



Beatrice Miersch

→ QUEER CURATING

ZUM MOMENT
KURATORISCHER STÖRUNG

[transcript] → Edition Museum

Beatrice Miersch

Queer Curating – Zum Moment kuratorischer Störung

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Beatrice Miersch (Dr. phil.), geb. 1987, arbeitet an der Schnittstelle zwischen Praxis und Theorie als Kuratorin, Wissenschaftlerin und Dozentin. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam.

Beatrice Miersch

**Queer Curating -
Zum Moment kuratorischer Störung**

[transcript]

Universität Potsdam, Philosophische Fakultät

Datum der Disputation: 11.11.2019

Prüfungsvorsitz: Prof. Dr. Ralf Pröve

1. Gutachter: Prof. Dr. Andreas Köstler (Universität Potsdam – Institut für Künste und Medien)

2. Gutachter: Prof. Dr. Bernhard Graf (Institut für Museumsforschung – Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz) Gefördert durch ein Abschlusspromotionsstipendium der Graduiertenförderung der Universität Potsdam



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Beatrice Miersch**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld; nach einem Konzept von Beatrice Miersch

Umschlagabbildung: Dmitry Kutlayev/123RF.com

Satz: Jan Gerbach, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5120-1

PDF-ISBN 978-3-8394-5120-5

<https://doi.org/10.14361/978383839451205>

Buchreihen-ISSN: 2702-3990

Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Danksagung	7
1. Eine Frage der Haltung – oder: Ausstellen ist politisch	9
1.1 Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen ..	30
1.2 The golden age of the visitor? Eine Resistenz gegen das Aufgedrängte	53
1.3 Große Erwartungen an Kurator_innen	62
2. Queer – through the magic of the name	85
2.1 Queer beginnings	85
2.2 Queer theories: Not a queer break, but not a turn either	92
2.3 Queer und Ausstellungen	100
2.4 Queer und Ausstellen?	114
3. Queer is as queer does	119
3.1 Finde deine kuratorische Haltung	121
3.2 Moment der Störung: Eine Methode	127
3.2.1 Ich bin ein Riss, ich will durch Wände gehen!	131
3.2.2 zeig mir deine wunde	134
3.3 ...Beyond, in or against the canon?	138
3.4 Methoden-Grundlagen-Glossar	148
3.4.1 Subjekte	151
#Affekte.....	151
#Sinn_liche Wahrnehmung.....	155
#Intra-action und Relationalität	172
#Situieretes Wissen.....	177
#Wildes Denken	184
3.4.2 Objekte	193
#studium & punctum.....	193
#Rhizom.....	199
#Posthumanities.....	208
#Queere(nde) Narrationen?	213
3.4.3 Räume	222
#Queer spaces.....	222
#Safe spaces	225

#Queer Phenomenology	226
#Atmosphäre.....	229
#Zwischen Raum und Zeit.....	233
#(Des-)Orientierung	236
4. Queer exhibiting – Ausstellungsbeispiele	239
4.1 Seminar-Ausstellungs-Hybrid: »POLARO_ID«.....	240
4.2 Die Ausstellung: »Homosexualität_en«	294
4.3 Historischer Exkurs	315
4.4 Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung	331
5. Schluss und Anfang	343
Literaturverzeichnis	355

Danksagung

Mein erster Dank gebührt meinem Doktorvater Prof. Dr. Andreas Köstler am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam. Die Anstellung bei ihm als wissenschaftliche Mitarbeiterin brachte mich zur Lehre, die ich seitdem nie mehr missen möchte. Vielen Dank für alles!

Mein herzlicher Dank gilt auch meinem zweiten Doktorvater Prof. Dr. Bernhard Graf, der als Leiter des Instituts für Museumsforschung der Staatlichen Museen zu Berlin mich in unzähligen kleinen und großen Gesprächen mit viel Fingerspitzengefühl, klugen Überzeugungen und einer unermüdlichen Bestärkung unterstützt hat.

Prof. Dr. Ralf Pröve war ein interessierter Zuhörer und lieber Ratschlaggeber. Vielen Dank für die Spaziergänge im Kopf.

