184.

**39** Vgl. Andrés: „Gender Minefield: The Heritage of the Past, Attitudes to Feminism in Eastern Europe“, S. 6.

**40** Folgende Ausstellungen und Projekte zeigen die Vielzahl und auch die Kontinuität der Auseinandersetzung seit den 1990ern auf. Ausstellungen, Projektreihen und Festivals wie das *International Festival of Contemporary Arts City of Women* (Ljubljana, ab 1996), das queer-feministische Festival *Red Dawns* (Ljubljana, ab 2000), *Gender & Capital* (Museum of the City of Skopje, 2001), *Cooling Out: On the Paradox of Feminism* (Kunsthaus Baselland, Muttenz/Basel, Halle für Kunst, Lüneburg, Lewis Glucksman Gallery, Cork, 2006), *WACK! Art and the Feminist Revolution* (MOCA, Los Angeles, 2007), *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, New York, 2007), *re.act.feminism – performance art of the 1960s and 70s today* (2008–2009), *re.act.feminism #2 – A Performing Archive* (2011–2013), *It's Time for Action: There's No Option: About Feminism* (Migros Museum, Zürich, 2006), *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (MUMOK, Wien; Zachęta National Gallery of Art, Warschau, 2009), *Untold Stories* (Tallinn Art Hall, Tallinn, 2011) sowie *HERO MOTHER: Contemporary Art by Post-Communist Women Rethinking Heroism* (Kunstquartier Bethanien, Berlin, 2016) legten den Fokus auf feministische und körperfokussierte Positionen seit den 1960er-Jahren. Wobei in vielen Fällen – mit Ausnahme vom *City of Women* und *Red Dawns* Festival, dem *re.act.feminism* Projekt, von *Gender Check*, *Untold Stories* und *HERO MOTHER* – eine statistische Unterrepräsentanz ost- und mitteleuropäischer Künstlerinnen festgestellt werden kann. Feministisch engagierte und gendersensitive kuratorische und künstlerische Kollektive der letzten Jahrzehnte im postsozialistischen Kontext sind u. a. *Factory of Found Clothes* (seit 1995), *bank-leer* (seit 1998), *What, How & for Whom (WHW)* (seit 1999), *[BLOK]* (seit 2001), *Red Mined* (seit 2011), *Lizaveta German und Maria Lanko* (seit 2014), *The Many Headed Hydra* (seit 2016); Künstler\*innenkollektive wie *Factory of Found Clothes (FFC)* (seit 1996), *TkH (Walking Theory)* (seit 2000), *Prelom Kolektiv* (seit 2001), *Chto Delat* (seit 2003), *VIP* (seit 2003), *CORO Collective* (2004–2009), *Khinkali Juice* (seit 2005), *The New Barbizon Group* (seit 2005), *Cooltūristēs* (seit 2005), *SKILLS* (seit 2006), *Slavs and Tatars* (seit 2006), *ŽemAt* (seit 2006), *Woina* (seit 2006), *The Gentle Women* (seit 2008), die Filmaktivist\*innengruppe *Newsreel Front* (*Obzorniška Fronta*)

(seit 2009), Slobodne veze/Loose Associations (seit 2009), TOK (seit 2009), The Bureau of Melodramatic Research (2009–2018), Pussy Riot (seit 2011), Young Girl Reading Group (2013–21), EEEFFF (seit 2013), Nadenka Creative Association (seit 2014), Shvemy Sewing Cooperative (seit 2015), FriedrichDippmann (seit 2017), A. S. S. Collective (seit 2017) und Distributed Cognition Cooperative (seit 2019), Post-Ost (seit 2022) oder Post-Ost Migrantifa (seit 2023).

**41** 3:00–3:32 Min., Daučíková: „Interview 89: Anna Daučíková“.

**42** Kuehnast, Kathleen R. und Carol Nechemias: „Introduction: Women Navigating Change in Post-Soviet Currents“, in: dies. (Hrsg.): *Post-Soviet women encountering transition: Nation building, economic survival, and civic activism*, Washington, D. C.: Baltimore: Woodrow Wilson Center Press, Johns Hopkins University Press 2004, S. 1–20, hier S. 3.

**43** Vgl. ebd., S. 2.

**44** Vgl. ebd.

**45** Vgl. Temkina, Anna und Elena Zdravomyslova: „Gender Studies in Post-Soviet Society: Western Frames and Cultural Differences“, *Studies in East European Thought* 55/1 (2003), S. 51–61, hier S. 54.

**46** „The young generation appears lost and without a clear political/social/cultural identity for women.“ Nițiș: „Material Histories. Feminism and Feminist Art in Post-Revolutionary Romania“, S. 353.

**47** Vgl. Kuehnast and Nechemias, „Introduction: Women Navigating Change in Post-Soviet Currents“, S. 3.

**48** Vgl. ebd.

**49** Siehe: Andreescu, Florentina und Sean P. Quinn: „Women, Language and Sacrifice“, in: Andreescu, Florentina und Michael J. Shapiro (Hrsg.): *Genre and the (Post-)Communist Woman: Analyzing Transformations of the Central and Eastern European Female Ideal*, Interventions, London, New York: Routledge 2014, S. 11–29, hier S. 4–9.

**50** Vgl. Porteous, Holly: „From Barbie to the Oligarch’s Wife: Reading Fantasy Femininity and Globalisation in Post-Soviet Russian Women’s Magazines“, *European Journal of Cultural Studies* 20/2 (04.2017), S. 180–198, hier S. 2 f.

**51** Zum Konstrukt der Hyperfemininität aus der Sozialpsychologie: Murnen, Sarah K. und Donn Byrne: „Hyperfemininity: Measurement and Initial Validation of the Construct“, *The Journal of Sex Research* 28/3 (1991), S. 479–489; McKelvie, Melissa und Steven R. Gold: „Hyperfemininity: Further Definition of the Construct“, *The Journal of Sex Research* 31/3 (1994), S. 219–228.

**52** Vgl. Gussarowa, Xenia: „Norm und Abweichung: Glamour in der Mode“, *kultura. Russland-Kulturanalysen, Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen* 6 (12.2008), S. 4–9, hier S. 7.

**53** Vgl. Porteous, Holly: „A Woman Isn’t a Woman When She’s not Concerned About the Way She Looks: Beauty Labour and Femininity in Post-Soviet Russia“, in: Ilic, Melanie (Hrsg.): *The Palgrave Handbook of Women and Gender in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union*, London: Palgrave Macmillan UK 2018, S. 413–428, hier S. 414.

**54** Vgl. Gussarowa: „Norm und Abweichung: Glamour in der Mode“, S. 5.

**55** Vgl. Rudova, Larissa: „Die glamourösen Heldinnen der Oksana Robski“, *kultura. Russland-Kulturanalysen, Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen* 6 (12.2008), S. 11–13, hier S. 12.

**56** Siehe hierzu: Rùthers: „Von der Matrjoschka zur Barbie. Postsowjetische Arbeit am weiblichen Körper“; Porteous, Holly: „From Barbie to the Oligarch’s Wife: Reading Fantasy Femininity and Globalisation in post-Soviet Russian Women’s Magazines“, S. 180–198.

**57** Vgl. Rudova, Larissa: „Die glamourösen Heldinnen der Oksana Robski“, S. 13.

**58** Vgl. Porteous, Holly: „A Woman Isn’t a Woman When She’s not Concerned About the Way She Looks: Beauty Labour and Femininity in Post-Soviet Russia“, S. 415.

**59** Vgl. Porteous, Holly: „From Barbie to the Oligarch's Wife: Reading Fantasy Femininity and Globalisation in post-Soviet Russian Women's Magazines“, S. 186–189.

**60** Siehe z. B.: Pyzik, Agata: „Why They Hate Melanie Trump“, Jacobin, 22.08.2016, <https://www.jacobinmag.com/2016/08/melania-trump-donald-eastern-european-stereotypes/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**61** Vgl. Chakrabarty: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, S. 4–6.

**62** Lene Markusen, *Grad* (2004), Film (16mm übertragen auf HD Video), 22 Min., Farbe, Stereo Sound, 4:3, Russisch mit deutschen Untertiteln.

**63** 1:30–1:40 Min.

**64** 1:33–2:03 Min.

**65** De facto wurde das Kleid eklektisch aus dem Altonaer Museum in Hamburg in *Grad* „hineinkopiert“: Es handelt sich hier um ein norddeutsches Strandkleid der Reformbewegung, das von Textilrestaurator\*innen abgezeichnet und von Kostümbildner\*innen nachgeschneidert wurde. Markusen hat das Kleid „importiert“, da es visuell und historisch mit einer *anderen* Geschichte aufgeladen ist. Vgl. E-Mail Interview mit Lene Markusen am 30.10.2017.

**66** Das sogenannte gemeinschaftliche Apartment, die Kommunalka, war bis zur Chruschtschow Ära die gängigste sowjetische Wohnform in den Städten. Es waren Apartments, die – sofern sie vor der Revolution erbaut wurden – nur für eine Familie vorgesehen waren, die jedoch aufgrund des Wohnraum Mangels schließlich pro Zimmer je eine beherbergten. In manchen Fällen wurden diese Zimmer sogar unterteilt, um weitere Familien unterzubringen; es gab auch Fälle, in denen Familien ohne architektonische Separierung in einem Zimmer lebten. In der Regel gab es nur eine Küche und ein Bad, lebensnotwendige Räume, die es gemeinschaftlich zu teilen galt. Die Kommunalka ist ein typisches Beispiel für die Entgrenzung des öffentlichen und privaten Raums zu Sowjetzeiten, denn der Lebensraum fungierte nicht als privater Raum, sondern war staatlicher Aufmerksamkeit und Intervention ausgesetzt, da sich das Verhalten der Bewohner\*innen mühelos beobachten ließ. Vgl. Attwood, Lynne: *Gender and Housing in Soviet Russia: Private Life in a Public Space*, Manchester: Manchester University Press 2010, S. 3–5.

**67** Vgl. Kollontai, Alexandra: „Communism and the Family“ (1920), Marxist Internet Archive, <https://www.marxists.org/archive/kollonta/1920/communism-family.htm> (zugegriffen am 05.05.2024); siehe auch: Masucci, Michele, Maria Lind und Joanna Warsza (Hrsg.): *Red Love: A Reader on Alexandra Kollontai*, Cambridge, London: The MIT Press 2020.

**68** Vgl. Tanja Ostojčićs bekannte Arbeit *Looking for a Husband with EU Passport* (2000–2005).

**69** 4:37–4:45; 7:22–7:26 Min.

**70** 7:10 Min.

**71** 12:35–12:46 Min.

**72** Der Geschichtswissenschaftler Meinhard Stark charakterisiert den Entzug der Mutterschaft und die Trennung von den Kindern, die in Lagern in gesonderten Heimen großgezogen wurden, als den schwersten und schmerzlichsten Verlust der weiblichen Gefangenen des Gulag. Die Ungewissheit über den Verbleib und das Befinden der Kinder, die Kontaktsperre und die Sehnsucht nach ihnen prägten den Lageralltag. Die Wiederbegegnungen mit den Kindern waren von intensiver Wehmut und Angst durchzogen, die psychische Anspannung und Verwundung hat die Mutter-Kind-Beziehungen auch nach der Lagerzeit nicht mehr verlassen. Stark, Meinhard: „Deutsche Frauen im Gulag. Individuelle Erfahrungen und Verhaltensformen im Haftalltag“, in: Streibel, Robert und Hans Schafranek (Hrsg.): *Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und Gulag*, Wien: Picus Verlag 1996, S. 168–205, hier S. 192 f.

**73** 16:42–17:15 Min., Das Mädchen stellt Ludmillas Lagererinnerungen grundlegend in Frage: „Schneeglöckchen essen! Das ist unglaublich! Erstens: Wie seit ihr aus dem Lager heraus-

gekommen? Wo wachsen Schneeglöckchen? Schneeglöckchen wachsen nur im Wald! Und zweitens: ‚...krochen in die Frauenbaracke?‘ Wie ist das überhaupt möglich? Ihr wurdet doch überwacht. Die Aufseher\*innen hätten das sofort bemerkt. Wenn nicht sofort, dann später, als ihr in die Schule musstet.“ Exzerpt aus dem *Grad* Drehbuch, Küchenszene, via E-Mail ausgehändigt am 26.10.2017 von Lene Markusen.

**74** Siehe: DiGuglielmo, Tina: „The Role of Women in the Soviet Army Forces“, U. S. Army War College Carlisle Barracks, Pennsylvania, 15.04.1991 (Typoskript), S. 36 f, <https://apps.dtic.mil/sti/citations/ADA235765> (zugegriffen am 05.05.2024).

**75** Almagul Menlibayeva, *Transoxiana Dreams* (2011), Dokufiktion (HD Video), 23 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9.

**76** Siehe: Menlibayeva, Almagul: „Camera Q&A: Almagul Menlibayeva on Kazakhstan & the Aral Sea“, Camera in the Sun, 05.2014, <https://camerainthesun.com/?p=28252#comment-11666> (zugegriffen am 05.05.2024).

**77** Vgl. Kindler, Robert: „Sesshaftmachung als Unterwerfung – Die kasachischen Nomaden im Stalinismus“, *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 65 (22.06.2015), S. 18–24, hier S. 20.

**78** Vgl. ebd., S. 20 f.

**79** Vgl. ebd., S. 22.

**80** Von 1900 bis 1930 wanderten 1 000 000 Millionen Menschen in Folge von Regierungsprogrammen zur Industrialisierung ein und die Kollektivierung des agrikulturellen Sektors führte zwischen 1928 und 1940 zu einer Deportation von 250 000 Menschen nach Kasachstan. Hinzu kommt kriegsbedingte Migration: Stalin ließ von 1939 bis 1945 1 300 000 Millionen Angehörige verschiedener ethnischer Gruppen zwangsweise nach Kasachstan deportieren. Vgl. Zabortseva, Yelena Nikolayevna: *Russia's relations with Kazakhstan: Rethinking ex-Soviet transitions in the emerging world system*, London, New York: Routledge 2016, S. 51–55.

**81** Vgl. Kindler, Robert: „Sesshaftmachung als Unterwerfung – Die kasachischen Nomaden im Stalinismus“, S. 24.

**82** 00:25–00:42 Min.

**83** 02:45–02:49 Min.

**84** 02:54–02:58 Min.

**85** 03:06–03:12 Min.

**86** 03:31–03:36 Min.

**87** 04:02–04:12 Min.

**88** 04:26–04:34 Min.

**89** 08:15–12:00 Min.

**90** 15:56–16:07 Min. Sie sagen: „Liebling, dieses Schiff ist sehr schmackhaft, lass es uns auffressen! Schließlich wird das Wasser nie wieder zurückkommen, haha! Sollten wir sie [die Schiffe, U. G.] nicht essen, werden sie zum Recycling nach China gebracht ...“ [Übersetzung U. G.]

**91** Dieses Zitat stammt aus dem Artist Statement der Künstlerin auf ihrer Webseite: „Artist Statement“, Almagul Menlibayeva (Webseite), 2018, <http://www.almagulmenlibayeva.com/artist-statement-1.html> (zugegriffen am 05.05.2024).

**92** 03:07–03:12 Min.

**93** Siehe: Langer, Annette: „Frauen in Kasachstan. Polygamie und Sehnsucht“, Spiegel Online, 08.08.2016, <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/frauen-in-kasachstan-polygamie-und-sehnsucht-a-1105866.html> (zugegriffen am 05.05.2024).

**94** Das Zitat bezieht sich konkret auf Frauen in Menlibayevas Videoarbeit *Stepnoe barokko (Steppen Baroque)* (2003), ist aber gut auf den vorliegenden Zusammenhang übertragbar. Vgl. Ibraeva, Valerija: „Die Kunst Kasachstans als politisches Projekt“, in: Groys, Boris, Anne von der Heiden und Peter Weibel (Hrsg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 407–471, hier S. 460.

**95** Menlibayevs Amazonen inszenieren sich wie die Künstlerinnen des Konstruktivismus in den 1910er- und 1920er-Jahren, die sogenannten „Amazonen der Avantgarde“, zum Beispiel Warwara Stepanowa in Rodtschenkos Fotografien. In dieser Zeit, als die Nomad\*innen noch existierten, gingen auch die „Amazonen der Avantgarde“ ihren künstlerischen Tätigkeiten wie Malerei, Theaterentwürfen, Buch-, Mode- und Textilgestaltung nach. Siehe: Bowlt, John E. und Matthew Drutt (Hrsg.): *Amazonen der Avantgarde: Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalsowa*, Berlin: Hatje Cantz 1999.

**96** „Mein Vater fängt Fische, die im Wasser weggeworfen wurden. Ihre Münder sind gefroren in stillen Schreien, die du nicht hören kannst.“ (20:25–20:31 Min.)

**97** 21:03–21:08 Min.

**98** 21:26–21:32 Min.

**99** Gery Georgieva, *The Blushing Valley* (2017), Video (HD), 3:46 Min., Farbe, Ton, 16:9.

**100** Siehe: Our Home Bulgaria: „The Magic of the Bulgarian Rose“, 14.08.2018, <https://ourhomebulgaria.com/en/portfolio-posts/video-magiyata-na-balgarskata-roza/> (zugegriffen am 05.05.2024); Starck, Wibke und Sören Harms: „Duftendes Gold aus Bulgarien. Rosenöl vom Balkan für die Parfums der Welt“, Deutschlandfunk, 09.09.2006, [https://www.deutschlandfunk.de/duftendes-gold-aus-bulgarien.922.de.html?dram:article\\_id=128577](https://www.deutschlandfunk.de/duftendes-gold-aus-bulgarien.922.de.html?dram:article_id=128577) (zugegriffen am 05.05.2024).

**101** Siehe ab 7:10 Min.: Georgieva, Gery: „Gery Georgieva. Interview – A dancing rose queen (Double Feature, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main)“, Schirn Magazin, 07.08.2018, [https://www.schirn.de/magazin/kontext/gery\\_georgieva/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/gery_georgieva/) (zugegriffen am 05.05.2024).

**102** Siehe: Kalcheva, Iv: „The Magical Bulgarian Rose Valley“, 01.06.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AGzVIQ4A3CI> (zugegriffen am 05.05.2024); Our Home Bulgaria: „The Magic of the Bulgarian Rose“.

**103** Christa-Maria Lerm Hayes wies mich interessanterweise auch auf die Ähnlichkeit zu den selbstgestrickten, sogenannten „Pussy Hats“ der Anti-Trump Demonstrationen im Winter 2017 hin.

**104** Dazu ein aussagekräftiges Zitat von Georgieva: „I see pop and folk culture as parallel, in that they're the lowest common denominator way of belonging that can move such a big amount of people.“ Siehe: Georgieva, Gery: „Meet the Bulgarian Artist Dancing to Beyoncé“, Vice, 18.10.2015, [https://www.vice.com/en\\_us/article/wnw9kn/meet-the-bulgarian-artist-dancing-to-beyonc](https://www.vice.com/en_us/article/wnw9kn/meet-the-bulgarian-artist-dancing-to-beyonc) (zugegriffen am 05.05.2024).

**105** Gery Georgieva im Gespräch mit der Kuratorin Viktoria Draganova: „Gery Georgieva: Conversation. The Blushing Valley“, Swimming Pool, 12.2017, [https://swimmingpoolprojects.org/projects/the-blushing-valley\\_611a367b6233327ee10000e5/conversation-with-gery-georgieva](https://swimmingpoolprojects.org/projects/the-blushing-valley_611a367b6233327ee10000e5/conversation-with-gery-georgieva) (zugegriffen am 05.05.2024).

**106** Häufig handelt es sich bei den Pflückerinnen um Romnja oder Bulgarinnen in Frührente, siehe: Trankova, Dimana: „When a Rose Is Not Exactly a Rose“, Vagabond, 04.06.2018, <https://www.vagabond.bg/when-rose-not-exactly-rose-308> (zugegriffen am 05.05.2024).

**107** Georgieva: „Gery Georgieva: Conversation. The Blushing Valley“.

**108** Gery Georgieva, *Rodopska Beyoncé (Autoethnography II)* (2013), Video (HD), 3:40 Min., Farbe, Ton, 16:9, [https://www.youtube.com/watch?v=5cAU\\_4b9jrw](https://www.youtube.com/watch?v=5cAU_4b9jrw) (zugriffen am 05.05.2024).

**109** Rosen, Jody: „Beyoncé: The Woman on Top of the World“, The New York Times Style Magazine, 03.06.2014, <https://www.nytimes.com/2014/06/03/t-magazine/beyonce-the-woman-on-top-of-the-world.html> (zugegriffen am 05.05.2024). [Kursivierung U. G.]

**110** Vgl. Popescu, Xandra: „Gery Georgieva, *Rodopska Beyonce (Autoethnography II)* (2013)“, Video (HD), 3:40 Min., Farbe, Ton, D'EST Platform, 13.10.2016, <http://www.d-est.com/rodopska-beyonce-autoethnography-ii/> (zugegriffen am 05.05.2024).

111 Ebd.

112 Über die mythenumwobene Repräsentation ‚authentischer‘ Frauen des Balkans und ihre hedonistischen Umtriebe, siehe: Bogdanović, Ana: „Performing the Marginal – Enacting a Myth. Marina Abramović and the Balkans“, *Kritische Berichte* 3 (2015), S. 23–30, hier S. 26.

113 Auch die Performancekünstlerin Alexandra Pirici nimmt für ein Szenario im Rahmen ihrer Performance *Delicate Instruments Handled With Care* (2014) eine Beyoncé-Choreografie ohne Musik als Ausgangspunkt. Pirici selbst singt auf Wunsch der Betrachter\*innen den Song *Drunk in Love* (2013) und imitiert die Choreografie des sexuell expliziten Musikvideos ‚trocken‘, das heißt ohne Partner\*innen, Requisiten, Sandstrand und Surfbord. Hier geht es jedoch auch um die Konstellation, innerhalb derer sich dieses Enactment befindet: Die Besucher\*innen können aus einer Liste von insgesamt fünfzig performativen Enactments und Zitaten jeweils ein Szenario aussuchen, darunter befinden sich unter Anderem die performative Reinszenierung von Wladimir Putins Pressefoto mit einem sedierten Tiger; Martin Creeds Arbeit *Work No. 227* (2000), Pussy Riots Intervention in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau und ein Ausschnitt aus der nationalen Fernsehberichterstattung während der Rumänischen Revolution 1989. Siehe auch: Schmid, Anna Sabrina: „Alexandra Pirici“, in: Gerhardt, Ulrike und Suza Husse (Hrsg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg: Textem 2014, S. 76 f.



## 4. Dissidenz und Deponie

Der *Material Turn* und die Neuen Materialismen in den Sozial- und Geisteswissenschaften seit den frühen 2010er-Jahren sind eine – mitunter feministisch geprägte – Theorieströmung, die für Teile der Generation T bedeutsam ist.<sup>1</sup> Diese Wende tritt die Nachfolge des *Cultural Turn* an und bezieht sich im Kontext der Videokunst weniger auf die konkreten Materialitäten der künstlerischen Arbeiten<sup>2</sup> als auf die in ihr stattfindenden Aktivierungen und Inszenierungen von Materieströmen,<sup>3</sup> etwa der chemischen Industrie- und Energiewirtschaft, aber auch von Materialitäten und Medialitäten eines historischen Erbes, z. B. der Hinterlassenschaften der Umwelt- und Kulturpolitik in der DDR. Vom vitalistischen Neomaterialismus beeinflusste künstlerische Arbeiten weisen posthumane Perspektiven auf, die laut der Philosophin Rosi Braidotti darauf hinwirken, überkommene humanistische und anthropozentrische „Subjektivitätsparameter“ kollaborativ neu zu gestalten und machtvolle „Trennungen zwischen menschlich/nicht-menschlich [...]“ zugunsten diversifizierender, posthumaner Relationalitäten, Netzwerke und Assemblagen aufzulösen.<sup>4</sup>

Im Zentrum dieses Kapitels steht wie in Kap. 2 exemplarisch wieder eine einzelne künstlerische Arbeit: Anna Zetts Videoarbeit *Freiheit III* (2019, 30:00 Min.)<sup>5</sup>. Sie fokussiert die gescheiterte Umweltpolitik der DDR und die Verwaltung ihres materiellen Erbes nach 1989, hier konkret in Gestalt der Deponie „Freiheit III“ des Chemiekombinates Bitterfeld (CKB), circa 50 km von Leipzig<sup>6</sup> entfernt und das ehemalige Zentrum der chemischen Industrie. Angesichts der lokalen Drastik der ökologischen Probleme in der DDR in den 1980er-Jahren wurde die Umweltpolitik auch zu einem Gegenstand regimekritischer Aktivitäten, die letztlich zum Untergang des Systems beitrugen.<sup>7</sup> Dissidenter Umweltaktivismus war in der Spätphase der DDR dabei prinzipiell von denselben Unterdrückungs- und Unterwanderungsmechanismen betroffen wie die Dissidenz der Kultur- und Literaturszene.

In der DDR begannen Umweltaktionen und -proteste in den späten 1970er-Jahren, vor allem aus dem Kontext der evangelischen Kirche heraus. Besondere ökologische Protestaktivitäten waren u. a. Baumpflanzungen, Aktionswanderungen und Fahrradkorsos, Ökologie-Seminare und Informationsveranstaltungen. Der Historiker Martin Stief beschreibt, dass das Ministerium für Staatssicherheit (1950–1990) die Opposition, das heißt die unabhängigen Umweltgruppen und -akteur\*innen, mit

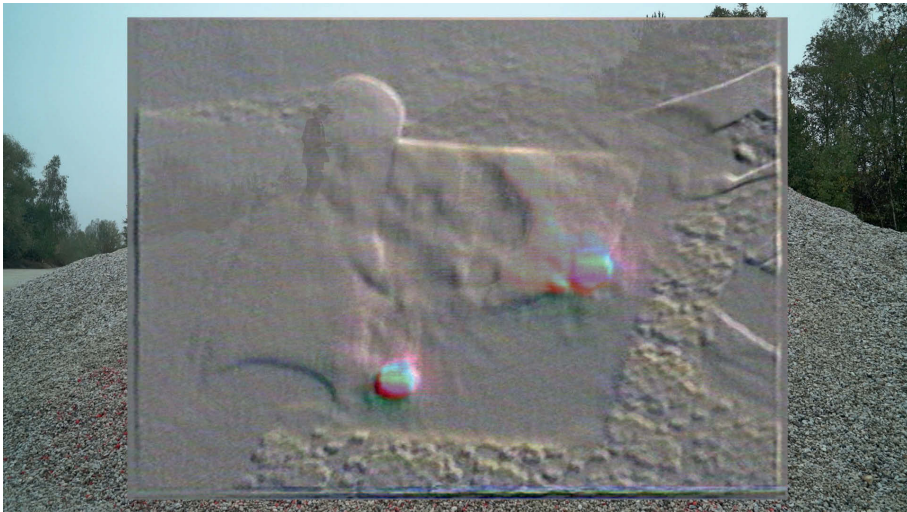
großem Aufwand überwachte. Als Grund für diese besondere Aufmerksamkeit nennt er die überraschende Durchlässigkeit der Sphären Opposition und breite Bevölkerung.<sup>8</sup> Auch in der nichtoffiziellen Literaturszene war eine Bespitzelung durch die Staatssicherheit im Prinzip unvermeidlich, d. h. inoffizielle publizierende, literarische Tätigkeiten waren stets an staatliche Überwachung geknüpft. Das verschränkte materielle Erbe des Umweltaktivismus und der Untergrunddichtung des Prenzlauer Bergs bilden fast drei Jahrzehnte nach den Montagsdemonstrationen von 1989/90 und dem Ende der DDR einen zentralen Fokus der Videoarbeit.

Zetts Videoarbeit *Freiheit III* überlagert zwei Zeit- bzw. Materialschichten:

- (A) Zum einen besteht die Arbeit aus Filmmaterial, das die Künstlerin 2019 bei einer ausführlichen Begehung und Führung durch die dortige Deponie „Freiheit III“ mit dem Geschäftsführer der Mitteldeutschen Sanierungs- und Entsorgungsgesellschaft mbH Bitterfeld (MDSE) Harald Röttschke zeigt, deren Fortgang über weite Strecken das tragende Element der Arbeit darstellt. Zusammen mit den Szenen der Filmdokumentation einer 2018 veranstalteten Schreibperformance der Künstlerin auf einem Kieshügel im Leipziger/Bitterfelder Umland bildet die Deponiebegehung die Gegenwartsschicht der Arbeit.
- (B) Visuell über diese Gegenwartsschicht – und sie häufig überdeckend – schiebt sich eine Vergangenheitsschicht aus filmischem Dokumentations- und Aktivist\*innenmaterial der DDR-Umweltbewegung, aber auch allgemeiner aus der Endzeit und Abwicklungsperiode der DDR<sup>9</sup> in den späten 1980er-Jahren, einschließlich 1990.

Im Spätsommer 2018, im Rahmen der Vorbereitung auf das Projekt *wildes wiederholen. material von unten. Künstlerische Forschung im Archiv der DDR-Opposition* (2018, kuratiert von Suza Husse und Elske Rosenfeld) recherchierte Anna Zett in den Filmbeständen des Archivs der Berliner Robert-Havemann-Gesellschaft zur sogenannten Müll-Verlagerungspolitik des Westens und der DDR. Zett sichtete Rohmaterial, Privataufnahmen sowie Material aus dem Ost- und Westfernsehen von Filmemacher\*innen im (mangels Finanzierung) weitestgehend unaufgearbeiteten Filmdepot der Berliner Robert-Havemann-Gesellschaft und entwickelte für *wildes wiederholen. material von unten* die Zweikanal-Videoinstallation *Deponie* (2018). Über ein halbes Jahr später, auf Einladung der Zionskirche, erstellte sie die Videoarbeit *Freiheit III* (2019). Sie ist eine Weiterentwicklung einer früheren Installation von Zetts Einzelausstellung *Deponie II* (07.–28. Juli 2019) in der der Umwelt-Bibliothek der Zionskirche, dem ehemaligen Zentrum der DDR-Bürger\*innenrechtsbewegung, in dem sich Besorgnisse über planwirtschaftlich erzeugte Umweltschäden und die Gefahren der Kernenergie institutionell verankerten.<sup>10</sup>

Während die Gegenwartsschicht von *Freiheit III* aus hochaufgelösten Digitalaufnahmen in Farbe besteht, wird das Material der Vergangenheitsschicht durch einen „Relief“-Effekt (durch den das Bild grau und verflacht gezeigt wird) durchgängig verfremdet gezeigt und ist kaum naturalistisch rezipierbar (Abb. 20–21). Zum Material



**20–21** Anna Zett, *Freiheit III* (2019), Videostills. Video (HD), 30 Min., Farbe, Ton, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

aus dem Archiv der Robert-Havemann-Gesellschaft gehört schließlich auch ein reines Tondokument, die sogenannte *SCHADEN*-Kassette, eine vom Verleger Egmont Hesse 1986 kuratierte Kompilation größtenteils Ostberliner Lyriker\*innen aus dem Prenzlauer Berg<sup>11</sup> (siehe Kap. 4.3.).

Ein Schlüssel zur Analyse der Interaktion der Zeit- bzw. Materialschichten der Arbeit ist der Hinweis auf die einfache und gewissermaßen äußerliche Tatsache, dass sich diese Schichten den künstlerischen Recherchen Zetts in zwei auf den ersten Blick sehr heterogenen Formen von „Deponie“ – als Orte finaler Ablagerung und/oder Ent-

sorgung – verdanken: der Bitterfelder Mülldeponie und dem Archiv für DDR-Oppositionsgeschichte der Robert-Havemann-Gesellschaft. Die spezielle Perspektive dieser Arbeit auf die Transformationszeit liegt in Zettis *paralleler Betrachtung* dieser zwei so verschiedenen Deponien – in der Betrachtung des Oppositionsarchivs im Licht der Deponie „Freiheit III“, des „Silbersees“ und ihrer toxischen Materialität und Residualität.

#### 4.1. Das Sedimentwerden der DDR in Anna Zettis *Freiheit III* (2019)

Im Verlauf von *Freiheit III* begehen die Hauptprotagonist\*innen, die Künstlerin Anna Zett und der Geschäftsführer der MDSE und Altlasten-Experte Harald Röttschke, die Deponie und schauen sich ihre Bodenstruktur an. Aus dieser Begehung mit Harald Röttschke wird in der Gegenwartsschicht der Arbeit sukzessive ein Stück Industriegeschichte rekonstruiert: Die chemische Industrie gehörte zu den wichtigsten Industriezweigen der DDR. Circa 10 % der Industrieproduktion wurde in den chemischen Kombinat Bitterfeld-Wolfen, Buna und Leuna, dem sogenannten Chemiedreieck hergestellt.<sup>12</sup> Die Bitterfeld-Wolfener Deponien waren in der DDR Produkt der Braunkohle-, Erdöl-, Kunststoff- und Chemieindustrie; ein prominentes Beispiel sind die hochgiftigen Abwässer der VEB Filmfabrik Agfa Wolfen (damals: Fotochemisches Kombinat, 1954–1964, ab 1964 ORWO Orwocolor und Orwochrom-Filme, ab 1990 Filmfabrik Wolfen AG, ab 2002 ORWO Net GmbH), die in den sogenannten „Silbersee“, eine Giftmüllhalde, geleitet wurden. Der „Silbersee“ geht ursprünglich auf das Braunkohlentagebau-Restloch „Johannes“ am Südrand der Stadt Wolfen zurück, eine stillgelegte und ausgehöhlte Tagebaufläche, die als Deponie verwendet wurde und im Jahre 1992 mit mindestens 2 Mio. m<sup>3</sup> schwermetall- und schwefelhaltigen Schlämmen angefüllt war (ohne eine Abdichtung gegen Luft und Grundwasser).<sup>13</sup> Seit der Veröffentlichung des Dokumentarfilms *Bitteres aus Bitterfeld. Eine Bestandsaufnahme* (1988)<sup>14</sup> galt Bitterfeld als die schmutzigste Stadt Europas.<sup>15</sup> In den Worten der für den Film mitverantwortlichen Journalistin Margit Miosga zeigt der Film „nie zuvor gesehene Bilder vom Alltag des real existierenden Sozialismus: chemisch schäumende Wasserfälle, giftig glitzernde Seen und rauchschwarze Straßenzüge“<sup>16</sup>. Der Historiker Martin Stief hebt die Bildermacht des Bitterfeld-Filmes hervor, außerdem unterstreicht er den sachlichen Tonfall der Bilderläuterungen als dessen weiteres positives Merkmal.<sup>17</sup> Die Vergangenheitsschicht aus *Freiheit III* enthält grau reliefiertes Bildmaterial aus *Bitteres aus Bitterfeld. Eine Bestandsaufnahme* und integriert Hintergrundinformationen zur damit in Verbindung stehenden DDR-Umweltpolitik, zum ökonomisch bedingten Müllimport aus Westdeutschland<sup>18</sup>, zur Geheimhaltung von Umweltdaten, aber auch zu darüber hinausgehenden Themen wie Mauerbmalungsaktionen, missbräuchlichen Kindergartenszenen etc.

Die 125 Jahre alte Chemieregion Bitterfeld-Wolfen wurde 1990 von der Treuhandanstalt übernommen, die den staatlichen Auftrag hatte, das volkseigene Vermögen zu privatisieren, Arbeitsplätze zu erhalten und die Entwicklung tragfähiger Unternehmenstrukturen zu unterstützen. Für die Chemiekombinate fanden sich jedoch keine Investor\*innen, da der Zustand der Standortanlagen zu schlecht war und die bis 1989 etablierten Vertriebs- und Exportstrukturen nicht mehr funktionsfähig waren.<sup>19</sup> Die Treuhand und ihre Nachfolgesellschaft BvS (Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben) entschied sich folglich für das Modell der Teilprivatisierungen. Auch die immensen Kosten für die Sanierung und die umweltpolitischen Maßnahmen am Standort Bitterfeld-Wolfen wurden ab 1990 zwischen dem Land/Bund bzw. der Treuhandanstalt und den Investor\*innen geteilt.<sup>20</sup> Gegenwärtig wird die Sanierung der Altlasten von der MDSE betrieben, mit 64 Deponien und rund 1400 Hektar Fläche eine der größten ihrer Art im deutschsprachigen Raum. Es finden verschiedenste Maßnahmen und Projekte statt, die das Erfordernis der „unendlichen Nachsorge“<sup>21</sup> des Geländes verantworten.

Eines dieser Projekte wird in Zetts Video beispielhaft erläutert: Es handelt sich um die fortgesetzte Auffüllung der Grube des „Silbersees“ auch in den kommenden 15 bis 20 Jahren mit verbranntem Hausmüll: mit Schlacken. Diese Schlacken bestehen aus mit Schlamm gemischtem mineralischen Abfall und sind in der Lage, den Giftmüll zu binden. Rötschke betont: „Da [im Abfall, U. G.] werden sie kaum noch Organik drin finden.“ (12:00–12:02 Min.) Während der Begehung konzentrieren sich Rötschke und Zett auf die „Altlasten“<sup>22</sup>, den mineralischen Abfall, die begehbaren „Trümmer und Scherben“<sup>23</sup> Sachsen-Anhalts, die post-89 Teilprivatisierung der Deponien und die Strategien der Unschädlichmachung des Giftmülls. Im Kontrast zu populären künstlerischen Videoarbeiten der 2010er-Jahre wie *Marxism Today (Prologue)* (2010) des Künstlers Phil Collins,<sup>24</sup> die etwa individuelle Biografien des Umbruchs systemkonformer DDR-Bürger\*innen ins Zentrum rückt, wird stattdessen das realgeschichtliche Moment der Sanierung, Entsorgung und tiefenzeitlichen Nachsorge der materiellen Hinterlassenschaften eines Industriestandortes analysiert.

Mit ihrer Konzentration auf die Nachgeschichte des Giftmülls des DDR-Regimes greift die Videoarbeit *Freiheit III* die Frage nach dem Erbe der DDR in der Gegenwart damit von ihrer gewissermaßen äußerlichsten, posthumansten und materiellsten Seite an. Statt etwa das Schicksal von DDR-Umweltaktivist\*innen nach 1989 zu betrachten oder zu untersuchen, welche gesundheitlichen und psychischen Spätfolgen das Leben in toxischen Umgebungen für die Bewohner\*innen der ehemaligen DDR gezeitigt haben mochten,<sup>25</sup> blickt die Künstlerin auf nichts anderes als die nackte (und auch monströse) *materielle Signatur* des Regimes. Im Gegensatz zur Einführung in die Geschichte über die *Rekonstruktion*, also beispielsweise des Nachvollzugs umbruchsgeprägter Biografien mittels kultureller Erinnerung, richtet Zett ihren Fokus auf die *Sedimentation*, d. h. auf den unter der Erde insistierenden und entsorgungswirtschaftlich heute mühsam eingehetzten, chemischen Fußabdruck der im Realsozialismus gelebten Leben.<sup>26</sup> Die Verwandlung dieser Leben und sogar aus-

drücklich der Abprodukte der Wolfen-Filmindustrie<sup>27</sup> (als Teil des – nur vermeintlich immateriellen – ideologischen Überbaus der DDR) in physisches Sediment<sup>28</sup> und die exklusive Konzentration auf dieses Sediment: hierin besteht die ungewöhnliche und neuartige Perspektive von *Freiheit III*.

## 4.2. Lagerstätte Oppositionsarchiv

Die zweite Schicht der Arbeit, ihre visuell obenliegende Vergangenheitsschicht, geht wie erwähnt auf Anna Zetts Recherchen im Oppositionsarchiv der Robert-Havemann-Gesellschaft zurück. Ihre Eindrücke bei diesen Recherchen lassen sich über ein Zitat erschließen, in dem die Künstlerin im Katalog von *wildes wiederholen. material von unten* ihre künstlerische Forschung in einen direkten Bezug zur Deponie „Freiheit III“ setzt:

Die Recherche im Berliner Archiv der DDR-Opposition fühlte sich für mich manchmal ein bisschen an wie die Recherche auf einer Mülldeponie, [...]. Ich fuhr in die Ex-Stasi-Zentrale, um Papierakten durchzublättern, Akten allerdings, die Punk, Kritik und politischen Aktivismus dokumentieren, und in deren Texten alle möglichen Töne mitschwingen – zumindest für die, die eigene Erinnerungen an diese Kultur haben. Der starre Jargon des Staatsapparats war hier nur noch indirekt präsent. Trotzdem fühlte es sich an, als wäre ich an einem Ort, der eigentlich nicht existiert, ein Ort, der nicht mit dem Rest der Stadt, mit dem Rest der Zeit verbunden ist.<sup>29</sup>

Zett nähert in dieser Betrachtung die materiellen Residuen der DDR im Oppositionsarchiv, das heißt die Akten, aber auch die von ihr gesichteten Video- und Audio-medien, ihrem Status nach den materiellen Residuen der Bitterfelder Deponie(n) an und pointiert dadurch den (inzwischen, aber in gewissem Sinne immer schon gegebenen) *primär materiellen* Charakter der dort archivierten Gegenstände, aus denen sie, wie Zett in einem Gespräch mit der Kunsthistorikerin Amelia Groom betont, ihre Auswahl eher assoziativ und emotional als systematisch getroffen habe.<sup>30</sup> Weniger als eine direkte Durchsicht auf DDR-Vergangenheit entspricht das selektive Abspielen der gesichteten Bild- und Tonträger in der Arbeit *Freiheit III* vielmehr einem *Vorzeigen der materiellen Residuen des Systems* – nun in Form übriggebliebener, auf der „Deponie“ des Oppositionsarchivs zufällig entdeckter Datenträger.<sup>31</sup> Aus dieser Lagerstätte der DDR-Dissidenz fügt Zett in loser Komposition die Vergangenheitsschicht von *Freiheit III* zusammen, wobei sie zentrale Videodokumente des Umweltaktivismus (*Bitteres aus Bitterfeld. Eine Bestandsaufnahme*; Umweltblätter Berlin 1987, Aufnahmen: Umweltbibliothek; Rohmaterial für Fernsehbeiträge, Aufnahmen: Siegbert Schefke, Roland Jahn, Umweltbibliothek 1989; *Gott und die Welt. Schwerter zu Pflugscharen*, SFB-Fernsehfilm von Hartmut Jahn und Peter Wensierski, BRD 1984) ebenso einspielt und editiert wie allgemeineres Material aus der Wendezeit (Privataufnahmen von

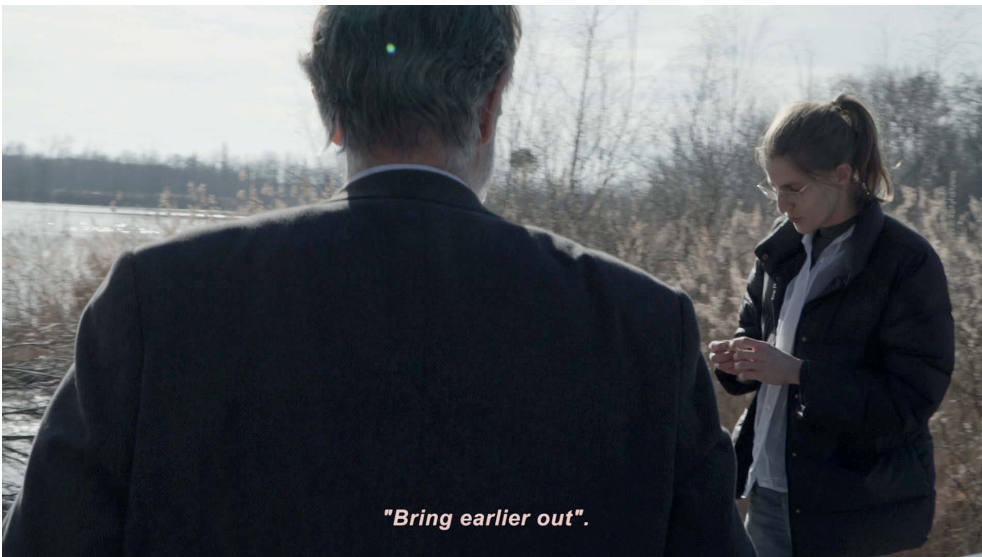
Volker Horn Schilling 1989–1990; Mauerbemalung im November 1989, Aufnahmen: Klaus Freymuth; 2. Besetzung der MfS-Zentrale mit Hungerstreik im September 1990, Aufnahmen: die Besetzer\*innen etc.). Der Material- und Residualstatus dieser vergangenen Dokumente wird durch die „reliefierten“ Bilder visuell kenntlich gemacht. Der bildliche „Relief“-Effekt ist wie eine Form des visuellen Versteinerns, die sich über die Gegenwartsschicht schiebt.

Hier findet sich auch ein Unterschied zum archivalischen Fokus typischer Exponate der Kunst der *historiografischen Wende*: Statt einer archivalisch-reflexiven Investigation der Vergangenheit oder vergangenen Unrechts wird bloß der chemisch-materielle Fußabdruck eines Unrechtsstaats betrachtet. Im Zentrum steht hier somit *das Sediment-Werden und Archäologisch-Werden vergangener Leben selbst*, konkret eines vergangenen, längst gegenstandslos gewordenen Aktivismus in der DDR, nicht die Rekonstruktion vergangener Leben anhand von Archivadokumenten oder Erzählungen.

Jedoch wirft der Topos der Deponie „Freiheit III“ in Zetts Videoarbeit nicht nur, wie es oben hieß, ein materialistisches Licht auf das Oppositionsarchiv. Das Umgekehrte ist auch richtig, denn im Grunde gehören die beiden Typen von „Deponie“ zusammen: „Freiheit III“ und die Robert-Havemann-Gesellschaft. So verbirgt sich im toxischen, chemischen Fußabdruck der Bitterfelder Halden ein gesellschaftliches und politisches System, in dem umweltaktivistische Impulse als staatsfeindlich verfolgt und in dem Umweltdaten als Staatsgeheimnisse der Öffentlichkeit vorenthalten wurden.<sup>32</sup> Dieser Repressionsapparat hat sich in die Materialien des Oppositionsarchivs eingepägt. Genau derselbe Apparat stellt aber auch die Möglichkeitsbedingung der konkreten materiellen Akkumulation und ungehinderten gesundheits- wie ökosystemgefährdenden Verklappung von Giftmüll in Bitterfeld und andernorts dar: Anders bzw. in einer anderen politischen Konstellation hätte ein solcher Zustand gar nicht erzeugt werden können. Auch in der hinterlassenen chemisch-materiellen Signatur des Regimes also ist die Repression, das zwangsweise Abdrängen der Umweltproblematik ins gesellschaftliche Unbewusste der DDR, präzise dokumentiert.

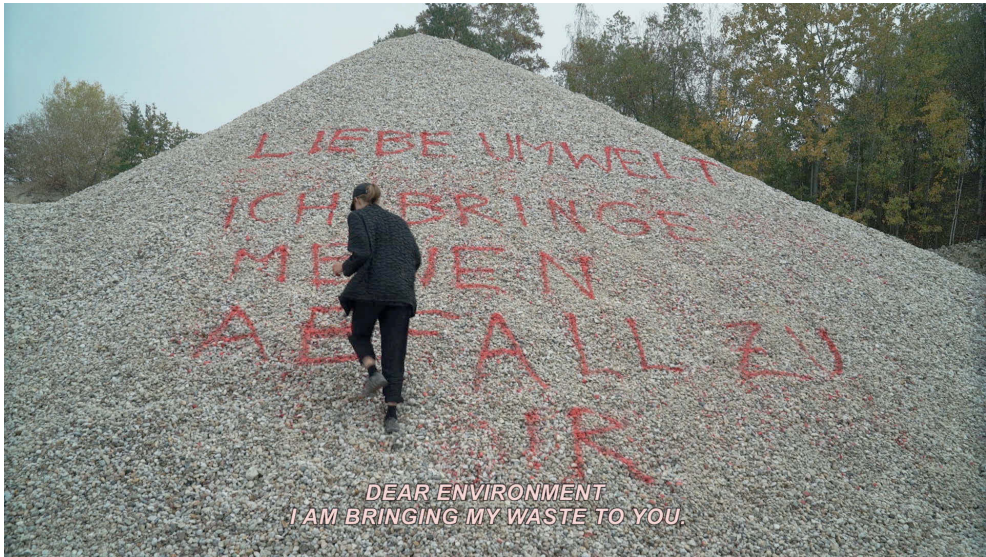
### 4.3. Akustische Scherben

In der Gegenwartsschicht der Arbeit stöbert Anna Zett an einem Punkt der Deponiebegehung mit ihrem MDSE Begleiter Röttschke im verbrannten Hausmüll<sup>33</sup>, mit dem der „Silbersee“ derzeit (Stand 2019) sukzessive verfüllt wird, herum und stößt in diesem durch Verbrennung gänzlich „mineralisch“ gewordenen, von jeder Organik bzw. allem Lebendigen gereinigten schwarzen Substrat überraschend auf Scherben (Abb. 22–23). Bei den Fundstücken handelt es sich beispielsweise um beschriftete Geschirrfragmente und Fliesenscherben, die wie plötzliche Spuren von Lebendigem aus dem schwarzen Granulat auftauchen. Anhand dieser vereinzelt auftretenden Spuren von Leben wird deutlich, dass es sich hier tatsächlich um Überreste dessen handelt, was einmal die Nahwelt, das Zuhause, die nächste Umgebung von Menschen ausgemacht haben mochte.



22-23 Anna Zett, *Freiheit III* (2019), Videostills.

Beim analogen Stöbern stößt die Künstlerin im Havemann-Archiv auf nonvisuelle, lyrische Tondokumente, die in *Freiheit III* dem verdinglichenden Reliefeffekt entgehen und insofern am unmittelbarsten an einst gelebte Leben heranführen, plötzliche „akustische Scherben“ von Intimität und Nähe „auf der Müllhalde“ darstellen. So sehr die Arbeit nahelegt, dass hier totes, „mineralisches“ Fundmaterial einer alten Kassette abgespielt bzw. mechanisch reproduziert wird, so sehr wird diese Erkenntnis von der scheinbaren



24 Anna Zett, *Freiheit III* (2019), Videostill.

Unmittelbarkeit der erklingenden Dichter\*innenstimmen durchbrochen. D. h. nicht nur Rötschkes und Zetts Stimmen erweitern die Darstellung des Unlebendigen, sondern auch die Stimmen der Dichter\*innen aus der erwähnten *SCHADEN*-Kassette.<sup>34</sup>

Dieses Material ist außerhalb des Kontexts der DDR-Umweltbewegung situiert und erscheint insofern als „quergeschnitten“ mit den Hauptvektoren der Arbeit (d. h. erscheint in diesem Kontext wirklich als „Scherbe“ oder „Splitter“); andererseits beleuchtet es einen anderen Aspekt dissidenter Aktivitäten in der Spätphase der DDR: die Untergrundliteratur. Auf der Kassette sprachen 18 eingeladene Autor\*innen selbstausgewählte Texte ein. Für diese Aufnahmen suchte Egmont Hesse, der Kurator dieser Kompilation lyrischer Stimmen aus dem geteilten Deutschland, die beteiligten Autor\*innen persönlich in Ostberlin, Leipzig und Schwansee (Thüringen) auf. Auch bereits in den Westen ausgereiste Lyriker\*innen/Künstler\*innen wie Cornelia Schleime (1984 ausgereist) und Sascha Anderson (seit 1986 im Westen) sind auf dieser Kassette vertreten.<sup>35</sup> Befreundete Musiker\*innen, die zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Gedicht-Anthologie bereits in den Westen ausgereist waren, entwickelten atonale, experimentelle Musik als Echo auf die einzelnen Werke und Übergangselement zwischen den Lesungen. Als Beilage zur Zeitschrift *SCHADEN*<sup>36</sup>, der „wohl prominentesten Alternativzeitschrift der autonomen Szene der DDR“<sup>37</sup>, ist die *SCHADEN*-Kassette ein lebendiges Dokument und Zeugnis des lyrischen Lebens wie auch ein zentraler kultureller Gegenstand der Oppositionsgeschichte der späten DDR. Die Kassette war laut Hesse vor allem für die teilnehmenden Autor\*innen sowie für Bibliotheken und Sammler\*innen in Ost und West gedacht, wurde nie für andere Zwecke kopiert, im (West-)Feuilleton oder gar akademisch besprochen.<sup>38</sup>

Zett konstellierte die gelesenen Gedichte der *SCHADEN*-Kassette von Barbara Köhler, Rainer Schedlinski, Bert Papenfuß-Gorek<sup>39</sup>, Gino Hahnemann<sup>40</sup> und Canaima (Mita) Schamal mit reliefiertem Bildmaterial von ergrauten Industriestandorten sowie verlassenen Deponien und addierte weitere Momente aus den turbulenten Wendejahren. Vor allem jedoch dokumentiert sich in diesem Strukturelement der Arbeit das Interesse der Künstlerin an der Sprache (in) der DDR:

Die Sprache ist eines der vielen Dinge, die schon da waren, als ich geboren wurde. Ich wurde in die DDR hineingeboren, in die DDR-Sprache, die einerseits aus sperrigen und inhaltlich ausgehöhlten offiziellen Formulierungen bestand, andererseits von Leuten geprägt war, die zwar nie in der Öffentlichkeit sprachen, aber privat unglaublich viel lasen, mit Wortwitzen die Regierung zu unterlaufen versuchten und deren gesprochener Wortschatz mir im Vergleich zu heute vorkommt wie eine ultradetailreiche Malerei.<sup>41</sup>

Mit den „sperrigen und inhaltlich ausgehöhlten offiziellen Formulierungen“ spricht Zett die Dimension autoritativer Sprechakte in der letzten Phase des Sozialismus an. Der Anthropologe Alexei Yurchak spricht diesbezüglich von einer strukturellen Normalisierung des *autoritativen Diskurses*, der sich anhand einer Art Gefrorenheit und Replizierbarkeit auf der Textebene, auf der visuellen Ebene, in ritualisierten Kontexten und in vielen formal strukturierten Alltagspraktiken identifizieren ließe.<sup>42</sup> Auffällig sei, dass die konstative Bedeutung dieser diskursiven Formen bzw. dieser ritualisierten Sprechakte zunehmend abnahm, während ihre performative Dimension an Dominanz gewann. Diese performative Verschiebung war Yurchak zufolge im späten Sozialismus ein zentrales Funktionsprinzip des autoritativen Diskurses.<sup>43</sup> Er behauptet, dass zu Zeiten des Sozialismus ein performativer Wandel zu beobachten war, der umfasste, dass die konstative Dimension von Diskursen immer unwichtiger wurde, während die performative Reproduktion zum Grundprinzip des autoritativen Diskurses wurde.<sup>44</sup> Auch die Slawistin und Literaturwissenschaftlerin Sylvia Sasse führt aus, dass in der sowjetischen Kultur dem Wort performative Macht zugeeignet worden sei, um seine Referenzlosigkeit zu verbergen. Der geschriebene und gesprochene Text wurde in der ideologischen Kultur somit zu einem rein repräsentativen Sprechakt, Sinn und Referenz wurden zweitrangig.<sup>45</sup> Der Umgang mit Sprache im Sozialistischen Realismus war ihr zufolge geprägt von einer übergreifenden ideologischen Geste, „die behauptet, dass es zwischen Text und Tat keinen Unterschied gibt und Inhalt und Ausdrucksform sowie Zeichen und Referenz ineinander fallen.“<sup>46</sup> Diese ideologische Geste fokussierte die Wirkung eines Textes, überdeckte dessen semantische Leere und erhielt hierdurch Sasse zufolge bedeutungstiftenden und diskursiven Charakter.<sup>47</sup> Der autoritäre Sprechakt und Diskurs war die zentrale Kommunikationstechnik der bereits durch immer stärkere Dissidenz<sup>48</sup> bedrohten Systeme.

Die Lyriklesungen der *SCHADEN*-Kassette bilden allerdings keinen einfachen Kontrapunkt zur Sprache des „zubetonierten Systems“<sup>49</sup>, d. h. der technokratischen,

entleerten Sprachlichkeit des DDR-Regimes, sondern weisen ihrerseits eine verlangsamte, traumatische und in Teilen depressive Gestalt auf. Geht es Zett in *Freiheit III* um „Prozesse der Entsorgung in Umwelt, Gesellschaft und Psyche“<sup>50</sup> bzw. sofern sie „vor dem Hintergrund sanierter Müllhalden nach dem, was (unmöglich) loszuwerden ist“<sup>51</sup> fragt, so sind es die Dichter\*innenstimmen, in denen die psychischen „Altlasten“ des Regimes hier am unmittelbarsten zur Sprache kommen.<sup>52</sup> Die lyrischen Werke auf der *SCHADEN*-Kassette verdeutlichen die gesellschaftliche und psychopolitische Disposition der DDR in der 2. Hälfte der 1980er-Jahre. Viele Gedichte wirken so tönern, dass der Gedanke naheliegt, dass sich der abwesende gesellschaftliche Diskurs über Missstände und politisches Versagen quasi symptomatologisch in die poetische Sprache der Lyriker\*innen eingeschrieben hat. Es scheint, als hinterlassen der fehlende politisch-soziale Resonanzraum für gesellschaftskritische Ideen und Bewegungen sowie die isolierte Situation der Schreibenden ihre Spuren in den Gedichten.

Nachfolgend wird das erste und das letzte Gedicht aus Anna Zetts Videoarbeit *Freiheit III* analysiert: Barbara Köhlers Lesung ihres Gedichtes *Selbstporträt*<sup>53</sup> (1986) und Canaima (Mita) Schamals *taktloses Liebesgedicht zum Löschen*<sup>54</sup> (1985). Beide Gedichte entstammen der *SCHADEN*-Kassette und sind akustisch in die Videoarbeit integriert.

ICH STELLE MICH VOR vollendete tatsachen (die mauer im  
 rücken halbdunkel im kopf die hand zwischen den  
 schenkeln nach welt schreien): undurchsichtig was ich  
 gelegentlich durchschaue als tarnung einer gewissen ab-  
 neigung TRANSPARENT zu sein um nicht zu verschwinden  
 tauche ich unter agent provocateur in der dritten person  
 ICH IST DAS SPIEGELBILD MEINES SPIEGELBILDS: ER SIE ES  
 die unvollendete gegenwart als zeitform jeglicher revolte  
 gegen das gesagtsein nach den gesetzen deutscher gram-  
 matik gefoltert vom schweigen rede ich um mein leben  
 bringe mich wort für wort um kopf und kragen müßten  
 mal wieder gewaschen werden – DAS SIEHT MIR ÄHN-  
 LICH<sup>55</sup>

Barbara Köhlers Gedichtlesung spiegelt die Innenwelt eines lyrischen Ichs, das über Prozesse des ungewollten Schweigens, der Unsichtbarmachung und Unterdrückung Zeugnis ablegt. Angeschlossen an reliefierte Filmauszüge aus *Bitteres aus Bitterfeld. Eine Bestandsaufnahme* und vor dem Hintergrund von Anna Zetts Kiesberg-Schreib-performance streift ein anonymes Umweltaktivist durch eine von Braunkohle, Chemie und Uranbergbau massiv verschmutzte und beanspruchte Landschaft. Innerhalb dieses von Anna Zett im Archiv der Robert-Havemann-Gesellschaft entdeckten, dokumentarischen Found Footage werden englisch- und deutschsprachige Journalist\*innen im Jahr 1988 durch ein Areal im Leipziger Umland geführt. Dies war eine zum damaligen Zeitpunkt illegale und konspirative Begehung, welche allem Anschein nach die

gärende Umweltkrise vermitteln sollte. Relieft eingebildet werden die Schritte des Mannes, beanspruchte Kiefer-Monokulturen, veraltete Industrieanlagen, rauchende Schornsteine und Gräser in postapokalyptischen Szenerien. Selbstgefilmte Aufnahmen aus Bitterfeld und Umgebung aus dem Jahr 2019 kommen hinzu.<sup>56</sup>

Wie eine Scherbe im anorganischen Material repräsentiert Köhlers vorgelesenes Gedicht eine subjektive, künstlerische Stimme aus einem beschädigten Leben. Über die Bilder einer strategisch unsichtbaren Industrielandschaft gelegt, sind die poetischen Zeilen Resultat einer dichterischen Reflexion und Auseinandersetzung mit den restriktiven Vorgaben des DDR-Staatsapparates.<sup>57</sup> Das Begehren des lyrischen Ichs, das sich als „agent provocateur“ bezeichnet, stößt und drängt innerhalb des Systems immer wieder an dessen Grenzen („die mauer im / rücken halbdunkel im kopf“). Ein oppositionelles Leben scheint nur um den Preis von Paradoxien, Widersprüchen und Grenzerfahrungen möglich: Wie ein „agent provocateur in der dritten person“ kein/e Gesetzesbrecher\*in ist, sondern vielmehr im Auftrag des Staates zu gesetzeswidrigen Handlungen anstiftet, so wird auch die Subjektivität des lyrischen Ichs erst in der mehrfachen Spiegelung im scheinbar ummauerten Kabinett („ICH IST DAS SPIEGELBILD MEINES SPIEGELBILDS [...]“) und in der dritten Person Singular ([...] „ER SIE ES“) erkennbar. Das Infragestellen „vollendeter Tatsachen“, d. h. die Nichtanerkennung der offiziellen Ideologie („nach den gesetzen deutscher gram- / matik gefoltert [...]“) evoziert den Eindruck einer gebrochenen, beschädigten und einsamen Subjektivität, deren Schrei nach Welt unbeantwortet verhallt.<sup>58</sup>

Eine besondere Gemeinsamkeit zwischen der Produktionsgeschichte des Bildmaterials aus dem Archiv und Köhlers Gedicht ist ihr Hinweis auf ein Untertauchen („als tarnung einer gewissen ab- / neigung TRANSPARENT zu sein um nicht zu verschwinden / tauche ich unter [...]“), das bei vordergründigem Lesen wie eine Anspielung auf die Bemühung um ein unauffälliges, nach außen hin transparentes Leben ‚in Tarnung‘ verstanden werden könnte. Diese ‚Tarnung‘ lässt sich als unfreiwillige und quälende Anpassung an ein einengendes, machtdurchdrungenes, patriarchales und überwachtetes Sprachsystem verstehen, da eine publizierende literarische Tätigkeit unter Vermeidung staatlicher Überwachung unmöglich schien. Ähnlich wie Köhlers Schreibpraxis („wort für wort um kopf und kragen“) war das Zeigen umweltlicher Missstände brisant, denn es beinhaltete ein Sehen- und Erkennenwollen des politisch Unsichtbaren und konnte nur stattfinden, solange die Identität der Aktivist\*innen ungeklärt blieb und die Dokumentation heimlich gedreht wurde.

Auch das Thema Schmutz spielt auf der subjektiven Ebene eine Rolle („wort für wort um kopf und kragen müßten / mal wieder gewaschen werden“). Der Schmutz steht hier für die intersubjektive Machtausübung, eine kleinbürgerliche und familiäre Mikroaggression gegen die Nonkonformität. Die hartnäckige Bekämpfung des Schmutzes im Privaten wird dabei enggeführt mit der gegenläufigen Operation der staatlichen Machtausübung zur Geheimhaltung von Umweltdaten, die jedes Engagement gegen die hemmungslose öffentliche Umweltverschmutzung seitens der DDR-Betriebe<sup>59</sup> im

Ansatz konterkarieren sollte. Die Verbindung von dissidenten Praxen literarischen Schreibens (Köhler) mit Bildlichkeiten zur DDR-Umwelt- und Entsorgungsgeschichte<sup>60</sup> (Robert-Havemann-Gesellschaft) wird durch Anna Zetts visuell-akustische Konstellierung dieser zwei Arten von privatem und staatlichem Schmutz erzeugt. Köhlers existentielle Schwierigkeiten als Schriftstellerin in der DDR, ihre Emotionen und sprachlichen Bilder des In-sich-selbst-Eingeschlossen-Seins werden mit den Materialitäten der DDR-Entsorgungspolitik kurzgeschlossen.

In der letzten Szene der Videoarbeit ist die Stimme der Punkmusikerin, Keramikerin<sup>61</sup>, Malerin und Dichterin Canaima (Mita) Schamal (\*1966) zu hören, die ihr *taktloses liebesgedicht zum löschen* (1985) vorliest.<sup>62</sup> Schamal war Schlagzeugerin von *Namenlos*, einer von der Staatsicherheit überwachten Band, deren Mitglieder 1983 in Untersuchungshaft kamen. Die 1966 geborene Künstlerin war zu diesem Zeitpunkt erst 17 Jahre alt.<sup>63</sup> Zwei Jahre später, im Oktober 1985 mit 19 Jahren, veröffentlichte sie folgendes Gedicht, das die existentielle Liebesunfähigkeit einer Mutter thematisiert und von Anna Zett am Ende der Arbeit in den Bilderstrom eingebettet wird:

taktloses liebesgedicht zum löschen

ich weiß, ich lieb dich irgend  
wie rotze  
die im Kindsgesicht sich hält  
& spüre schon den schmerz  
wenn mutter rücksichtslos die nase putzt  
als wärst du nichts  
was immer wieder kommt

virus wie geh ich mit dir um  
& was mach ich erst ohne dich<sup>64</sup>

Das Gedicht befasst sich mit innerfamiliären Mutter-Kind-Beziehungen, die im Kontext der DDR stark von staatlichen Erziehungsidealen<sup>65</sup> und -einrichtungen geprägt wurden. So wurden viele Kinder bereits im Alter von wenigen Wochen täglich neun bis zehn Stunden in Krippen untergebracht<sup>66</sup> und durchlitten in der Konsequenz vielfach massive Gefühle der Angst und Panik, des Schmerzes und der Ohnmacht.<sup>67</sup> Im erweiterten Sinne gibt das Gedicht auch Aufschluss über das damals dominante Bild von Kindern als widerstandslos formbare Rezipient\*innen der überwiegend autoritären staatlichen und familiären Erziehung.<sup>68</sup>

Für Schamals Gedicht spielt insbesondere die DDR-Sauberkeitserziehung eine zentrale Rolle, die von der Psychiaterin und Psychoanalytikerin Agathe Israel als die „erste eigentliche soziale Krise des Kindes in unserer Kultur“<sup>69</sup> beschrieben wurde. Aufgrund des gesteigerten „Symbolwerts der Sauberkeit“ für Eltern und Erzieher\*innen, denen diese Eigenschaft als „Ausdruck von Gehorsam, Erziehungstüchtigkeit und Leistungsfähigkeit“ galt, wurden die dazugehörigen Pflegetätigkeiten

häufig im Zusammenhang mit Dressur, Zwang, Strafen und Beschämung durchgeführt.<sup>70</sup> Auch in Schamals Gedicht ist das „Säubern der Nase“ kein fürsorglicher Moment zwischen Mutter und Kind, sondern ein Akt der Gewalt und Übergriffigkeit („& spüre schon den schmerz / wenn mutter rücksichtslos die nase putzt“). Diese Entfremdung zwischen Eltern und Kind führt in Schamals Gedicht zu einer existentiellen Abwertung des kindlichen lyrischen Ichs als schmutzig und unhygienisch und/oder einer selbstgewählten, widerständigen Identifikation dieses Kindes mit der abjekten „Rotz“-Flüssigkeit trotz oder genau aufgrund des mütterlichen Ekels der zwischen ihnen steht („wenn mutter rücksichtslos die nase putzt / als wärst du nichts / was immer wieder kommt“). Die assoziative Verbindung zwischen dem lyrischen Ich, dem Kind und seinem unkontrollierbaren, unhygienischen Nasensekret liest sich hier als Einspruch gegen die anpassungsorientierte und funktionalistische staatliche DDR-Erziehung.<sup>71</sup>

Wie bei Köhlers *Selbstporträt* stellt Zett also auch im Fall von *taktloses liebesgedicht zum löschen* einen Bezug her zwischen unmittelbar erlebten Hygieneprozeduren im persönlichen Bereich und öffentlichen Umweltproblematiken bzw. deren materiellen Residuen: *taktloses liebesgedicht zum löschen* ist vor dem visuellen Hintergrund der Schreibperformance auf dem Kieshügel zu hören, wo gerade der Schriftzug „Liebe Umwelt / Ich wars nicht / Wohin damit?“<sup>72</sup> erscheint (während er sinnfällig von der Performerin gelöscht wird). Diese somit auch auf thematischer Ebene durchgeführte Verzahnung von Intimität (den „akustischen Scherben“) und Residualität (des Umwelt-erbes) erscheint als künstlerische Strategie, die angesichts des konkret Bedrückenden und Berührenden der in den Dichter\*innenstimmen von Köhler und Schamal – aber auch Schedlinski, Papenfuß-Gorek und Hahnemann – aufscheinenden persönlichen Wirklichkeiten in der späten DDR den hyperäußerlichen Umgang von *Freiheit III* mit diesem Material umso mehr ins Auge stechen lässt. Statt auf die Verarbeitung und das psychopolitische Schicksal solcher persönlicher Erfahrungen post-89 zu blicken, führt die Künstlerin bloß einmal mehr die dinggewordene mediale Spur dieser dissidenten Leben vor (in Form der abgespielten *SCHADEN*-Kassette) und zeigt auf die materielle Signatur dieser Leben in den diversen Deponien (in „*Freiheit III*“, im „*Silbersee*“ und im Archiv der Robert-Havemann-Gesellschaft). Von dieser Außenseite der Vergangenheit führt, so scheint es, kein Weg zurück in die Innerlichkeit einer gelebten Erinnerung.

Zetts Ton-Bild Assemblagen in *Freiheit III* folgen präzisen, aber im Kern assoziativen und analogischen Bezügen in den verwendeten historischen Materialien. Hierin manifestiert sich nochmal ein Unterschied zum Impetus der *historiografischen Wende* – denn Zett ist erkennbar nicht an einer historischen Analyse und Rekonstruktion dieses Materials interessiert. So folgt auf Köhlers Gedicht, in dem das Textsubjekt seinen Unwillen gegenüber seiner (staatssicherheitlich) erzwungenen Transparenz äußert, ausgerechnet ein Gedicht des ehemaligen IM Rainer Schedlinski (1956–2019)<sup>73</sup>, ohne dass der Umstand (bzw. eine nähere Qualifikation) seiner Verwicklung in den DDR-Überwachungsapparat in *Freiheit III* in irgendeiner erkennbaren Weise thematisiert werden würde. Sei es, dass Zett diese Hintergründe nicht aufgearbeitet hat oder

dass sie ihr nicht bedeutsam vorkamen. Das lässt sich so deuten, dass die Künstlerin Anna Zett – im Vergleich etwa mit dem Textsubjekt des Schamal-Texts („& was mache ich erst ohne dich“) – biografisch und existenziell schon einen Schritt weiter vom Material entfernt ist, unwillkürlich seiner Virulenz entkommen, aus seinen Fängen befreit ist, und im Effekt überraschend unbefangen und frei mit ihm operieren kann. Dass dem Vergessen der Künstler\*innen der Generation T auch ein entlastendes Moment zukommen kann, wie bereits in ŽemA's *Imagining the Absence* anklang, bestätigt sich somit in dieser Arbeit auf andere Art ebenfalls.

#### 4.4. Unlesbarwerden des Sozialismus

Zetts Arbeit exemplifiziert aber das Vergessen nicht einfach; sie thematisiert es auch. So endet *Freiheit III* mit Schamals *liebloses Liebesgedicht zum Löschen*, zugleich aber auch mit dem Abschluss der Schreibperformance Zetts. Dieses bisher noch nicht besprochene Strukturelement der Arbeit, das an verschiedenen Stellen wiederkehrt und einen Teil der Gegenwartsebene bildet, darf hier nicht unterschlagen werden. Die Performance auf einem Kieshügel in einer Betonfabrik im Leipziger Umland besteht darin, dass die Künstlerin den Kies in roter Farbe mit Schriftzügen besprüht, die sie durch Zertrampeln immer wieder löscht, um sie abzuwandeln bzw. zu überschreiben (Abb. 24). Zetts selbstverfasste Gedichtzeilen adressieren alle die „Umwelt“, und zwar in einer Tonalität, die einer „Beichte“ ähnelt („Liebe Umwelt / Es gibt da etwas / das ich los- / werden muss“<sup>74</sup>; „Liebe Umwelt / Es gibt da etwas / das übrig / geblieben / ist“<sup>75</sup>; „Liebe Umwelt / Ich bringe / meinen / Abfall zu / dir“<sup>76</sup>). Auch reflektieren Zetts Verse Motive der Abkehr von der eigenen Verantwortung („Liebe Umwelt / Der Abfall gehört / eigentlich nicht mir“<sup>77</sup>; „Liebe Umwelt / Ich / wars / nicht“<sup>78</sup>) und der Orientierungssuche („Liebe Umwelt / Ich / wars / nicht / Wohin / damit?“<sup>79</sup>).

Während Zett ihre Gedichtzeilen auf den Schotter sprüht („Liebe Umwelt / Ich wars nicht / Wohin damit?“<sup>80</sup>), werden reliefierte Szenen gezeigt, in denen es u. a. um Mauerbemalungen geht; Bürger\*innen erzählen, dass die eigenmächtige Bemalung der Mauer im November 1989 ihnen einen Lustgewinn verschaffe und ihnen die Angst vor diesem symbolischen Objekt genommen habe.<sup>81</sup> An anderen Stellen werden im reliefierten Material Demonstrationszüge und bemalte Transparente sichtbar. Mit dem Element der Schreibperformance greift Zett diese widerständigen Transparent- und Mauerbemalungen in *Freiheit III* formal auf. Dabei sticht besonders Zetts wiederholte Löschung der Schriftzüge hervor, die wie erwähnt in einer finalen Löschung alles Gesprayten mündet. Neben der Reliefierung als solcher eröffnet auch diese Löschung performativ die Problematik des allmählichen *Unlesbarwerdens* des dissidenten und aktivistischen Erbes der Transformationszeit. Dabei verknüpft das Zertrampeln der Schrift die Unlesbarwerdensproblematik mit dem Hauptmotiv der Arbeit, den materiellen Residuen der DDR. Denn die rote Sprühfarbe der unlesbar gewordenen Schrift ist nach dem Ende der Performance *physisch weiterhin im Kieshügel vorhanden*<sup>82</sup>: wie

die Schlacken der Chemieindustrie in der Deponie „Freiheit III“. So werden die Elemente Stein und Schrift bzw. Deponie und Sprache in der Arbeit enggeführt.<sup>83</sup>

Auch mit Blick auf die Deponie stellt *Freiheit III* an einer Schlüsselstelle die Frage nach dem Unlesbarwerden. So suggeriert Zett in ihrer Unterhaltung mit Röttschke Parallelen zwischen der langfristigen Sicherung von strahlendem Atommüll und derjenigen der Bitterfelder Toxine:

Ich hab letztens so einen Film gesehen, da gings um die Deponierung von Atommüll in so einem tiefen Bergwerk irgendwo in Norwegen. Und da gings halt um die Frage ‚Wie macht man das kenntlich für die kommenden Generationen? Angenommen, es wurde vergessen‘.<sup>84</sup>

Damit bezieht Zett sich auf Überlegungen der sogenannten nuklearen Semiotik (engl.: nuclear semiotics), wie die Gefahren langfristig radioaktiven Abfalls über lange, transgenerationale Zeiträume von Jahrtausenden und länger hinweg so kommuniziert werden können, dass viel später geborene Menschen durch diese Endlager keinen Schaden erleiden. Ihr Gesprächspartner bestätigt, dass die Deponie „Freiheit III“, weil sie von unten nicht abgedichtet sei, niemals aus der „Nachsorge“ entlassen werden könne: „Deswegen wird es hier immer einen Zuständigen geben müssen“ – eine „geschäftsbesorgende Gesellschaft“.<sup>85</sup> Zetts Annahme, die Deponie könne in Zukunft einmal *vergessen worden sein*, weist Röttschke zurück:

Also das wird ja dokumentarisch erfasst. Und warum sollen die Archive verloren gehen? Dafür gibt es ja keinen besonderen Grund. Bzw. wir müssten ja dann annehmen, dass diejenigen, die nach uns kommen, nicht in der Lage sind zu lesen.<sup>86</sup>

Zett antwortet hierauf nicht, lässt diesen Satz in der Videoarbeit vielsagend unbeantwortet; dass man sie in der sich unmittelbar anschließenden Schreibperformance-Szene jedoch ihre eigenen Schriftzüge zertrampeln und löschen sieht, lässt sich als Insistieren auf eben dieser Problematik verstehen. Indem Zett die materiellen Hinterlassenschaften des Realsozialismus mit Atommüll und den Herausforderungen an dessen langfristige Kennzeichnung parallelisiert, stellt sie die Frage nach dem Erbe der DDR-Umweltbewegung und literarischen Dissidenz aus einer Perspektive der tiefen Zukunft. Sie versetzt sich in diese Zukunft, in der der chemische Fußabdruck des Regimes in Tausenden von Jahren weiter im Boden von Bitterfeld liegt, während die Materialien im Oppositionsarchiv und die Akten der „geschäftsbesorgenden Gesellschaft“ der Nachsorge längst verschwunden oder (verfasst im Deutsch der 1980er- und 1990er-Jahre) unlesbar geworden sind *und blickt virtuell von dort auf die DDR*: ein fremder Blick zurück. Hierin besteht ein zweiter Aspekt des Posthumanismus-Ansatzes der Arbeit. Zett schreibt über die Deponie „Freiheit III“:

Sie basiert auf dem Phantasma der Abschottung, auf der utopischen Vorstellung, dass es so etwas wie einen Nicht-Ort auf der Erde wirklich geben kann. [...] In Bitterfeld-Wolfen ist zur Zeit der Bau einer unterirdischen Mauer geplant, um den Stadtteil Greppin vor giftigem Grundwasser zu schützen, das langsam aber sicher in dessen Richtung kriecht, so heißt es auf der Webseite der MDSE [...]. Die Betonwand soll 35 Meter tief in den Boden reichen, 650 lang werden und die Grundwasserströme vor Greppin komplett stoppen. Es ist eines der vielen kleinen postapokalyptischen Bauprojekte in der ostdeutschen Provinz.<sup>87</sup>

Die Deponie „Freiheit III“ läuft aus, *leakt*, wenn man sie nicht hindert. Im Gegensatz dazu *leakt* die „Deponie“ des Robert-Havemann-Archivs nicht. Wird es nicht geöffnet, bleibt es in sich eingeschlossen. So betrachtet stellt Zetts Arbeit selbst einen *leak* aus dem Oppositionsarchiv dar. So sehr *Freiheit III* ihre Betrachter\*innen also in eine Zukunft nach dem Unlesbarwerden und Vergessen versetzt, so sehr mutet sie ihnen in der Gegenwart die Frage nach dem Erbe dieses vergangenen Dissident\*innentums zu.

**1** Siehe hierzu u. a.: Hoppe, Katharina und Thomas Lemke: *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2021; Löw, Christine et al. (Hrsg.): *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*, Opladen, Berlin, Toronto: Verlag Barbara Budrich 2017; Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier (Hrsg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014; Barrett, Estelle und Barbara Bolt (Hrsg.): *Carnal Knowledge: Towards a ‚New Materialism‘ through the Arts*, London, New York: I. B. Tauris 2013; Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press 2010; Alaimo, Stacy und Susan J. Hekman (Hrsg.): *Material Feminisms*, Bloomington: Indiana University Press 2008; Barad, Karen: „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28/3 (03.2003), S. 801–831.

**2** Interessant ist auch der Blick auf die materielle Beschaffenheit der Historizität in geschichtsreflexiven, audiovisuellen Arbeiten. Siehe das folgende Forschungsprojekt: Kernbauer, Eva: „A Matter of Historicity: Material Practices in Audiovisual Art“, Universität für angewandte Kunst Wien, 01.06.2015, <https://amatterofhistoricity.net/about/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**3** Die Politikwissenschaftlerin Diana Coole plädiert für ein tieferes Verständnis von Materieströmen. Vgl. Coole, Diana: „Wir brauchen eine wesentlich bessere Einschätzung der materiellen Strukturen...“, in: Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier (Hrsg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014, S. 47–52, hier S. 51.

**4** Ebenfalls zusammengeführt werden die Begriffe „Bios/Zoé, Natur/Kultur, Selbst/Andere, organisch/technologisch“. Vgl. Braidotti, Rosi: „Entitäten der lebenden Welt, vereinigt euch!“, in: Birkenstock, Eva (Hrsg.): *Alicia Frankovich. Outside Before Beyond*, Köln, London: Verlag der Buchhandlung Walther König 2020, S. 67–78, hier S. 72, 76; siehe auch: Braidotti, Rosi: *Posthuman Knowledge*, Medford, MA: Polity 2019. Das Konzept der „Trans-Korporealität“ der feministischen Anthropozäntheoretikerin Stacy Alaimo verbindet die menschliche Korporealität mit der mehr-als-menschlichen Natur bzw. mit Diskursen zu Natur und Umwelt. Diese Verbindung ist materieller Gestalt und umfasst ihr zufolge Beziehungen und Austauschprozesse zwischen menschlichen Körpern, nicht-menschlichen Kreaturen, ökologischen Systemen, chemischen und anderen Akteur\*innen. Siehe: Alaimo, Stacy: „Trans-Corporeal Feminisms

and the Ethical Space of Nature“, in: dies. und Susan J. Hekman (Hrsg.): *Material Feminisms*, Bloomington: Indiana University Press 2008, S. 237–264, hier S. 238.

**5** Anna Zett, *Freiheit III* (2019), Video (HD), 30 Min., Farbe, Ton, 16:9, <https://www.d-est.com/freiheit-3/> (zugegriffen am 05.05.2024)

**6** Leipzig war zu DDR-Zeiten umgeben von veralteten Industrieanlagen, Braunkohlekraftwerken und Chemiebetrieben. Nach der Wende wurde die industrielle Produktion von der Entsorgungswirtschaft abgelöst.