Vielen Dank an all meine Studis an der Universität Potsdam, an der Hochschule für Technik und Wirtschaft und der University of Europe for Applied Sciences in Berlin für die letzten sieben Jahre! Eure Begeisterungsfähigkeit und Kreativität waren mir die größte Freude! Liebe Anne Fäser, vielen Dank für die tollen, gemeinsamen Seminar-Projekte!

Elena Winkler, du fabelhafte Lektorin, hast mich und meine Doktorarbeit mit großartigen Anmerkungen, klugen Fragen viel Engagement und immer mit einem Lachen begleitet – vielen, vielen Dank!

Vielen Dank an die wunderbaren Kolleg_innen von By Told – ihr seid ein schier unerschöpflicher Quell an dem liebsten Support! Die letzten zwei Jahre waren wundervoll! Thank you so much!

Vielen Dank an Dr. Jelena Tomović, die seit dem ersten Tag unseres Bachelorstudiums, über die unzähligen Stunden in der Stabi für den Abschluss unserer Doktorarbeiten, bis heute die beste Freundin, größte Freude, Inspiration, Unterstützung und immer Fels in allen Brandungen war, die ich mir wünschen kann. Ich danke dir für alles!

Liana Liebmann ist seit unserer Schulzeit ein leuchtender Stern, Myriam ein singendes-tanzendes-führendes Glück, Naomi, Julia, Till-Julian, Giulia, Janosch, Viktoria – alle mit offenem, wunderschönem Blick und Herzen für die Welt, Marcel mit seiner unstillbaren Dringlichkeit – mit euch ist das Leben so viel schöner!

Ich danke meiner Familie – für ihr Dasein und ihre bedingungslose Liebe als es sie noch gab. Mein herzlichster Dank geht an euch. Ich vermisse euch schrecklich.

Ohne meine Mama hätte es meine Promotion nie gegeben. Ihre Liebe und Unterstützung sind unerschöpflich – ich danke dir für alles.

Mein größtes Glück ist, dass ich noch eine Familie gefunden habe. Dieses Buch hätte es ohne Leon Fischer nicht gegeben. Mit so viel Liebe, Spaß und hingebungsvoller Unterstützung hast du mir geholfen, meine Ziele zu erreichen und Träume zu verwirklichen. Dich an meiner Seite zu wissen, ist das schönste Geschenk der Welt.

Danke an

all jene, die mit mir tanzten, meinen Weg begleiteten und meine Hand hielten,
wenn ich flog, freudig durch die Welt rannte oder strauchelte.

all jene, die mich inspirierten, mich forderten und mir die Welt
mit ihren Augen zeigten.

all jene, die mich liebten und an mich glaubten.

all jene, die zuhörten, mir widersprachen, für mich da waren
und für die ich da sein konnte.

alle großartigen Künstler_innen – mit euch wird meine Seele vollständig.

Alle Freund_innen und Theoretiker_innen mit ihren Büchern
und Handlungsentwürfen und allen Netzwerkler_innen von MQB,
die mich teilhaben ließen, herausforderten und so sehr bereicherten.

Ich danke Euch allen für die Unterstützung, gemeinsamen Projekten und Träumen,
die verwirklicht wurden und jenen, die noch kommen!

Euch ist diese Arbeit gewidmet.

1. Eine Frage der Haltung – oder: Ausstellen ist politisch

Es ist nicht leicht, die Dinge von ihrer Mitte her wahrzunehmen und nicht von oben nach unten, von links nach rechts oder umgekehrt: versucht es und ihr werdet sehen, dass alles sich ändert.
(Deleuze/Guattari 1977:37)¹

Kuratieren heißt Stören, heißt Denken in Verbindungen

Störungen sind eigentlich das Letzte, was wir jetzt noch brauchen. Könnte man meinen. Aber was ist, wenn es ausgerechnet Störungen sind, die uns ermöglichen, neu zu denken? Es ist ohnehin alles durcheinander – so ist es an der Zeit, sich zu besinnen und mit voller Kraft, alte Welten, Gedanken und Gewohnheiten zu verändern, bessere Wege zu gehen und Zeichen zu setzen – auch im Bereich von Ausstellungen.

Ausstellungen sind politisch. Immer. Und Kunst ist nicht per se erklärungsbedürftig – ihr Zeigen aber schon. Sobald Kunst die Hand der Künstler_in verlässt, ist sie nie mehr einfach nur existent. Im klassisch-etymologischen Sinn braucht es jetzt jemand Neues, die_der sich um sie kümmert. ›Curare‹ / Kuratieren – so harmlos es sich anhört, so gravierend ist der Einfluss und die Verantwortung. Denn Kunst ist in Ausstellungen von den Kurator_innen und dem von ihnen geschaffenen Kontext nicht zu trennen. So gibt es weder eine allgemeine Verständlichkeit oder eindeutige Sichtweise von Kunst, noch sollte man der Vorstellung verfallen, sie würde »unabhängig von den kulturellen, subjektiven, historischen und anderen Kontexten immer wieder das Gleiche bedeuten.«² Themenauswahl, Gestaltung, Objekt- und Ortauswahl sowie ihre Präsentation mitsamt Raumgestaltung – alles sind Setzungen rund um die Kunst, die zusammen mit den Besucher_innen Bedeutungen schaffen. So wird Kunst zu oft zur Repräsentation ihrer selbst, einer Idee oder eines Themas genutzt, aus fraglichen Gründen ausgewählt oder nicht gekannt, unsichtbar gemacht oder beachtet. Neutralität im Kulturbetrieb ist eine Illusion. Bedeutungen sind nie nur den Objekten inhärent, sondern werden im Zusammenwirken mit ihrem Zeigen und Wahrnehmen hervorgebracht. Im Bewusstwerden der gesellschaftlichen Bedeutung von Ausstellungen wird deutlich, dass es, wenn überhaupt, Kunstgeschichte_n sein können, die wir lehren, lernen und zeigen sollten. So müssen wir – also, wir als Kurator_innen – uns die ge-

1 Gilles Deleuze/Félix Guattari (1977): Rhizom. Berlin: Merve, S. 37.

2 Sigrid Schade/Silke Wenk (2014): Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld: transcript, S. 8.

sellschaftspolitische Dimension unserer Arbeit schnell bewusstwerden und Verantwortung übernehmen. *Queer Curating* ist dafür eine Möglichkeit, Ausstellungen noch weiter ins Zentrum unserer Gesellschaft zu rücken und dahingehend zu verändern, dass mit ihnen bedeutungsvolle Fragen unserer Zeit angesprochen und gemeinsam mit den Besucher_innen diskutiert werden können.³ Die hier vereinten, methodischen Ansätze sollen uns Kurator_innen dabei helfen, Ausstellungen politisch zu denken und Kunst mit einer offenen und gesellschaftspolitischen Haltung zu kuratieren. In dem hier entworfenen *Queer Curating* geht es also darum, »Wie« ausgestellt wird – nachrangig darum, »Was«. Denn auch wenn gerade im gesamten System der Kunst im Hinblick auf Anerkennung diverser Lebens- und Liebesformen, Sichtbarkeit und Repräsentation umfassender Nachholbedarf existiert, ist es wichtig, dies noch grundlegender zu denken: Das »Wie« sollte zuerst verändert werden, da es dann nachhaltig das »Was« auch beeinflusst. Ausstellungen können so um »gesellschaftliche Deutungsmuster«⁴ ringen und deren Gültigkeit in Frage stellen.⁵ *Queer Curating* will damit nichts weniger als unsere Beziehungen zur Welt verändern. Ausstellungen entstehen im performativen Zusammenwirken des kuratorischen Konzepts mit den Objekten, Besucher_innen – im situativen und strukturellen Raum_Kontext. So wird *Queer Curating* entworfen, um Störungen // Allianzen // Bewegung // Stabilität *in, für und mit* Ausstellungen zu schaffen. Ausstellen im Sinne des *Queer Curating* ist ein Kampf gegen Diskriminierungen und gegen Normierung mit queer-feministischen Mitteln und der Kraft der Poesie. Sie ist ein aktivistischer Kampf ohne harte Bandagen: Es ist ein vereinigendes Eintreten für gleiche Rechte, neue Sichtweisen und andere Umgangsformen innerhalb des relationalen Gefüges einer Ausstellung. Das Konzipieren von Ausstellungen ist im beweglichen rhizomatischen Gefüge ein Konkretionspunkt der kuratorischen Haltung, die als reflektiertes Moment situativ-sinnlich alle menschlichen und nicht-menschlichen Akteur_innen miteinbezieht.⁶ Viel zu lange wird die Konstruiertheit von (Kunst-)Geschichte, Wissen und ihrer Mechanismen der performativen Hervorbringung ignoriert, machtvoll umgesetzt oder in Ausstellungen unsichtbar gemacht. Ausstellungen im Sinne des *Queer Curating* zu konzipieren, heißt, sie dagegen als radikal-relational, rhizomatisch und intra-aktivistisch zu verstehen:⁷ in ihrer Verbindung