**7** „Noch vor 30 Jahren war in Mitteldeutschland die Umweltkrise allgegenwärtig: von Braunkohlebaggern umgepflügte Landschaften in der Lausitz und südlich von Leipzig, dicker und stinkender „Industrienebel“ in Bitterfeld und Espenhain, toter Wald im Erzgebirge, strahlende Halden im Wismut-Gebiet, Schaum auf der Elbe, Elster und Pleiße, nitratvergiftete Brunnen überall.“ Beleites, Michael: *Dicke Luft: Zwischen Ruß und Revolte. Die unabhängige Umweltbewegung in der DDR*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2016, S. 8.

**8** Vgl. Stief, Martin: *Stellt die Bürger ruhig: Staatssicherheit und Umweltzerstörung im Chemierevier Halle-Bitterfeld*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019, S. 20; zur DDR als einem Ort vielfältiger staatlicher und gesellschaftlicher Umweltinitiativen, siehe auch: Möller, Christian: *Umwelt und Herrschaft in der DDR: Politik, Protest und die Grenzen der Partizipation in der Diktatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020.

**9** Über die Rolle und die Aktivitäten der Treuhandanstalt im Zuge der Privatisierung „volkseigenen Vermögens“ und ihre traumatischen Folgen für Ostdeutschland aus soziologischer Sicht, siehe: Milev, Yana: *Das Treuhand-Trauma. Die Spätfolgen der Übernahme*, Berlin: Das neue Berlin, Eulenspiegel Verlagsgruppe 2020; Jacobs, Olaf: *Die Treuhand: Ein deutsches Drama*, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2020.

**10** Zur Umwelt-Bibliothek der Zionskirche als Ort der Opposition, siehe: o. V.: „Umwelt-Bibliothek. Ein zentraler Ort der Bürgerrechtsbewegung“, Zionskirche Berlin, 2015, <http://zionskirche-berlin.de/umwelt-bibliothek> (zugegriffen am 05.05.2024).

**11** Zum (brüchigen) Mythos der Literaturszene vom Prenzlauer Berg, siehe: Grub, Frank Thomas: *„Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch*, Band 1: Untersuchungen, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003.

**12** Vgl. Nieters, Christian, Tobias Faupel und Holger Derlien: „Revitalisierung eines Industriestandortes“, Bundeszentrale für politische Bildung 22–23/Politik und Zeitgeschichte (26.05.2000), S. 1–7, hier S. 2.

**13** Vgl. Barkowski, Dietmar: „Sanierungsuntersuchung Grube Johannes (Silbersee) in Wolfen/Bitterfeld, Charakterisierung des Deponieinhalts“, in: Hille, Josef et al. (Hrsg.): *Bitterfeld: Modellhafte ökologische Bestandsaufnahme einer kontaminierten Industrieregion: Beiträge der 1. Bitterfelder Umweltkonferenz*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992, S. 233–241, hier S. 233.

**14** Der Film wurde zunächst in DDR-Privatwohnungen und schließlich im Westfernsehen in der ARD Sendung *Kontraste* ausgestrahlt. Es ist ein Film des grün-ökologischen Netzwerks Arche, der in Ost- und Westdeutschland für Aufruhr sorgte und die Öffentlichkeit erstmals über die Missstände der DDR Umweltpolitik aufklärte. Die Produzent\*innen des Films setzten sich aus Ost- und Westbürger\*innen zusammen. *Bitteres aus Bitterfeld. Eine Bestandsaufnahme* (DDR/BRD 1988), Dokumentarfilm, 30 Min., Kamera: Rainer Hällfritzsch, Schnitt: Rainer Hällfritzsch, Margit Miosga, Ulrich Neumann.

**15** Siehe u. a. Fisher, Marc: „E. Germany's Bitterfeld Grimiest Town in Dirtiest Country“, *The Washington Post*, 14.04.1990, <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1990/04/16/e-germanys-bitterfeld-grimiest-town-in-dirtiest-country/b3fd8888-6936-43ee-9041-b69add42cd6f/> (zugegriffen am 05.05.2024); ebenfalls medial bekannt ist der „Silbersee“, da die Schauspielerin und Umweltaktivistin Jane Fonda bei einer Ortsbegehung im Jahre 1990 in

Folge des Anblicks und des gravierenden Geruchs in Tränen ausbrach. Siehe: o. V.: „Bitteres aus Bitterfeld: Ein Fernsehbeitrag rüttelt auf“, MDR, 30.06.2010, <https://www.mdr.de/zeitreise/stoebbern/damals/artikel95380.html> (zugegriffen am 05.05.2024).

**16** Miosga, Margit: „Den Mauerfall durch ein umgedrehtes Fernrohr sehen“, in: Klier, Freya (Hrsg.): *Und wo warst du? 30 Jahre Mauerfall*, Freiburg: Herder 2019, S. 70–75, hier S. 74.

**17** Martin Stief vertieft diesen Eindruck mit Verweis auf den Historiker Amir Zelinger: „Ruhige Kamerafahrten über ‚Mondlandschaften‘, Aufnahmen vom sogenannten Silbersee bei Wolfen und von unzähligen Giftmüllfässern auf der ‚Deponie Freiheit III‘ bei Bitterfeld beeindruckten die Zuschauer in Ost und West aufgrund ihrer ‚grelle Visualität‘.“ Stief: *Stellt die Bürger ruhig*, S. 337 ff; siehe auch: Zelinger, Amir: „Bitterfeld“, Umwelt und Erinnerung, 2011, <http://www.umweltunderrinerung.de/index.php/kapitelseiten/verschmutzte-natur/51-bitterfeld/29-bitterfeld> (zugegriffen am 05.05.2024).

**18** Vgl. Zett, Anna: „Entsorgung auf der Deponie“, in: Rosenfeld, Elske und Suza Husse (Hrsg.): *Dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin: Archive Books, District\*Schule ohne Zentrum 2019, S. 68–82, hier S. 79.

**19** Vgl. Nieters/Faupel/Derlien: „Revitalisierung eines Industriestandortes“, S. 2.

**20** Vgl. ebd., S. 3.

**21** Zur Diskussion um den Begriff und die Aufgabe der Nachsorge im Video, siehe ab Min. 18:50.

**22** Für gewöhnlich wurden unter den Altlasten die Deponien und die Produktionsstandorte selbst verstanden. Vgl. ebd. und Adler, Sabine: „Sanierung von DDR Altlasten: Giftiges Erbe in Bitterfeld-Wolfen“, Deutschlandfunk, 08.04.2019, [https://www.deutschlandfunk.de/sanierung-von-ddr-altlasten-giftiges-erbe-in-bitterfeld.724.de.html?dram:article\\_id=445577](https://www.deutschlandfunk.de/sanierung-von-ddr-altlasten-giftiges-erbe-in-bitterfeld.724.de.html?dram:article_id=445577) (zugegriffen am 05.05.2024).

**23** Zett sagt zu Röttschke: „Man läuft auf so Trümmern und Scherben rum.“ (12:06–12:08 Min.)

**24** Diese Beispielarbeit kann als typisch für die *historiografische Wende* eingeordnet werden. Für eine gendersensitive und postsozialistisch reflektierte Kritik dieser Arbeit, siehe: Lange-Berndt, Petra: „Marxism Today. Politiken der Marginalität“, *Leichenfeld* 38 (2017), S. 9–23; für eine sprachbezogene Auseinandersetzung mit Collins *Marxism Today*: vgl. Bogdanović, Ana und Ulrike Gerhardt: „New Perspectives on the Socialist Past–Notes on the Potential of Generational Experiences in Dialog“, in: Wuggenig, Ulf et al. (Hrsg.): *Art in the Periphery of the Center*, Berlin: Sternberg Press 2015, S. 198–209, hier S. 204 f.

**25** Mögliche Stichwörter hierfür: Krankheiten, Lebenserwartung

**26** Nicht allein im Realsozialismus allerdings. Das Thema Müllexporte für Westdeutschen schreibt auch den kapitalistischen Westen in diesen Sedimentationsprozess ein. Dass der Silbersee heute mit verbranntem Hausmüll verfüllt wird, der ganz überwiegend nicht aus Wolfen und Sachsen-Anhalt kommt, spiegelt die historische Müllbewegung in der heutigen Zeit.

**27** Hauptstoffgruppen des Bereichs Film sind Schwermetalle und Salze, Alkohole, Aromate, Phenole, Chlorierte und andere Lösungsmittel. Gemeint sind hier die produktionspezifischen, schadstoffbelasteten Abfälle der Filmindustrie. Vgl. Barkowski: „Sanierungsuntersuchung Grube Johannes (Silbersee) in Wolfen/Bitterfeld, Charakterisierung des Deponieinhalts“, S. 235.

**28** Der Prozess der Sedimentation in seinen etymologischen, archäologischen und typografischen Ausprägungen spielt übrigens auch eine Rolle in den von James Joyce inspirierten Arbeiten der Künstler Joseph Beuys, Dieter Roth und Zbigniew Gostomski, die in Kap. 4 „Materiality and related Joycean Issues in Contemporary Art“ des folgenden Buches systematisch untersucht werden, siehe: Lerm Hayes, Christa-Maria: *Joyce in Art. Visual Art inspired by James Joyce*, Dublin: The Lilliput Press 2004, S. 161–269.

**29** Zett: „Entsorgung auf der Deponie“, S. 81.

**30** Vgl. Zett, Anna und Amelia Groom: „Dear Environment“, *Paradoxa* 31 (10.2020), S. 191–196, hier S. 193.

**31** Sozusagen als würde man auf einem Flohmarkt alte Kassetten testen, ob sie noch gehen und bei diesem Materialtest feststellen, dass noch etwas Interessantes darauf ist.

**32** Umweltdaten galten ab dem Jahre 1975 als „Vertrauliche Verschlussache“, anschließend als „Geheime Ministerratssache“ und ab 1982 sogar nur noch als „Geheime Ministersache“. Siehe hierzu: Gundermann, Baldur: „Das Geheimnis als Machtfaktor. Zum Umgang mit Umwelt-Informationen in der DDR“, Berlinische Monatsschrift 3/10 (10.1994), S. 25–31, hier S. 29; dennoch existierten in der DDR vielfältige staatliche und gesellschaftliche Umweltinitiativen, wie der Historiker Christian Möller betont. Siehe: Möller: *Umwelt und Herrschaft in der DDR* und Anna Zett, *Freiheit III*, 12:45–12:48 Min.

**33** 11:30–12:10 Min.

**34** In digitalisierter Form ist die Kassette inzwischen seit April 2019 auf der Planetlyrik Webseite, die seit 2010 von Egmont Hesse betrieben wird, nachzuhören. Siehe: <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**35** Egmont Hesses Pseudonym „Uta Johanna“ wird ebenfalls als wohnhaft in Westberlin aufgeführt, hierbei handelt es sich jedoch um eine performative, künstlerisch-literarische Fiktion.

**36** In einer Auflage von etwa 50 Stück wurde die Zeitschrift von 1984 bis 1987 u. a. von Egmont Hesse, Johannes Jansen, Leonhard Lorek und Christoph Tannert herausgegeben.

**37** Sauer, Helgard: „Über die Künstlerzeitschriften der DDR“, Deutsche Fotothek, 12.2000, <http://www.deutschefotothek.de/cms/kuenstlerzeitschriften-ddr.xml> (zugegriffen am 05.05.2024).

**38** Vgl. E-Mail Interview mit Egmont Hesse über die *SCHADEN*-Kassette am 04.05.2019.

**39** Siehe: Papenfuß-Gorek, Bert: „Depressionen auf der Rast“, in: ders. (Hrsg.): *Vorwärts im Zorn & sw.: Gedichte*, Berlin: Aufbau-Verlag 1990, S. 41; Papenfuß-Gorek, Bert: „Depressionen auf der Rast“, in: Anna Zett, *Freiheit III* (2019), 18:25–18:44 Min.

**40** Siehe: Hahnemann, Gino: „Allegorie gegen die vorschnelle Mehrheit“, in: ders. (Hrsg.): *Allegorie gegen die vorschnelle Mehrheit*, Berlin: Druckhaus Galrev 1991, S. 48 f; Hahnemann, Gino: „Allegorie gegen die vorschnelle Mehrheit“, in: Anna Zett, *Freiheit III* (2019), 25:14–25:45 Min.

**41** Zett: „Entsorgung auf der Deponie“, S. 82.

**42** Vgl. Yurchak: *Everything Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, S. 26.

**43** Vgl. ebd.

**44** Vgl. ebd.

**45** Siehe hierzu: Sasse, Sylvia: *Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 14, 30–52.

**46** Ebd., S. 14.

**47** Vgl. ebd.

**48** Der Begriff der Dissidenz kann dem Historiker Lutz Niethammer zufolge die „Vielfältigkeit der ‚Andersdenkenden‘ und ‚Andershandelnden‘“ einbegreifen. Zum Unterschied zwischen den Begriffen Dissidenz und Opposition, siehe: Niethammer, Lutz: „Einleitung“, in: ders. und Roger Engelmann (Hrsg.): *Bühne der Dissidenz und Dramaturgie der Repression: Ein Kulturkonflikt in der späten DDR*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 7–54, hier S. 38.

**49** „Wie sich das Leben hier gestalten wird, hängt auch von uns ab, und uns das zuzugestehen ist wichtig für unsere Emanzipation. Jeder, der an dem zubetonierten System des real existierenden Sozialismus scheitert, soll einen Asylantrag für die Bundesrepublik stellen können, ebenso wie jeder aus dem real existierenden Kapitalismus. [...]“ Bohley, Bärbel: „Urkunde. Vierzig Jahre Warten“, in: dies. und Katja Havemann (Hrsg.): *Urkunde 40 Jahre*, 1989, Bestand GrauZone, S. 3.

**50** Zett, Anna: „Anna Zett, *Deponie II*“, Text zur Einzelausstellung, Zionskirche Berlin, 07. bis 28. Juli 2019, <http://zionskirche-berlin.de/ausstellung-deponie-ii-anna-zett-7-7-28-7-2019> (zugegriffen am 05.05.2024).

**51** Zett, Anna: „Entsorgung. Utopie & Deponie“, Veranstaltungsankündigung, in: *Palast der Republik. Kunst, Diskurs und Parlament*, Programmheft, Haus der Berliner Festspiele, 8. bis 10. März 2019, S. 32.

**52** Sie spiegeln sich bei genauerem Hinsehen allerdings auch in dem von Zett ausgewählten und bricolierten filmischen Archivmaterial wider. So hat sie gezielt Szenen herausgesucht, in denen verbaler Missbrauch stattfindet oder rekapituliert wird. In einem Beispiel verbalisiert eine mutmassliche Kindergartenerzieherin verstörende Gewaltfantasien („Oh, ich erwürg se. Ich erwürg se, Lizzie. Irgendwann is se dran.“ (14:29–14:40 Min.)), während die karnevalesk verkleideten Kinder in einem Außengelände spielen. In einer anderen Szene erzählt eine afrodeutsche Leipzigerin, wie sie von ihrer rassistischen Nachbarin schikaniert und gedemütigt wird. Sie berichtet, wie ihr Kind mit unbeseitigtem Hundekot in Verbindung gebracht wird („Sie Schwein, räumen Sie Ihre Scheiße vom Kind weg!“ (14:55–15:29 Min.)) oder wie sie rassistisch attackiert wird, weil sie aufgrund von Schichtarbeit ihren Treppenputzdienst erst verspätet ausführen kann („Sagen Sie mal im Urwald gibts wohl keine Treppe?“ (15:35–15:55 Min.)). Es sind solche Beispiele aus *Freiheit III*, die nahelegen, dass diese alltagsgebundene, gewaltgeprägte und rassistische Sprache zur gesellschaftlichen Normalität gehörte, das heißt der Ideologie entsprach. Diese Disposition gibt Aufschluss über das Produktionsklima für kritisch denkende, zeitgenössische Lyriker\*innen. Vgl. Gespräch mit Anna Zett in ihrem Studio in Berlin am 09.05.2019.

**53** Siehe: Köhler, Barbara: *Deutsches Roulette: Gedichte, 1984–1989*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 17; Köhler, Barbara: „Selbstporträt“ (1986), 11:55–12:44 Min., in: *SCHADEN-Kassette 1986*“, 29.04.2019, <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**54** Schamal, Canaima: „taktloses liebesgedicht zum löschen“, *SCHADEN (Zeitschrift)* (1985), S. 39–40; Schamal, Canaima: „taktloses liebesgedicht zum löschen (1985), 30:10–30:44 min., in: *SCHADEN-Kassette 1986*“, Planetlyrik, 29.04.2019, <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**55** Barbara Köhler, *Selbstporträt* (1986), in: Anna Zett, *Freiheit III* (2019), 01:32–02:23 Min.

**56** 2:12–2:22 Min.

**57** Vgl. Reißer, Johann: *Archäologie und Sampling: Die Neuordnung der Lyrik bei Rolf Dieter Brinkmann, Thomas Kling und Barbara Köhler*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014, S. 152.

**58** Die Literaturwissenschaftlerin Birgit Dahlke charakterisiert Köhlers Schreibweise als existentiell und betont ihre geschlechterkritische und enthierarchisierende Arbeit an der Grammatik der deutschen Sprache hin zu einer „gleitenden Grammatik“. Als Besonderheit dieser Schreibform bei Köhler nennt sie die „Konstruktion parataktisch aufgebauter Sätze“, das „Weglassen der Satzzeichen“, das „Enjambement“ und das „Offenhalten des Satz- und Endtextes“. Vgl. Dahlke, Birgit: *Papierboot: Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S. 129.

**59** Gemeint ist hier die damalige Praxis, giftige Chemie- und Sonderabfälle komplett unkontrolliert auf Geländen abzukippen und in Gewässer abzuleiten. Hierdurch ergab sich „das Bild einer mit rostigen Giftfässern übersäten Deponie, [...] einer vergifteten Landschaft, in der das totale Chaos herrscht.“ Vgl. Zett: „Entsorgung auf der Deponie“, S. 78.

**60** Michael Beleites konstatiert, dass alle Passant\*innen, die an den Leuna-Werken, BUNA-Werken und am Bitterfelder Chemie-Kombinat vorbeifuhren (auch in den Transitzügen von Westberlin nach München/Frankfurt am Main und zurück), den „gelblich-grünen Nebel“ und die „intensiv orangefarbenen Abgaswolken“ gesehen haben müssen. Vgl. Beleites: *Dicke Luft*, S. 46.

**61** Canaima Schamal war in der Werkstatt von Wilfriede Maaß tätig.

**62** Schamals Gedichte sind nie außerhalb des *SCHADEN*-Kontexts erschienen und sie führte ihre dichterische Tätigkeit nach der Wende nicht fort.

**63** Vgl. Löser, Claus: „Filmheft: Ostpunk! Too Much Future“, Bundeszentrale für politische Bildung, 2007, S. 4, <http://www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/34009/ostpunk-too-much-future> (zugegriffen am 05.05.2024).

**64** Canaima (Mita) Schamal, *taktloses Liebesgedicht zum Löschen*, in: Anna Zett, *Freiheit III* (2019), 28:48–29:26 Min.; Schamal: „taktloses Liebesgedicht zum Löschen“ (1985), 30:10–30:44 Min., in: *SCHADEN*-Kassette 1986.

**65** Für Informationen über das offizielle Bild des Kindes, siehe: Schmidt, Hans-Dieter: „Erziehungsbedingungen in der DDR: Offizielle Programme, individuelle Praxis und die Rolle der Pädagogischen Psychologie und Entwicklungspsychologie“, in: Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Sozialisation und Entwicklung von Kindern vor und nach der Vereinigung*, Opladen: Leske + Budrich 1996, S. 15–171, hier S. 31–41.

**66** In den DDR-Wochenkrippen waren mehr als 100 000 Kinder von Montag früh bis Freitag abend untergebracht. Vgl. Israel, Agathe: „Krippenerziehung in der DDR – Frühe Kindheit in der staatlichen Institution“, *KiTa Fachtexte* (11.2015), S. 1–29, hier S. 11.

**67** Vgl. Drees, Ludwig, Ulrich Bahrke und Tomas Plänkner: „In der Krippe. Zu den psychischen Folgen gesellschaftlich organisierter Traumatisierung“, in: dies. (Hrsg.): *Seele und totalitärer Staat: Zur psychischen Erbschaft der DDR*, Giessen: Psychosozial-Verlag 2005, S. 55–70, hier S. 68.

**68** Vgl. Israel, Agathe: „Kapitel 1. Krippenbetreuung in der DDR“, in: dies. und Ingrid Kerz-Rühling (Hrsg.): *Krippen-Kinder in der DDR: Frühe Kindheitserfahrungen und ihre Folgen für die Persönlichkeitsentwicklung und Gesundheit*, Frankfurt: Brandes & Apsel 2008, S. 12–32, hier S. 13.

**69** Ebd., S. 24.

**70** Vgl. ebd. und Israel, Agathe: „Frühe Fremdbetreuung in der DDR – Erfahrungen mit der Krippenerziehung“, Bundeszentrale für politische Bildung (17.11.2017), S. 1–13, hier S. 9.

**71** Im Kontext der DDR-Krippenerziehung waren zweckfreies und zielloses Spielen, ein liebevoller Umgang mit sich selbst und eine individuelle Emotionalität keine angestrebten Ziele. Vgl. Drees et al.: „In der Krippe. Zu den psychischen Folgen gesellschaftlich organisierter Traumatisierung“, S. 56, 62.

**72** 16:18–16:27 Min.; 17:41–18:50 Min.

**73** Rainer Schedlinski wurde 1991, im Alter von 35 Jahren, als Inoffizieller Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) enttarnt. Seither hat er als Schriftsteller nichts mehr veröffentlicht, das heißt seine poetische und poetologische Tätigkeit endete zeitgleich mit seiner politisch-operativen Arbeit und kann entsprechend auch nur in ihrer komplexen gegenseitigen Verschränkung betrachtet werden. Siehe: o. V.: „Vorzimmer der Macht“, *DER SPIEGEL* 31/1992 (27.07.1992), <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680117.html> (zugegriffen am 05.05.2024); Steinert, Hajo: „Die Szene und die Stasi. Muß man die literarischen Texte der Dichter vom Prenzlauer Berg jetzt anders lesen?“, *Die Zeit* 49/1991 (29.11.1991), <https://www.zeit.de/1991/49/die-szene-und-die-stasi> (zugegriffen am 05.05.2024).

**74** 08:37–08:55 Min.; 09:25–09:36 Min.

**75** 09:55–10:01 Min.; 10:23–10:55 Min.

**76** 12:12–12:37 Min.

**77** 13:44–14:22 Min.

**78** 14:50–16:17 Min.

**79** 16:18–16:27 Min.; 17:41–18:50 Min.

**80** 00:58–01:50 Min.

**81** 13:01–13:44 Min.

**82** Aufgrund des Verschwindens in der Erde gibt es hier eine Parallele zu dem für Graffiti und Kritzeleien offenen Monument *Gegen-Denkmal* (1986) von Jochen Gerz und Esther Sha-

lev-Gerz, das als ein „Monument gegen Faschismus, Krieg und Gewalt und für Frieden und Menschenrechte“ in Hamburg-Harburg errichtet wurde. Das zwölf Meter hohe Kunstwerk enthielt eine mehrsprachige Aufforderung an die Besucher\*innen, ihre Namen einzugravieren. Je mehr Namen eingraviert worden sind, desto zügiger versank das Monument zwischen 1986 und 1991 in Intervallen von je 1,5 Meter in einem Schacht. Dem Erinnerungsforscher James E. Young zufolge regt das *Gegen-Denkmal* über „eine symbolische Geste hinaus“ zum selbstständigen Erinnern an, da es die Besucher\*innen dazu bringt, sich „von neuem selbst zu erinnern“. Vgl. Young, James E.: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, übersetzt von Meta Gartner, Margit Ozvalda und Susanna Rupprecht, Wien: Passagen Verlag 1997, S. 54–70, hier S. 58, 61 f, 66.

**83** Sprays und Mauerbemalung parallel: 07:31–08:02 Min.; 10:55–11:25 Min.

**84** 16:29–16:48 Min.

**85** 17:08–17:23 Min.

**86** 17:24–17:39 Min.

**87** Zett: „Entsorgung auf der Deponie“, S. 80.



## 5. Vom Index zum Digit

Die Bitterfelder Deponie „Freiheit III“ und das Oppositionsarchiv der DDR sind zwei sehr verschiedene – allerdings in Zetts *Freiheit III* zusammengedachte – Exempel des materiellen Erbes der DDR und, im weiteren Sinne, des sozialistischen Osteuropas vor 1989. Zu dieser materiellen Hinterlassenschaft gehören offensichtlich nicht nur Mülldeponien und historische Archive, sondern zusätzlich auch Architekturen und Infrastrukturen, urbane Räume und öffentliche Orte, Orte der Repräsentation und symbolischen Markierung der Macht, industrielle Anlagen und zeittypische Artefakte bzw. Technologien – kurz, eine weitläufige physische wie symbolische Topografie Osteuropas, die als Ansammlung *indexikalischer Zeichen* in die postsozialistische Gegenwart hineinsteht. So fungiert das indexikalische Zeichen dem Semiotiker Charles Sanders Peirce zufolge anders als das arbiträre sprachliche Zeichen als materielle Spur der Ursache seiner eigenen Erzeugung. Das indexikalische Zeichen ist mit dem Bezeichneten, als seiner Ursache, materiell und nicht bloß signifikatorisch verknüpft (Bsp. Rauch-Feuer, Einschussloch-Patrone, belichtetes Negativ-abgebildeter Gegenstand).<sup>1</sup> In die dinglichen Hinterlassenschaften des Sozialismus in Osteuropa ist das Leben, das sie erzeugte, materiell eingeschrieben. Diese *indexikalische Topografie* wird dann zum Schauplatz der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen post-89; und so sehr sie diesen Entwicklungen den Widerstand ihrer Materialität entgegensetzen mag (sie ist eben kein rein diskursives oder semantisches Phänomen), so sehr wird die Topografie durch diese materiellen Residuen in tiefgreifender Weise transformiert.

Ging es Zett in *Freiheit III* um ein posthumanistisches Insistieren auf der abstraktiven Qualität der puren Materialität dieses Erbes im speziellen Fall toxischer Hinterlassenschaften der ostdeutschen Chemieindustrie, so steht im Fokus dieses Kapitels nochmal allgemeiner die Frage, wie sich die Veränderung der *indexikalischen Topografien* Osteuropas, als konkrete Elemente der Lebenswelt von Menschen in der Transformationszeit und danach, auf das Erinnern der Generation T auswirkt bzw. von ihr künstlerisch verarbeitet wird. Wie in Kap. 2.1. erläutert, stellt sich das Erinnern der Generation T generell als verschwommener, vermittelter, ortloser (und nicht zuletzt digitaler) dar als bei früheren Künstler\*innengenerationen. Dies hängt auch damit zusammen, wie die physischen Spuren der sozialistischen Vergangenheit post-89 teils getilgt oder überschrieben werden, teils verwaisen und verwittern.

Andererseits stellen diese Prozesse – und das, was sie überdauert – genau auch Anlässe für Künstler\*innen dar, in diese zu intervenieren, ihre Konsequenzen für das kulturelle Gedächtnis der Generation T zu erkunden, aber auch die Funktion und Valenz des materiellen Erbes in ihrem Diskurs um das Vergangene bzw. seine Verortung, Wahrheit und Erinnerung zu evaluieren. Dabei könnte man annehmen, dass, wenn das Überschreiben und Verschwindenlassen des materiellen Erbes mit einem Verlust bestimmter Historien im öffentlichen Bewusstsein korrespondiert, die Künstler\*innen der Generation T dieses Erbe als Verortungspunkt und letzten Garant der Rekuperation (der künstlerischen Wiedererinnerung und öffentlichen Artikulation) dieser historischen Wahrheit verwenden müssten. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Idee, dass die Vergangenheit diesem Erbe als indexikalischem Zeichen konkret materiell innewohnt,<sup>2</sup> in ihm quasi einen physischen Bürgen findet. Sie stünden dann in einer Linie mit künstlerischen Positionen der *historiografischen Wende* (Kap. 2). Das jedoch passiert überraschenderweise nicht. Vielmehr stechen in den im Praxisteil analysierten Videoarbeiten von Cooltūristēs, CORO Collective und Hito Steyerl die ironischen Strategien mit Blick auf die Reste des Sozialismus hervor.

Die materiellen Spuren der Vergangenheit, die im sich anschließenden Unterkapitel terminologisch als *Indizes* zusammengefasst werden, werden dabei in diesen Arbeiten grundsätzlich, wenn auch in verschiedener Weise, *performativ aktiviert*. Es ist die performative Präsenz der (Künstler\*innen-)Körper am Ort dieser Spuren, die jene Indizes als Schlüssel zur Transformationszeit erschließt. Insofern richtet sich auch auf die Konstellation Index-Körper nachfolgend eine besondere Aufmerksamkeit.

### 5.1. *Renaming Machine*

Die physische und symbolische Topografie Osteuropas unterliegt nach dem Fall des „Eisernen Vorhangs“ dramatischen, teils unmittelbaren, teils erst nach und nach eintretenden Veränderungen. So beobachtet man seit den 1990er-Jahren eine massive Tendenz zur Umbenennung und Rekodierung des öffentlichen Raumes: Orte, Plätze, Straßenzüge, Erinnerungsorte und Denkmäler aus der sozialistischen Vergangenheit werden beseitigt, renoviert, überschrieben oder umgewidmet. Dabei überlagern sich zwei – zusammenhängende, aber in ihren Logiken doch klar zu trennende – Prozesse:

Zum einen die Umstellung der osteuropäischen Ökonomien auf kapitalistische Prinzipien inklusive weitgehender Privatisierungen ehemaligen Staatseigentums (mit dem Effekt der Massenarbeitslosigkeit durch Deindustrialisierung) und Implementierung neoliberaler Reformen in der Wirtschaftspolitik. Die mittelbaren Effekte dieser Umstellung notiert etwa die Künstlerin Paulina Olowaska anhand der von ihr wahrgenommenen visuellen und gesellschaftlichen Veränderungen in Warschau nach dem Ende des Kalten Kriegs. In einem Interview beschreibt sie ihre Eindrücke und erklärt, warum sie sich während der postsozialistischen Transformationszeit manchmal untröstlich fühlte:

Weil es eine wirklich harte Zeit war. Mit Feingefühl kam man nicht weiter, es ging um Anpacken, um Zurechtkommen, darum, die Zukunft zu meistern. Mein Ziel war es, die Idee einer kollektiven Kreativität in die neue Zeit zu retten und den unterschätzten Modernismus und seine Architektur zu bewahren. Die Gentrifizierung hatte eingesetzt, Stadtviertel änderten sich schlagartig.<sup>3</sup>

Ołowska beschreibt ihre Erfahrung der Transformationszeit in den 1990ern, die von Orientierungslosigkeit, Unsicherheit und einer strategischen Aufhebung der Vergangenheit durch Umbenennungen und exzessive Erneuerungen häuslicher, urbaner und ruraler Landschaften geprägt war.<sup>4</sup> Viele Erfahrungsberichte von Künstler\*innen, die das Ende des Kalten Kriegs und die postsozialistische Transformationszeit erlebt haben, führen an folgenden neuralgischen Punkt: das „Drama der Privatisierung“, wie Boris Groys die damalige ökonomische Umstrukturierung und ihre Konsequenzen benennt.<sup>5</sup> Die Regeln der zivilen Gesellschaft missachtend, verursachte dieses Phänomen in den frühen 1990ern eine ausgeprägte gesellschaftliche Desorientierung und Demoralisierung aufgrund von spekulativen Geschäften, wachsender Korruption und massenhafter Schließung von Fabriken. Das „Drama“, das hier seinen Lauf nahm, entsprach demnach einer radikalen Veränderung auch der unmittelbar wahrnehmbaren Stadtlandschaften und der alltäglichen Gewohnheiten der Menschen, d. h. es fand ein systematisches Überschreiben des vom Sozialismus hinterlassenen „mentalen und symbolischen Territoriums“<sup>6</sup> statt. Diese visuellen, habituellen, territorialen und topografischen Veränderungen sind unmittelbar mit den wirtschaftlichen und sozialen Auswirkungen der Implementierung des Kapitalismus verschränkt, wie die Künstlerin Naomi Hennig betont. Sie weist darauf hin, dass es infolge der sozio-ökonomischen Veränderungen nicht nur in der Stadt, sondern auch auf dem Land zur Verwüstung und Marginalisierung gesellschaftlicher Gruppen kam.<sup>7</sup> Das „Drama der Privatisierung“ als ein Terminus für die gravierenden ökonomischen, sozialen und gesellschaftlichen Umwälzungsprozesse ist eine Erfahrung, die viele Künstler\*innen der Generation T teilen.

Zum anderen aber sind es die erinnerungspolitischen Initiativen vieler politischer Akteur\*innen in Osteuropa – die Impulse zur Tilgung gewisser Geschichten zugunsten der Wieder(er)findung gewisser anderer –, welche die physische und symbolische Topografie Osteuropas umarbeiten. So hatte man es der Kunsthistorikerin Edit András zufolge in den 1990er-Jahren zunächst mit einer regelrechten Phase der Verdrängung des Sozialismus zu tun.<sup>8</sup> Die öffentliche Gedächtnis- und Erinnerungskultur im Baltikum sowie in Ost- und Südosteuropa ist bis heute von einem Anti-Sozialismus geprägt, der insbesondere in populären, national konstruierten Narrativen zur Geschichte der Unterdrückung kenntlich wird. Aus diesem Grund geriet die widersprüchliche Realität der sozialistischen Vergangenheit in den 1990er-Jahren in vielen Ländern zu einem blinden Fleck, dessen Rolle für die nationale Identitätsformation und die postsozialistische Subjektivierung bis in die 2000er ungeklärt blieb (siehe den Verweis auf die zweite Komponente der erinnerungspoetischen Konstellation).

Kunsthistoriker\*innen wie Edit András und Viktor Misiano nennen die Zeitspanne der 1990er-Jahre auch das Jahrzehnt der Amnesie (siehe Kap. 2.1.), da mit der (stadt-)landschaftlichen Säuberung von unerwünschten Residuen der Geschichte gleichzeitig die Möglichkeit für ein kulturelles Gedächtnis zunehmend entortet wurde.

Beispielsweise wurde, wie die Kunsttheoretikerin Suzana Milevska rekonstruiert hat, nach dem Zerfall Jugoslawiens ein Großteil der Spuren aus der Tito-Ära radikal ausgelöscht und überschrieben.<sup>9</sup> Parallel zu den visuellen Veränderungen wie den Renovierungen und Sanierungsarbeiten an Häusern, Straßenzügen, Stadtvierteln und Monumenten entwickelten sich seit den 1990er-Jahren auch sprachliche Modifikationen: eigentümliche Sprachstile, ursprüngliche Semantiken von Straßennamen und sogar einzelne Worte begannen sukzessive zu verwischen und zu verschwinden. Diese Modifikation, Chaotisierung und Auslöschung der semantischen und symbolischen Topografie des Sozialismus hat viele Zeug\*innen der Transformation in den 1990er-Jahren geprägt und recherchebasierte künstlerische Projekte angeregt.<sup>10</sup> Suzana Milevska hat für die künstlerischen Reaktionen auf das Phänomen der Überschreibung und Aneignung einen eigenen kunstwissenschaftlichen Begriff geprägt: die „Renaming Machine“ (dt. die „Umbenennungsmaschine“). In Milevskas gleichnamigem Ausstellungs- und Buchprojekt *The Renaming Machine* (2010) werden die Akte des Benennens und des Umbenennens über die Analyse künstlerischer Arbeiten als praxisbasierte, biopolitische Methoden sowie epistemologische Konzepte eingeführt.<sup>11</sup> Eine Problematik ihrer Begriffsfindung stellt dar, dass sie für zwei entgegengesetzte Operationen eingesetzt wird: einerseits für die vielfältigen, zumeist national gesteuerten Umstrukturierungen des öffentlichen Raums und der Sprache<sup>12</sup> und andererseits für die kulturellen sowie künstlerischen Reaktionen und Re-Appropriationen des öffentlichen Raumes und überholter Semantiken. Obgleich Milevskas Paradigma eine geografische Konzentration auf Ex-Jugoslawien und den Balkan vorsieht,<sup>13</sup> steht – fast 15 Jahre später – einer europäischen und globalen Erweiterung dieser Idee aus postsozialistischer Perspektive nichts im Wege. Der bei Milevska durchgängig praktizierte transkulturelle Ansatz und ihr Fokus auf künstlerische Investigationen, die sich dem „öffentlichen Vergessen“ entgegenstellen,<sup>14</sup> machen die Konzeption der *Renaming Machine* zu einem produktiven Instrument, um über künstlerische Strategien der namensgebundenen „Konstruktion und Destabilisierung der Erinnerung an nationale, kulturelle und persönliche Identitäten“<sup>15</sup> während der Transformation nachzudenken.

Damit ist jedoch nur die eine Seite der erinnerungspolitischen Initiativen erfasst. Denn wie die Kunsthistorikerin Bojana Pejić unterstreicht, ging es in den 1990er-Jahren ja weniger darum, eine Landschaft *ohne* Erinnerung zu kreieren, als vielmehr darum, gewisse *frühere* Historien zu restaurieren und wieder anschlussfähig zu machen.<sup>16</sup> Diese ‚Restauration‘ nimmt jedoch angesichts architektonischer und städtebaulicher Projekte wie Skopje 2014 oder dem Projekt Berliner Schloss – Humboldt-Forum, das den Abriss des Palasts der Republik in Berlin, den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses und eine dortige Relokalisierung „außereuropäischer Sammlungen“ umfasst, geschichtsrevisionistische, d. h. mitunter fragwürdige, Züge

an. Der Videokünstler Adnan Softić etwa spricht mit Bezug auf diese Art von nationaler Geschichts(re)konstruktion von einer „besseren Geschichte“, d. h. von einer Geschichte, die zugunsten eines „Wettlaufs der Nationen“ modifiziert wurde.<sup>17</sup> Auch andere städtebauliche Veränderungen und Eingriffe in ehemaligen sozialistischen Städten wie in Baku, Aserbaidschan, lassen darauf schließen, dass sich an die Errichtung neoklassizistischer und barocker Architektur eurozentrische, nationalistische und diskriminatorische Weltanschauungen knüpfen. So verdichtet sich der Befund, dass die im Zuge der Restaurierungen und Renovationen in Auftrag gegebenen neuen Monumente und Architekturen letztlich anachronistische, nämlich anti-globale identitätspolitische und ideologische Funktionen erfüllen – und keineswegs „nur“ der urbanen Anschließung postsozialistischer Städte an den globalen, westlichen Kapitalismus dienen.

Allerdings sollte nicht übersehen werden, dass solche Initiativen nur *ein* Segment gesellschaftlicher Erinnerungspraxen erreichen. Das wird deutlich, wenn man sich Aleida Assmanns Unterscheidung von sozialem (bzw. kommunikativem) und nationalem oder politischem Gedächtnis (vgl. Kap. 2.1.) vor Augen hält. Während das soziale Gedächtnis tendenziell in der materiellen Dingwelt, d. h. in Alltagsgegenständen, in der Architektur und in urbanen Topografien verankert ist, ist es für Assmann ein typisches Kennzeichen des nationalen Gedächtnisses, „seine Signatur in diese Topografie in Form von Denkmälern und Straßennamen“ einzuschreiben.<sup>18</sup> Dadurch kann es zu Diskrepanzen zwischen sozialem und nationalem Gedächtnis kommen, speziell eben in Situationen, in denen letzteres von System- und Regierungswechseln betroffen ist. Hier entwickle sich „so etwas wie eine Zweigleisigkeit zwischen offiziellem und inoffiziellem Gedächtnis [...]. Unter den monumentalen Zeichensetzungen des Staates erhält sich das Netz eines sozialen Gedächtnisses, das eine kognitive Dissonanz produziert.“<sup>19</sup> Vor diesem Hintergrund wurde der öffentliche Raum, nicht zuletzt als zunehmend privatisierte und kapitalisierte Zone, in manchen künstlerischen Interventionen der 2000er-Jahre als ein verfremdeter, radikal anderer Raum eingeführt, der Variationen des Utopischen und subtile Gesten der Demonumentalisierung ermöglicht. Dabei spielt oftmals auch die oben erwähnte unwillkürliche Insistenz der Indizes eine Rolle, denn dass man in den 2000er-Jahren an domestischen und öffentlichen Orten jederzeit über eine „Spur, ein Detail, eine suggestive Synekdoche“<sup>20</sup> hätte stolpern können, die zurück zur sozialistischen Geschichte geführt hätte, ist den meisten Künstler\*innen, Kulturproduzent\*innen und Theoretiker\*innen der *historiografischen Wende* nicht entgangen.