3 Vgl. Bini Adamczak/Nora Sternfeld (2021): »Konvergenz der Zukünfte: Über widerständige Ästhetiken, imaginative Gegengeschichten und Institutionen als Beziehungsweisen«, in: Annika Haas/Maximilian Haas/Hanna Magauer/Dennis Pohl (Hg.), *How to Relate. Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices*. Bielefeld: transcript, S.79-94.

4 Quaestio (2000): »Sexuelle Politiken. Politische Rechte und gesellschaftliche Teilhabe«, in: Quaestio (Hg.), *Queering Demokratie [sexuelle Politiken]*. Berlin: Querverlag, S. 9-27, hier S. 13; vgl. Corinna Genschel (1997): »Umkämpfte sexualpolitische Räume. Queer als Symptom«, in: Stefan Etgeton/Sabine Hark (Hg.), *Freundschaft unter Vorbehalt. Chancen und Grenzen lesbisch-schwuler Bündnisse*. Berlin: Querverlag, S. 77-98.

5 Das öffentliche Interesse an Sichtbarkeit normativer Zusammenhänge nimmt auch durch digitale und globale Infrastrukturen, insbesondere durch soziale Medien, zu, so dass diesem durch entsprechende Transparenz und Reflexion kuratorisch begegnet werden kann.

6 Vgl. Peta Hinton/Pat Treusch (Hg.): *Teaching With Feminist Materialisms*. Utrecht: AtGender; Eve Kosofsky Sedgwick (2003): *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham/London: Duke UP; Noreen Giffney/Myra J. Hird (Hg.): *Queering the Non/Human*. Aldershot: Ashgate Pub.

7 Zum Rhizom: Deleuze/Guattari 1977 und Edouard Glissant (1997): *Poetics of Relation*. Trans. by Betsy Wing. Ann Arbor: Michigan: UP.

zur Welt zum System des Wissens, Beziehung zum Körper und Verbundenheit mit der Geschichte. Um mit dem Konzipieren von Ausstellungen gesellschaftlich relevant zu sein, muss ihre Intention darin liegen, unsere Welt zu einem besseren Ort zu machen und unseren Teil dazu beizutragen. Denn:

We do not obtain knowledge by standing outside of the world; we know because ›we‹ are of the world. We are part of the world in its differential becoming. The separation of epistemology from ontology is a reverberation of a metaphysics that assumes an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter and discourse. (Barad 2003: 829)

Queer Curating schafft und sucht neue Resonanzräume – in uns, in anderen, in Räumen, in der Kunst – im gesamten Ausstellungssystem. Die Methode verfolgt neue Denkweisen, die horizontal durch Verbindungen und Allianzen organisiert sind – im Gegensatz zu einem vertikalen (Kunst-)Geschichtsmodell, das durch Erzählungen von Ausschluss, Ablehnung und Triumph übereinander charakterisiert wird. *Queer Curating* knüpft an poststrukturalistisches Denken an, das ahistorische, universelle Wahrheiten und Normen ebenso wie die Vorstellung eines einheitlichen und abgrenzbaren Subjekts zurückweist. Viel eher wird die Bedeutung symbolisch-diskursiver Prozesse für die Hervorbringung von Ausstellungen innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse betont. In reflektierten, zugewandten Auseinandersetzungen mit der Theorie und Praxis werden im Rahmen einer queer-feministischen Methode des Ausstellens neue Verfahren, Ziele, Themen und Methoden virulent, die zuvor unter rein kunsthistorischen Sicht- und Arbeitsweisen eine untergeordnete Rolle spielten: Interventionen, Störungen, Widersprüche, alternative Narrationen und Blickwinkel, Engagement, diverse Identifikationsmöglichkeiten und direkte Auseinandersetzungen mit relationalen Strukturen, ohne dass der bisher tradierte Kanon an erster Stelle steht. Da es ein Arbeiten im System gegen das System ist, ist es wichtig, dieses Gewordensein nicht zu vergessen: »Concrete utopias are relational to historically situated struggles, a collectivity that is actualized or potential«, so José Muñoz.⁸ Auf diese Weise können auch vergangene und aktuelle, scheinbar widersprüchliche und »unvereinbare Positionen« mit der Absicht verbunden werden, »produktive Auseinandersetzungen zu führen und diese in solidarische Praxen münden zu lassen«.⁹ So wird *Queer Curating* selbst im Verbund aus Praxis und Theorie als akademischer Aktivismus verstanden, der Kunst auf eine gesellschaftlich relevante, politisch-ästhetische Weise als Teil öffentlicher Debatten begreift.

Hegemoniale Strukturen prägen noch immer die zeitgenössische Ausstellungspraxis – obgleich in der Theorie seit der Wende zur feministischen Kunstgeschichte in den 1970er Jahren, später den Kulturanalysen, der New Museology, dem Educational Turn, den Gender und Postcolonial Studies, durch die umfassenden Provenienzforschungen, die institutionalisierten Gewaltakte der Aneignung aufdecken und in der Praxis durch engagierte Kurator_innen und Kunstvermittler_innen viel geschehen

8 José E. Muñoz (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: UP, S. 3.

9 Antke Engel/Nina Schulz/Juliette Wedl (2005): »Kreuzweise queer«, in: *Femina-Politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft: Queere Politik, Analysen, Kritik, Perspektiven* 14 (1), S. 9-22, hier S. 10.

ist.¹⁰ Doch noch bewirken die Theoriediskussionen und engagierten Einzelaktionen keine wirkliche, umfassende strukturelle Veränderung, die bis hin zum Kuratorischen angestrebt und diskutiert wird.¹¹ Die kulturwissenschaftlich geprägte, queer-feministische Zugangsweise kann dies mit neuen Herangehensweisen unterstützen. So sollen »Akte des Widerstands« ritualisierte (Macht-)Strukturen aufdecken, hinterfragen und verändern – von innen heraus (Butler 2006: 266). Die Kunstwelt sollte nicht länger von diskriminierenden Praktiken und einer kanonisierenden Kunstgeschichte, patriarchalischen Strukturen und normierenden Kategorien dominiert werden. Kunst ist nie eindeutig – also stellen wir sie doch auch nicht so aus! Kurator_innen sollen Kunst und ihre Forschungsergebnisse dazu nicht vereindeutigen oder Mehrdeutigkeiten übersehen oder verschweigen.¹² *Queer Curating* ist dabei permanente Suche nach Destabilisierungen eines eindeutigen Zeigens von Kunst. So könnten wir mit Objekten ihre Mehrdeutigkeiten, Widersprüchlichkeit und Herausforderungen ihrer Zeit als Ansatzpunkt für Fragen von Heute thematisieren. Vor allem entscheidend darin wird: »Such alternative approaches (...) ask that we attend to the ways cultural objects can go queer as much as they can go normal.«¹³ Ein Ziel ist es, mit einem *Queer Curating* durch bewusste Störungen ein »Verlernen« normierter/normierender, kuratorischer Rituale und Strukturen zu befördern und diese Sichtbarmachungs- und Zeigestrukturen zu stören und konservative Mechanismen dezidiert nicht zu reproduzieren. *Queer Curating* ist nicht nur dekonstruktivistisch und repräsentationskritisch – der Anspruch ist interventionistisch und damit auch offen konstruktivistisch. *Queer Curating* ist dafür eine neue Auseinandersetzung mit Formen der sinn_lichen Wahrnehmung, des »Situieren Wissens« und »Wilden Denkens«.¹⁴ Diese politische Ausrichtung des Kuratorischen verbindet sich mit dem Prinzip der eigenen »Verwundbarmachung« – einem phänomenologisch-emotionalen Anteil. Zur Verwundbarkeit gehört die Permeabilität – als Fähigkeit, empfänglich – also relational – zu bleiben in seinen Handlungen. »Wissen ist nicht eine Menge von Kenntnissen, es ist eine Position« bzw. ein Positionieren.¹⁵ Innerhalb des *Queer Curating* werden neue Formen des Recherchierens, Ausrichtens hin zu Objekten und Beurteilens von Bedeutsamkeiten hervorgebracht, die zudem ihre Wirkweisen beachten. Die Suche nach Themen, Inhalten und Gestaltungsweisen