Wie andererseits Künstler\*innen der Generation T mit diesen Spuren bzw. allgemein mit der Umarbeitung der *indexikalischen Topografie* Osteuropas nach 1989/91 umgehen, steht im Zentrum dieses Kapitels.

## 5.2. Der Abschied vom Index

Während der postsowjetischen Amnesie der 1990er-Jahre verschmäht, ist die Architektur der Sowjetzeit erst vor kurzem, nach Jahren der Unsichtbarkeit, Teil der Debatte um lokale Modernismen geworden.<sup>21</sup> Die Gründe für die Unsichtbarkeit dafür liegen teilweise in der fehlenden oder fehlgeleiteten Identifikation künstlerisch relevanter Gegenstände (die Stigmatisierung modernistischer Architektur als ‚fremd‘ und ‚brutal‘)<sup>22</sup>, aber auch in dem, was die Kunsthistorikerin Zdenka Badovinac die unabgeschlossene Selbstkontextualisierung und Selbsthistorisierung osteuropäischer Kulturschaffender und Institutionen nennt.<sup>23</sup> Im Folgenden wird anhand von zwei exemplarischen Arbeiten in den Blick genommen, wie sich heute eine neue Form der Selbstkontextualisierung und -historisierung in der künstlerischen Auseinandersetzung mit indexikalischen Architekturen vollzieht.

### Spielplatz ade: Cooltūristės' *Kosminis darželis* (2012)

Cooltūristės ist eine 2005 gegründete, meist anonym agierende Künstler\*innengruppe aus Vilnius. Laima Kreivytė ist das einzige, namentlich bekannte Gründungsmitglied und bis heute aktive Teilnehmerin der sich über die Jahre verändernden Gruppe. Der Titel basiert auf den Worten cool, Kultur, Tourismus und das litauische Wort für Bodybuilderin (kultūristė). Das Hauptprinzip ihrer kollektiven Maßnahmen sind die sogenannte Mis(s)appropriation und Institutionskritik. Sie beschäftigen sich mit der Dekonstruktion dominierender Machtstrukturen durch Verfahren der Aneignung und Vermischung kultureller Kontexte.

Der in Cooltūristės' Videoarbeit *Kosminis darželis* (2012, 05:37 Min.)<sup>24</sup> im Zentrum stehende Index besteht in der Architektur eines ab 1978 im Vilniusser Stadtteil Karoliniškės vom Architekten Viktor Cholin errichteten Kinderspielplatzes, der 2013 unter nicht völlig transparenten Umständen – jedenfalls gegen den Willen und offenbar unter Verletzung bestehender Urheberrechte des Architekten – auf Veranlassung der Leitung des lokalen Kindergartens Čiauškutis abgerissen wurde. Diese Architektur war eine Art Lebensprojekt Cholins (der in Moskau aufwuchs und ausgebildet wurde, bevor er nach Vilnius zog), seine Vollendung zog sich von den ersten Anfängen in Abschnitten über knapp 15 Jahre bis ins Jahr 1993 hin (die fertiggestellten Elemente wurden bereits vorher zum Spielen genutzt). Cholins ebenso aufwendiger wie idiosynkratischer Entwurf in Mosaikbauweise ergab sich aus seinem reformpädagogisch und sprachtherapeutisch<sup>25</sup> inspirierten Einspruch gegen die „typisch sowjetische“ Spielplatzarchitektur der Zeit und war in Form von Wasserelementen und Farbgebung ursprünglich von der in Cholins Augen für die litauische Nation prägenden Landschaft der Kurischen Nehrung beeinflusst. 1991 wurde die Umzäunung des Geländes im Zusammenhang der Ereignisse des Vilniusser Blutsonntags beschädigt, bei denen am nahegelegenen Fernsehturm 14 Litauer\*innen von sowjetischen Soldaten getötet

wurden. Vor dem Abriss 2013 blieb der Spielplatz etwa zehn Jahre ungenutzt und verfiel zusehends.<sup>26</sup> Im Jahr vor dem angekündigten Abriss nutzte das Künstler\*innenkollektiv die Spielplatzarchitektur für die Produktion ihrer Videoarbeit *Kosminis darželis*, die somit buchstäblich und bewusstermaßen auf einem Index im Moment seines Verschwindens entsteht und sich insofern in der Problematik der *Renaming Machine* verortet.

Die vier Cooltūristēs Performer\*innen verwenden die beschriebene Spielplatzarchitektur als Szenografie eines „Weltraumspaziergangs auf dem Mond“: Nach der „Ankunft“ in einer der Hütten und ihrem Austritt aus der Tür bewegen sie sich wie Astronaut\*innen in dilettantisch improvisierten Raumanzügen schwerelos hüpfend und verlangsamt über das Gelände (Abb. 25). Mit Kameras bewaffnet, sind sie erkennbar auf „Erkundungsmission“, untersuchen den „lunaren“ Bodenbelag, seine Schründe und Durchlöcherungen, posieren in Space-Age-Manier mit der „Rakete“ des im Hintergrund mitgefilmten Fernsehturns (Abb. 26) und begeben sich schließlich zum Abflug in die Kapsel eines anderen Spielhäuschens, bevor die kurze, in der Ästhetik eines VHS-Homevideos gehaltene Videoperformance endet. Akustisch unterlegt ist die Handlungssequenz mit der historischen Tonbandaufnahme einer Trolleybusfahrt durch Karoliniškės, in deren Verlauf die teils von der Raumfahrt inspirierten Straßen- bzw. Haltestellennamen im Bezirk durch eine Ansagerin (und dann durch Einblendungen) durchgesagt (bzw. eingespielt) werden: Mond Haltestelle, Kosmonauten Haltestelle, Stern Haltestelle etc., wobei die Performer\*innen die Abfolge dieser Begriffe teils mit ihren Bewegungen zu interpretieren scheinen.

Die Spielplatzarchitektur in *Kosminis darželis* wird für diese Künstler\*innen aus Generation T somit zunächst zum Trigger eigener Kindheitserinnerungen.<sup>27</sup> Obwohl vom Architekten nicht als Weltraumzenario angelegt,<sup>28</sup> evoziert der Ort das „Astronaut\*innen-Spielen“ in Zeiten des Sozialismus, das die inzwischen erwachsen gewordenen Performer\*innen in der Videoarbeit im Gestus entsublimierter Spontanität wiederholen. Die wiedergefundene Erinnerung an den Klang der damaligen kosmistischen Straßennamen in Karoliniškės wird durch die wiederentdeckte Originaltonspur zugleich akustisch illustriert und historisch belegt.

Die Kindheitserinnerung ruft auf einer zweiten Ebene einen weiteren Zeitkontext auf – das *Space Age*, in dem das Rennen um die bemannte Mondraumfahrt zu einem frühen und prominenten, zugleich symbolischen und technologischen Spielfeld des Ost-West-Konflikts wurde; ein Wettrennen, das bekanntlich mit der US-amerikanischen Mondlandung 1969 entschieden und dadurch erheblich entaktualisiert wurde. Bereits in den 1970er-Jahren fing der populäre sowjetische Enthusiasmus für die Raumfahrt entsprechend an zu bröckeln.<sup>29</sup> Daraufhin entstand, so beschreibt es der Weltraumhistoriker Asif Siddiqi, in der Sowjetunion ein neuer Typ von Nostalgie: eine „Nostalgie für die Zukunft“. Der initiale, technologisch-kulturelle Zukunftsoptimismus war abgekühlt. Siddiqi beschreibt die öffentliche Rhetorik nach den 1970er-Jahren als den Wunsch, eine Vergangenheit zu rekreieren, in welcher sich die verlorene, aber ersehnte Zukunft verorten ließe.<sup>30</sup> *Kosminis darželis* verhält sich zu diesem Kontext



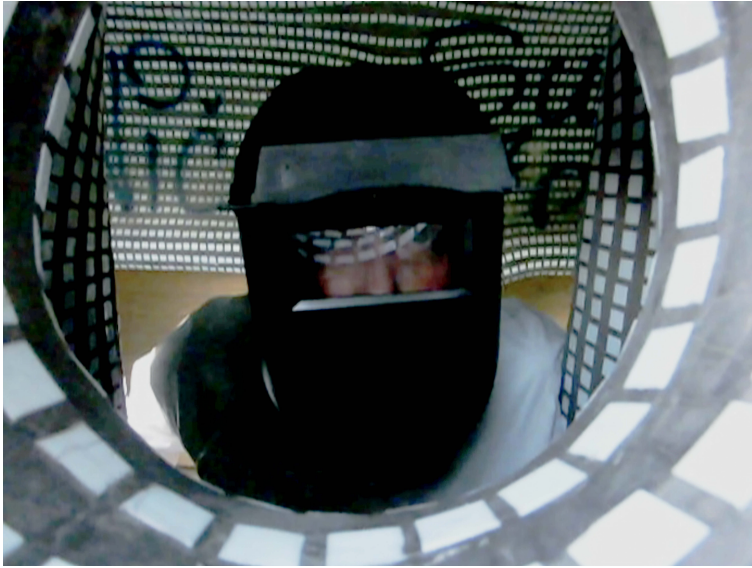
**25–26** Cooltūristēs, *Kosminis darželis* (dt.: Weltraum Kindergarten) (2012), Videostills. Performance Video (HD), 05:37 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler\*innen/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

zugleich affirmativ und zersetzend. So scheint durch das laienhafte Astronaut\*innen-spiel der Performer\*innen in der Vilniusser Vorstadt die (seinerzeit für viele schmerzliche, aus heutiger Sicht eher komische) historische Tatsache hindurch, dass auch die aufwendig ausgebildeten sowjetischen Raumfahrer\*innen mit ihrer professionellen

Ausrüstung ihrerseits immer nur auf der Erde gewandelt sind (in Trainingscamps etc.) und den Mond selbst nie betreten haben. Umgekehrt vollendet das Kinderspiel imaginär diesen Akt und entspricht einem ironischen Nachholen der verpassten sowjetischen Mondlandung. Diese Reminiszenz spiegelt in *Kosminis darželis* zurück auf das Kindheitsmotiv, rahmt nämlich die Begehung des Spielplatzes bzw. der von ihm getriggerten Vergangenheit *als so fremd*, dass sie buchstäblich als Erkundung eines extraterrestrischen Gebiets erscheint: Die Sowjetunion, das war ein anderes Gestirn, ein fremdartiger Himmelskörper. Sie wurde per Raumschiff schon längst verlassen.<sup>31</sup>

Mit Blick auf die Figur des Index birgt dieses Abschlussmotiv von *Kosminis darželis* eine bemerkenswerte Implikation. In der Logik der Performance entsteht nämlich der Spielplatz, als abhebende Raumkapsel, am Ende selbst dem Stadtraum von Karoliniškės – eine Fantasie, die direkt mit dem Umstand seiner real bevorstehenden Destruktion kommuniziert. Als Vehikel und technische Ausrüstung einer Mondlandungsmission – und insofern einer mobilen und kurzfristigen Unternehmung – adressiert, erscheint die Spielplatzarchitektur nun weniger als fixes Materialzeichen einer gegebenen Vergangenheit denn als immer schon provisorischer Aufbau. Wie das Raumschiff war sie nie dazu gedacht, langfristig an Ort und Stelle zu bleiben. Diese Geste entspricht einer grundlegenden Dynamisierung bzw. Temporalisierung der Figur des Index.<sup>32</sup> Selbst den eilig zwischen 1971 und 1976 in Plattenbauweise errichteten Bezirk Karoliniškės insgesamt gibt es in seiner bestehenden Form überhaupt erst seit wenigen Jahrzehnten: Und wie lange noch? So sehr Cooltūristės des verschwindenden Index' in *Kosminis darželis* also gedenkt, so wenig betrauert das Kollektiv sein Verschwinden. Vielmehr scheint es den „Abflug“ selbst zu vollziehen und unterzeichnet diesen Akt sogar noch mit einer Selbstidentifikation: Ein Mitglied der Crew klappt in der letzten Einstellung ihr Visier hoch und weist sich mit ernstem Blick als gealtertes Kind der Generation T aus (Abb. 27).

Vor diesem Hintergrund wird kenntlich, was Cooltūristės an der Spielplatzarchitektur als Index nicht interessiert: Weder die künstlerische Recherche der Details seiner Erbauung durch Viktor Cholin noch die seines Abrisses durch die Stadtverwaltung. Weder die Tatsache, dass sich am in der Arbeit in Szene gesetzten Fernsehturm ein sowjetisches Gewaltverbrechen an der Zivilbevölkerung ereignet hat noch die Tatsache, dass die kosmistischen Straßen- bzw. Haltestellennahmen nach 1991 genau den Namen der Opfer dieses Verbrechens weichen mussten: So dass statt sowjetischer Weltraumambitionen nunmehr ein Gründungs-drama des unabhängigen litauischen Staates ins Straßenbild von Vilnius eingetragen wurde. Cooltūristės verwenden die verschwindende Spielplatzarchitektur weniger als indexikalisches Untersuchungsobjekt denn einfach als Anlass einer weiteren Iteration ihrer bestehenden feministischen Praxis. So wurden die provisorischen Raumfahrer\*innenanzüge gar nicht speziell für *Kosminis darželis* entwickelt; sie tauchen schon vorher und auch später noch in feministischen Interventionen und Performances von Cooltūristės auf (beispielsweise in *Ban Male Hero* (2010) oder *Upstairs, or Wedding International* (2013)) und



27 Cooltūristēs, *Kosminis darželis* (2012), Videostill.

dienen dort Zwecken der Schockierung, Anonymisierung und visuellen Entgenderung. Die Idee einer rein von Frauen\* durchgeführten Mondmission steht noch im Zentrum der jüngsten Arbeit *Women on the Moon* (2019). Cooltūristēs verfolgt die futuristische Vision eines feministischen Kosmismus, die von den verschwindenden Indizes der osteuropäischen Vergangenheit regelmäßig Gebrauch macht, ohne noch durch ihren Spurencharakter – die Idee einer in sie physisch eingeschriebenen historischen Wahrheit – verpflichtet oder gebunden zu sein. Vielmehr geht es ihnen explizit um eine eigensinnige und eigenmächtige Aneignung der Indizes:

Another important issue in the exhibition is questioning the strategies of appropriation by turning them inside out. This is not only appropriation, but also misappropriation, the exposure of an error, grabbing publicity by using one's weakness. Mis(s) appropriation is a female appropriation, the subjection of hard male buildings to soft female materials. Misappropriation as a wrong appropriation: subjecting architecture to performance, the body.<sup>33</sup>

Der Begriff der „mis(s)appropriation“ der indexalischen Architekturen beschreibt Cooltūristēs' Gebrauch von Cholins Spielplatzarchitektur; er gilt aber auch für ihre Aneignung der spätsowjetischen „Nostalgie für die Zukunft“ in Gestalt des gescheiterten Mondraumfahrtprogramms, die sie, Jahrzehnte später, mit feministisch-situationistischer Positivität überschreiben.

### Das leere Wörterbuch: *Vocabulary Lesson* (2009) von CORO Collective

Wie in Cooltüristés' *Kosminis darželis* steht auch in *Vocabulary Lesson* (2009, 9:36 Min. und 2:22 Min.)<sup>34</sup> von CORO Collective<sup>35</sup> eine indexikalische Architektur der Sowjetzeit im Zentrum, die über eine Künstlerinnenperformance aktiviert und bespielt wird. Im Fall von *Vocabulary Lesson* ist das der ehemalige Sport- und Kulturpalast in Vilnius, ein eindrückliches Exemplar konstruktivistischer Architektur, das eine lange und mit der sowjetischen Vergangenheit Litauens verwickelte Geschichte aufweist. Das Gebäude wurde 1971 an der Stelle des ehemaligen jüdischen Friedhofs, den die sowjetischen Behörden Ende der 1940er-Jahre zerstörten, eröffnet. Es wurde zu einem Symbol der sowjetischen Moderne. Neben Sport- und Musikveranstaltungen fanden im Palast auch historisch und national bedeutsame Veranstaltungen statt. 1988 wurde die Arena Schauplatz des Eröffnungskongresses von Sajūdis, jener Reformbewegung, die Litauens Unabhängigkeit einleitete. Die öffentliche Beerdigung der in Kap. 5.2. erwähnten Opfer des Vilniusser Blutsonntags fand ebenfalls hier statt. Nach dem Zusammenbruch der UdSSR wurde der Palast privatisiert und – wie viele andere Gebäude und Orte in den postsowjetischen Gebieten – von kleinen Geschäften und anderen Unternehmen besiedelt. Diese blieben bis zu ihrer Schließung im Jahr 2004 in Betrieb, als der Palast aufgrund seines zunehmenden Verfalls zur Gefahrenzone erklärt wurde. Nach weiteren Besitzer\*innenwechseln ist das Gebäude bis heute nicht saniert und in Betrieb genommen worden und stellt sich insofern als typischer Fall einer gescheiterten Privatisierungsgeschichte dar.

*Vocabulary Lesson* bezieht sich auf diese indexikalische Architektur in und nach der Transformationszeit bzw. auf den weiteren Kontext der *Renaming Machine* (Kap. 5.1.) über ein formales, nicht inhaltliches oder thematisches Moment. So entfaltet sich in der Arbeit eine detailliert ausgestaltete Performance der drei Künstlerinnen, die sich am Leitfaden eines spielerischen Lernsongs („Learning Song/Vocabulary Version“<sup>36</sup>) orientiert, in dem es um ABC-Lernen und Vokabelübungen geht: „Of course you know your ABCs?“<sup>37</sup> Genau diese Annahme jedoch – sein ABC, seine Vokabeln, sein Wörterbuch zu kennen – erweist sich als pure Ironie und wird im Fortgang des Songs systematisch dekonstruiert. So tauchen die Buchstaben nicht nur ohne erkennbare Ordnung in beliebiger Reihenfolge auf; auch enthält dieses „Vokabelheft“ gar keine Wörter, sondern bloß Buchstaben, die als Wörter ausgegeben werden („And I'll tell you a secret – I can read words of one letter!“<sup>38</sup>). Das Vokabelheft ist leer; enthält nichts als asemantisches Buchstabengestöber.

Wie Cooltüristés in *Kosminis darželis* (vermittels der Spielplatzarchitektur), so rufen auch die Generation T-Künstlerinnen des CORO Collectives ihre eigene Kindheit auf – in diesem Fall über den ABC-Song als elektronischem Soundtrack. Die Entleerung des Wörterbuchs erscheint aus diesem Blickwinkel betrachtet als Reflexion auf die Erfahrung der Kinder der Transformationszeit und die Verwerfungen im kulturellen Gedächtnis, die sie mit sich brachte (Kap. 2.1.). Interessanterweise wird diese Entleerung in *Vocabulary Lesson* aber weniger problematisiert als vielmehr in glamouröse



28 CORO Collective, *Vocabulary Lesson* (Part I) (2009), Videostill. Video (HD), 9:36 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen.

Performativität überführt. So betreibt der ABC-Song auf Textebene eine verspielte Personifikation der einzelnen Buchstaben, die er durcheinanderwürfelt, lässt sie zu handelnden Zeichencharakteren werden: „L walks like a lady“, „D is so detached“, „P’s practicing her perfection“ usw.<sup>39</sup> In der Performance der Künstlerinnen auf den Stufen des ehemaligen Sport- und Kulturpalasts werden diese Zeichencharaktere der Buchstaben zu buchstäblichen Körpergestalten (Abb. 28).<sup>40</sup> Die Performerinnen durchlaufen eine Reihe „buchstabenartiger“ Posen, die ihrerseits weniger als Reminiszenz an das lateinische Alphabet denn als unentzifferbare Hieroglyphen einer unbekannteren Sprache erscheinen.<sup>41</sup> In diesem Körperwerden der Buchstaben steckt ein doppelter Impuls: Zum einen exemplifiziert und akzentuiert es die immer schon gegebene Materialität der Sprache und insbesondere der Schrift (siehe Vokabeln-Lernen als materielle Schreibpraxis); zum anderen und vor allem jedoch verwandelt es die Körper in asemantische Zeichen, befreit sie von jedem apriori verkörperten Sinn. Die Körper der Künstlerinnen zelebrieren posierend die ‚pure‘ performative Macht und die asignifikante Identität der Buchstaben: „Alphabet language is a form of glamorized miscommunication using verbal gestures, letters, and sonic poses.“<sup>42</sup> [...] „No drama, no tragedy, no suspense.“<sup>43</sup>

Dieses letztere Moment bildet auch die Matrix des Umgangs der *Vocabulary Lesson* mit der indexikalischen Architektur als ihrem Schauplatz. Auch der Sport- und Kulturpalast nämlich kann als Spur der Geschichte die Entleerung des Wörterbuchs nicht aufhalten – weder als Ort künstlerischer Recherchen und Stätte ggf. heute noch



29 CORO Collective, *Vocabulary Lesson (Part I)* (2009), Videostill.

bedeutsamer historischer Ereignisse wie der Sajūdis Bewegung (dies übrigens durchaus in Resonanz mit der Behandlung von Sajūdis in ŽemAts *Imagining the Absence*), noch etwa als Inspirationsquelle für ein „neues ABC“. Der Index der Sowjetarchitektur wird vielmehr selbst zum nackten Buchstaben – zu einem asignifikanten Zeichen, das in seinen physisch-ästhetischen Qualitäten gut als Hintergrund verwendbar und aufgrund seiner Asemantizität letztlich beliebig bespielbar ist (Abb. 29). Vielleicht liegt in diesem Framing des Index durch CORO Collectives' Arbeit auch ein Nachbild der Geschichte der Privatisierung: Schließlich wurde die Palastarchitektur im „Zeitalter der leeren Signifikanten“<sup>44</sup> unter dem Zugriff der *Renaming Machine* ganz real einer Reihe völlig beliebiger (rein ökonomisch qualifizierter, wenn auch in diesem Fall erfolgloser) kommerzieller Nutzungen zugeführt.

Bis hierhin ist allerdings nur ein Vektor von *Vocabulary Lesson* erfasst worden – der der Entsignifikation. Die entsignifizierten Topografien der Arbeit fluten aber zugleich neue Zeichen, die sich als vielfache Anleihen und Verweise in *Vocabulary Lesson* ausbreiten. So speist sich die Körperchoreografie der Performance nicht nur aus einem Hieroglyphenwerden der Körper, sondern ebenso (und damit zugleich) aus Anleihen aus dem Voguing, einem lokalen Tanzstil, der in der Ballroomkultur afro-amerikanischer, Latino, Gay und Transgender Communities in Harlem, New York City, in den 1980er-Jahren entwickelt wurde<sup>45</sup> und durch Madonnas gleichnamigen Song *Vogue* (1990) rasch globale Bekanntheit erlangte – auch in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion. Indem sich die Künstlerinnen voguend über Treppen und Korridore der Palastarchitektur bewegen, verwandeln sie dieses öffentliche Gebäude Litauens

symbolisch in einen ehemaligen Ballroom in Harlem. Die bizarren Kostüme und Körperextensionen der Performerinnen wiederum verweisen auf eine noch ältere Zeitschicht, das Dada-Theater des Tristan Tzara. Auch Malewitschs *Schwarzer Kreis* (1923), der wie erwähnt bereits in der Steppe von Menlibayevas *Transoxiana Dreams* zum Einsatz kam, findet sich bei CORO als riesiger umtanzter Punkt auf den Stufen des Sport- und Kulturpalasts wieder. Und nicht zuletzt die ABC-Vokabelstunde selbst verdankt *Vocabulary Lesson* einer modernistischen Inspiration aus dem frühen 20. Jahrhundert: Gertrude Steins posthum veröffentlichtem Kinderbuch (für Erwachsene) *To Do: A Book of Alphabets and Birthdays* (1940/57).<sup>46</sup> Zusammengefasst konsolidieren sich vor der Kulisse des asignifikant gewordenen Index internationale Modernismen und globalisierte Gegenkulturen in *Vocabulary Lesson* unter der Hand als neue künstlerische ABCs. Folglich schalten sich die Videoarbeiten von Cooltūristēs und CORO Collective in den fort dauernden Prozess der *Renaming Machine* ein; aber eher um ihn mitzuvollziehen und mitzugestalten, als um ihn aufzuhalten.

### 5.3. Index im Westen, Körper in der Cloud: Hito Steyerls *Factory of the Sun* (2015)

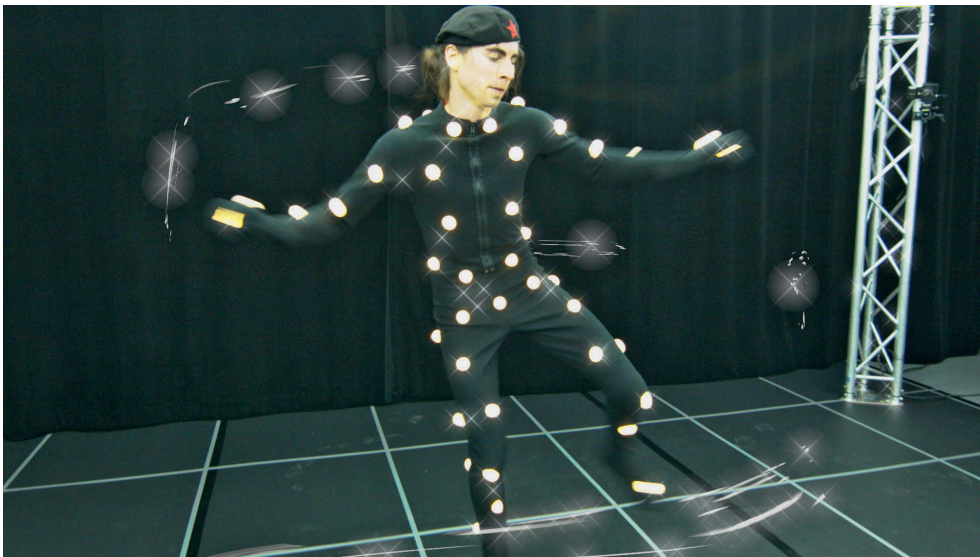
Auch in Hito Steyerls *Factory of the Sun* (2015, 23 Min.)<sup>47</sup> spielt eine indexikalische Architektur eine Rolle, unterliegt allerdings gegenüber den oben behandelten Arbeiten zwei Verschiebungen: Zum einen handelt es sich nicht länger um eine materielle Spur Osteuropas, isoliert betrachtet, sondern um eine im ehemaligen Westen anzutreffende Spur des Kalten Kriegs: die Ruinen der ehemaligen NSA-Abhörstation auf dem Westberliner Teufelsberg, mittels derer der amerikanische Geheimdienst und seine Verbündeten in aller Öffentlichkeit die Überwachung der elektronischen Kommunikation Osteuropas betrieb. So sehr das Leben in Osteuropa sich nämlich in eine indexikalische Topografie übersetzte, so sehr transformierte es sich auch in ein elektromagnetisches Signal von Kommunikationen, das in Echtzeit von den gegnerischen Geheimdiensten ausgelesen werden konnte. Nicht nur „verschiebt“ sich der Index in *Factory of the Sun* „nach Westen“, außerdem wird er in Steyerls Videoarbeit überwacht von einer neuen Materialität und Visualität: der des Digitalen (vgl. Kap. 2.1.). Innerhalb dieser Kondition wird, wie sich zeigen wird, der Abschied vom Index, d. h. die Entlassung des Index aus seiner zentralen Rolle in den künstlerischen Historiografien, vollendet.

Bemerkenswert an *Factory of the Sun* ist, dass die opulenten, visuell und kognitiv überfordernden digitalen Welten der Arbeit sich motivisch aus einer einzigen Quelle speisen: den Erinnerungen der Protagonistin Yulia, eine im Jahr 1988 in Russland geborene Angehörige der Generation T, die in der Videoarbeit ihre Familienerinnerungen v. a. aus der Transformationszeit preisgibt. Hatte sich bei Angehörigen von Generation T das Verschwimmen des kulturellen Gedächtnisses abgezeichnet (Kap. 2.1.), so hat

man es in diesem Fall mit einem Überreichtum erinnerter Details zu tun. Das und die Ungerührtheit ihres Vortrags bewirken eine zusätzliche Derealisation der an sich schon unwahrscheinlich klingenden Geschichte der Software-Programmiererin Yulia (Abb. 32). Sie berichtet, ihre Eltern seien beide Leutnant\*innen in der Sowjetarmee gewesen, ihre Mutter eine gute Scharfschützin; nach dem Kollaps der Sowjetunion habe ihre Mutter einen Umzug nach Israel beschlossen und die Eltern hätten all ihren Besitz verkauft und in Israel in den Kauf *eines einzigen Gegenstands* investiert: eines Autos. Im Zusammenhang der Ausreise sei ihr Buskonvoi russisch-jüdischer Emigrant\*innen beschossen und der Bus vor ihnen getroffen worden; sie habe aber auch eine katholische Mädchenschule in Japan besucht und im dortigen Waffenverein Schießunterricht bekommen; die Familie sei später schließlich nach Edmonton, Kanada, gezogen. In diese eigene Geschichte flieht die – zum Zeitpunkt der Entstehung von *Factory of the Sun* in Berlin lebende – Erzählerin Yulia noch zwei weitere, für die Arbeit strukturell wichtige Erzählfragmente bzw. Gegebenheiten ein: Ihre Großtante sei, nachdem ihr Vater nach Ende des 2. Weltkriegs an der (sich verschoben habenden) russisch-mongolischen Grenze durch russische Grenzsoldaten erschossen worden war, als „orphan of the enemy“ (dt.: „Waise des Feindes“) elternlos im russischen Gulagsystem groß geworden. Die zweite Gegebenheit liegt in der jüngsten Vergangenheit und betrifft Yulias Bruder. Dieser habe aus dem Keller des elterlichen Hauses in Edmonton einen YouTube-Kanal mit eigenen Tanzvideos produziert, durch die sein idiosynkratischer Tanzstil ab einem bestimmten Punkt in den frühen 2010ern viral gegangen sei. Japanische Fans seines Kanals hätten seine Moves aufgegriffen und (womöglich über „motion-capture“-Technologie) in digitale Tanzavatar\*innen übersetzt; daraus sei ein ganzes Arsenal populärer digitaler Tänzer\*innen entstanden (Abb. 34). Der zwischenzeitlich recht populäre YouTube-Kanal des Bruders ist der einzige Punkt der unwirklich aber nicht unmöglich wirkenden Transformationsgeschichte Yulias, der in *Factory of the Sun* überprüfbar ist: eine Auswahl authentischer YouTube-Videos des tanzenden Bruders werden in die Arbeit eingespielt. Alle anderen Erzählepisoden sind „ungesichert“, die Einschätzung ihrer Plausibilität ist den Betrachter\*innen überlassen.

*Factory of the Sun* besteht in der konsequenten Übersetzung und motivischen Weiterverarbeitung dieses Portfolios von Episoden in ein hypertrophes Computerspielszenario. Die Arbeit verortet sich und die Betrachter\*innen in ihrem Verlauf teils innerhalb, teils außerhalb (im „Making-of“) dieses Szenarios. Im Zentrum des Games steht die Idee eines – die furchtbare Geschichte der Großtante und die Digitalisierung des Körpers des Bruders fusionierenden – sogenannten „motion capture studio gulags“, in dem die Spieler\*innen bzw. ihre digitalen Avatar\*innen<sup>48</sup> gefangen sind und eine Zwangsarbeit leisten, die in nichts anderem besteht, als ihre Bewegungen permanent aufzeichnen zu lassen, in einem Leben im Zwangslager ununterbrochener Aufzeichnung und Digitalisierung<sup>49</sup>.

Aus diesem Szenario heraus entwickelt das Computerspiel von *Factory of the Sun* seine spezielle Narration und sein Personal: Vier Insass\*innen des „motion capture studio gulag“ sind erschossen worden – genau wie 1945 der Mann der Großtante der



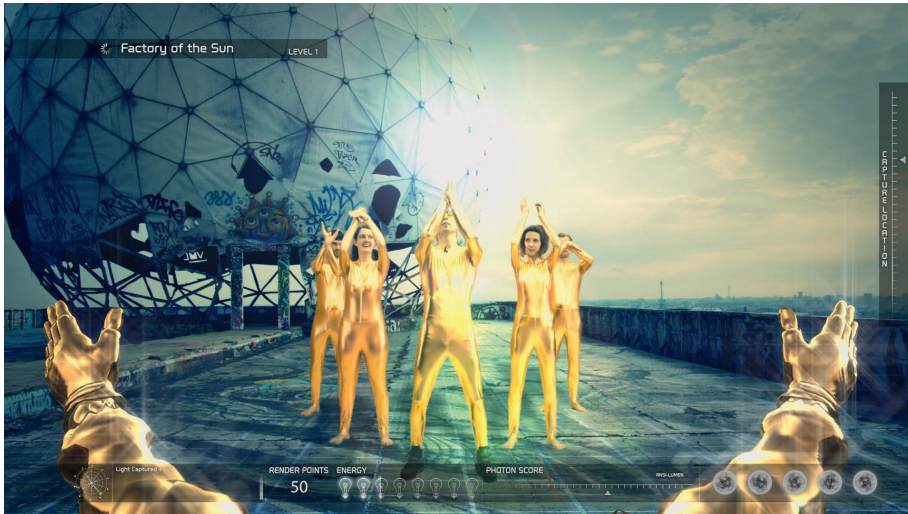
**30–31** Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, Videostills. Einkanaliges Video-Environment (HD), 23 Min., Farbe, Stereo Sound. Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Esther Schipper/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



32 Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, Videostill.

Erzählerin, jetzt allerdings in der Gegenwart oder nahen Zukunft im Zusammenhang diverser globaler Proteste bedroht von unbemannten Kampfdrohnen einer „Deutsche Bank“-genannten Mega-Corporation<sup>50</sup>. Dabei ist diese Drohnenerschließung zugleich ein Akt des Bewegungsscans *und* eine Exekution (das erinnert an die Doppelbedeutung des Englischen „to get shot/get your photo shot“); und sie wird an einem tanzenden Körper vollzogen. Entsprechend muss der Tänzer, Yulias Bruder (Abb. 31), die Exekution im „motion capture studio“ immer wieder nachspielen.<sup>51</sup> Die so gleichsam in die Cloud geretteten, digital wieder auferstandenen und tanzenden Aktivist\*innen sind die vier Charaktere des Computerspiels; sie werden, wie seinerzeit die Großtante, als „orphans of the enemy“ bezeichnet, nur das ihre Gegnerschaft jetzt nicht mehr im Widerspruch zu Stalin, sondern in (tanzenden) Aktionen gegen das System eines weltweiten neoliberalen Kapitalismus unter Bedingungen eskalierender Informationstechnologien besteht. Yulia, die Programmiererin des Spiels, die in Japan Schießen gelernt hat, weist die Spieler\*innen bzw. ihre Avatar\*innen eingangs in den Gebrauch der Egoshooter\*innen-Waffen ein. Kaum wiederzuerkennen und neu ineinander verwoben, findet man in der wilden Anlage des Computerspiels von *Factory of the Sun* also restlos alle Elemente von Yulias Erzählung wieder.<sup>52</sup>

Was aber ist die Funktion des Index der NSA-Abhörstation in diesem Szenario? Bei ihrem ersten Auftauchen (als Architekturanimation)<sup>53</sup> wird die architektonische Spur des Ost-West-Konflikts als Einrichtung völlig anderer Art adressiert, sie taucht nämlich in einem Infomercial der (dystopischen Zukunftsversion einer) „Deutschen Bank“ im Vorspann des Computerspiels auf (Abb. 30), in dem es um die Experimente der „Deutschen Bank“ zur Überwindung der Lichtgeschwindigkeit (zwecks Ausbeutung dieser Effekte im High-Frequency-Trading) geht: Das Gebäudeensemble



33–34 Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, Videostills.

erscheint hier als generisch-futuristische Forschungsstätte, in der Grundlagenforschung und Entwicklung neuer Finanzprodukte zusammenfallen. Später wird diese Adressierung wieder aufgegriffen und mit einem Namen belegt: „Deutsche Bank Sunshine Campus“<sup>54</sup>. An anderer Stelle hingegen wird, als Yulia davon berichtet, wie sie seinerzeit nach dem Beschuss des Emigrant\*innen-Buskonvois zunächst in ein militärisches Gelände gebracht worden seien („We were taken into a military compound“<sup>55</sup>), die Abhörstation durch Einblenden visuell mit genau diesem Militärcamp im Jahr 1989 assoziiert. Obwohl die historische Rolle des Gebäudes kurz darauf in

Infoguide-Manier klargestellt wird,<sup>56</sup> erinnert der Umgang von *Factory of the Sun* mit der indexikalischen Architektur somit eher an das Location Scouting großer Filmproduktionen (Rekrutierung von Kulissen für fiktive Handlungsverläufe) denn an künstlerische Recherchen bspw. zu verborgenen Geschichten des Kalten Kriegs. Tatsächlich ist die Location Teufelsberg über die Jahre immer wieder für Filmproduktionen verwendet worden. Paradoxerweise sind die erwähnten YouTube-Videos von Yulias Bruder – bzw. das materielle Eingeschriebensein ihrer Datenspur in die Google Cloud – insofern das einzige Element in *Factory of the Sun*, das wirklich als Index funktioniert.

Von diesem Datenpunkt abgesehen wird das Moment der Indexikalität, und im weiteren Sinne das Versprechen einer durch sie erforschbaren, sich an den Spuren festmachen lassenden Ordnung der Geschichte (einer Geschichte, die sich aufgrund ihrer Linearität und Kausalität zumindest grundsätzlich rekonstruieren und rational aufschlüsseln ließe) in *Factory of the Sun* vollständig von der digitalen Faktur des Computerspiels geschluckt. So findet man in der Arbeit eine zunächst überraschende Bereitschaft, sowjetische Topoi in die Beschreibung der kapitalistischen Gegenwart zum Anschlag zu bringen: Der Gulag wird zum Gulag der Datafizierung; die sowjetischen „orphans of the enemy“ zum Paradigma für zeitgenössische Aktivist\*innen, die ihr Leben bei Protestaktionen in Gefahr bringen; der Arm Lenins – bzw. das Armfragment einer Leninskulptur – gerät in die Ich-Position des Egoshooters etc. In der Summe könnte dies als These gelesen werden, dass diese Momente in einem rekonstruierbaren genealogischen Verhältnis zueinanderstehen (so, dass das eine das andere in gewissem Umfang erklärt), oder dass zumindest ein plausibler Vergleich dieser Topoi über die Zeiten hinweg möglich sei. *Factory of the Sun* dementiert diese These entschieden. Denn die genannten Momente – und allgemein die historischen Zeitschichten – stehen in der Arbeit in keinem genealogischen oder überhaupt nur logischen Verhältnis; vielmehr findet man sie im digitalen Medium *alogisch verklebt* vor.

Zum Beispiel befindet sich Yulia in einer Szene in einem Schießstand (entferntes Reenactment ihrer japanischen Waffencluberfahrung, Abb. 33). Eben hat sie dort die Geschichte ihrer Großtante wiedererzählt und feuert nun unmittelbar, und zwar während sie sich ein Exemplar der vorher eingeführten, digitalen „orphan of the enemy“-Maske auf ihr Gesicht legt und sie als solche identifiziert, einen Schuss ab<sup>57</sup>. Der Schuss trifft in der nächsten Szene, im „motion-capture-studio“, ihren Bruder (bzw. eine von ihm dargestellte Person), der daraufhin „getroffen“ zu Boden sinkt. Das somit hier ein „orphan of the enemy“ die Rolle des russischen Grenzpolizisten annimmt, der die Großtante durch Exekution ihres Vaters erst zum „orphan of the enemy“ machte, wird sich ebenso wenig logisch erschließen, wie (in einer zweiten Bedeutungsschicht derselben Szene), dass ein solcher „orphan“ die bewaffnete Drohne nachspielt, die auf jugendliche Demonstrant\*innen der Zukunft zielt, welche dadurch ihrerseits zu „orphans of the enemy“ werden. Überhaupt ist die Anwendung dieses Begriffs auf die ermordeten adoleszenten Demonstrant\*innen *alogisch*: Offensichtlich

macht ihre eigene Ermordung nicht *sie* zu Waisen. Statt einer Ordnung der Geschichte (der Transformation) generiert *Factory of the Sun* somit eine digitale Bildoberfläche, in der Versatzstücke individueller und kollektiver Geschichten aus sowjetischer/postsowjetischer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unentwirrbar und jenseits logisch-historischer Rationalitäten ineinander verschränkt sind.

Damit manifestiert die Arbeit nicht nur allgemein eine hyperkonstruktivistische Position mit Bezug auf die Verfasstheit der Geschichte; sie entwirft auch ein Bild, nach dem die Transformationszeit nicht in die einfache Verlaufsform eines nachvollziehbaren Vorher-Nachher gebracht werden kann, sondern sich (wie Steyerls „Deutsche Bank Sunshine Campus“) als Raum voller Quanten- und Hologrammeffekte darstellt, in dem vertraute Ursache-Wirkung-Relationen aufgehoben sind.<sup>58</sup> Die zentrale Figur des „orphan of the enemy“ steht emblematisch für diesen Zusammenhang (und hierin liegt ihr Sinn): Sie metaphorisiert die Angehörigen der Generation T als übriggebliebene Waisenkinder eines ehemals – aus Sicht des Westens, siehe NSA-Abhörstation – feindlichen, jetzt verschwundenen Systems, d. h. als elternlose Generation, die ihr Leben wie aus dem Nichts, ohne kausalen Anschluss an die Vergangenheit, neu entwerfen muss.

Zugleich und im selben Atemzug aber ruft Steyerl die Generation T dazu auf, jetzt ihrerseits zu „Feind\*innen“ des Nachfolgesystems des neoliberalen Globalkapitalismus zu werden,<sup>59</sup> in dem sich die Privatisierung polizeilicher bzw. militärischer Funktionen („Deutsche Bank“-Kampfdrohne<sup>60</sup>) im Kontext extralegalen „Terror“- und Aufstandsbekämpfung mit den Hypertrophien einer Finanzialisierung überkreuzt. So zeichnet sich der Sprecher der „Deutschen Bank“ (Abb. 30) verantwortlich für die Morde an Aktivist\*innen, die er jedoch als selbstverständliche Kollateralschäden betrachtet. Zu Beginn der Videoarbeit wird die Existenz physikalischer Grundlagenforschung zur (künstlichen Imitation der) Lichtgeschwindigkeit im CERN angedeutet, um der „Deutschen Bank“ in Zukunft den Hochfrequenzhandel (engl.: „high-frequency trading“) zu ermöglichen.

In diesem letzten Aspekt, ihrer ausdrücklichen Kapitalismus- und Neoliberalismuskritik, ist Steyerls Arbeit im Kontext der transformationsbezogenen Arbeiten der Generation T – sowohl der hier besprochenen wie auch darüber hinaus – übrigens ein ungewöhnlicher Fall. Denn die *ökonomische* Dimension der Transformation post-89 im engeren Sinne sowie ihre Mechanismen und Dynamiken werden hier meist ausgespart. Das mag ein Symptom dessen sein, was der Kulturtheoretiker Mark Fisher „Kapitalistischen Realismus“ nennt und was ihm zufolge und für den ehemaligen Westen wie Osten nach 1989 zur beherrschenden Kondition geworden ist: die empfundene Alternativlosigkeit des kapitalistischen Systems.<sup>61</sup> Dabei haben die osteuropäischen Vertreter\*innen der Generation T ganz offensichtlich keinen anschlussfähigen antikapitalistischen Impuls aus der verschwundenen Welt ihrer Kindheit in die Transformationszeit mitnehmen können; sie sind aber auch weniger vertraut mit der eingeübten Kapitalismuskritik speziell der Linken im ehemaligen Westen. Insofern verwundert es nicht, dass mit Hito Steyerl ausgerechnet eine ältere und westeuro-

päische Vertreterin der Generation T diesen Impuls in ihre künstlerische Analyse der Besonderheiten der Transformationszeit hineinträgt.

**1** Vgl. Peirce, Charles S.: „Was ist ein Zeichen?“, in: Bisanz, Elize (Hrsg.): *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien: Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*, Münster: LIT Verlag 2004, S. 39–63, hier S. 44 f.

**2** Vgl. Didi-Huberman, Georges: „The Index of the Absent-Wound“, October 29 (1984), S. 63–81, hier S. 68. Oder auch Lisa Saltzman: „[...] it becomes clear that the index, even if emptied out of its semiotic function, emerges as a compelling form for concretizing and commemorating loss, for marking and memorializing absence.“ Saltzman, Lisa: *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*, London, Chicago: University of Chicago Press 2006, S. 20.

**3** Liebs, Holger, Julia Decker und Paulina Ołowska: „Ich kann Ihnen die Handlung Seite für Seite erzählen...‘ Die Künstlerin Paulina Ołowska über das Wesen ihrer Arbeit und das Konzept dieser Edition 46“, *Süddeutsche Zeitung Magazin 46* (2009), S. 32–42, hier S. 34; vgl. Szymczyk, Adam und Paulina Ołowska: „I lived Around the Corner from Modernism. Paulina Ołowska in Conversation with Adam Szymczyk“, in: Bovier, Lionel (Hrsg.): *Paulina Ołowska*, Zürich: JRP/Ringier 2013, S. 81–88, hier S. 81.

**4** In einem Interview mit Kurator Adam Szymczyk erzählt die Künstlerin Paulina Ołowska, dass ihr künstlerisches Hauptinteresse dem Studium „ausgemusterter Dinge“ und den „dubiosen Ursprüngen von Schönheit“ gegolten habe. Vgl. Szymczyk/Ołowska: „I lived Around the Corner from Modernism. Paulina Ołowska in Conversation with Adam Szymczyk“, S. 81.

**5** Vgl. Groys, Boris (Hrsg.): *Art Power*, Cambridge, London: The MIT Press 2008, S. 165.

**6** Ebd., S. 166.

**7** Vgl. Hennig, Naomi: „Scattered Heritage: The Pioneer Camp of ReVision Seminar“, *Echo Gone Wrong*, 28.10.2014, S. 1, <https://echogonewrong.com/scattered-heritage-the-pioneer-camp-of-revision-seminar/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**8** Die Kunsthistorikerin Edit András beschreibt die 1990er als eine Zeit, in der die neuen demokratischen Länder versuchten, den „ideologisch verschmutzten“ öffentlichen Raum mit seinen mächtigen Bildern durch den Abbau von Statuen, die Entfernung von Symbolen und die Umbenennung von Straßen und Plätzen zu säubern. Diese Dekade des Aufräumens und des Vergessens wurde auch begleitet von einem Unwillen, über die sozialistische Vergangenheit zu sprechen, daher bezeichnet András die unpragmatische Zeit der Verleugnung und Ablehnung als eine Kernphase der amnesischen Periode der 1990er. Siehe: András: „An agent still at work. The trauma of collective memory of the socialist past“, S. 12.

**9** Vgl. Milevska, Suzana: „In the Wake of Renaming: The Concept and Context of the Project of a Whole“, in: dies. (Hrsg.): *The Renaming Machine: The Book*, Ljubljana: P. A. R. A. S. I. T. E. Institute 2010, S. 8–12, hier S. 11.

**10** Die Kunsthistorikerin Bojana Pejić sieht in dieser Praxis des Umbenennens eine Anpassung an die Errichtung einer neuen semantischen und geopolitischen Zone auf gebrauchtem Territorium: „Naming and renaming has become a very sensitive issue in recently established pc (post-communist) discourses. A ‚finding the words‘ has become as important as designing a geographical map which is expected to mirror the proper, that is, newly shaped borders.“ Pejić, Bojana: „The Dialectics of Normality“, in: Hlavajova, Maria und Jill Winder (Hrsg.): *Who If Not We Should at Least Try to Imagine the Future of All This? [7 Episodes on (Ex)Changing Europe]*, Amsterdam: Artimo 2004, S. 247–270, hier S. 248.

**11** Milevska teilt ihr Projekt in vier Abschnitte bzw. Kapitel ein: Der erste umfasst die Ethik des Benennens und Umbenennens aus gendersensitiver Sicht, während der zweite den sym-

bolischen und ökonomischen Wert des Umbenennens im Zeitalter der Globalisierung problematisiert. Kapitel drei behandelt die Politiken des Erinnerns und Performativität, Kapitel vier diskutiert die Appropriation und Arbitrarität von Namen und Akten der Namensgebung innerhalb künstlerischer Strömungen. Siehe: Milevska: „In the Wake of Renaming: The Concept and Context of the Project of a Whole“.

**12** Milevska geht davon aus, dass es „begehrende Renaming Machines“ (engl.: „desiring renaming machines“) gebe, die hinter den dominanten sozialen Maschinen am Arbeiten seien und auf Institutionen, Ethnien, Sprachen, Toponyme und sogar Staaten abzielten. Vgl. ebd., S. 10 f.

**13** Der angewandte Theorieapparat hingegen ist wiederum nicht lokal, sie arbeitet in dieser Publikation u. a. mit Susan Buck-Morss, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, David Harvey, Frederick Martin und Gayatri Chakravorty Spivak.

**14** Vgl. Milevska, Suzana: „Renaming as Agency: The Potential Power of Alternative Renaming Strategies“, in: Milevska, Suzana (Hrsg.): *The Renaming Machine: The Book*, Ljubljana: P. A. R. A. S. I. T. E. Institute 2010, S. 286–291, hier S. 287 f.

**15** Milevska: „In the Wake of Renaming: The Concept and Context of the Project of a Whole“, S. 9.

**16** Sie nennt zum Beispiel die Wiederherstellung des Rechtsstaats, der Freiheit, der Wahlen, des Privateigentums und der freien Marktökonomie. Vgl. Pejić: „The Dialectics of Normality“, S. 264.

**17** „Geschichte ist hier kein Ausdruck des Vergangenen, sondern immer schon ein Wettlauf (der Nationen) gewesen. Und nichts ist zu teuer, wenn es darum geht, diesen zu gewinnen. Wie in Hollywood verschmelzen auch hier das Mythische und das Faktische miteinander, für eine bessere Geschichte.“ Softić, Adnan: *A Better History/Eine bessere Geschichte*, Hamburg: adocs 2017, S. 6.

**18** Vgl. Assmann: „Soziales und kollektives Gedächtnis“, S. 6.

**19** Ebd., S. 6.

**20** Siehe: Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 54.

**21** Siehe: Ritter et al. (Hrsg.): *Sowjetmoderne 1955–1991*.

**22** Vgl. Iltner, Anna: „Post-Soviet Anamnesis. Soviet Era Architecture, Design and Art“, *Arterritory*, 02.2013, [https://arterritory.com/en/architecture\\_design-fashion/articles/5948-post-soviet\\_anamnesis](https://arterritory.com/en/architecture_design-fashion/articles/5948-post-soviet_anamnesis) (zugegriffen am 05.05.2024).

**23** Vgl. Badovinac, Zdenka: „Contemporaneity as Points of Connection“, *e-flux journal* 11 (12.2009), <http://www.e-flux.com/journal/contemporaneity-as-points-of-connection/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**24** Cooltüristès, *Kosminis darželis* (dt.: Weltraum Kindergarten) (2012), Performance Video (HD), 05:37 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9, [https://www.youtube.com/watch?v=K9fy93zh\\_uE](https://www.youtube.com/watch?v=K9fy93zh_uE) (zugegriffen am 05.05.2024).

**25** Viktor Cholin gestaltete das Gelände als Umgebung für Kinder mit Sprachproblemen; der Name des dazugehörigen Kindergartens (lit.: Čiauškutis) bedeutet Schwätzer\*in/ Zirper\*in/ Zwitscherin/ Zwitscherer. Der Architekt arbeitete eng mit seinen zwei Töchtern im Kindergartenalter zusammen und ließ sich von ihren Zeichnungen und Unterhaltungen inspirieren. Er glaubte an die therapeutische und erzieherische Macht der Kunst. Vgl. E-Mail Interview mit Laima Kreivytė am 17.05.2015.

**26** Siehe: Cholin, Viktor: „Pokalbis su architektu Viktor Cholinu (engl.: Interview with the architect Viktor Cholin)“, 29.07.2013, [https://www.eksptai.eu/pokalbis-su-architektu-viktoru-cholinuapie-vaikuugdymo-savitumaunikalius-architekturinius-sprendimusir-siurkstausgriovimo-kaina-siandien/?fbclid=IwAR0x\\_t-6B593rQ-0nOfenJ1UefVspLiva26tIhQOatI1vkIPbQQXshSzt2A](https://www.eksptai.eu/pokalbis-su-architektu-viktoru-cholinuapie-vaikuugdymo-savitumaunikalius-architekturinius-sprendimusir-siurkstausgriovimo-kaina-siandien/?fbclid=IwAR0x_t-6B593rQ-0nOfenJ1UefVspLiva26tIhQOatI1vkIPbQQXshSzt2A) (zugegriffen am 05.05.2024).

**27** Die Geburtsdaten der vier Performer\*innen: \*1971, \*1972, \*1980 und \*1987. Vgl. Kreivytė, Laima: „The Meeting. Stolen Past“, in: Everatt, Joseph et al. (Hrsg.): *The Meeting. Stolen Past*, Kleipeda, Kaliningrad: Kleipeda Culture Communication Centre, The Baltic Branch of the National Centre for Contemporary Arts 2013, S. 28–29, hier S. 28.

**28** Viktor Cholin ordnet diese Assoziationen wie folgt ein: „It’s very good that people have different associations, so it works. Space associations perhaps stem from the fact that before, children’s playgrounds usually contained rockets, spaceships, planes, which have remained in people’s memory to this day. People see unusual shapes, so they are associated even with aliens.“ Cholin: „Pokalbis su architektu Viktor Cholinu (engl.: Interview with the architect Viktor Cholin)“.

**29** Vgl. Siddiqi, Asif: „From Cosmic Enthusiasm to Nostalgia for the Future. A Tale of Soviet Space Culture“, in: Maurer, Eva et al. (Hrsg.): *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*, New York: Palgrave Macmillan 2011, S. 283–306, hier S. 301.

**30** Vgl. ebd.

**31** Entsprechend formuliert auch Svetlana Boym: „Cosmic paraphernalia now appears like memorabilia from another civilization, like those rusting rockets on the urban playgrounds.“ Boym, Svetlana: „Kosmos: Remembrances of the Future“, in: Bartos, Adam und Svetlana Boym (Hrsg.): *Kosmos: A Portrait of the Russian Space Age*, New York: Princeton Architectural Press 2001, S. 82–99, hier S. 84.

**32** Der Index hat sozusagen keine Zeit mehr, „archäologisch“ zu werden bzw. wird gar nicht mehr als intrinsisch „archäologisch“ konzipiert wie im Kontext der *historiografischen Wende*.

**33** Kreivytė: „The Meeting. Stolen Past“, S. 29.

**34** CORO Collective, *Vocabulary Lesson* (Part I+II) (2009) Video (HD), 9:36 Min. und 2:22 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9, <https://www.d-est.com/vocabulary-lesson-part-1/>; <https://www.d-est.com/vocabulary-lesson-part-2/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**35** CORO Collective war eine zwischen 2004 und 2009 aktive Künstlerinnengruppe, bestehend aus Eglė Budvytytė (\*1982), Goda Budvytytė (\*1984) und Ieva Misevičiūtė (\*1982). Ausgehend von Vilnius, Amsterdam und New York war ihre künstlerische Praxis beeinflusst von der Geschichte des Tanzes, der Musik und Architektur.

**36** *Vocabulary Lesson*, Part 1, 1:25–1:30 Min.

**37** Ebd., 01:40–01:43 Min.

**38** Ebd., 01:46–01:51 Min.

**39** Ebd., 03:43–04:18 Min.

**40** Zur Potentialität aktivierter Körperzeichen, siehe: Witt, Sophie: „Einleitung: Von Körpern und Zeichen“, *Figurationen: Gender, Literatur, Kultur* 02 (2018), S. 7–16, hier S. 10.

**41** Vgl. ebd.; Kirby, Vicki: „Telling Flesh: The Body as a Scene of Writing“, *Figurationen: Gender, Literatur, Kultur* 02 (2018), S. 64–80, hier S. 69; vgl. Brandstetter, Gabriele: „Transcription – Materiality – Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess“, in: Klein, Gabriele und Sandra Noeth (Hrsg.): *Emerging Bodies*, Bielefeld: Transcript Verlag 2011, S. 119–135, hier S. 122.

**42** *Vocabulary Lesson*, Part 1, 06:21–06:31 Min.

**43** Ebd., 05:09–05:17 Min.

**44** Engl.: „age of empty signifiers“, Übersetzung U. G., Mogoş, Petrică: „The Age of Nothingness“, *Kajet Journal* 2 (2018), S. 11–23, hier S. 12.

**45** Obgleich Voguing bereits die Mainstreamkultur erreicht hat, war es eine emanzipatorische und gemeinschaftsstiftende Praxis von Afroamerikaner\*innen, Latinx, Queers (insbesondere schwule und trans Personen), Black, Indigenous und People of Color, die seit den 1960er-Jahren eine Sehnsucht nach der High-Fashion-Welt und die Lust auf die Nachahmung dieser Welt miteinander teilten. Es ist ein Tanzstil der afro- und lateinamerikanischen, queeren Szene

Harlems, in der sich nicht-privilegierte und mehrfach marginalisierte Menschen Codes und Styles aus der Celebrity Kultur und Modeindustrie affirmativ aneigneten. Einen Einblick in diese Subkultur ermöglicht der Dokumentarfilm *Paris is Burning* (1991) von Jennie Livingston.

**46** Wie Gertrude Steins Alphabet kommuniziert CORO Collectives' Arbeit in englischer Sprache und somit v. a. nicht mit dem litauischen Kontext, sondern vielmehr mit einem internationalen Kunstpublikum.

**47** Hito Steyerl, *Factory of the Sun* (2015), einkanalisches Video-Environment (HD), 23 Min., Farbe, Stereo Sound.

**48** Dieser Unterschied wurde im installativen Display der Videoarbeit auf der 56. Venedig Biennale konsequent verwischt, indem die Betrachter\*innen das Video im abgedunkelten Raum eines angedeuteten „motion-capture“-Settings zu sehen bekamen, in dem gleichsam *sie* zum Gegenstand des Bewegungsscans wurden. David Riff beschreibt dieses Setting als „Holo-deck Traumlandschaft“, vgl. Riff, David: „This is Not a Game‘. A Walk through Hito Steyerl's *Factory of the Sun*“, in: Ebner, Florian et al. (Hrsg.): *Fabrik: Tobias Zielony, Jasmina Metwaly/Philip Rizk, Olaf Nicolai, Hito Steyerl*, Deutscher Pavillon, 56. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 9. Mai bis 22. November 2015, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2015, S. 167–193, hier S. 175.

**49** Der Prozess der Digitalisierung wird dabei ungewöhnlicherweise als Konversion „into sunshine“ gefasst, d. h. ins informationelle Substrat der Glasfaserkabel, aus denen die physische Infrastruktur des Internets heute besteht. Digitalisiert werden heißt demnach vor allem, permanent mit Lichtgeschwindigkeit um den Globus geschickt zu werden, und korrespondiert insofern mit einer Hypermobilität, die in Yulias Transformationsgeschichte bereits angeklungen ist. Steyerl: „Eine Zeile von Donna Haraway [brachte mich auf diese Idee]. Da heißt es, ich zitiere aus der Erinnerung: ‚Unsere Maschinen bestehen aus reinem Sonnenlicht.‘ Eine Welt, in der sich alles in Licht übersetzen und auf diese Weise rund um die Welt durch Glasfaserkabel übermitteln lässt. Ja, Licht scheint gegenwärtig so etwas wie eine universelle Währung zu sein, in die sich alles andere in digitale Impulse übersetzen und dadurch um die Welt schicken lässt.“ Steyerl, Hito: „Leben im Licht-GULAG“, *Kunstforum* 233–234 (07.2015), <https://www.kunstforum.de/artikel/hito-steyerl-2/> (zugegriffen am 05.05.2024); Holert, Tom: „Spaces of Light. Contemporary Arts, Rooftop Movements, and the Politics of Digital Images“, in: Ebner, Florian et al. (Hrsg.): *Fabrik: Tobias Zielony, Jasmina Metwaly/Philip Rizk, Olaf Nicolai, Hito Steyerl*, S. 23–40.

**50** 5:15 Min.

**51** 8:30 Min.

**52** Steyerls Videoarbeit geht auf fast paranoide Weise ökonomisch mit dem biografischen Material ihrer Exponentin der Generation T um.

**53** 00:40 Min.

**54** 13:13 Min.

**55** 10:50 Min.

**56** Nicht zuletzt, um mit großer Geschwindigkeit auf den Weltkriegsschutt des nahegelegenen Teufelsbergs verweisen zu können, in dem die Reste von Hitlers/Speers „Germania“ gelandet seien. Diese Trümmer sind eine weitere Verbindungslinie zum 1909 erbauten und 1938 nationalsozialistisch umgestalteten Deutschen Pavillon in den Giardini der Venedig Biennale, der seit 1938 die in die Fassade gemeißelte Gravur „GERMANIA“ aufweist. Hier wurde Hito Steyerls Arbeit 2015 das erste Mal öffentlich gezeigt. Siehe: Oelze, Sabine: „Mit dem Vaporetto zur Kunst“, *Deutsche Welle*, 31.05.2011, <https://www.dw.com/de/der-deutsche-pavillon-der-biennale-venedig/a-6536596> (zugegriffen am 05.05.2024).

**57** 8:00 Min.

**58** Florian Ebner, Kurator des Deutschen Pavillons der 56. Venedig Biennale, beschreibt dies seinerseits als „Welt in Aufruhr“: „Hito Steyerls Videoinstallation *Factory of the Sun* zeigt eine Welt in Aufruhr und eine Bilderwelt im Aufbruch. In ihr geht es um die Übersetzung realer politischer Figuren in virtuelle Figuren, um eine neuartige Erfahrung des Bildermachens und -erlebens zwischen dokumentarischer Haltung und völliger Virtualität. Das neue ‚digitale Licht‘ ist das zentrale Medium des Transfers von den Resten des Realen in eine zirkulierende, digitale Bildkultur.“ Ebner, Florian: „Konzept“, Deutscher Pavillon, 05.2015, <https://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/deorganising-degenitalising-and-decolonising-the-body-of-europe/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**59** Steyerl über den zeitgenössischen Kapitalismus: „Spätestens seit 1989 bewegen sich sämtliche Entwicklungen im Hinblick auf eine multipolare globalisierte Welt, die von Fast-Informationsmonopolen, großen Firmen und ultrareichen Oligarchen gelenkt wird, mit unvorstellbarer Geschwindigkeit voran. Da greifen Politik, Technologie und andere Kräftefelder ineinander und die politische und soziale Dynamik am heftigsten in die Leben der Menschen ein, im Guten wie im Schlechten.“ Steyerl: „Leben im Licht-GULAG“, o. S.

**60** Steyerl betont, dass Drohnen im Dienste einer „new visual normality – a new subjectivity safely folded into surveillance technology [...]“ vermessen, aufspüren und töten. Steyerl, Hito: „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective“, *e-flux journal* 24 (04.2011), <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**61** Siehe: Fisher, Mark: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero books, Hampshire: John Hunt Publishing 2009.



## 6. Schluss und Ausblick: Ostfuturistisches Erinnern

In dieser Studie wurde nach den Charakteristika des Erinnerns der Spätphase des Sozialismus und der Transformationszeit in postsozialistischen Videoarbeiten der Generation T gefragt. In den vorigen Kapiteln konnte mittels Analysen von Arbeiten, die sich auf diverse Teilaspekte des seinerzeitigen Transformationsgeschehens richten, ein ganzes Spektrum von Strategien, Medien und Methoden des Umgangs mit dieser historischen Periode herausgearbeitet werden.

Dabei hat sich der – von der Postsozialismusforschung und der alter-globalen Kunstgeschichte<sup>1</sup> inspirierte – systematische analytische Fokus auf die verkomplizierte und globalisierte Topografie des Osteuropas der 2010er-Jahre mit Blick auf diese Arbeiten als fruchtbar erwiesen. Dies liegt vor allem an der transnationalen, translokalen<sup>2</sup> und dennoch globalisierungskritischen Ausrichtung des Paradigmas der alter-globalen Kunstgeschichte und ihrer respektiven Offenheit für u. a. (post)sozialistische, feministische und materialistische Aspekte künstlerischer Arbeiten, die ohne diese Rahmung gar nicht hätten erfasst werden können.

Zugleich hat sich die Hypothese erhärtet, dass in diesen Arbeiten eine mnemopoetische Konstellation wirksam ist, die sich aus der speziellen generationalen Stellung der Generation T zur Transformationszeit ergibt (siehe Kapitel 2.1.). Besondere Faktoren sind hier das ‚Ausfransen‘ der Topografie Osteuropas aufgrund von Globalisierung, Migration und transnationalen Kulturtransfers, die Veränderung und das Abreißen der kulturellen Erinnerung an den Sozialismus, der Abschied von bzw. die wachsende Entleerung indexikalischer Spuren und die hyperkonstruktivistische Verfasstheit der Transformationsgeschichte in digital inspirierten Arbeiten. In der Summe hat sich die behauptete Differenz der erinnerungsbezogenen Arbeiten der Generation T zur „osteuropäischen Kunst“ wie zur Kunst der *historiografischen Wende* an vielen Beispielen akzentuiert und ist auch nuancierter geworden. Nicht die Rekuperation und Ausgrabung, sondern eigene und mediatisierte Kindheits-erinnerungen an die Perestroika und Transformation, der Dialog mit Zeitzeug\*innen sowie die Analyse der Vernetzungen zwischen östlicher und westlicher Kunstgeschichte<sup>3</sup> sind ihre Methode, und nicht zuletzt das Googeln gehört zu ihrem Repertoire. Nicht Erdschichten und in ihnen gelagerte haltbare Artefakte, sondern im Verschwinden begriffene Architekturen, Oberflächen, menschliche Erinnerungspraxen

und Vergesslichkeiten charakterisieren die Materialität des Gedächtnisses von Generation T.

Abschließend soll es darum gehen, das Spektrum der vorgestellten Strategien begrifflich zusammenzuführen und den gesellschaftlichen und politischen Impetus des Erinnerns der Generation T – wozu es sich als künstlerische Praxis in der Gegenwart verhält, und in welcher Absicht – übergreifend noch besser zu verstehen und zu charakterisieren; zugleich soll das Arsenal der alter-globalen Kunstgeschichte (Kap. 1.2.) um ein neues Theorem ergänzt werden. Dazu wird das Erinnern der Generation T als *ostfuturistisches Erinnern* gekennzeichnet. Ostfuturistische künstlerische Praxen werden als künstlerische Praxen der Erinnerung verstanden, die sich mit Spuren, Fragmenten und unvollendeten Vermächtnissen beschäftigen. Die ostfuturistische Erinnerung bringt in das interdisziplinäre Forschungsfeld der Memory Studies eine Erinnerung ein, die beispielsweise im Sinne des Kulturwissenschaftlers Alexander Etkind als postkatastrophisch verstanden werden kann und mehr mit Allegorien, Fiktionen<sup>4</sup> wie auch Entfremdungen und Spekulationen als mit einer historisch akkuraten, archivalischen Dokumentation in Verbindung steht. Die *ostfuturistische Erinnerung* kreiert einen responsiven Raum für eine Teilhabe an kulturellen Erinnerungsprozessen mit einem besonderen Blick auf noch unerzählte, unarchivierte, alternative und bisher unbekannte Erfahrungen und Geschichten. Aufgrund ihrer Verbindung zu im Verschwinden begriffenen Architekturen, Oberflächen und Zeichen findet über die entsprechenden künstlerischen Arbeiten eine neuartige Berührung mit der Vergangenheit sowie der Gegenwart statt, die die Transformationszeit und ihre Charakteristika zugänglicher werden lässt – jenseits von tradierten Formen und überlieferten Tropen. Dieses Erinnern ist, wie oben (Kap. 2.1.) angedeutet und in den Werkanalysen deutlich wurde, ein wesentlich auf die Zukunft, weniger auf die Vergangenheit Osteuropas bezogenes Erinnern und beinhaltet daher auch die Möglichkeit einer künstlerischen Dekonstruktion des Begriffs Osteuropas selbst.

Damit steht das *ostfuturistische Erinnern* in augenfälliger Resonanz mit jüngsten futuristischen Diskursen, die sich seit den 1990er-Jahren (in weitgehender Abgrenzung zum Futurismus im frühen 20. Jahrhundert<sup>5</sup>) entwickelt haben und zuletzt unter dem Begriff des Ethnofuturismus gebündelt wurden.<sup>6</sup> Der Ethnofuturismus nimmt die Anerkennung der vielfach fortbestehenden Problematik gruppenbezogener Verschiedenheit (und entsprechender Selbst- und Fremdzuschreibungen, Inklusionen und Exklusionen, Ungleichheiten und Diskriminierungen etc.) zum Ausgangspunkt der Frage nach den Bedingungen gelingender Globalität und in diesem Sinne nach den Bedingungen von Alter-Globalität. Allerdings geht es ihm weniger um die existierenden Gruppen in ihrem Ist-Zustand als vielmehr um die Spekulation auf ihre möglichen Zukünfte hin – letztlich nämlich auf die Bedingungen der Aufhebung aller negativen Effekte, die gruppenbezogene Verschiedenheiten auf das Leben von Menschen unter Bedingungen von Globalität haben mögen:

Die hier versammelten Ethnofuturismen sind der (un)natürliche Feind jedes rückwärtsgewandten Ethnopluralismus oder rassistischen Ethnonationalismus. [...] Bei den hier interessierenden Ethnofuturismen geht es jedenfalls nicht darum, eine angebliche ‚Natur‘ einzelner Ethnien der Zukunft zu erhalten. Die Frage lautet eher, wie ethnische Formationen selbst Veränderungen und Modalitäten der gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Artenbildung in der Zukunft durchmachen, während diese Zukunft weiterhin von den Gespenstern ihrer vergangenen Formationen bedroht wird.<sup>7</sup>

Die Rede ist hier von Ethnofuturismen im Plural, da der Ethnofuturismus als Sammelbegriff diverse Futurismen einschließt, wie etwa den Afrofuturismus – der für dieses Denken insgesamt paradigmatisch und prägend ist –, den Sinofuturismus, den Shanghai-Futurismus, den Golf-Futurismus, Roma-Futurismus, Judeo-Futurismus etc. Diese Ansätze sind im Einzelnen nicht vergleichbar,<sup>8</sup> trotzdem beinhalten sie eine Reihe künstlerischer, literarischer und diskursiver Strategien, die sie als Futurismen erst kenntlich machen:

- Affirmation und spekulativer Gebrauch von Technologie als akzelerierende und globalisierende Triebkraft;
- Strategische Dezentrierung und (Selbst-)Entfremdung, d. h. Betrachtung des eigenen (kulturellen, gesellschaftlichen, historischen etc.) Standorts von einem extremen Außenstandpunkt, etwa aus einer fernen Zukunft oder durch die Linse einer nichtmenschlichen Lebensform oder Materialität;
- Inbewegungsetzen lokaler Situationen und Verhältnisse durch Imaginarien von Wanderung, Migration und Exodus, prominent etwa im Kontext von Raumfahrt/Science Fiction.

Diese Momente können eingehen in eine weitere, übergreifende Strategie, die dem Kulturwissenschaftler Mahan Moalemi zufolge „chronopolitisch“ genannt werden kann: der Erzählung oder Erfindung alternativer Erinnerungen (engl.: „countermemories“), die ihrerseits den Blick womöglich für alternative Zukünfte (engl.: „counterfutures“) öffnen können, wie Moalemi am Beispiel des Afrofuturismus ausführt:

This history of racialized repression has long been the subject of a radical tradition of ‚countermemory‘ that tries to read past the surface of historical cover-ups and reassemble inherited archives and narratives as sites where power silently manifests itself. Accordingly, fictions of genesis feed into ‚counterfutures‘ that, according to Kodwo Eshun, aim to expand on the tradition of countermemory by ‚reorienting the intercultural vectors of Black Atlantic temporality towards the proleptic as much as the retrospective‘.<sup>9</sup>

Bezüglich der chronopolitischen Perspektive möchte ich eine These der Kunsthistorikerin Edit András erwähnen, die provokativ vorschlägt, dass sich die Zukunft hinter

den postsozialistisch interessierten Künstler\*innen und Forscher\*innen befände: „the future is behind us [...]“<sup>10</sup>. Insbesondere, da eine Verbindung zwischen dem ostfuturistischen Erinnern und der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung auch die Infragestellung der (westlich geprägten) Universalität der modernen Zeit ist. Diese Sicht fasst chronologische Zusammenhänge als nicht-lineare Relationen auf und steht den Ansprüchen historischer Geschlossenheit und Evidenz skeptisch gegenüber.<sup>11</sup> Nicht zuletzt wird das *ostfuturistische Erinnern* im Rahmen dieser Studie als ein generationenspezifisches Phänomen herausgearbeitet, das vor dem Hintergrund der Frage danach, welcher Vergangenheit sich über 30 Jahre nach Ende des Kalten Krieges künstlerisch zugewandt wird und welche Leerstellen und Brüche diese aus Gegenwartssicht aufweist, deutlich.

Die Idee eines Ostfuturismus taucht in dem vom Mahan Moalemi gemeinsam mit dem Philosophen und Literaturwissenschaftler Armen Avanesian 2018 herausgegebenen Überblicksband *Ethnofuturismen* nicht auf.<sup>12</sup> Trotzdem gibt es Überlegungen zu dieser Idee, siehe etwa die Ausgaben *On Utopias* (2018) und *On Easternfuturism* (2022) der in Bukarest erscheinenden Zeitschrift *Kajet*. Vor dem Hintergrund der Diagnose der Transformationszeit als eines Vakuums, in dem Utopien sich unwiederbringlich aufgelöst haben („Post-communism became the age of nothingness.“<sup>13</sup>) fragt der Mitherausgeber Petrică Mogoș nach der Möglichkeit einer anti- oder postnationalen Menschheit.<sup>14</sup> Konkreter als Mogoș äußert sich das Künstler- und Philosoph\*innenkollektiv Technologie und das Unheimliche (T+U)<sup>15</sup> in seinem 2017 publizierten performativen Manifest zum Hungarofuturismus, in dem die genannten Strategien zu einem wilden Mix zusammengewürfelt wurden. Es hat das Ziel, die im vom Rechtspopulisten Viktor Orbán regierten Ungarn populären Nationalismen auf einen futuristischen Begriff des „Post-Ungarischen“ hin umzuwenden: „Die nationalistische Ideologie hat unsere nationalen und historischen Mythen besetzt und kooptiert, darum müssen wir sie zurückgewinnen [...]“<sup>16</sup> Die Autor\*innen gehen davon aus, dass die nationalen und historischen Mythen Ungarns reappropriert und reimaginiert werden müssen, um hiermit post-ungarische, räumliche und zeitliche Taktiken entwickeln zu können.<sup>17</sup> Dazu entwickeln sie ihre Version von Gegenerinnerung unter dem Begriff der Mythofiktion, dem es um die „kreative Neuausrichtung von Ursprungsnarrativen“, die „Wiederherstellung von Hoffnung in zukünftigen Vergangenheiten“ und die Produktion von „spekulativen utopischen Zukünften“ geht.<sup>18</sup> Darüber hinaus imaginiert das Manifest Ungar\*innen als Aliens<sup>19</sup> mit bloß temporärem Aufenthalt auf der Erde, fordert einen „ungarischen Weltraum“<sup>20</sup> für eine „Position der Exteriorität“<sup>21</sup>. Es imaginiert post-ungarische Metropolen im Erdkern, affirmiert eine innere Rückkehr zum „Urmeer“<sup>22</sup> als Reaktion auf Ungarns Verlust des Seezugangs im Vertrag von Trianon (1920)<sup>23</sup> und entwickelt die Figur einer zombifizierten Technobäuerin/eines Technobauern als Urbild des (Post-)Ungarns schlechthin:

Becoming-mammoth, becoming-Hungarosaur, becoming-technopeasant, we practice all of these non-referential metamorphoses, so that we may reconstruct a new race from multiple absences and methods of mourning. I mourn, therefore I am: our roots are nourished by specters, which give birth to aborted futures in an Anthropocene garden.<sup>24</sup>

Während T+Us eklektischer Hungarofuturismus sich spezifisch auf den Kontext Ungarn bezieht, trägt der Ostfuturismus per se notwendig noch etwas andere Konnotationen. So bezieht sich der Begriff des „Ostens“ auf das Gebiet der ehemaligen Sowjetunion inklusive Polen, Tschechien, Slowakei, Ungarn, Rumänien, Bulgarien und Ex-Jugoslawien und damit aber auch auf ein politisches Gebilde und eine ideologische Konstellation, die in gewissem Sinne bereits seit der Oktoberrevolution 1917 dezidiert transnationale und postethnische Züge aufweist – wenn auch auf hochproblematische Weise.

Die Frage, wie sich ein transnationales politisches Gebilde unter Führung einer Kommunistischen Partei zu den diversen „Völkern“ verhalten solle, die es in sich versammelt, beantwortet Stalin in seinem Text *Marx und die nationale Frage* (1913) zugunsten der Idee einer Gebietsautonomie der diversen ethnischen Gruppen, die sich explizit *gegen* nationale Autonomien und entsprechende Nationalismen richtete. Und so sehr die Gebietsautonomie hier die kulturelle Freiheit der ethnischen Gruppen einschließen sollte (Sprache, Religion etc.), entscheidend war, dass Ethnien und Nationen der Artikulation und Verwirklichung eines neuen, ebenso transnationalen wie postethnischen politischen Subjekts nicht im Wege stehen sollten: der internationalen Arbeiter\*innenklasse („Also *Prinzip der internationalen Zusammenfassung der Arbeiter[\*innen, U. G.] als unumgänglicher Punkt* bei der Lösung der nationalen Frage.“<sup>25</sup>). Dabei steht außer Frage, dass die Idee der Gebietsautonomie wenn überhaupt dann nur in der Anfangsphase der Sowjetunion (bis ca. 1930) eine gewisse politische Realität besaß. Nicht erst seit den 1990er-Jahren ist bekannt, dass ethnische Konflikte und massive Verbrechen an ethnischen Minderheiten in der Sowjetunion verbreitet waren<sup>26</sup> und die Sowjetisierung häufig die Gestalt einer Russifizierung der Sowjetrepubliken annahm.<sup>27</sup> Trotzdem hält Boris Groys den transnationalen und postethnischen Charakter des politischen Projekts UdSSR für immerhin so real, dass er in ihm ein Zeichen der extremen Modernität des Systems erkennen kann:

Die kommunistische Gemeinschaft war in ihrer Absage an die Vergangenheit in vielerlei Hinsicht und auf eine viel radikalere Weise modern als die Länder des Westens. Und sie war eine geschlossene Gemeinschaft nicht aufgrund der Stabilität ihrer Traditionen, sondern aufgrund der Radikalität ihrer Projekte. [...] Somit beschreitet das postkommunistische Subjekt [einen Weg] nicht aus der Vergangenheit in die Zukunft, sondern aus der Zukunft in die Vergangenheit; vom Ende der Geschichte, von der Existenz in einer posthistorischen, postapokalyptischen Zeit zurück in die historische Zeit.<sup>28</sup>

Mit der „historischen Zeit“ kommt das postkommunistische Subjekt aber eben auch „zurück“ in die osteuropäischen Nationalstaaten und ihre vitalisierten bzw. neukonstruierten nationalen Narrative und Erinnerungen (T+U: „Nationalist ideology has occupied and co-opted our national and historical myths [...]“, siehe Fn. 16); und es begegnet andererseits jenem „eigentümlichen Vorgang der Orientalisierung des postkommunistischen Ostens“<sup>29</sup>, den Groys zusätzlich beobachtet und der in Kap. 1.1. bereits in seiner historischen Tiefendimension näher beleuchtet wurde.

Der Ostfuturismus der Generation T lässt sich als künstlerisches Projekt verstehen, das sich diesen *beiden* Prozessen – der Nationalisierung und der Orientalisierung – gegenüber widerständig verhält und so nicht zuletzt darauf zielt, die geopolitische Bürde der letzten Dekaden (Kap. 1.1.) abzuwerfen, ohne sich von deren Schauplatz zu entfernen, d. h. ohne das Etikett „postsozialistisch“/„postsozialistische Kunst“ per se abzustreifen. Dies geschieht allerdings nicht mehr im Rekurs auf das gescheiterte und diskreditierte kommunistische Projekt sowjetischer Prägung, sondern vermittelt eines explizit globalistischen und ethnofuturistischen Imaginären.

So ist die ethnofuturistische Strategie der Kreation von Imaginarien der Wanderung, Migration und des Exodus in den analysierten Arbeiten in vielfacher Weise präsent. Das beginnt beim Exodus der Workshopteilnehmer\*innen aus dem litauischen „Erinnerungscamp“ in ŽemAts *Imagining the Absence*, setzt sich fort in der Zukunftsvision eines verallgemeinerten Nomad\*innentums in Almagul Menlibayevas *Transoxiana Dreams* und führt hin zum „Abflug“ der Astronaut\*innen in Cooltūristēs’ *Kosminis darželis*. Diese künstlerischen Gesten unterlaufen nicht nur jede („schicksalshafte“) Bindung der Einzelnen an bestimmte Orte und gruppenbezogene kulturelle Konstrukte und Erzählungen, sie stehen auch in Verbindung mit der Globalisierung und Amalgamierung kultureller Praxen, die orientalisierende Zuschreibungen zunehmend unterlaufen und letztlich unmöglich machen. CORO Collectives *Vocabulary Lesson* führt solche Amalgamierungen vor, Gery Georgieva treibt sie in *Rodopska Beyoncé (Autoethnography II)* ins Extrem, während sie später in *The Blushing Valley* ein selbstbewusstes Spiel mit Orientalisierungstriggern spielt. Insbesondere Menlibayeva und Georgieva stellen dabei auch unter Beweis, dass sich traditionelle Weiblichkeitsimago und Tropen zunehmend mit feministischen Diskursen neuerer Art vermischen (u. a. Neue Materialismen, Posthumanismus, Pop- und Subkulturen) und Teil einer kulturellen Globalisierung werden. Die Paradoxalität des *Doing Gender* in der Transformation liegt darin, dass geschlechtsbezogene Stereotypen und Tropen jetzt oftmals gezielt angesteuert, verfremdet und futuristisch reimaginiert werden.

An einer bisher nicht besprochenen Szene von Steyerls *Factory of the Sun* schließlich kommt es zu einer Art „Parade“ der digitalen *orphans of the enemy*-Bots in einer wie zerhäckselten und vollkommen globalisierten Topografie,<sup>30</sup> in der alle geografischen und kulturellen Markierungen alogisch ineinander überblendet sind: ein Russisch sprechender, auf dem Roten Platz in Moskau tanzender Bot („Big Boss Hard Facts“) wird bei Protesten 2018 in Singapur erschossen, wo er mit anderen ein Freeport-Kunstlager besetzt hatte; ein chinesisch sprechender, vor einer Pagode tanzender

Bot („High Voltage“) kommt im Kampf mit kurdischen Milizen gegen den IS ums Leben, etc. Mobilität wird hier zur universellen Kondition und findet in alle Richtungen des Globus statt – auch und gerade online.

Fragt man spezieller nach dem ostfuturistischen *Erinnern* der Generation T, begegnet man zuerst der ethnofuturistischen Strategie der Selbstentfremdung (im und durch das Erinnern). Bei Anna Zett etwa verläuft das Erinnern durch das akut entfremdende Medium der chemischen Residuen der DDR, das seine posthumanistische Strahlung noch auf die Medien des Oppositionsarchivs überträgt; Steyerls *Factory of the Sun* seinerseits verlegt die erzählte Geschichte Yulias, bis zur Unkenntlichkeit entstellt, ins Medium eines Computerspiels (und affirmiert dieses Medium damit übrigens nicht zuletzt als immer wichtiger werdenden Ort des Erinnerns bzw. der Verfertigung der Geschichte<sup>31</sup>). Zugleich findet man in beiden Arbeiten das verfremdende Moment einer Erinnerung *an die Gegenwart*, die aus einer Spekulation auf die Zukunft heraus konstruiert wird. So kennzeichnet Steyerl die Gegenwart als Vorgeschichte einer nahen Zukunft, in der die Privatisierung, Finanzialisierung und Militarisierung des Globus neue Höchststände erreicht haben wird. Mit ihrem Verweis auf die nukleare Semiotik ruft Zett eine Zeit auf, in der nicht nur die DDR längst nicht mehr als ein geologisches Signal im Boden ist, sondern womöglich auch alle nachsorgliche Buchführung unlesbar geworden sein wird und stellt ihre vergangene Wirklichkeit (und unsere Gegenwart) in den Horizont ihres zukünftigen Vergessenwordenseins.

Das ostfuturistische Erinnern der Generation T geht aber, und das ist entscheidend, über das vorhandene Repertoire ethnofuturistischer<sup>32</sup> Strategien des Umgangs mit der Historie hinaus. Denn es fügt ihm einen chronopolitischen Komplex hinzu, der sich jenseits des skizzierten Wechselspiels von Gegenerinnerungen und alternativen Zukünften verortet und sich stattdessen um *Inszenierungen des Vergessens am Ort der Erinnerung* dreht. So sehr sich „Futurismuseffekte“ aus Operatoren des Neuen speisen können (durch Technologie etc.), so sehr können sie umgekehrt auch aus der Dekonstruktion alter kognitiver und affektiver Residuen erwachsen, welche die Zukunft unzugänglich machen.

Der erste Baustein dieses Komplexes besteht in Vorführungen einer hyperkonstruktivistischen Ontologie der Geschichte – des Erinnerns bzw. der Geschichtsschreibung –, im Inszenieren ihrer Gemachtheit und Oberflächlichkeit (im Gegensatz zu ihrer vermeintlichen „Tiefe“). Das dilettantische Historientheater der Studierenden in ŽemA's *Imagining the Absence* und die alogischen Geschichtsverklebungen in Hito Steyerls *Factory of the Sun* am Anfang und Ende der Werkanalysen machen diesen Punkt deutlich und dementieren damit klassische Tropen wie die der archäologischen Tiefe der Geschichte (vgl. die *historiografische Wende*, Kap. 2) und des Eingeschriebenseins der Geschichte in die Körper. Dieses Dementi ist nicht einfach ein Effekt der Verwerfungen des kulturellen Gedächtnisses in der Transformationszeit (Kap. 2.1.). Es beinhaltet positiv auch die Möglichkeit der Zurückweisung jeder unverlangten „Historisierung“

der Körper – jeder an sie herangetragenem Behauptung einer ihnen *innewohnenden* Geschichte, die allen orientalisierenden, ethnisierenden, nationalisierenden, rassifizierenden Zuschreibungen (und Selbstzuschreibungen) mindestens implizit zu Grunde liegt.

Hieran schließt der zweite Baustein des neuen chronopolitischen Komplexes an: Die Konnotation von Vergessen und Vergessenkönnen als eine Form von „Seligkeit“. Dieser Aspekt wurde zuerst in ŽemAts *Imagining the Absence* kenntlich, wo mit der körperlichen Präsenz der Teilnehmer\*innen im Geschichtscamp zugleich das Abgleiten der Geschichten an ihren Körpern inszeniert wurde und als akut glückshaft empfunden werden konnte. Ähnlich wie in der aktuell aufflammenden Diskussion um Social-Media-Gedächtnisprojekte<sup>33</sup> innerhalb der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung geht es in den ostfuturistischen Erinnerungspraxen um das Verhältnis zwischen einem vergangenen Ereignis (der Transformationszeit), der gegenwärtigen Erinnerungskultur und Prozessen des Vergessens. Die ostfuturistische Kondition ist zutiefst geprägt von der Gegenwartskultur, die Kuratorin Léna Szirmay-Kalos und Tänzerin Kasia Wolińska nennen als deren zentrale Faktoren „Erinnerungen aus zweiter Hand, neugeborene Hoffnungen, Identitäten im Flux und die postkommunistische Diaspora [Übersetzung U. G.]“<sup>34</sup>. Insofern trägt der Ostfuturismus als gegenwartsorientierte künstlerische Erinnerungspraxis dazu bei, das unvollständige und abhandengekommene kulturelle Gedächtnis (siehe Kapitel 2.1.) im Sinne von Maurice Halbwachs neuartig zu ergänzen.

Das Vergessenkönnen zeigt sich aber auch in der Art, wie die Performer\*innen in Cooltūristės *Kosminis darželis* den Abbau des architekturellen Index in die „Geborgenheit“ eines erwachsenen Kinderspiels verlegen und diesen dort weniger betrauern als vielmehr selbst vollziehen, oder in der ästhetischen Überschüssigkeit der Weise, in der die Performer\*innen von CORO Collective in *Vocabulary Lesson* die Entsignifikation – das Buchstabenwerden – ihrer Körper feiern. Vor allem in *Imagining the Absence* zeigt sich die generationale Dimension des kollektiven Vergessenkönnens, die nicht zuletzt die Verwendung der Figur der Generation T als analytische Kategorie in dieser Studie motivierte: Die Teilnehmer\*innen des Geschichtsworkshops sind, so scheint es, einfach zu spät geboren, als dass Perestrojka und die litauische Sąjūdis-Bewegung für sie noch besonders relevant sein könnten. In der Arbeit scheint der Umstand durch, dass *die Körper* im Aspekt ihrer Generationalität geradezu ein *Motor des Vergessens* sind, dass jede historische Szene in jedem Moment mit Mengen neugeborener Körper „geflutet“ wird, die von dieser Szene und allen darin virulenten kollektiven Erinnerungen erst einmal unbetroffen sind und von ihnen gar nichts wissen. Mengen von Körpern, denen, aus biologischer Zeitlichkeit kommend, jede historische Konstellation zunächst und grundsätzlich *fremd* ist und die ihrerseits jede historische Konstellation durch ihre Ankunft „verfremden“, also transformieren. Dieser Zusammenhang von Natalität und Vergessen führte die Philosophin Hannah Arendt dazu, Gebürtlichkeit als permanent fortbestehende Möglichkeit eines neuen Anfangs ins Zentrum ihrer praktischen Philosophie zu stellen: „Das ‚Wunder‘ besteht darin,

daß überhaupt Menschen geboren werden, und mit ihnen der Neuanfang, den sie handelnd verwirklichen können kraft ihres Geborens.<sup>35</sup>

Allerdings ist klar, dass das Vergessen zwischen den Generationen nicht automatisch passiert. Das *Entlassenwerden aus der Erinnerung* – und das ist etwas völlig anderes und in vieler Hinsicht das genaue Gegenteil der traumabedingten Amnesie oder politisch beförderten Verdrängung der 1990er-Jahre – hat seine speziellen Bedingungen. So würde die Perestroika und Transformationszeit für die Teilnehmer\*innen des Workshops kaum zu vergessen sein, würden die Nachwirkungen dieser Ereignisse das Leben der Generation T weiterhin in empfundenermaßen negativer Weise bestimmen. In diesem Fall würden sich diese Ereignisse der Erinnerung als verlusthaft und als fortgesetztes Trauma aufdrängen (siehe noch die Ästhetik der „osteuropäischen Kunst“, Kap. 1.1.). Stattdessen ist für die Lebenswirklichkeit der Angehörigen der Generation T heute eher die wirtschaftliche Entwicklung in Osteuropa seit den 2000ern, die Aufnahme in die EU und europaweite Freizügigkeit, die kulturelle Globalisierung und die schon merkbare Entaktualisierung von Orientalismen und Osteuropaklischees prägend. Dieser Zusammenhang – und die in vielen Aspekten auch positiven und dynamischen Entwicklungen in Osteuropa nach 1989/91<sup>36</sup> – bildet den Subtext auch von *Imagining the Absence*: Weil solche Bedingungen erfüllt sein müssen,<sup>37</sup> damit intergenerationales Vergessen möglich ist, stellt es, wo es möglich geworden ist, tatsächlich eine Form von „Seligkeit“ dar. Überspitzt formuliert kommen die generationalen Körper der Generation T in den Genuss, die Spuren der Geschichte an ihrer puren Gegenwärtigkeit/Gebürtlichkeit abgleiten zu lassen. Solche Inszenierungen des Vergessens sind eine typische Strategie der Generation T.

Der dritte Baustein des neuen chronopolitischen Komplexes ergibt sich aus dem zweiten: Wo sich Erinnern nicht mehr aufdrängt, *wird es optional*. Es kann beginnen, sich seine Gegenstände selbst zu suchen („aus bloßem Interesse“). So markiert die in London lebende Gery Georgieva durch den DIY-Charakter ihrer Kostümierungen und die Verwendung von weltweit abrufbaren YouTube-Videos als Recherchematerial und Bildvorlage den Umstand, dass sie sich dazu entschieden hat, Aspekte der Geschichte des Herkunftslands ihrer Eltern zu recherchieren und künstlerisch zu aktivieren. Auch ihre Befassung konkret mit der Geschichte der bulgarischen Rosenindustrie oder bestimmter historischer Trachten in den Rhodopen ist eine Entscheidung, die ihre Kontingenz und Freiheit nicht versteckt. Es hätten auch andere Begebenheiten in einem anderen Land sein können. Die Optionalität der Erinnerung zeigt sich auch in der Weise, wie Lene Markusen Szenen aus dem sowjetischen Gulag in ihre Arbeit *GRAD* hineinrecherchiert oder wie Hito Steyerl, womöglich auf eine Zufallsbegegnung mit ihrer Protagonistin Yulia Startsev hin, sich dazu entschließt, deren verwickelte Geschichte post-89 zum Quellcode ihrer *Factory of the Sun* zu machen. Die *Freiheit von der Erinnerung* wird in diesen künstlerischen Praxen demonstrativ zur *Freiheit zu ihr*.

In der Summe weist das ostfuturistische Erinnern der Generation T somit auf eine futuristische Erinnerungspraxis der Kunst voraus, die nicht länger „osteuropä-

isch“, sondern global verfasst ist; auf eine futuristische Erinnerungspraxis, die ver-fremdend und posthumanistisch verfährt, die sich als Erinnerung an die Gegenwart spekulativ in eine entfernte Zukunft versetzt und die in letzter Konsequenz nach den Möglichkeitsbedingungen des Entlassenwerdens aus der Erinnerung für alle fragt.

**1** Die Kunsthistorikerin Karolina Majewska-Güde betont in einem ihrer Vorträge, dass die alter-globale Kunstgeschichte „im positiven Sinne ein unfertiges Projekt“ sei, das demokratisch weiterentwickelt werden könne (04:35–04:45 Min.). Siehe: Majewska-Güde, Karolina: „Peripheries of the World Unite! Von der globalen zur alter-globalistischen Kunstgeschichte. Piotr Piotrowskis Konzept der Kunstgeschichte“, *Zeitenössische Kunst Mittel- und Osteuropas. Narrative und Methoden der Kunstwissenschaft*. Ringvorlesung an der KU Linz im Wintersemester 2019/20, Katholische Privat-Universität Linz (KU Linz), 28.02.2020, [https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/peripheries\\_of\\_the\\_world\\_unite\\_von\\_der\\_globalen\\_zur\\_alter-globalistischen\\_kunstgeschichte.\\_piotr\\_piotrowskis\\_konzept\\_der\\_kunstgeschichte?nav\\_id=8706](https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/peripheries_of_the_world_unite_von_der_globalen_zur_alter-globalistischen_kunstgeschichte._piotr_piotrowskis_konzept_der_kunstgeschichte?nav_id=8706) (zugegriffen am 05.05.2024).

**2** Trotz der transnationalen und kosmopolitischen Orientiertheit der alter-globalen Kunstgeschichte ist die Lokalität/das Lokale als Identitätsmarker nicht aus der Analyse verschwunden, erlangt jedoch eine neue, nicht-essentielle Bedeutung und löst sich ab von einem festgelegten physischen Ort. Vgl. Piotrowski: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, S. 36.

**3** Siehe u. a.: Kemp-Welch, Klara: *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, Cambridge, MA: The MIT Press 2019.

**4** Siehe: Etkind, Alexander, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford: Stanford University Press 2013, S. 244.

**5** Diese Entwicklung passierte in weitgehender Absetzung zum Futurismus des frühen 20. Jahrhunderts. So schreibt der Künstler und Autor Sulaiman Majali im Zusammenhang des Arabfuturismus den gegenwärtigen Futurismus in Abgrenzung zu der italienischen Kunstbewegung: „The use of ‚futurism‘ here is not intended to reference Futurism as movement, neither is it an explicit reference to the ‚futuristic‘. Instead ‚futurism‘ is anticipating a future, it signifies a defiant cultural break, a projection forward into what is, beyond ongoing euro-centric, hegemonic narratives.“ Majali, Sulaiman: „Towards Arabfuturism/s“, *Novelty Magazine #2*, 2015, <https://futuresofcolour.tumblr.com/post/161897827578/towards-arabfuturisms-manifesto-words-artwork> (zugegriffen am 05.05.2024).

**6** Eine Literaturübersicht zu den zeitgenössischen Ethnofuturismen würde u. a. folgende Titel umfassen: Miklós-völgyi, Zsolt und Mária Z. Nemes (Hrsg.): *Xenotopia*, Berlin, Budapest: OFF-Biennale Budapest, Technologie und das Unheimliche 2020; Moalemi, Mahan: „Toward a Comparative Futurism“, in: Elgh Klingborg, Caroline, Jerry Määttä und Bettina Schultz (Hrsg.): *Kosmologiska pilar/Cosmological Arrows*, Stockholm: Bonniers Konsthall/Art & Theory 2019, S. 52–63; D’Souza, Ryan A.: „Imagining a Desi Future“, *South Asian Popular Culture* 17/1 (02.01.2019), S. 47–59; Avanesian, Armen und Mahan Moalemi (Hrsg.): *Ethnofuturismen*, Leipzig: Merve Verlag 2018; Mogoş, Petrică: „The Age of Nothingness“, *Kajet Journal* 2 (2018), S. 11–23; Miklós-völgyi, Zsolt und Mária Z. Nemes: „Hungarofuturism [Manifest]“, *Technologie und das Unheimliche*, 2017, <http://www.technologieunddasunheimliche.com/projects/hungarofuturism.html> (zugegriffen am 05.05.2024); Parikka, Jussi: „Middle East and other futurisms: imaginary temporalities in contemporary art and visual culture“, *Culture, Theory and Critique* 59/1 (02.01.2018), S. 40–58; Wang, Xin: „Asian Futurism and the Non-Other“, *e-flux journal* 71 (04.2017), <https://www.e-flux.com/journal/81/126662/asian-futurism-and-the-non->

other/ (zugegriffen am 05.05.2024); Dean, Aria: „Notes on Blaceleration“, e-flux journal 87 (12.2017), <https://www.e-flux.com/journal/87/169402/notes-on-blaceleration/> (zugegriffen am 05.05.2024); Greenspan, Anna: „Preface. The Future is Not Dated“, in: dies. (Hrsg.): *Shanghai Future: Modernity Remade*, New York: Oxford University Press 2014, S. xi–xxvii; Al Qadiri, Fatima und Sophia Al-Maria: „The Desert of the Unreal“, Dazed Digital, 09.12.2012, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15040/1/the-desert-of-the-unreal> (zugegriffen am 05.05.2024); Kreiss, Daniel: „Performing the Past to Claim the Future: Sun Ra and the Afro-Future Underground, 1954–1968“, *African American Review* 45/1–2 (2012), S. 197–203; Ramírez, Catherine S.: „Afrofuturism/Chicanafuturism. Fictive Kin“, *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 33/1 (Frühjahr 2008), S. 185–194; Yaszek, Lisa: „Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future“, *Socialism and Democracy* 20/3 (11.2006), S. 41–60; Eshun, Kodwo: „Further Considerations of Afrofuturism“, *CR: The New Centennial Review* 3/2 (2003), S. 287–302; Thomas, Sheree R. (Hrsg.): *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*, New York: Warner Books 2000; Dery, Mark: „Black to the Future, Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose“, in: ders. (Hrsg.): *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, NC: Duke University Press 1994, S. 179–222; Butler, Octavia E.: *Dawn*, New York: Warner Books 1997.

**7** Avanesian, Armen und Mahan Moalemi: „Ethnofuturismen: Befunde zu gemeinsamen und gegensätzlichen Zukünften“, in: dies. (Hrsg.): *Ethnofuturismen*, Leipzig: Merve Verlag 2018, S. 7–39, hier S. 7 ff.; Originalversion des Textes in englischer Sprache: „[E]thnofuturisms [...] are the (un)natural enemies of every (chrono-)politically bankrupt project of ethnopluralism or racist ethno-nationalism. [...] [They] are not concerned with preserving an alleged ‚nature‘ of various ethnic groups into the future. The question is instead how ethnic formations themselves will undergo changes in future modes of social, political, and cultural speciation in the future, while its past formations will still be haunting this future.“ Avanesian, Armen und Mahan Moalemi: „Ethnofuturisms: Findings in Common and Conflicting Futures“, Berlin, Teheran, 03.2018 (Typoskript), S. 1 f, [https://www.academia.edu/36782398/Avanesian\\_Moalemi\\_Ethnofuturisms\\_intro\\_pdf](https://www.academia.edu/36782398/Avanesian_Moalemi_Ethnofuturisms_intro_pdf) (zugegriffen am 05.05.2024).

**8** Vgl. Miklósvölgyi, Zsolt et al.: „Hungarofuturism and its Parallels with Afrofuturism“, *Contemporary &*, 12.08.2020, <https://contemporaryand.com/magazines/hungarofuturism-and-its-parallels-with-afrofuturism/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**9** Moalemi, Mahan: „Toward a Comparative Futurism“, *academia.edu*, 2019, S. 10, [https://www.academia.edu/43399038/Toward\\_a\\_Comparative\\_Futurism](https://www.academia.edu/43399038/Toward_a_Comparative_Futurism) (zugegriffen am 05.05.2024); siehe auch: Eshun: „Further Considerations of Afrofuturism“, S. 289.

**10** Siehe: András: „The Future is Behind Us. Flashbacks to the Socialist Past“, S. 209–221.

**11** Vgl. Kernbauer, Eva: „Kunst, Geschichtlichkeit. Zur Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 9–31.

**12** Was in Avanesians und Moalemis Einführung ebenfalls auftaucht, ist ein sogenannter „Ethno-Futurismus“ aus Estland. Dieser wurde in den frühen 1990er-Jahren von einer Gruppe estnischer Dichter\*innen mit Blick auf die in Nord- und Osteuropa verstreut lebenden Finnoungrier\*innen formuliert. Dieser Ansatz scheint in der Summe jedoch zu essenzialistisch, um als futuristisch im vorliegenden Sinne gelten zu können. Vgl. Avanesian/Moalemi: „Ethnofuturismen: Befunde zu gemeinsamen und gegensätzlichen Zukünften“, S. 15 f.; Für einen Eindruck der Originalquellen, siehe: Ülle, Kauksi et al.: „ethno-futurism as a mode of thinking for an alternative future [Manifest]“, *Suri.Ee*, 05.12.1994, <http://www.suri.ee/etnofutu/ef!eng.html> (zugegriffen am 05.05.2024); Kreuger, Anders: „Ethno-Futurism: Leaning on the Past, Working for the Future“, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 43 (03.2017), S. 116–133.

**13** Mogos: „The Age of Nothingness“, S. 11, S. 21.

14 Vgl. ebd., S. 21.

15 Technologie und das Unheimliche (T+U) besteht aus Mark Fridvalszi, Zsolt Miklósvölgyi, Márió Z. Nemes und Dominika Trapp.

16 Original: „Nationalist ideology has occupied and co-opted our national and historical myths, therefore we must take them back [...]“. [Übersetzung U. G.] Miklósvölgyi/Nemes: „Hungarofuturism [Manifest]“.

17 Vgl. ebd.

18 Original: „This can be achieved through the creative rechanneling of narratives of origin and a restoration of hope in futures past, or even speculative utopian futures that never have been or never will be.“ Ebd.

19 Original: „People of Sirius“, ebd.

20 Original: „Hungarian Outer Space“, ebd.

21 Original: „position of exteriority“, ebd.

22 Original: „Original Ocean“, ebd.

23 Der Friedensvertrag von Trianon zur Beendigung des Ersten Weltkriegs löste ein nationales Trauma aus, da Ungarn zwei Drittel seines Territoriums und mehr als die Hälfte seiner multiethnischen Bevölkerung verlor.

24 Miklósvölgyi/Nemes: „Hungarofuturism [Manifest]“.

25 Stalin, Josef W.: „Marxismus und nationale Frage“ (1913), marxist.org, <https://www.marxists.org/deutsch/referenz/stalin/1913/natfrage/kap5.htm> (zugegriffen am 05.05.2024).

26 Siehe hierzu u. a.: Lapidus, Gail W.: „Ethnic Conflict in the Former Soviet Union (1994–2005)“, Stanford Center for International Security and Cooperation (CISAC), 2005, [https://cisac.fsi.stanford.edu/research/ethnic\\_conflict\\_in\\_the\\_former\\_soviet\\_union/](https://cisac.fsi.stanford.edu/research/ethnic_conflict_in_the_former_soviet_union/) (zugegriffen am 05.05.2024).

27 Siehe u. a.: Weeks, Theodore R.: „Russification/ Sovietization“, European History Online (03.12.2010), <http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/russification-sovietization> (zugegriffen am 05.05.2024).

28 Groys: „Die postkommunistische Situation“, S. 47 f. Dass der Begriff der „Modernität“ hier keine ‚positiven‘ Konnotationen trägt, sondern im Kern mit den Verbrechen des Stalinismus – zu denen nicht zuletzt der russische Kolonialismus gehört – verknüpft ist, macht Groys im nachfolgenden Text deutlicher; siehe hierzu: Groys: „Privatisierungen, oder Künstliche Paradiese des Post-Kommunismus“, S. 10–12; Piotr Piotrowski bestätigt aus seinem Kontext heraus Groys’ Verschränkung von (hier) sowjetischem Universalismus und Modernität: „For the sake of universalist utopias of unity, modernism ignored individual identities: ethnic, local, sexual, racial, and others.“ Piotrowski: „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, S. 381.

29 Groys: „Die postkommunistische Situation“, S. 45.

30 15:45–17:45 Min.

31 Siehe u. a.: Howanitz, Gernot: „Repeating history? The computer game as historiographic device“, in: Rutten, Ellen, Julie Fedor und Vera Zvereva (Hrsg.): *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*, London, New York: Routledge 2013, S. 182–196.

32 Einschließlich des hungarofuturistischen Ansatzes.

33 Siehe u. a. Murphy, Charlotte Adèle: „Instagram Stories and Historical Re-enactment in Social Media Memory: Eva Stories and Ich bin Sophie Scholl“, in: Marková, Alena und Mariia Kuznetcova (Hrsg.): *Memory of Central and Eastern Europe. Past Traumas, Present Challenges, Future Horizons*, Prag: Karolinum Press 2023, S. 48–72.

34 „The condition of Easternfuturism is approached through second-hand memories but newly born hopes, identities in-flux and postcommunist diasporas, with the purpose of reclaiming Eastern Europe as a space whose future is yet to be articulated.“ Szirmay-Kalos, Léna und Kasia Wolińska: „Feast of Futures: Easternfuturism in Art, Food, and Gathering (2023)“.

*Montag Modus: archive of futures III*, <https://mmpraxis.com/montag-modus/publications/feast-of-futures-easternfuturism-in-art-food-and-gathering-2023/> (zugegriffen am 05.05.2024).

**35** Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München, Berlin, Zürich: Piper 2016, S. 243.

**36** Diese kunstwissenschaftliche Studie ist nicht der Platz für eine eingehende politische und ökonomische Bewertung der Entwicklungen in den Ländern Osteuropas seit 1989/91, zumal die Transformation und entsprechende Privatisierungsprozesse in verschiedenen Ländern auch unterschiedlich abliefen. Bspw. speist sich die osteuropäische Massenemigration (Kap. 1.2.) der 1990er und 2000er zweifellos aus ökonomischer Prekarität und regional ungleichen Chancen. Zugleich ist die neue Freizügigkeit innerhalb Europas ein politischer Gewinn und für viele – einschließlich vieler Künstler\*innen der Generation T – ein biografisches Möglichkeitsfenster. Viele andere Phänomene verlangten nach einer ähnlich ambivalenten Einschätzung. Umgekehrt ist der Auftrieb nationaler und rechter politischer Kräfte in den 2000er- bis 2010er-Jahren kein Phänomen, das auf Osteuropa beschränkt wäre und verdankt sich weniger einer rein regionalen Ursachenkonstellation als vielmehr neoliberalen Fehlsteuerungen in der globalen Ökonomie, die sich in vielen regionalen Kontexten verschieden abbilden. (Vielleicht ist deshalb das Erinnern an die Transformationszeit in Osteuropa kein besonders geeigneter Ort, um nach künstlerischer Kapitalismuskritik zu suchen, vgl. das Ende von Kap. 5.3.) Vgl. Thomas Pikettys Analysen zu Osteuropa: *Capital and Ideology*, übersetzt von Arthur Goldhammer, Cambridge, MA: Harvard University Press 2020, S. 636 ff, 645 ff, 871 ff.

**37** Wenn draußen „die Vergangenheit“ auf sie warten“ würde, wäre es den Teilnehmer\*innen des Geschichtscamps logisch unmöglich, das Camp überhaupt zu verlassen – wie es aber geschieht.



# Literaturverzeichnis

- Adams, Josh: „Eastern Europe’s Emigration Crisis“, Quillette, 29.06.2019, <https://quillette.com/2019/06/29/eastern-europes-emigration-crisis/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Adler, Sabine: „Sanierung von DDR Altlasten: Giftiges Erbe in Bitterfeld-Wolfen“, Deutschlandfunk, 08.04.2019, [https://www.deutschlandfunk.de/sanierung-von-ddr-altlasten-giftiges-erbe-in-bitterfeld.724.de.html?dram:article\\_id=445577](https://www.deutschlandfunk.de/sanierung-von-ddr-altlasten-giftiges-erbe-in-bitterfeld.724.de.html?dram:article_id=445577) (zugegriffen am 05.05.2024).
- Al Qadiri, Fatima und Sophia Al-Maria: „The Desert of the Unreal“, Dazed Digital, 09.12.2012, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15040/1/the-desert-of-the-unreal> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Alaimo, Stacy: „Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature“, in: dies. und Susan J. Hekman (Hrsg.): *Material Feminisms*, Bloomington: Indiana University Press 2008, S. 237–264.
- Alaimo, Stacy und Susan J. Hekman (Hrsg.): *Material Feminisms*, Bloomington: Indiana University Press 2008.
- Allerstorfer, Julia und Monika Leisch-Kiesel (Hrsg.): „*Global Art History*“. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld: Transcript 2017.
- Altmann, Susanne, Katharina Lozo und Hilke Wagner (Hrsg.): *Medea muckt auf*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2019.
- Aydemir, Fatma und Hengameh Yaghoobifarah (Hrsg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*, Berlin: Ullstein 2019.
- Van Alphen, Ernst: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Palo Alto: Stanford University Press 1997.
- Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (1983), übersetzt von Christoph Münz und Benedikt Burkard, Frankfurt, New York: Campus Verlag 1996.
- András, Edit: „An agent still at work. The trauma of collective memory of the socialist past“, in: Piotrowski, Piotr (Hrsg.): *Writing Central European Art History. Patterns\_Travelling Lecture Set 2008/2009*, Reader # 01, Wien: Erste Stiftung 2008, S. 5–21.
- : „Dog Eat Dog: Who is in Charge of Controlling Art in The Post-Socialist Condition?“, *Third Text* 23/1 (01.2009), S. 65–77.
- : „Gender Minefield: The Heritage of the Past, Attitudes to Feminism in Eastern Europe“, *n.paradoxa* 11 (1999), S. 4–9.
- : „The Future is Behind Us: Flashbacks to the Socialist Past“, in: dies. (Hrsg.): *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest: ACAX/Agency for Contemporary Art Exchange 2009, S. 209–221.
- Andreescu, Florentina und Sean P. Quinn: „Women, Language and Sacrifice“, in: Andreescu, Florentina und Michael J. Shapiro (Hrsg.): *Genre and the (Post-)Communist Woman: Analyzing Transformations of the Central and Eastern European Female Ideal*, Interventions, London, New York: Routledge 2014, S. 11–29.

- Andrescu, Florentina und Michael J. Shapiro (Hrsg.): *Genre and the (Post-)Communist Woman: Analyzing Transformations of the Central and Eastern European Female Ideal*, London: Taylor & Francis 2016.
- Applebaum, Anne: „Does Eastern Europe still exist?“, [anneapplebaum.com](https://www.aneapplebaum.com/2013/03/20/does-eastern-europe-still-exist/), 20.03.2013, <https://www.aneapplebaum.com/2013/03/20/does-eastern-europe-still-exist/> (zugegriffen am 03.05.2024).
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München, Berlin, Zürich: Piper 2016.
- Arns, Inke: *Objects in the mirror may be closer than they appear*, Dissertationsschrift, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, 22.11.2004, <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15806> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Arns, Inke und Gabriele Horn (Hrsg.): *History will repeat itself: Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance/Strategies of Re-Enactment in Contemporary (Media)Art and Performance*, Frankfurt am Main: Revolver 2007.
- Assmann, Aleida: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*, München: C. H. Beck 2013.
- : *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C. H. Beck 2006.
- : *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2011.
- : *Formen des Vergessens*, Göttingen: Wallstein-Verlag 2016.
- : *Geschichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C. H. Beck 2007.
- Assmann, Aleida und Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.
- Assmann, Jan: „Das kollektive Gedächtnis zwischen Körper und Schrift. Zur Gedächtnistheorie von Maurice Halbwachs“, in: Krapoth, Hermann und Denis Laborde (Hrsg.): *Erinnerung und Gesellschaft. Mémoire et Société. Hommage à Maurice Halbwachs (1877–1945)*, Jahrbuch für Soziologiegeschichte, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 65–83.
- : *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992.
- : „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: ders., Kollesch, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–19.
- : „Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher. Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis“, Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 31.01.2006, S. 1–7, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/JAssmann1.pdf> (zugegriffen am 05.05.2024)
- : *Religion und kulturelles Gedächtnis: Zehn Studien*, München: C. H. Beck 2007.
- Astahovska, Ieva: „Socialist Past between History, Imaginary Memories and Cabinet of Curiosities“, in: Gerhardt, Ulrike und Suza Husse (Hrsg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg: Textem 2014, S. 15–23.
- Astahovska, Ieva und Inga Lāce (Hrsg.): *Revisiting Footnotes. Traces of the Recent Past in the Post-Socialist Region*, Riga: Latvian Centre for Contemporary Art 2015.
- Attwood, Lynne: *Gender and Housing in Soviet Russia: Private Life in a Public Space*, Manchester: Manchester University Press 2010.
- Avanessian, Armen und Mahan Moalemi (Hrsg.): *Ethnofuturismen*, Leipzig: Merve Verlag 2018.
- : „Ethnofuturismen: Befunde zu gemeinsamen und gegensätzlichen Zukünften“, in: dies. (Hrsg.): *Ethnofuturismen*, Leipzig: Merve Verlag 2018, S. 7–39.
- : „Ethnofuturisms: Findings in Common and Conflicting Futures“, Berlin, Teheran, 03.2018 (Typoskript), [https://www.academia.edu/36782398/Avanessian\\_Moalemi\\_Ethnofuturisms\\_intro\\_pdf](https://www.academia.edu/36782398/Avanessian_Moalemi_Ethnofuturisms_intro_pdf) (zugegriffen am 05.05.2024).
- Bachmann, Michael und Asta Vonderau (Hrsg.): *Europa – Spiel ohne Grenzen? Zur künstlerischen und kulturellen Praxis eines politischen Projekts*, Bielefeld: Transcript 2014.

- Backof, Peter: „Die DDR künstlerisch abgewickelt“, Deutschlandfunk, 12.03.2018, [https://www.deutschlandfunk.de/ausstellung-von-henrike-naumann-die-ddr-kuenstlerisch.807.de.html?dram:article\\_id=412800](https://www.deutschlandfunk.de/ausstellung-von-henrike-naumann-die-ddr-kuenstlerisch.807.de.html?dram:article_id=412800) (zugegriffen am 03.05.2024).
- Badovinac, Zdenka: „Contemporaneity as Points of Connection“, *e-flux journal* 11 (12.2009), <http://www.e-flux.com/journal/contemporaneity-as-points-of-connection/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- : „Histories and their different narrators“, in: Höller, Christian (Hrsg.): *L'Internationale: Post-War Avant-Gardes between 1957 and 1986*, Zürich: JRP/Ringier 2012, S. 42–51.
- : „Future from the Balkans“, in: dies.: *Comradeship: Curating, Art and Politics in Post-Socialist Europe*, New York: Independent Curators International 2019, S. 263–286.
- Bagdžünaitė, Agnė: „Revising a strategically demonized past“, *Fuse Magazine* 35/4 (2012), S. 26–31.
- Baker, Catherine (Hrsg.): *Gender in Twentieth-Century Eastern Europe and the USSR*, London, New York: Macmillan Education Palgrave 2017.
- Bakić-Hayden, Milica: „Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia“, *Slavic Review* 54/4 (1995), S. 917–931.
- Balsom, Erika: *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, New York: Columbia University Press 2017.
- Barad, Karen: „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter“, *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28/3 (03.2003), S. 801–831.
- Barkowski, Dietmar: „Sanierungsuntersuchung Grube Johannes (Silbersee) in Wolfen/Bitterfeld, Charakterisierung des Deponieinhalts“, in: Hille, Josef et al. (Hrsg.): *Bitterfeld: Modellhafte ökologische Bestandsaufnahme einer kontaminierten Industrieregion: Beiträge der 1. Bitterfelder Umweltkonferenz*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992, S. 233–241.
- Barrett, Estelle und Barbara Bolt (Hrsg.): *Carnal Knowledge: Towards a „New Materialism“ through the Arts*, London, New York: I. B. Tauris 2013.
- Bechmann Pedersen, Sune und Christian Noack: „Crossing the Iron Curtain: An Introduction“ in: dies. (Hrsg.): *Tourism and Travel during Cold War: Negotiating Tourist Experiences across the Iron Curtain*, London, New York: Routledge 2019, S. 1–20.
- Beleites, Michael: *Dicke Luft: Zwischen Ruß und Revolte. Die unabhängige Umweltbewegung in der DDR*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2016.
- Belting, Hans: „Contemporary Art and the Museum in the Global Age“, in: Weibel, Peter und Andrea Buddensieg (Hrsg.): *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007, S. 16–39.
- Belting, Hans und Andrea Buddensieg: „From Art World to Art Worlds“, in: dies. und Peter Weibel (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe; Cambridge, MA; ZKM/Center for Art and Media; The MIT Press 2013, S. 28–31.
- Belting, Hans, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe; Cambridge, MA; ZKM/Center for Art and Media; The MIT Press 2013.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press 2010
- Bernstein, Seth: „Remembering War, Remaining Soviet: Digital Commemoration of World War II in Putin's Russia“, *Memory Studies* 9/4 (10.2016), S. 422–436.
- Berry, Ellen E. (Hrsg.): *Post-Communism and the Body Politic*, New York: New York University Press 1995.
- Binter, Julia T. S., Hans Belting und Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hrsg.): *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, GAM series 3, Ostfildern: Hatje Cantz 2011.
- Birken, Jacob: „Spectres of 1989: On some Misconceptions of the ‚Globality‘ in and of Contemporary Art“, in: Dornhof, Sarah (Hrsg.): *Situating Global Art: Topologies, Temporalities, Trajectories*, Bielefeld: Transcript 2018, S. 35–51.
- Bisanz, Elize (Hrsg.): *Diskursive Kulturwissenschaft: Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der pOst-Westlichen Identität in Deutschland*, Münster: LIT 2005.

- Bisanz, Elize und Marlene Heide (Hrsg.): *Bildgespenster: Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld: Transcript 2014.
- Bodor, Judith, Adam Czirak, Astrid Hackel et al.: „Left Performance Histories. Perspektiven auf nonkonforme Kunstpraktiken im postsozialistischen Ost- und Südosteuropa“ in: dies. (Hrsg.): *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*, Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst 2018, S. 9–14.
- Bogdanov, Konstantin: „The queue as narrative. A Soviet case study“, in: Baiburin, Albert, Catriona Kelly und Nikolai Vakhtin (Hrsg.): *Russian Cultural Anthropology after the Collapse of Communism*, London, New York: Routledge 2014, S. 77–102.
- Bogdanović, Ana: „Generation as a Framework for Historicizing the Socialist Experience in Contemporary Art“, in: Gerhardt, Ulrike und Suza Husse (Hrsg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg: Textem Verlag 2014, S. 24–35.
- : „Mythmaking Eastern Europe: Art in Response (Institute of Art History at the University of Zurich, October 18, 2012)“, Arthist.net (01.2013), <https://arthist.net/reviews/4607> (zugegriffen am 03.05.2024).
- : „Performing the Marginal–Enacting a Myth. Marina Abramović and the Balkans“, *Kritische Berichte* 3 (2015), S. 23–30.
- Bogdanović, Ana und Ulrike Gerhardt: „New Perspectives on the Socialist Past–Notes on the Potential of Generational Experiences in Dialog“, in: Wuggenig, Ulf et al. (Hrsg.): *Art in the Periphery of the Center*, Berlin: Sternberg Press 2015, S. 198–209.
- Bohley, Bärbel: „Urkunde. Vierzig Jahre Warten“, in: dies. und Katja Havemann (Hrsg.): *Urkunde 40 Jahre*, 1989, Bestand GrauZone, o. S.
- Boldt, Ulrike und Rüdiger Stutz: „Nutzen und Grenzen des historischen Generationenkonzepts für die Erforschung von Umbrucherfahrungen im späten Jugendalter“, in: Schüle, Annegret, Thomas Ahbe und Rainer Gries (Hrsg.): *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 65–88.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*, übersetzt von Michael Tillmann, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003.
- Bovier, Lionel (Hrsg.): *Paulina Olowka*, Zürich: JRP/Ringier 2013.
- Bowlit, John E. und Matthew Drutt (Hrsg.): *Amazonen der Avantgarde: Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Ljubow Popowa, Olga Rosanowa, Warwara Stepanowa und Nadeschda Udalsowa*, Berlin: Hatje Cantz 1999.
- Boym, Svetlana: „Kosmos: Remembrances of the Future“, in: Bartos, Adam und Svetlana Boym (Hrsg.): *Kosmos: A Portrait of the Russian Space Age*, New York: Princeton Architectural Press 2001, S. 82–99.
- : *The Future of Nostalgia*, New York: Basic books 2001.
- Bracht, Mareike, Caroline Marié und Monica Juneja: „Die ‚Global Art History‘ hinterfragt den Kanon. Prof. Dr. Monica Juneja im Gespräch“, Artefakt (27.09.2010), <http://www.artefakt-sz.net/kunsthistoriker-im-gespraech/die-global-art-history-hinterfragt-den-kanon> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Braidotti, Rosi: „Entitäten der lebenden Welt, vereinigt euch!“, in: Birkenstock, Eva (Hrsg.): *Alicia Frankovich. Outside Before Beyond*, Köln, London: Verlag der Buchhandlung Walther König 2020, S. 67–78.
- : *Posthuman Knowledge*, Medford, MA: Polity 2019.
- Brandstetter, Gabriele: „Transcription – Materiality – Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess“, in: Klein, Gabriele und Sandra Noeth (Hrsg.): *Emerging Bodies*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 119–135.
- Breitwieser, Sabine: *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona 2009.
- Bryzgel, Amy: „Performance Art in the Global Flow of Cultural Goods: Some Eastern European Positions“, in: Hock, Beáta und Anu Allas (Hrsg.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, London, New York: Routledge 2018, S. 187–201.

- Buchowski, Michał: „The Specter of Orientalism in Europe: From Exotic Other to Stigmatized Brother“, *Anthropological Quarterly* 79/3 (2006), S. 463–482.
- Buck-Morss, Susan: „The Post-Soviet Condition“, in: Irwin (Hrsg.): *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, London: The MIT Press 2006, S. 494–499.
- Buden, Boris: „Children of postcommunism“, *Radical Philosophy* 159 (2010), S. 18–25.
- : „In Communism’s Shoes“, in: Sîrbu, Adrian T. und Alexandru Polgár (Hrsg.): *Genealogies of Post-Communism*, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, Editură 2009, S. 61–76.
- : „Nothing to Complete: Something to Start“, in: Dziewańska, Marta, Ilya Budraitskis und Ekaterina Degot (Hrsg.): *Post-Post-Soviet?: Art, Politics and Society in Russia at the Turn of the Decade*, Warsaw: Museum of Modern Art 2013, S. 183–193.
- : „What to do with the question: ‚What will the Balkans look like in 2020?‘“ (12.05.2011), <http://www.wus-austria.org/25/news/324/what-to-do-with-the-question-what-will-the-balkans-look-like-in-2020> (zugegriffen am 03.05.2024)
- : *Zone des Übergangs: Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Bukow, Wolf-Dietrich, Erol Yıldız und Marc Hill (Hrsg.): *Nach der Migration: Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2015.
- Bulota, Rytis: „The impact of language and culture on Sąjūdis“, *Straipsnis leidinyje: Regioninės studijos* 2 (2006), S. 183–192.
- Bürgel, Tanja: „Mauerfall-Kinder. Wie orientieren sich junge Ostdeutsche 15 Jahre nach der Wende?“, *Berliner Debatte Initial* 4 (2004), S. 16–25.
- Butler, Kristine: „Bordering on Fiction: Chantal Akerman’s *From the East*“, in: Foster, Gwendolyn Audrey (Hrsg.): *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, Carbondale: Southern Illinois University Press 2003, S. 162–178.
- Butler, Octavia E.: *Dawn*, New York: Warner Books 1997.
- Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*, Bielefeld: Transcript 2015.
- Černiauskaitė, Neringa (Hrsg.): *(In)dependent Contemporary Art Histories. Artist run initiatives in Lithuania 1987–2014*, Vilnius: Lithuanian Interdisciplinary Artists’ Association 2011.
- Cervinkova, Hana: „Postcolonialism, Postsocialism and the Anthropology of East-Central Europe“, *Journal of Postcolonial Writing* 48/2 (05.2012), S. 155–163.
- Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2008 (zugegriffen am 21.12.2017).
- Chari, Sharad und Katherine Verdery: „Thinking between the Posts: Postcolonialism, Postsocialism, and Ethnography after the Cold War“, *Comparative Studies in Society and History* 51/1 (2009), S. 6–34.
- Chioni Moore, David: „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique“, *Special Topic: Globalizing Literary Studies* 116/1 (2001), S. 111–128.
- Cholin, Viktor: „Pokalbis su architektu Viktor Cholinu (engl.: Interview with the architect Viktor Cholin)“, 29.07.2013, [https://www.ekspertai.eu/pokalbis-su-architektu-viktoru-cholinuapie-vaikuugdymo-savitumaunikalius-architekturinius-sprendimusir-siurkstaugriovimo-kaina-siandien/?fbclid=IwAR0x\\_t-6B593rQ-0nOfenJ1UefVsPLiva26tthQOatlvkIPbQQXshSZt2A](https://www.ekspertai.eu/pokalbis-su-architektu-viktoru-cholinuapie-vaikuugdymo-savitumaunikalius-architekturinius-sprendimusir-siurkstaugriovimo-kaina-siandien/?fbclid=IwAR0x_t-6B593rQ-0nOfenJ1UefVsPLiva26tthQOatlvkIPbQQXshSZt2A) (zugegriffen am 05.05.2024).
- Chukhrov, Ketī: „In den Fängen von Utopias Erhabenheit: Zwischen Ideologie und Subversion“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *GENDER CHECK: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009, S. 30–35.
- Coole, Diana: „Wir brauchen eine wesentlich bessere Einschätzung der materiellen Strukturen...“, in: Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier (Hrsg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014, S. 47–52.
- Cseh-Varga, Katalin und Adam Czirak (Hrsg.): *Performance Art in the Second Public Sphere: Event-Based Art in Late Socialist Europe*, London, New York: Routledge 2018.

- Cufer, Eda und Viktor Misiano: *Interpol: The Art Exhibition Which Divided East and West*, Ljubljana: Irwin 2000.
- Čvoro, Uroš: *Transitional Aesthetics: Contemporary Art at the Edge of Europe*, London: Bloomsbury Academic 2018.
- Dahlke, Birgit: *Papierboot: Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1997.
- Daniels, Dieter: „Medien und Kunst zwischen Politik, Ökonomie und Ästhetik in Osteuropa“, in: Stanisławski, Ryszard und Christoph Brockhaus (Hrsg.): *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Band 1: Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst, Stuttgart: Hatje Cantz 1994, S. 473–477.
- Daučíková, Anna: „Interview 89: Anna Daučíková“, 13.12.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=da1qNnZuygI> (zugegriffen am 05.05.2024).
- David, Catherine, Chantal Akerman und Michael Tarantino: „D’Est: Akerman Variations“, in: Halbreich, Kathy und Bruce Jenkins (Hrsg.): *Bordering on Fiction: Chantal Akerman’s D’Est*, Minneapolis: Walker Art Center 1995, S. 57–64.
- Dean, Aria: „Notes on Blacceleration“, e-flux journal 87 (12.2017), <https://www.e-flux.com/journal/87/169402/notes-on-blacceleration/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Dery, Mark: „Black to the Future, Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose“, in: ders. (Hrsg.): *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, NC: Duke University Press 1994, S. 179–222.
- Didi-Huberman, Georges: „The Index of the Absent-Wound“, October 29 (1984), S. 63–81.
- DiGuglielmo, Tina: „The Role of Women in the Soviet Army Forces“, U. S. Army War College Carlisle Barracks, Pennsylvania, 15.04.1991 (Typoskript), <https://apps.dtic.mil/sti/citations/ADA235765> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Dillmann, Claudia (Hrsg.): *goEast>, 17. Festival des mittel- und osteuropäischen Films*, Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF e.V. 2017.
- Dimitrakaki, Angela: „The Gender Issue: Lessons from Post-Socialist Europe. What and Where is Post-Socialism?“, in: Kobolt, Katja und Lana Zdravković (Hrsg.): *Performative Gestures Political Moves*, Ljubljana, Zagreb: City of Women – Association for the Promotion of Women in Culture; Red Athena University Press 2014, S. 149–184.
- : „Feminist Politics and Institutional Critiques: Imagining a Curatorial Commons“, in: Kivimaa, Katrin und Tallinna Ülikool (Hrsg.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Acta Universitatis Tallinnensis, Tallinn: TLU Press 2012, S. 19–39.
- documenta 14 artists: „Letter from documenta 14 artists: Defending the Radical Vision of documenta 14“, Mousse Magazine (01.12.2017), <http://moussemagazine.it/open-letter-documenta-14-artists/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Dogramaci, Burcu (Hrsg.): *Migration und künstlerische Produktion*, Bielefeld: Transcript 2013.
- : (Hrsg.): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*, Leuven University Press 2020.
- Dornhof, Sarah (Hrsg.): *Situating Global Art: Topologies, Temporalities, Trajectories, Image*, Bielefeld: Transcript 2018.
- Dorovska, Margarita: „Videography“, in: Andrés, Edit (Hrsg.): *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest: ACAX/Agency for Contemporary Art Exchange 2009, S. 245–295.
- Drees, Ludwig, Ulrich Bahrke und Tomas Plänkner: „In der Krippe. Zu den psychischen Folgen gesellschaftlich organisierter Traumatisierung“, in: dies. (Hrsg.): *Seele und totalitärer Staat: Zur psychischen Erbschaft der DDR*, Giessen: Psychosozial-Verlag 2005, S. 55–70.
- D’Souza, Ryan A.: „Imagining a Desi Future“, South Asian Popular Culture 17/1 (02.01.2019), S. 47–59.
- Dussel, Enrique: *Der Gegendiskurs der Moderne: Kölner Vorlesungen*, Wien: Turia + Kant 2012.
- Dziewior, Yilmaz: „Keine Atempause“, in: *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 8–13.

- Ebner, Florian: „Konzept“, Deutscher Pavillon, 05.2015, <https://archiv.deutscher-pavillon.org/2015/deorganising-degenitalising-and-decolonising-the-body-of-europe/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Echterhoff, Gerald und Martin Saar: „Einleitung: Das Paradigma des kollektives Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen“, in: dies. (Hrsg.): *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, Theorie und Methode, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2002, S. 13–35.
- Elkins, James: *Is Art History Global?*, London, New York: Routledge 2007.
- Engelke, Heike: *Geschichte wiederholen: Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst – Omer Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson*, Bielefeld: Transcript 2017.
- Ennker, Benno: „Der Sowjetmensch“, dekoder [Russland entschlüsseln], 02.08.2016, <https://www.dekoder.org/de/gnose/der-sowjetmensch> (zugegriffen am 03.05.2024).
- Esanu, Octavian: „SCCA“, Contemporary, ohne Datum, <https://www.contemporary.org/dictionary/view/7> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Eshun, Kodwo: „Further Considerations of Afrofuturism“, CR: The New Centennial Review 3/2 (2003), S. 287–302.
- Etkind, Alexander, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford: Stanford University Press 2013.
- Eurostat: „Emigration (online Datencode: TPS00177)“, Webseite der Europäischen Union, Data Browser, 27.03.2024, <https://ec.europa.eu/eurostat/databrowser/view/tps00177/default/table> (zugegriffen am 04.05.2024).
- : „Bürgerinnen und Bürger der EU in anderen EU-Mitgliedstaaten. 4 % der EU-Bürger im erwerbsfähigen Alter leben in einem anderen EU-Mitgliedsstaat“, Webseite der Europäischen Union, 28.05.2018, <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/2995521/8926071/3-28052018-AP-DE.pdf/b6b68c04-8e7a-4ea1-9932-79a5145906f2> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Fifer, Sally Jo und Doug Hall (Hrsg.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition 1990.
- Fisher, Marc: „E. Germany’s Bitterfeld Grimiest Town in Dirtiest Country“, The Washington Post, 14.04.1990, <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1990/04/16/e-germanys-bitterfeld-grimiest-town-in-dirtiest-country/b3fd8888-6936-43ee-9041-b69add42cd6f/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Fisher, Mark: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero books, Hampshire: John Hunt Publishing 2009.
- Foroutan, Naika, Frank Kalter, Coşkun Canan et al.: „Ost-Migrantische Analogien I“, Deutsches Zentrum für Integrations- und Migrationsforschung (DeZIM), 01.2019, <https://www.dezim-institut.de/publikationen/publikation-detail/ost-migrantische-analogien-i/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Forrester, Sibelan E. S., Magdalena J. Zaborowska und Elena Gapova (Hrsg.): *Over the Wall/After the Fall: Post-Communist Cultures through an East-West Gaze*, Bloomington: Indiana University Press 2004.
- Foster, Hal: „An Archival Impulse“, October 110 (2004), S. 3–22.
- : *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, London, New York: Verso 2017.
- Foster, Hal und Fatema Ahmed: „Hal Foster on art after 1989 and the rise of the zombie“, 09.12.2015, <https://www.apollo-magazine.com/hal-foster-on-art-after-1989-and-the-rise-of-the-zombie/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Fowkes, Maja und Reuben Fowkes: „Facing the Unprotectable: Emergency Democracy for Post-Glacial Landscapes“, in: Drabble, Barnaby (Hrsg.): *Along Ecological Lines: Contemporary Art and Climate Crisis*, Manchester: Cornerhouse Publications 2019, S. 51–62.
- Franke, Anselm et al.: „Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg“, Haus der Kulturen der Welt, 03.11.2017, [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics\\_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2017/parapolitics/parapolitics_start.php) (zugegriffen am 04.05.2024).

- Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte: Wo stehen wir?*, übersetzt von Helmut Dierlamm, München: Kindler 1992.
- Funk, Nanette und Magda Mueller (Hrsg.): *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*, London, New York: Routledge 1993.
- Gal, Susan und Gail Kligman (Hrsg.): *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life after Socialism*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2000.
- (Hrsg.): *The Politics of Gender after Socialism: A Comparative-Historical Essay*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2000.
- Galliera, Izabel Anca: *Socially engaged Art after Socialism: Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, London: I. B. Tauris 2017.
- Gantner, Eszter: „Obsessed with History – Conflicting Digital Narratives in East Central Europe“, *Europe Now Journal* (09.2019), S. 1–7.
- Gardner, Anthony: *Politically Unbecoming: Postsocialist Art against Democracy*, Cambridge, MA: The MIT Press 2015.
- Georgieva, Gery: „Gery Georgieva: Conversation. The Blushing Valley“, *Swimming Pool*, 12.2017, [https://swimmingpoolprojects.org/projects/the-blushing-valley\\_611a367b6233327ee10000e5/conversation-with-gery-georgieva](https://swimmingpoolprojects.org/projects/the-blushing-valley_611a367b6233327ee10000e5/conversation-with-gery-georgieva) (zugegriffen am 05.05.2024).
- : „Gery Georgieva. Interview – A dancing rose queen (Double Feature, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main)“, *Schirn Magazin*, 07.08.2018, [https://www.schirn.de/magazin/kontext/gery\\_georgieva/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/gery_georgieva/) (zugegriffen am 05.05.2024).
- : „Meet the Bulgarian Artist Dancing to Beyoncé“, *Vice*, 18.10.2015, [https://www.vice.com/en\\_us/article/wnw9kn/meet-the-bulgarian-artist-dancing-to-beyonc](https://www.vice.com/en_us/article/wnw9kn/meet-the-bulgarian-artist-dancing-to-beyonc) (zugegriffen am 05.05.2024).
- Gerhardt, Ulrike und Suza Husse (Hrsg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg: Textem 2014.
- Glanc, Tomáš, Daniel Grůň und Sabine Hänsgen: „Poesie & Performance. Die osteuropäische Perspektive (Ausstellungsbooklet)“, in: dies. (Hrsg.): *Poetry & Performance. The Eastern European Perspective*, Zürich: Shedhalle Zürich 2018.
- Godfrey, Mark: „The Artist as Historian“, *October* 120 (2007), S. 140–172.
- Green, David und Peter Seddon (Hrsg.): *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester; New York: Manchester University Press 2000.
- Greenspan, Anna: „Preface. The Future is Not Dated“, in: dies.: *Shanghai Future: Modernity Remade*, New York: Oxford University Press 2014, S. xi–xxvii.
- Gregos, Katerina: „Is the Past Another Country?“, *A Prior Magazine* 3 (2009), S. 1–11.
- Gries, Rainer: „Children of Transition, Children of the Balkan Wars. Introduction (Vorabversion)“, Universität Wien, 03.11.2016 (Typoskript), <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/236523/introduction/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Gries, Rainer, Eva Tamara Asboth und Eva Tamara Krakovsky (Hrsg.): *Generation In-Between*, Wien: ERSTE Stiftung 2016.
- Groys, Boris (Hrsg.): *Art Power*, Cambridge, London: The MIT Press 2008.
- : *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- : „Die postkommunistische Situation“, in: von der Heiden, Anne, Peter Weibel und ders. (Hrsg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 36–55.
- : „Haunted by Communism“, in: Kotsopoulos, Nikos (Hrsg.): *Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Black Dog 2010, S. 18–25.
- : „Kunst nach der Utopie“, in: von Tavel, Hans Christoph und Markus Landert (Hrsg.): *Ich lebe, ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau*, Bern: Kunstmuseum Bern 1988, S. 205–209.
- : „Privatisierungen, oder Künstliche Paradiese des Post-Kommunismus“, in: Vogel, Sabine et al. (Hrsg.): *Privatisierungen: Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa*, Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst 2004, S. 6–17.

- Groys, Boris, Michael Hagemeister und Anne von der Heiden (Hrsg.): *Die neue Menschheit: Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Groys, Boris und Aage Hansen-Löve (Hrsg.): *Am Nullpunkt: Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Groys, Boris, Anne von der Heiden und Peter Weibel (Hrsg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Grosse, Julia und Yvette Mutumba: *Another 89*, Anniversary Issue No. 10, Berlin: Contemporary And (C&) 2019.
- Grub, Frank Thomas: *„Wende“ und „Einheit“ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch*, Band 1: Untersuchungen, Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003.
- Gržinić, Marina: „Video as Civic Discourse in Slovenia and the Former Yugoslavia: Strategies of Visualization and the Aesthetics of Video in the New Europe“, in: Lengel, Laura B. (Hrsg.): *Culture and Technology in the New Europe: Civic Discourse in Transformation in Post-Communist Nations*, Stamford, Conn: Ablex 2000, S. 195–219.
- : „Video in the Time of a Double, Political and Technological Transition in the Former Eastern European Context“, in: Edit András (Hrsg.): *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe, 1989–2009*, Budapest: ACAX/Agency for Contemporary Art Exchange 2009, S. 17–33.
- Gundermann, Baldur: „Das Geheimnis als Machtfaktor. Zum Umgang mit Umwelt-Informationen in der DDR“, *Berlinische Monatsschrift* 3/10 (10.1994), S. 25–31.
- Gussarowa, Xenia: „Norm und Abweichung: Glamour in der Mode“, *kultura. Russland-Kulturalanalysen*, Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen 6 (12.2008), S. 4–9.
- Hahnemann, Gino: „Allegorie gegen die vorschnelle Mehrheit“, in: ders. (Hrsg.): *Allegorie gegen die vorschnelle Mehrheit*, Berlin: Druckhaus Galrev 1991, S. 48–49.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, übersetzt von Holde Lhoest-Offermann, Frankfurt am Main: Fischer 1991.
- Hann, Christopher: „Abschied vom sozialistischen ‚Anderen‘“, in: ders. (Hrsg.): *Postsozialismus: Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*, Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 11–26.
- Hassler, Katrin: *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*, Bielefeld: Transcript 2017.
- Heidel, Marlene: *Bilder außer Plan: Kunst aus der DDR und das kollektive Gedächtnis*, Berlin: Lukas 2015.
- : „Weiblichkeiten im Bilde. Stempel – Prägungen – Imaginationen“, in: Jansen, Claudia (Hrsg.): *Role Models! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern*, Bönen: Kettler 2012, S. 41–65.
- Heidenreich, Nanna: *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Bielefeld: Transcript 2015.
- Hennig, Naomi: „Scattered Heritage: The Pioneer Camp of ReVision Seminar“, Echo Gone Wrong, 28.10.2014, <https://echogonewrong.com/scattered-heritage-the-pioneer-camp-of-revision-seminar/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- : Jovana Komnenić, Arman Kulašić et al. (Hrsg.): *Raumschiff Jugoslawien: Die Aufhebung der Zeit/Spaceship Yugoslavia: The Suspension of Time*, Berlin: Argobooks, neue Gesellschaft für bildende Kunst 2011.
- Hesse, Egmont: „SCHADEN-Kassette 1986“, Planetlyrik, 29.04.2019, <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Hessmann, Susanne: „Künstlerische Gegenentwürfe zu weiblichen Geschlechtsnormativen in der DDR“, in: Bisanz, Elize und Marlene Heidel (Hrsg.): *Bildgespenster: Künstlerische Archive aus der DDR und ihre Rolle heute*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 231–264.
- Hille, Josef u. a. (Hrsg.): *Bitterfeld: Modellhafte ökologische Bestandsaufnahme einer kontaminierten Industrieregion: Beiträge der 1. Bitterfelder Umweltkonferenz*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992.
- Hirsch, Marianne und Nancy K. Miller: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*, New York: Columbia University Press 2011, S. 1–20.

- Hlavajova, Maria und Simon Sheikh: „Editors' Note: Formering the West“, in: Hlavajova, Maria und Simon Sheikh (Hrsg.): *Former West: Art and the Contemporary after 1989*, Cambridge, MA: The MIT Press 2016, S. 19–28.
- Hock, Beáta: *Gendered Artistic Positions and Social Voices: Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2013.
- Hock, Beáta und Anu Allas (Hrsg.): *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, London, New York: Routledge 2018.
- Hock, Beáta: „Performance als Ort unangepassten Verhaltens: Kritik von links“, in: Bodor, Judith, Adam Czirák, Astrid Hackel et al. (Hrsg.): *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*, Berlin: neue Gesellschaft für bildende Kunst 2018, S. 91–94.
- Hoffner, Ana: *The Queerness of Memory*, Berlin: b\_books 2018.
- Holert, Tom: „Spaces of Light. Contemporary Arts, Rooftop Movements, and the Politics of Digital Images“, in: Ebner, Florian et al. (Hrsg.): *Fabrik: Tobias Zielony, Jasmina Metwaly/Philip Rizk, Olaf Nicolai, Hito Steyerl*, Deutscher Pavillon, 56. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 9. Mai bis 22. November 2015, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, Biennale di Venezia 2015, S. 23–40.
- Hoppe, Katharina und Thomas Lemke, *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2021.
- Houwen, Janna: *Film and Video Intermediality: The Question of Medium Specificity in Contemporary Moving Images*, New York: Bloomsbury Academic 2017.
- Howanitz, Gernot: „Repeating history? The computer game as historiographic device“, in: Rutten, Ellen, Julie Fedor und Vera Zvereva (Hrsg.): *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*, London, New York: Routledge 2013, S. 182–196.
- Hranova, Alena: „'Loan Memory'. Communism and the Youngest Generation“, in: Todorova, Maria, Augusta Dimou und Stefan Troebst (Hrsg.): *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press 2014, S. 233–250.
- Husse, Suza und Ina Röder Sissoko: „Longing is my favorite material for engaging holes“, in: Husse, Suza und Elske Rosenfeld (Hrsg.): *Dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin: Archive Books, District\*Schule ohne Zentrum 2019, S. 306–327.
- Ibraeva, Valerija: „Die Kunst Kasachstans als politisches Projekt“, in: Groys, Boris, Anne von der Heiden und Peter Weibel (Hrsg.): *Zurück aus der Zukunft: Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 407–471.
- Iltner, Anna: „Post-Soviet Anamnesis. Soviet Era Architecture, Design and Art“, *Arterritory*, 02.2013, [https://arterritory.com/en/architecture\\_design--fashion/articles/5948-post-soviet\\_anamnesis](https://arterritory.com/en/architecture_design--fashion/articles/5948-post-soviet_anamnesis) (zugegriffen am 05.05.2024).
- International Foundation Manifesta (Hrsg.): *Manifesta 3, Borderline Syndrome: Energies of Defense*, 3rd European Biennial of Contemporary Art, 23. Juni bis 24. September 2000, Ljubljana: Cankarjev Dom 2000.
- Israel, Agathe: „Frühe Fremdbetreuung in der DDR – Erfahrungen mit der Krippenerziehung“, Bundeszentrale für politische Bildung (17.11.2017), S. 1–13.
- : „Kapitel 1. Krippenbetreuung in der DDR“, in: dies. und Ingrid Kerz-Rühling (Hrsg.): *Krippen-Kinder in der DDR: Frühe Kindheitserfahrungen und ihre Folgen für die Persönlichkeitsentwicklung und Gesundheit*, Frankfurt: Brandes & Apsel 2008, S. 12–32.
- : „Krippenerziehung in der DDR – Frühe Kindheit in der staatlichen Institution“, *KiTa Fachtexte* (11.2015), S. 1–29.
- Jacobs, Olaf: *Die Treuhand: Ein deutsches Drama*, Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2020.
- Jähnert, Gabriele, Daphne Hahn und Jana Gohrisch (Hrsg.): *Gender in Transition in Eastern and Central Europe Proceedings*, Berlin: Trafo 2001.
- Jansen, Claudia (Hrsg.): *Role Models! Die Frau in der DDR in Selbst- und Fremdbildern*, Bönen: Kettler 2012.

- Johnson, Janet E. und Jean C. Robinson (Hrsg.): *Living Gender after Communism*, Bloomington: Indiana University Press 2007.
- Juneja, Monica: „Global Art History and the ‚Burden of Representation‘“, in: Binter, Julia T. S., Hans Belting und Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hrsg.): *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern: Hatje Cantz 2011, S. 274–297.
- Jureit, Ulrike und Michael Wildt (Hrsg.): *Generationen: Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, Hamburg: Hamburger Edition 2005.
- Kaizen, William: „The apotheosis of video art“, in: Iskin, Ruth (Hrsg.): *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*, London, New York: Routledge 2017, S. 125–137.
- Kalcheva, Iv: „The Magical Bulgarian Rose Valley“, 01.06.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=AGzVIQ4A3CI> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Kálmán, Rita und Tijana Stepanović: „On the Eastern Front: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009“, Ausstellungstext, 22.01.2010, <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/eastern-front-video-art-central-and-eastern-europe-1989-2009> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Kaputska, Mateusz: „Jet lag, oder vom Unbehagen eines Mythos. Zur Ausstellung ‚Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe‘“, *kunsttexte.de*, E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte (03.2011), <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8168> (zugegriffen am 03.05.2024).
- : „Neighboring Alterity: Eastern European Art and Global Art Studies“, *Mythmaking Eastern Europe: Art in Response 3* (2014), S. 1–9.
- Karaminova, Ana: *Bulgarische Videokunst: Dokumentarische Strategien und gesellschaftskritische Aspekte*, Berlin: epubli 2015.
- Karaminova, Ana und Martin Jung (Hrsg.): *Visualisierungen des Umbruchs: Strategien und Semantiken von Bildern zum Ende der kommunistischen Herrschaft im östlichen Europa*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2012.
- Kempe, Antje, Beáta Hock, Marina Dmitrieva (Hrsg.), *Universal – International – Global. Art Historiographies of Socialist Eastern Europe*, Wien/Köln: Böhlau Verlag 2022.
- Kemp-Welch, Klara: „Edit Andrés (ed.) ‚Transitland. Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009‘ (Book Review)“, *Art Margins* (01.06.2011), S. 1–3, <https://artmargins.com/edit-andras-qtransitland-video-art-from-central-and-eastern-europe-1989-2009q-book-review/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- : *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*, Cambridge, MA: The MIT Press 2019.
- Kernbauer, Eva: „A Matter of Historicity: Material Practices in Audiovisual Art“, Forschungsprojekt, Universität für angewandte Kunst Wien, 01.06.2015, <https://amatterofhistoricity.net/about/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Kindler, Robert: „Sesshaftmachung als Unterwerfung – Die kasachischen Nomaden im Stalinismus“, *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)* 65 (22.06.2015), S. 18–24.
- Kiossev, Alexander: „The Self-Colonizing Metaphor“, in: *Atlas of Transformation*, tranzit, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/self-colonization/the-self-colonizing-metaphor-alexander-kiossev.html> (zugegriffen am 03.05.2024).
- Kirby, Vicki: „Telling Flesh: The Body as a Scene of Writing“, *Figurationen: Gender, Literatur, Kultur* 02 (2018), S. 64–80.
- Knap, Bettina und Beatrice Ellen Stammer (Hrsg.): *Re.act.feminism #2: A Performing Archive*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2014.
- Kobolt, Katja: „Feminist Curating Beyond, In, Against or For the Canon?“, in: Kivimaa, Katrin und Tallinna Ülikool (Hrsg.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Acta Universitatis Tallinnensis Artes, Tallinn: TLU Press 2012, S. 40–63.
- : „Interventions into Materiality: GUESTures and Living Archive“, in: Kern, Margareta (Hrsg.): *GUESTures/GOSTikulacije*, München: Balkanet e.V. 2014, S. 5–18.

- : „N\*A\*I\*L\*S Geschichtsverhornungen, Projekt im Rahmen des 26. Festivals ‚Stadt der Frauen‘“, Goethe Institut Slowenien, 08.10.2020, [https://www.goethe.de/ins/si/de/m/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event\\_id=2175250](https://www.goethe.de/ins/si/de/m/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=2175250) (zugegriffen am 03.05.2024).
- Kochanowski, Jerzy: „Warum es in Polen kein Museum des Kommunismus gibt“, *Identitätsfabriken? Museen und historische Bildung in Polen*, Klaus Zernack Colloquium, Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie für Wissenschaften, 11.07.2019, <https://forumdialog.eu/veranstaltungen/warum-es-in-polen-kein-museum-des-kommunismus-gibt/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Köhler, Barbara: *Deutsches Roulette: Gedichte, 1984–1989*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.
- : „Selbstporträt (1986), 11:55–12:44 Min., in: *SCHADEN*-Kassette 1986“, Planetryrik, 29.04.2019, <http://www.planetryrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Kollontai, Alexandra: „Communism and the Family“ (1920), Marxist Internet Archive, <https://www.marxists.org/archive/kollontai/1920/communism-family.htm> (zugegriffen am 05.05.2024).
- : *Die Situation der Frau in der gesellschaftlichen Entwicklung*. 14 Vorlesungen vor Arbeiterinnen und Bäuerinnen an der Sverdlov-Universität 1921, Frankfurt: Neue Kritik 1975.
- Koobak, Redi: *Whirling Stories. Postsocialist Feminist Imaginaries and the Visual Arts*, Dissertationsschrift, Linköping: Linköping Universität 2013, [https://www.academia.edu/16417230/Whirling\\_Stories\\_Postsocialist\\_Feminist\\_Imaginaries\\_and\\_the\\_Visual\\_Arts](https://www.academia.edu/16417230/Whirling_Stories_Postsocialist_Feminist_Imaginaries_and_the_Visual_Arts) (zugegriffen am 03.05.2024).
- Kovačević, Nataša: *Narrating Post/Communism: Colonial Discourse and Europe’s Borderline Civilization*, London, New York: Routledge 2008.
- Kovács, Éva: „Das Lamm, das Kind und der Wal. Fatal Errors des sozialen Gedächtnisses“, in: Brunnbauer, Ulf (Hrsg.): *Zwischen Amnesie und Nostalgie: Die Erinnerung an den Kommunismus in Südosteuropa*, Köln: Böhlau 2007, S. 199–216.
- Kovats, Stephen und Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.): *Ost-West-Internet: Elektronische Medien im Transformationsprozess Ost- und Mitteleuropas*, Frankfurt, New York: Campus 1999.
- Kravagna, Christian: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b\_books 2017.
- Krawietz, Marian: *Generation Transformation? Einstellungen zu Freiheit und Gleichheit in Polen, Tschechien und Deutschland*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer 2012.
- Kreiss, Daniel: „Performing the Past to Claim the Future: Sun Ra and the Afro-Future Underground, 1954–1968“, *African American Review* 45/1–2 (2012), S. 197–203.
- Kreivyte, Laima: „The Meeting. Stolen Past“, in: Everatt, Joseph et al. (Hrsg.): *The Meeting. Stolen Past*, Kleipeda, Kaliningrad: Kleipeda Culture Communication Centre, The Baltic Branch of the National Centre for Contemporary Arts 2013, S. 28–29.
- Krese, Solvita et al.: „Writing and Translating Art from the Former Eastern Europe. The Relationship between Post-Communist and Postcolonial“, in: Astahovska, Ieva (Hrsg.): *Recuperating the Invisible Past*, Riga: The Latvian Centre for Contemporary Art 2012, S. 157–165.
- Kreuger, Anders: „Ethno-Futurism: Leaning on the Past, Working for the Future“, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 43 (03.2017), S. 116–133.
- Kuehnast, Kathleen R. und Carol Nechemias: „Introduction: Women Navigating Change in Post-Soviet Currents“, in: dies. (Hrsg.): *Post-Soviet women encountering transition: Nation building, economic survival, and civic activism*, Washington, D. C.: Baltimore: Woodrow Wilson Center Press, Johns Hopkins University Press 2004, S. 1–20.
- Lachmann, Renate: „Counter-Memory and Phantasma“, *Arcadia – International Journal for Literary Studies* 39/2 (01.2004), S. 291–300.
- Lange-Berndt, Petra: „Marxism Today. Politiken der Marginalität“, *Lerchenfeld* 38 (2017), S. 9–23.
- Langer, Annette: „Frauen in Kasachstan. Polygamie und Sehnsucht“, *Spiegel Online*, 08.08.2016, <https://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/frauen-in-kasachstan-polygamie-und-sehnsucht-a-1105866.html> (zugegriffen am 05.05.2024).

- Langhoff, Shermin: „Wozu postmigrantisches Theater?“, Frankfurter Allgemeine Zeitung (15.01.2012), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/gespraech-mit-shermin-langhoff-wozu-postmigrantisches-theater-11605050.html> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Lapidus, Gail W.: „Ethnic Conflict in the Former Soviet Union (1994–2005)“, Stanford Center for International Security and Cooperation (CISAC), 2005, [https://cisac.fsi.stanford.edu/research/ethnic\\_conflict\\_in\\_the\\_former\\_soviet\\_union/](https://cisac.fsi.stanford.edu/research/ethnic_conflict_in_the_former_soviet_union/) (zugegriffen am 05.05.2024).
- Lebow, Alisa: „Memory Once Removed: Indirect Memory and Transitive Autobiography in Chantal Akerman's *D'Est*“, *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 18/1 52 (01.01.2003), S. 35–82.
- Leeb, Susanne: „Flucht nach nicht ganz weit vorn. Geschichte in der Kunst der Gegenwart“, *Texte zur Kunst* 76 (2009), S. 28–45.
- Lemmen, Sarah und Robert Born: „Einleitende Überlegungen zu Orientalismen in Ostmitteleuropa“, in: dies. (Hrsg.): *Orientalismen in Ostmitteleuropa: Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld: Transcript 2014, S. 9–28.
- Lerm Hayes, Christa-Maria: „Notes on Activist Practices Behind the Iron Curtain: Liberation Theologies, Experimental Institutionalism, Expanded Art and Minor Literature“, in: Aikens, Nick, Susan Pui San Lok und Sophie Orlando (Hrsg.): *Conceptualism – Intersectional Readings, International Framings, Situating Black Artists & Modernism in Europe*, Eindhoven: Van Abbe Museum 2019, S. 332–351.
- : *Joyce in Art. Visual Art inspired by James Joyce*, Dublin: The Lilliput Press 2004.
- Lewada, Juri (Hrsg.): *Die Sowjetmenschen 1989–1991. Soziogramm eines Zerfalls*, übersetzt von Ulrike Amtmann et al., München: dtv dokumente 1993.
- Liebs, Holger, Julia Decker und Paulina Ołowska: „„Ich kann Ihnen die Handlung Seite für Seite erzählen...“ Die Künstlerin Paulina Ołowska über das Wesen ihrer Arbeit und das Konzept dieser Edition 46“, *Süddeutsche Zeitung Magazin* 46 (2009), S. 32–42.
- Lierke, Lydia und Massimo Perinelli (Hrsg.): *Erinnern stören. Der Mauerfall aus migrantischer und jüdischer Perspektive*, Berlin: Verbrecher Verlag 2020.
- Loreck, Hanne: „Feministische Avantgarde und strategische Sichtbarkeit“, *Lerchenfeld* 28 (2015), S. 23–36.
- : „Zur Einführung“, in: dies. und Michaela Ott (Hrsg.): *Re\*: Ästhetiken der Wiederholung*, Querdurch 5, Hamburg: Materialverlag 2014, S. 7–11.
- Löser, Claus: „Filmheft: Ostpunk! Too Much Future“, Bundeszentrale für politische Bildung, 2007, <http://www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/34009/ostpunk-too-much-future> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Löw, Christine et al. (Hrsg.): *Material turn: Feministische Perspektiven auf Materialität und Materialismus*, Opladen, Berlin, Toronto: Verlag Barbara Budrich 2017.
- Lütticken, Sven (Hrsg.): *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, New York: Witte de With, Center for Contemporary Art, Distributed Art Publishers 2005.
- Maier, Charles S.: „Hot Memory... Cold Memory. On the Political Half-Life of Fascist and Communist Memory“, *Transit. Europäische Revue* 22 (2002), <https://www.iwm.at/transit-online/hot-memory-cold-memory-on-the-political-half-life-of-fascist-and/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Majali, Sulaiman: „Towards Arabfuturism/s“, *Novelty Magazine* #2, 2015, <https://futuresofcolour.tumblr.com/post/161897827578/towards-arabfuturisms-manifesto-words-artwork> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Majewska-Güde, Karolina: *Ewa Partum's Artistic Practice: An Atlas of Continuity in Different Locations*, Bielefeld: Transcript 2021.
- : „Peripheries of the World Unite! Von der globalen zur alter-globalistischen Kunstgeschichte. Piotr Piotrowskis Konzept der Kunstgeschichte“, *Zeitgenössische Kunst Mittel- und Osteuropas. Narrative und Methoden der Kunstwissenschaft*. Ringvorlesung an der KU Linz im Wintersemester 2019/20, Katholische Privat-Universität Linz (KU Linz), 28.02.2020, [https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/peripheries\\_of\\_the\\_world\\_unite\\_von\\_der\\_globalen\\_zur\\_alter\\_globalistischen\\_kunstgeschichte\\_piotr\\_piotrowskis\\_konzept\\_der\\_kunstgeschichte?nav\\_id=8706](https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/peripheries_of_the_world_unite_von_der_globalen_zur_alter_globalistischen_kunstgeschichte_piotr_piotrowskis_konzept_der_kunstgeschichte?nav_id=8706) (zugegriffen am 05.05.2024).

- Makhortykh, Mykola: „Remediating the Past: YouTube and Second World War Memory in Ukraine and Russia“, *Memory Studies* 13/2 (04.2020), S. 146–161.
- Malinauskaitė, Gintarė: *Mediated Memories: Narratives and Iconographies of the Holocaust in Lithuania*, Marburg: Herder Institut 2019.
- Mannheim, Karl: „Das Problem der Generationen (1928)“, in: Wolff, Kurt H. (Hrsg.): *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, Neuwied: Luchterhand 1964, S. 509–565.
- Mappes-Niediek, Norbert: „Osteuropa schafft sich ab“, Deutsche Welle, 14.12.2018, <https://www.dw.com/de/osteuropa-schafft-sich-ab/a-46735833> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Markusen, Lene: *Sisters Alike: Female Identities in the Post-Utopian*, Leipzig: Spector Books 2019.
- Masucci, Michele, Maria Lind und Joanna Warsza (Hrsg.): *Red Love: A Reader on Alexandra Kollontai*, Cambridge, London: The MIT Press 2020.
- McKelvie, Melissa und Steven R. Gold: „Hyperfemininity: Further Definition of the Construct“, *The Journal of Sex Research* 31/3 (1994), S. 219–228.
- Menlibayeva, Almagul: „Artist Statement“, Almagul Menlibayeva (Webseite), 2018, <http://www.almagulmenlibayeva.com/artist-statement-1.html> (zugegriffen am 05.05.2024).
- : „Camera Q&A: Almagul Menlibayeva on Kazakhstan & the Aral Sea“, *Camera in the Sun*, 05.2014, <https://camerainthesun.com/?p=28252#comment-11666> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Miklós-völgyi, Zsolt und Mária Z. Nemes (Hrsg.): *Xenotopia*, Berlin, Budapest: OFF-Biennale Budapest, Technologie und das Unheimliche 2020.
- Miklós-völgyi, Zsolt et al: „Hungarofuturism and its Parallels with Afrofuturism“, *Contemporary &*, 12.08.2020, <https://contemporaryand.com/magazines/hungarofuturism-and-its-parallels-with-afrofuturism/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Miklós-völgyi, Zsolt und Mária Z. Nemes: „Hungarofuturism [Manifest]“, *Technologie und das Unheimliche*, 2017, <http://www.technologieunddasunheimliche.com/projects/hungarofuturism.html> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Milev, Yana: *Das Treuhand-Trauma. Die Spätfolgen der Übernahme*, Berlin: Das neue Berlin, Eulenspiegel Verlagsgruppe 2020.
- Milevska, Suzana: „In the Wake of Renaming: The Concept and Context of the Project of a Whole“, in: Milevska, Suzana (Hrsg.): *The Renaming Machine: The Book*, Ljubljana: P. A. R. A. S. I. T. E. Institute 2010, S. 8–12.
- : „Renaming as Agency: The Potential Power of Alternative Renaming Strategies“, in: Milevska, Suzana (Hrsg.): *The Renaming Machine: The Book*, Ljubljana: P. A. R. A. S. I. T. E. Institute 2010, S. 286–291.
- Miosga, Margit: „Den Mauerfall durch ein umgedrehtes Fernrohr sehen“, in: Klier, Freya (Hrsg.): *Und wo warst du? 30 Jahre Mauerfall*, Freiburg: Herder 2019, S. 70–75.
- Misiano, Viktor: „o. T.“, in: *Ostalgia*, Ausstellungskatalog, New York: New Museum of Contemporary Art 2011, S. 74.
- Moalemi, Mahan: „Toward a Comparative Futurism“, in: Elgh Klingborg, Caroline, Jerry Määttä und Bettina Schultz (Hrsg.): *Kosmologiska pilar/Cosmological Arrows*, Stockholm: Bonniers Konsthall/Art & Theory 2019, S. 52–63.
- : „Toward a Comparative Futurism“, *academia.edu*, 2019, [https://www.academia.edu/43399038/Toward\\_a\\_Comparative\\_Futurism](https://www.academia.edu/43399038/Toward_a_Comparative_Futurism) (zugegriffen am 05.05.2024).
- : „Toward a Comparative Futurism [Manuskript]“, *mahanmoalemi.com*, 30.09.2019, <https://mahanmoalemi.com/2019/08/30/toward-a-comparative-futurism/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Močnik, Rastko: „Social Change in the Balkans“, *Eurozine*, 20.03.2003, <https://www.eurozine.com/social-change-in-the-balkans/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Model House Research Group (Hrsg.): *Transcultural Modernisms*, Berlin: Sternberg Press 2013.
- Mogoş, Petrică: „The Age of Nothingness“, *Kajet Journal* 2 (2018), S. 11–23.
- Möller, Christian: *Umwelt und Herrschaft in der DDR: Politik, Protest und die Grenzen der Partizipation in der Diktatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020.

- Moskalewicz, Magdalena: „Vanguard of the Future: Mobility, Nationalism and the Postsocialist Condition“, in: dies. (Hrsg.): *The Travellers: Voyage and Migration in New Art from Central and Eastern Europe*, Warschau, Tallinn: Zacheta – National Gallery of Art, KUMU Art Museum 2017, S. 132–164.
- Mühl, Sebastian: *Utopien der Gegenwartskunst*, Bielefeld: Transcript Verlag 2020.
- Murnen, Sarah K. und Donn Byrne: „Hyperfemininity: Measurement and Initial Validation of the Construct“, *The Journal of Sex Research* 28/3 (1991), S. 479–489.
- Murphy, Charlotte Adèle: „Instagram Stories and Historical Re-enactment in Social Media Memory: Eva Stories and Ich bin Sophie Scholl“, in: Marková, Alena und Mariia Kuznetcova (Hrsg.): *Memory of Central and Eastern Europe. Past Traumas, Present Challenges, Future Horizons*, Prag: Karolinum Press 2023, S. 48–72.
- Mytkowska, Joanna und Christine Macel: „Promises of the Past“, in: Macel, Christine und Nataša Petrešin (Hrsg.): *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe.*, Zürich, Paris: JRP/Ringier; Centre Pompidou 2010, S. 18–21.
- Nachtigall, Jenny et al. (Hrsg.): *Hybride Ökologien*, Zürich: Diaphanes 2020.
- Narkevičius, Deimantas: „Into the Unknown“, in: Scotini, Marco und Elisabetta Galasso (Hrsg.): *Politics of Memory*, Berlin: Archive Books 2015, S. 49–56.
- Nedo, Kito: „Im toten Winkel der Geschichte“, art – Das Kunstmagazin (04.2018), S. 86–92.
- Nieters, Christian, Tobias Faupel und Holger Derlien: „Revitalisierung eines Industriestandortes“, *Bundeszentrale für politische Bildung* 22–23/ Politik und Zeitgeschichte (26.05.2000), S. 1–7.
- Niethammer, Lutz: „Einleitung“, in: ders. und Roger Engelmann (Hrsg.): *Bühne der Dissidenz und Dramaturgie der Repression: Ein Kulturkonflikt in der späten DDR*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 7–54.
- Nikolić, Vladimir: „About Death Anniversary, 1968–2004“, Belgrad, 2004 (Typoskript), [http://vladimir-nikolic.com/death\\_anniversary.html](http://vladimir-nikolic.com/death_anniversary.html) (zugegriffen am 03.05.2024).
- Nițș, Olivia: „Material Histories. Feminism and Feminist Art in Post-Revolutionary Romania“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *GENDER CHECK: A Reader: Art and Theory in Eastern Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 351–361.
- Oelze, Sabine: „Mit dem Vaporetto zur Kunst“, *Deutsche Welle*, 31.05.2011, <https://www.dw.com/de/der-deutsche-pavillon-der-biennale-venedig/a-6536596> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Oltmer, Jochen: „Ost-West-Wanderung. Migration im Europa des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts“, *OST-WEST. Europäische Perspektiven (OWEP)* (01.2013), <https://www.owep.de/artikel/566-ost-west-wanderung-migration-im-europa-des-spaeten-20-und-fruehen-21-jahrhunderts> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso 2013.
- : „Imaginary Radicalisms. Notes on the Libertarianism of Contemporary Art“, *Pavilion. Journal for Politics and Culture* (19.09.2014), <http://pavilionmagazine.org/peter-osborne-imaginary-radicalisms/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Our Home Bulgaria: „The Magic of the Bulgarian Rose“, 14.08.2018, <https://ourhomebulgaria.com/en/portfolio-posts/video-magiyata-na-balgarskata-roza/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- o. V.: „Bitteres aus Bitterfeld: Ein Fernsehbeitrag rüttelt auf“, *MDR*, 30.06.2010, <https://www.mdr.de/zeitreise/stoeberrn/damals/artikel195380.html> (zugegriffen am 05.05.2024).
- o. V.: „Contribution of migration and natural population change to long-term population growth in Europe, 1990–2017“, *European Demographic Data Sheet*, 2018, <http://www.populationeurope.org/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- o. V.: „Europäische Union. Einwanderer aus der EU: Wer kommt nach Deutschland?“, *Mediendienst Integration*, 2019, <https://mediendienst-integration.de/migration/europaeische-union.html> (zugegriffen am 04.05.2024).
- o. V.: „Memory at War: Cultural Dynamics in Poland, Russia and Ukraine (2009–12)“, *Humanities in the European Research Area (HERA)*, <http://heranet.info/projects/hera-i-cultural-dynamics-inheritance->

- and-identity/memory-at-war-cultural-dynamics-in-poland-russia-and-ukraine/ (zugegriffen am 04.05.2024).
- o.V.: „Mittel- und Osteuropa: Folgen der Auswanderung“, Studie, Europäische Kommission. Beschäftigung, Soziales und Integration, 20.12.2012, <https://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=89&langId=de&newsId=1778&furtherNews=yes> (zugegriffen am 04.05.2024).
- o. V.: „Umwelt-Bibliothek. Ein zentraler Ort der Bürgerrechtsbewegung“, Zionskirche Berlin, 2015, <http://zionskirche-berlin.de/umwelt-bibliothek> (zugegriffen am 05.05.2024).
- o. V.: „Vorzimmer der Macht“, DER SPIEGEL 31/1992 (27.07.1992), <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13680117.html> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Pachmanová, Martina: „Drinnen? Draußen? Dazwischen? Anmerkungen zur Unsichtbarkeit eines neuen Feminismus- und Genderdiskurses in der zeitgenössischen Kunsttheorie Osteuropas“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 93–100.
- Papenfuss-Gorek, Bert: „Depressionen auf der Rast“, in: ders. (Hrsg.): *Vorwärts im Zorn & sw.: Gedichte*, Berlin: Aufbau-Verlag 1990, S. 41.
- Parikka, Jussi: „Middle East and other futurisms: imaginary temporalities in contemporary art and visual culture“, *Culture, Theory and Critique* 59/1 (02.01.2018), S. 40–58.
- Peirce, Charles S.: „Was ist ein Zeichen?“, in: Bisanz, Elize (Hrsg.): *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien: Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*, Münster: LIT Verlag 2004, S. 39–63.
- Pejić, Bojana: „Frauen und Kunst in Osteuropa. Damals und heute“, *Transit. Europäische Revue* 41 (2011), S. 50–66.
- : „Introduction: Eppur si muove!“, in: dies. (Hrsg.): *Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 13–36.
- : „Proletarians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Eastern European Art“, in: dies. (Hrsg.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 19–29.
- : „Proletarier aller Länder, wer wäscht eure Socken? Gleichheit, Dominanz und Differenz in der osteuropäischen Kunst“, in: dies. (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 16–27.
- : „The Dialectics of Normality“, in: Hlavajova, Maria und Jill Winder (Hrsg.): *Who If Not We Should at Least Try to Imagine the Future of All This? [7 Episodes on (Ex)Changing Europe]*, Amsterdam: Artimo 2004, S. 247–270.
- Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig 2009.
- Péteri, György: „Nylon Curtain – Transnational And Transsystemic Tendencies In The Cultural Life Of State-Socialist Russia And East-Central Europe“, *Slavonica*, Volume 10/2 (2004), S. 113–123.
- Petrtsch, Wolfgang: „What Future for the Young? Reflections on the Challenges Facing Europe's Young Generation“, Universität Wien, 03.11.2016 (Typoskript), <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/237598/keynote-speech> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Piketty, Thomas: *Capital and Ideology*, übersetzt von Arthur Goldhammer, Cambridge, MA: Harvard University Press 2020.
- Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books 2012.
- : „East European Art Peripheries Facing Post-Colonial Theory“, *nonsite.org* 12 (2014), S. 1–20.
- : „From Global to Alter-Globalist Art History“, *Teksty Drugie* 1 (7)/Special Issue English Edition (2015), S. 112–134.
- : „Gender after the Fall of the Wall“, in: ders.: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London: Reaktion Books 2012, S. 243–261.
- : „Gender nach dem Mauerfall“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *GENDER CHECK: Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2009, S. 88–92.

- : „On the Spatial Turn, or Horizontal Art History“, *Umeni/Art* 5/56 (2008), S. 378–383.
- : „Toward a horizontal history of modern art“, in: ders. (Hrsg.): *Writing Central European Art History. Patterns, Travelling Lecture Set 2008/2009*, Reader#1, Wien: Erste Stiftung 2008.
- : „Writing on Art after 1989“, in: Belting, Hans, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA: ZKM/Center for Art and Media, The MIT Press 2013, S. 202–207.
- Popescu, Xandra: „Gery Georgieva, *Rodopska Beyonce (Autoethnography II)* (2013)“, Video (HD), 3:40 Min., Farbe, Ton, D'EST Platform, 13.10.2016, <http://www.d-est.com/rodopska-beyonce-autoethnography-ii/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Porteous, Holly: „A Woman Isn't a Woman When She's not Concerned About the Way She Looks: Beauty Labour and Femininity in Post-Soviet Russia“, in: Ilic, Melanie (Hrsg.): *The Palgrave Handbook of Women and Gender in Twentieth-Century Russia and the Soviet Union*, London: Palgrave Macmillan UK 2018, S. 413–428.
- : „From Barbie to the Oligarch's Wife: Reading Fantasy Femininity and Globalisation in post-Soviet Russian Women's Magazines“, *European Journal of Cultural Studies* 20/2 (04.2017), S. 180–198.
- Pospiszyl, Tomáš: „Iconoclasm“, in: *Atlas of Transformation*, tranzit, 2011, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/i/iconoclasm/iconoclasm-tomas-pospiszyl.html> (zugegriffen am 03.05.2024).
- Pusca, Anca: *Post-Communist Aesthetics: Revolutions, Capitalism, Violence*, London; New York: Routledge 2016.
- Pyzik, Agata: *Poor but Sexy: Culture Clashes in Europe East and West*, Winchester: Zero Books 2014.
- : „Why They Hate Melania Trump“, *Jacobin*, 22.08.2016, <https://www.jacobinmag.com/2016/08/melania-trump-donald-eastern-european-stereotypes/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Rada, Alejandro: „Pflegekräftemigration aus den neuen EU-Mitgliedstaaten nach Deutschland. Entwicklungslinien, Zukunftsperspektive und verantwortliche Faktoren“, *Beobachtungsstelle für gesellschaftspolitische Entwicklungen in Europa*, 10.2016, <https://www.beobachtungsstelle-gesellschaftspolitik.de/f/8c5df6b57c.pdf> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Radonić, Ljiljana und Heidemarie Uhl: „Zwischen Pathosformel und neuen Erinnerungskonkurrenzen. Das Gedächtnis-Paradigma zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, in: dies. (Hrsg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 7–25.
- Rakauskaitė, Eglė und Anders Kreuger: „Anders Kreuger in Conversation with Eglė Rakauskaitė“, in: Jablonskienė, Lolita und Nicolaus Schafhausen (Hrsg.): *Changing Society: Lithuania*, New York: Lukas & Sternberg 2002, S. 123–130.
- Ramírez, Catherine S.: „Afrofuturism/Chicanafuturism. Fictive Kin“, *Aztlan: A Journal of Chicano Studies* 33/1 (Frühjahr 2008), S. 185–194.
- Ray, Gene: „Mourning and Cosmopolitics: With and Beyond Beuys“, in: Lerm Hayes, Christa-Maria und Victoria Walters (Hrsg.): *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond*, Berlin: LIT Verlag 2011, S. 22–48.
- Raynova, Yvanka B. und Susanne Moser: „Theorie- und Rezeptionseinflüsse der Gender-Studies im Bereich Philosophie“, in: Pechriggl, Alice und Marlen Bidwell-Steiner (Hrsg.): *Brüche. Geschlecht. Gesellschaft. Gender Studies zwischen Ost und West*, Wien: Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur 2003, S. 17–86.
- Reißer, Johann: *Archäologie und Sampling: Die Neuordnung der Lyrik bei Rolf Dieter Brinkmann, Thomas Kling und Barbara Köhler*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014.
- Richter, Angelika: *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR*, Bielefeld: Transcript 2019.
- Riff, David: „This is Not a Game“. A Walk through Hito Steyerl's Factory of the Sun“, in: Ebner, Florian et al. (Hrsg.): *Fabrik: Tobias Zielony, Jasmina Metwaly/ Philip Rizk, Olaf Nicolai, Hito Steyerl*, Deutscher Pavillon,

56. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia, 9. Mai bis 22. November 2015, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2015, S. 167–193.
- Ritter, Katharina et al. (Hrsg.): *Sowjetmoderne 1955–1991. Unbekannte Geschichten*, Zürich: Park Books 2012.
- Roelstraete, Dieter: „After the Historiographic turn: Current Findings (2014 Remix)“, in: Wuggenig, Ulf et al. (Hrsg.): *Art in the Periphery of the Center*, Berlin: Sternberg Press 2015, S. 186–197.
- : „After the Historiographic turn: Current Findings“, e-flux journal 6 (05.2009), <http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- : „Field Notes“, in: Kramer, Sarah (Hrsg.): *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago: University of Chicago Press 2013, S. 14–47.
- : „On the Impossibility of Theses and Why That is a Bad Thing“, *Texte zur Kunst* 74 (2009), S. 98–100.
- : „The Repeat Function. Deimantas Narkevičius and Memory“, in: Narkevičius, Deimantas (Hrsg.): *The Unanimous Life: Deimantas Narkevičius*, Madrid, Bern: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Kunsthalle Bern 2008, S. 69–80.
- : „The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art“, e-flux journal 4 (03.2009), <http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/> (zugegriffen am 04.05.2024).
- : „Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie“, in: Dziejwior, Yilmaz (Hrsg.): *Wessen Geschichte: Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 76–84.
- Roelstraete, Dieter und Sarah Kramer (Hrsg.): *The Way of the Shovel. On the Archaeological Imaginary in Art*, Chicago: University of Chicago Press 2013.
- Rosen, Jody: „Beyoncé: The Woman on Top of the World“, *The New York Times Style Magazine*, 03.06.2014, <https://www.nytimes.com/2014/06/03/t-magazine/beyonce-the-woman-on-top-of-the-world.html> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Rosenfeld, Elske: „Wackeliges Gedenken. Die ostdeutsche Revolution ist eine unvollendete Geschichte“, *der freitag. Die Wochenzeitung*, 12.08.2020, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/wackeliges-gedenken> (zugegriffen am 03.05.2024).
- Rosenfeld, Elske und Suza Husse (Hrsg.): *Dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin: Archive Books, District\*Schule ohne Zentrum 2019.
- Ruchel-Stockmans, Katarzyna: *Images performing history: Photography and representations of the past in European art after 1989*, Leuven: Leuven University Press 2015.
- Rudova, Larissa: „Die glamourösen Heldinnen der Oksana Robski“, *kultura. Russland-Kulturalanalysen*, Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen 6 (12.2008), S. 11–13.
- Rüthers, Monica: „Von der Matrjoschka zur Barbie. Postsowjetische Arbeit am weiblichen Körper“, Vortrag, *Female Identities in the Post-Utopian. Perspektiven auf den Postsozialismus aus Kunst und Wissenschaft* (Public Seminar), Hochschule für bildende Künste Hamburg, 19.01.2017.
- Rutten, Ellen, Julie Fedor und Vera Zvereva (Hrsg.): *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*, London, New York: Routledge 2013.
- Rutten, Ellen und Vera Zvereva: „Introduction. Old Conflicts, New Media: Post-Socialist Digital Memories“, in: Rutten, Ellen, Julie Fedor und Vera Zvereva (Hrsg.): *Memory, Conflict and New Media: Web Wars in Post-Socialist States*, London: Routledge 2013, S. 1–17.
- Saarinen, Aino, Kirsti Ekonen und Valentina Uspenskaia (Hrsg.): *Women and Transformation in Russia*, London, New York: Routledge 2014.
- Said, Edward W.: *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books 1994.
- : *Orientalism*, London: Routledge & Kegan 1978.
- Saltzman, Lisa: *Making Memory Matter: Strategies of remembrance in contemporary art*, London, Chicago: University of Chicago Press 2006.
- Sasse, Sylvia: *Texte in Aktion: Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*, München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

- Sauer, Helgard: „Über die Künstlerzeitschriften der DDR“, Deutsche Fotothek, 12.2000, <http://www.deutschefotothek.de/cms/kuenstlerzeitschriften-ddr.xml> (zugriffen am 29.08.2019).
- Schafhausen, Nicolaus: „The Future of Memory – Some Thoughts Developed in Advance of the Exhibition“, in: ders. (Hrsg.): *The Future of Memory. An Exhibition on the Infinity of the Present*, Wien: Kunsthalles Wien 2015, S. 7–11.
- Schamal, Canaima: „taktloses Liebesgedicht zum Löschen“, *SCHADEN* (Zeitschrift) (1985), S. 39–40.  
–: „taktloses Liebesgedicht zum Löschen (1985), 30:10–30:44 Min., in: *SCHADEN*-Kassette 1986“, Planetlyrik, 29.04.2019, <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/> (zugriffen am 05.05.2024).
- Schedlinski, Rainer: „o.T. (unveröffentlichtes Gedicht), 39:13–39:48 Min., in: *SCHADEN*-Kassette 1986“, Planetlyrik, 29.04.2019, <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/> (zugriffen am 05.05.2024).
- Schmale, Wolfgang: „Das östliche Europa: (Fremd-?)Bilder im Diskurs des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus. Eine Keynote“, in: Augustynowicz, Christoph und Agnieszka Pufelska (Hrsg.): *Konstruierte (Fremd-?)Bilder*, Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 11–28.
- Schmid, Anna Sabrina: „Alexandra Pirici“, in: Gerhardt, Ulrike und Suza Husse (Hrsg.): *The Forgotten Pioneer Movement – Guidebook*, Hamburg: Textem 2014, S. 76–77.
- Schmidt, Hans-Dieter: „Erziehungsbedingungen in der DDR: Offizielle Programme, individuelle Praxis und die Rolle der Pädagogischen Psychologie und Entwicklungspsychologie“, in: Trommsdorff, Gisela (Hrsg.): *Sozialisation und Entwicklung von Kindern vor und nach der Vereinigung*, Opladen: Leske + Budrich 1996, S. 15–171.
- Schüle, Annegret, Thomas Ahbe und Rainer Gries (Hrsg.): *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: Eine Inventur*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006.
- Scotini, Marco: „Da Capo. Deimantas Narkevičius' „once more““, in: Scotini, Marco (Hrsg.): *Deimantas Narkevičius: Da Capo. Fifteen Films*, Berlin: Archive Books 2015, S. 11–23.  
–: „The Government of Time and the Insurrections of Memories“, in: Scotini, Marco und Elisabetta Galasso (Hrsg.): *Politics of Memory*, Berlin: Archive Books 2015, S. 11–20.
- Scribner, Charity: *Requiem for Communism*, Cambridge, MA: The MIT Press 2003.
- Seiler, Nina: *Privatisierte Weiblichkeit. Genealogien und Einbettungsstrategien feministischer Kritik im postsozialistischen Polen*, Bielefeld: Transcript 2018.
- Senn, Alfred Erich: *Lithuania Awakening*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press 1990.
- Šerban, Alina: „Interview“, in: Pejić, Bojana (Hrsg.): *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 364–365.
- Siddiqi, Asif: „From Cosmic Enthusiasm to Nostalgia for the Future. A Tale of Soviet Space Culture“, in: Maurer, Eva et al. (Hrsg.): *Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies*, New York: Palgrave Macmillan 2011, S. 283–306.
- Sinowjew, Alexander: *Homo Sovieticus*, übersetzt von G. von Halle, Zürich: Diogenes 1982.
- Softić, Adnan: *A Better History/Eine bessere Geschichte*, Hamburg: adocs 2017.
- Solovev, Natali: „Der weibliche Blick. Zur Genese des Feminismus in der polnischen Kunst“, *Arbeitspapiere des Osteuropa Instituts der Freien Universität Berlin*, Abteilung Kultur 3 (2013), S. 1–25.
- Sommer, Stephanie: *Postsozialistische Biografien und globalisierte Lebensentwürfe. Mobile Bildungseliten aus Sibirien*, Bielefeld: Transcript 2016.
- Stalin, Josef W.: „Marxismus und nationale Frage“ (1913), marxist.org, <https://www.marxists.org/deutsch/referenz/stalin/1913/natfrage/kap5.htm> (zugriffen am 05.05.2024).
- Starck, Wibke und Sören Harms: „Duftendes Gold aus Bulgarien. Rosenöl vom Balkan für die Parfums der Welt“, Deutschlandfunk, 09.09.2006, [https://www.deutschlandfunk.de/duftendes-gold-aus-bulgarien.922.de.html?dram:article\\_id=128577](https://www.deutschlandfunk.de/duftendes-gold-aus-bulgarien.922.de.html?dram:article_id=128577) (zugriffen am 05.05.2024).

- Stark, Meinhard: „Deutsche Frauen im GULag. Individuelle Erfahrungen und Verhaltensformen im Haftalltag“, in: Streibel, Robert und Hans Schafranek (Hrsg.): *Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und GULag*, Wien: Picus Verlag 1996, S. 168–205.
- Steinert, Hajo: „Die Szene und die Stasi. Muß man die literarischen Texte der Dichter vom Prenzlauer Berg jetzt anders lesen?“, *Die Zeit* 49/1991 (29.11.1991), <https://www.zeit.de/1991/49/die-szene-und-die-stasi> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit: Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien: Turia + Kant 2008.
- : „Leben im Licht-GULAG“, *Kunstforum* 233–234 (07.2015), <https://www.kunstforum.de/artikel/hito-steyerl-2/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- : „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective“, *e-flux journal* 24 (04.2011), <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Stief, Martin: *Stellt die Bürger ruhig: Staatssicherheit und Umweltzerstörung im Chemierevier Halle-Bitterfeld*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019.
- Stykow, Petra: „Postsozialismus“, *Docupedia-Zeitgeschichte*, 22.04.2013, [http://docupedia.de/zg/Postsozialismus#cite\\_ref-7](http://docupedia.de/zg/Postsozialismus#cite_ref-7) (zugegriffen am 04.05.2024).
- Suchland, Jennifer: „Is Postsocialism Transnational?“, *Signs* 36/4 (2011), S. 837–862.
- Šuvaković, Miško: „The Ideology of Exhibition: The Ideologies of Manifesta“, *Platforma SCCA, Center for Contemporary Arts Ljubljana*, 2002, <http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakoviceng.htm> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Szirmay-Kalos, Léna und Kasia Wolińska, „Feast of Futures: Easternfuturism in Art, Food, and Gathering (2023)“, *Montag Modus: archive of futures III*, <https://mmpraxis.com/montag-modus/publications/feast-of-futures-easternfuturism-in-art-food-and-gathering-2023/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Szymczyk, Adam: „Iterabilität und Andersheit“, in: Latimer, Quinn und ders. (Hrsg.): *The Documenta 14 Reader*, München: Prestel Verlag 2017, S. 17–42.
- Szymczyk, Adam und Paulina Olowska: „I lived Around the Corner from Modernism. Paulina Olowska in Conversation with Adam Szymczyk“, in: Bovier, Lionel (Hrsg.): *Paulina Olowska*, Zürich: JRP/Ringier 2013, S. 81–88.
- Tali, Margaret und Ieva Astahovska: „Difficult Pasts. Connected Worlds. Exhibition of the Latvian Centre for Contemporary Art“, *Latvian National Museum of Art*, 28. November 2020 bis 7. Februar 2021, <https://www.inmm.lv/en/latvian-national-museum-of-art/exhibitions/difficult-pasts-connected-worlds-112> (zugegriffen am 03.05.2024).
- Taškūnas, Algimantas P.: „Sajūdis: Born 20 Years Ago“, *Lithuanian Papers* 22 (2008), S. 19–28.
- Temkina, Anna und Elena Zdravomyslova: „Gender Studies in Post-Soviet Society: Western Frames and Cultural Differences“, *Studies in East European Thought* 55/1 (2003), S. 51–61.
- Thomas, Sheree R. (Hrsg.): *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*, New York: Warner Books 2000.
- Tlostanova, Madina: *What does it mean to be post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*, Durham: Duke University Press 2018.
- Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press 2009.
- : „Introduction: Similar Trajectories, Different Memories“, in: Dimou, Augusta, Maria Todorova und Stefan Troebst (Hrsg.): *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press 2014, S. 1–26.
- Toots, Annika und Merilin Talumaa (Hrsg.): *Your Time Is My Time*, Mailand: Mousse Publishing 2023.
- Traba, Robert: „Was ist ein ‚postkommunistisches Gedächtnis‘?“, in: Radonić, Ljiljana und Heidemarie Uhl (Hrsg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert: Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*, Bielefeld: Transcript 2016, S. 183–202.
- Trankova, Dimana: „When a Rose Is Not Exactly a Rose“, *Vagabond*, 04.06.2018, <https://www.vagabond.bg/when-rose-not-exactly-rose-308> (zugegriffen am 05.05.2024).

- Troebst, Stefan und Patrice M. Dabrowski: „Geschichtspolitik und Erinnerungskulturen in Ostmittel- und Südosteuropa (1791–1989)“, in: Gąsior, Agnieszka, Agnieszka Halemba und Stefan Troebst (Hrsg.): *Gebrochene Kontinuitäten: Transnationalität in den Erinnerungskulturen Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert*, Köln: Böhlau 2014, S. 17–72.
- Tulbure, Narcis: „Introduction to Special Issue: Global Socialisms and Postsocialisms“, *Anthropology of Eastern Europe Review* 27/2 (2009), S. 2–18.
- Turai, Hedvig: „Bojana Pejić on Gender and Feminism in Eastern European Art“, in: Kivimaa, Katrin und Tallinna Ülikool (Hrsg.): *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*, Acta Universitatis Tallinnensis Artes, Tallinn: TLU Press 2012, S. 190–201.
- Turim, Maureen: „The Cultural Logic of Video“, in: Hall, Doug, David Bolt und David Ross (Hrsg.): *Illuminating video. An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture Foundation 1990, S. 331–342.
- Uffelmann, Dirk: „The Issue of Genre in Digital Memory: What Literary Studies Can Offer to Internet and Memory Culture Research“, *digital icons. Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 12 (2014), S. 1–24.
- Uffelmann, Dirk und Alexander Etkind: „Digital Mnemonics – Towards a New Research Agenda in Slavonic Studies“, *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 12 (2014), S. i-v.
- Uhl, Heidemarie: „Verfälscht neuer EU-Gedenktag die Geschichte?“, *Science ORF*, 21.08.2009, <https://sciencev2.orf.at/stories/1626347/index.html> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Ülle, Kauksi et al.: „ethno-futurism as a mode of thinking for an alternative future [Manifest]“, Suri.Ee, 05.12.1994, <http://www.suri.ee/etnofutu/ef!eng.html> (zugegriffen am 09.11.2020).
- Van Alphen, Ernst: *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Palo Alto: Stanford University Press 1997.
- Veličković, Vedrana: „Belated alliances? Tracing the intersections between postcolonialism and postcommunism“, *Journal of Postcolonial Writing* 48/2 (03.2012), S. 164–175.
- Verdery, Katherine: *What Was Socialism, and What Comes Next?*, New Jersey: Princeton University Press 1996.
- : „Wohin mit dem Postsozialismus?“, in: Hann, Christopher (Hrsg.): *Postsozialismus: Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive*, Frankfurt am Main: Campus 2002, S. 31–49.
- Verwoert, Jan: „Double Viewing: The Significance of the ‚Pictorial Turn‘ to the Critical Use of Visual Media in Media Art“, in: Biemann, Ursula (Hrsg.): *Stuff it: The Video Essay in the Digital Age*, Zürich, New York: Edition Voldemeer, Wien: Springer 2003, S. 24–33.
- Vesić, Jelena und The Annual Summit of Non-Aligned Art Historians: „TOPIC 2016: Eastern European Art and Its Discontents: The Politics of the Distribution of Global Contemporaneity“, in: Jurman, Urška, Christiane Erharter und Rawley Grau (Hrsg.): *Extending the Dialogue: Essays by Igor Zabel Award Laureates, Grant Recipients, and Jury Members, 2008–2014*, IZA editions, Ljubljana: Igor Zabel Association for Culture and Theory 2016, S. 31–51.
- Voinea, Raluca: „Geographically Defined Exhibitions: The Balkans, Between Eastern Europe and the New Europe“, in: Janevski, Ana, Roxana Marcoci und Ksenia Nouril (Hrsg.): *Art and Theory of post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, New York: The Museum of Modern Art 2018, S. 105–111.
- Vonderau, Asta: *Leben im „neuen Europa“*, Bielefeld: Transcript 2015.
- Von Osten, Marion und Grant Watson (Hrsg.): *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2019.
- Wagner, Antonia: *Feminismus und Konsum*, Dissertationsschrift, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe 2020, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.490> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Wang, Xin: „Asian Futurism and the Non-Other“, *e-flux journal* 71 (04.2017), <https://www.e-flux.com/journal/81/126662/asian-futurism-and-the-non-other/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Weeks, Harry: „Re-cognizing the Post-Soviet Condition: The Documentary Turn in Contemporary Art in the Baltic States“, *Studies in Eastern European Cinema* 1/1 (01.2010), S. 57–70.

- Weeks, Theodore R.: „Russification/ Sovietization“, European History Online (03.12.2010), <http://ieg-ego.eu/en/threads/models-and-stereotypes/russification-sovietization> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Weibel, Peter: „Globalization and Contemporary Art“, in: Belting, Hans, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hrsg.): *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA: ZKM/Center for Art and Media, The MIT Press 2013, S. 20–27.
- Weibel, Peter und Andrea Buddensieg (Hrsg.): *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz 2007.
- Weigel, Sigrid: „Familienbande, Phantome und die Vergangenheitspolitik des Generationsdiskurses. Abwehr von und Sehnsucht nach Herkunft“, in: Jureit, Ulrike und Michael Wildt (Hrsg.): *Generationen: Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, Hamburg: Hamburger Edition 2005, S. 108–126.
- What, How and For Whom/WHW: „This is the 11th International Istanbul Biennial curators’ text“, in: Baliç, İlky und dies. (Hrsg.): *What keeps mankind alive? The texts*, 11th International Istanbul Biennial, 12. September bis 8. November 2009, Beyoğlu, Istanbul: Istanbul Kültür Sanat Vakfı 2009, S. 95–121.
- Witt, Sophie: „Einleitung: Von Körpern und Zeichen“, *Figurationen: Gender, Literatur, Kultur* 02 (2018), S. 7–16.
- Witzgall, Susanne und Kerstin Stakemeier (Hrsg.): *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014.
- Wolff, Larry: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Kalifornien: Stanford University Press 1994.
- Wuggenig, Ulf: „Das Empire, der Nordwesten und der Rest der Welt. Die ‚internationale zeitgenössische Kunst‘ im Zeitalter der Globalisierung“, transversal (09.2002), <https://transversal.at/transversal/0303/wuggenig/de> (zugegriffen am 04.05.2024).
- : und Larissa Buchholz: „Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts“, *Artefakt* 4 (2005), S. 1–15, [https://www.academia.edu/12424699/Buchholz\\_Larissa\\_and\\_Ulf\\_Wuggenig\\_2005\\_Cultural\\_Globalization\\_between\\_Myth\\_and\\_Reality\\_The\\_Case\\_of\\_the\\_Contemporary\\_Visual\\_Arts\\_ART\\_e\\_FACT\\_Strategies\\_of\\_Resistance\\_04\\_](https://www.academia.edu/12424699/Buchholz_Larissa_and_Ulf_Wuggenig_2005_Cultural_Globalization_between_Myth_and_Reality_The_Case_of_the_Contemporary_Visual_Arts_ART_e_FACT_Strategies_of_Resistance_04_) (zugegriffen am 04.05.2024).
- Wurm, Barbara: „Neue Achsen – Affirmative Action Now!“, in: Dillmann, Claudia (Hrsg.): *goEast>, 17. Festival des mittel- und osteuropäischen Films*, Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF e.V. 2017, S. 73–78.
- Wurm, Barbara, Christine Gözl und Borjana Gaković: „*goEast> Symposium*. Feministisch wider willen. Filmemacherinnen aus Ost- und Mitteleuropa“ (Broschüre), Wiesbaden, 04. bis 30. April 2017, S. 1–7.
- Yaszek, Lisa: „Afrofuturism, Science Fiction, and the History of the Future“, *Socialism and Democracy* 20/3 (11.2006), S. 41–60.
- Yildiz, Erol: „Nationale Mythen irritieren“, *Migrazine*, 2011, <http://www.migrazine.at/artikel/nationale-mythen-irritieren> (zugegriffen am 04.05.2024).
- Young, James E.: *Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust*, übersetzt von Meta Gartner, Margit Ozvalda und Susanna Rupprecht, Wien: Passagen Verlag 1997.
- Yurchak, Alexei: *Everything Was Forever Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, New Jersey: Princeton University Press 2005.
- Zabel, Igor: „Dialogue“, in: Hoptman, Laura J. und Tomáš Pospiszył (Hrsg.): *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York: Museum of Modern Art 2002, S. 354–361.
- : „The (Former) East and its Identity“, in: Macel, Christine und Nataša Petrešin (Hrsg.): *Promises of the Past: A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe*, Zürich, Paris: JRP/Ringier; Centre Pompidou 2010, S. 210–211.
- Zabortsseva, Yelena Nikolayevna: *Russia’s relations with Kazakhstan: Rethinking ex-Soviet transitions in the emerging world system*, London, New York: Routledge 2016.

- Zelinger, Amir: „Bitterfeld“, Umwelt und Erinnerung, 2011, <http://www.umweltunderinnerung.de/index.php/kapitelseiten/verschmutzte-natur/51-bitterfeld/29-bitterfeld> (zugegriffen am 05.05.2024).
- Zett, Anna: „Anna Zett, *Deponie II*“, Text zur Einzelausstellung, Zionskirche Berlin, 07. bis 28. Juli 2019, <http://zionskirche-berlin.de/ausstellung-deponie-ii-anna-zett-7-7-28-7-2019> (zugegriffen am 05.05.2024).
- : *Artificial Gut Feeling*, Brüssel: Divided Publishing 2019.
- : „Entsorgung auf der Deponie“, in: Rosenfeld, Elske und Suza Husse (Hrsg.): *Dissidente Geschichten zwischen DDR und pOstdeutschland #1*, Berlin: Archive Books, District\*Schule ohne Zentrum 2019, S. 68–82.
- : „Entsorgung. Utopie & Deponie“, Veranstaltungsankündigung, in: Palast der Republik. Kunst, Diskurs und Parlament, Programmheft, Haus der Berliner Festspiele, 8. bis 10. März 2019, S. 32.
- Zett, Anna und Amelia Groom: „Dear Environment“, *Paradoxa* 31 (10.2020), S. 191–196.
- Zimmermann, Tanja: „Disparaging Images Turned into Pride. Artistic Strategies of Reversal and Over-Identification in Eastern Europe and the Balkans in a Global Dialogue“, in: Allerstorfer, Julia und Monika Leisch-Kiesl (Hrsg.): „*Global Art History*“. *Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Bielefeld: Transcript 2017, S. 271–297.
- Zinov'ev, Aleksandr Aleksandrovič: *Гомо Советикус [Gomo sovetikus]*, Lausanne: Editions L'Age d'Homme 1982.
- Zvereva, Vera: „The Instrumentalization of the Soviet Past: The Production of a Digital Memory“, *Europe Now Journal* (09.2019), S. 1–9.



# Gespräche

- Öffentliches Gespräch mit dem Titel „After The Aral Sea: Diasporic Dreamscapes in the Work of Almagul Menlibayeva“ zwischen Almagul Menlibayeva und U. G. am 19.10.2017 bei District\*Schule ohne Zentrum, Berlin, <http://www.district-berlin.com/de/when-the-sea-looks-back-a-serpents-tale-berlin-2/> (zugegriffen am 05.05.2024).
- E-Mail Interview mit Laima Kreivytė am 17.05.2015.
- Gespräch mit Anna Zett in ihrem Studio in Berlin am 09.05.2019.
- E-Mail Interview mit Egmont Hesse über die *SCHADEN*-Kassette am 04.05.2019.
- E-Mail Interview mit Lene Markusen am 30.10.2017 und Aushändigung des *GRAD* Drehbuchs am 26.10.2017.
- Gespräche mit Eglė Mikalajūnė (ŽemAt) am 21. Mai 2015 in Vilnius sowie am 31.08.2018, 11.08.2016 und am 20.05.2015 jeweils in Berlin.
- Gespräche mit Eglė Ambrasaitė und Domas Noreika (ŽemAt) am 10.05.2015 in Vilnius, sowie per E-Mail am 17.02.2017 und 15.04.2020
- Gespräche mit Agnė Bagdžiūnaitė (ŽemAt) per E-Mail am 26.03.2020 und 03.09.2015, im Oktober 2014 während des Aufbaus für *The Forgotten Pioneer Movement* in Berlin, im Rahmen des Sommercamps „Feminist Critique of the Contract“ vom 15. bis 21. Juli 2013 in Žeimiai und zuletzt per Videochat am 16.11.2020.



# Bildnachweise

Abb. 1–6: ŽemAt, *Imagining the Absence* (2014), Videostill. Video (HD), 31 Min., Farbe, Ton, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler\*innen. Abb. 7–11: Lene Markusen, *GRAD* (2004), Filmstills. Film (16mm übertragen auf HD Video), 22 Min., Farbe, Stereo Sound, 4:3, Russisch mit deutschen Untertiteln. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024. Abb. 12–16: Almagul Menlibayeva, *Transoxiana Dreams* (2011), Videostills. Dokufiktion (HD Video), 23 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin. Abb. 17–19: Gery Georgieva, *The Blushing Valley* (2017), Videostills. Video (HD), 3:46 Min., Farbe, Ton, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin. Abb. 20–24: Anna Zett, *Freiheit III* (2019), Videostills. Video (HD), 30 Min., Farbe, Ton, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024. Abb. 25–27: Cooltüristès, *Kosminis darželis* (dt.: Weltraum Kindergarten) (2012), Videostills. Performance Video (HD), 05:37 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstler\*innen/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024. Abb. 28–29: CORO Collective, *Vocabulary Lesson* (Part I) (2009), Videostills. Video (HD), 9:36 Min., Farbe, Stereo Sound, 16:9. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerinnen. Abb. 30–34: Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, Videostills. Einkanaliges Video-Environment (HD), 23 Min., Farbe, Stereo Sound. Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Esther Schipper/© VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