10 Provenienzforschungen als die institutionalisierte Gewaltakte der Aneignung müssen aufgearbeitet werden. Vgl. museum/forschung/provenienzforschung.html; aus dem Berliner Bundeshaushalt fließt seit 2010 Geld: berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturgut/provenienzforschung/artikel.31274.php; für einen Überblick vgl. kulturstiftung.de/provenienzforschung-z/. Vgl. Daniela Bystron/Anne Fäser (Hg.) (2022): *Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin*. Hg. von: Brücke-Museum, Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin. Bielefeld: transcript.

11 Vgl. Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld (Hg.) (2017): *Kuratieren als antirassistische Praxis Berlin*; De Gruyter; Sharon Macdonald et al. (2015): *The International Handbooks of Museum Studies*; Erica Lehrer/Cynthia Milton/Monica Patterson (2011): *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*. New York: Palgrave Macmillan.

12 Vgl. dazu ebd. S. 312.

13 Edensor 2005: 312.

14 Donna Haraway (1988): »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14/3, S. 575-599 und (Dina und) Claude Lévi-Strauss (1968): *Das Wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

15 Jacques Rancière (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Wien: Passagen, hier S. 19.

von Ausstellungen verbindet sich derart mit dem eigenen Sein, dass sich die Grenzen zwischen Praxis und Theorie und vermeintlichen Dichotomien von »bodies« und »tools« auflösen.¹⁶ Im Verbund mit der Kunst können Ausstellungen umsichtig-reflektiert und auf multisensorische Weise wichtige Themen ansprechen und sich dazu positionieren. Ausstellungen sollen zu Begegnungsräumen werden, in denen Grenzen von Objekt und Subjekt, ich und du, Materie und Materie-Werdung, außen und innen, »Eigen und Fremd« oder High und Low verschwimmen und als Kategorien irrelevant werden.¹⁷ *Queer Curating* ist ein Entwurf für eine aktivistische Ausstellungspraxis, die sich nicht hinter der traditionellen, kunsthistorischen Illusion versteckt, der Kunstdiskurs folge einer übergreifend gerechten oder objektiven Wahrheit, die es »einfach nur zu zeigen gilt«. Kunst und kulturelle Praktiken, kennt man nicht nur, »soweit sie nützlich sind« – etwa passend für eine Ausstellung – sondern sie werden für nützlich oder interessant erachtet, »weil sie bekannt sind« (Lévi-Strauss 1968: 20). Dazu zählen auch Künstler_innen, gesellschaftsrelevante und kunsthärente Themen, Künstler_innen, mögliche Verbündete, Kooperationspartner_innen usw. Wissen ist ganz im poststrukturalistischen Sinne »kein Ensemble der wahren Dinge, die es zu entdecken oder zu akzeptieren gibt«, sondern es ist ein »Ensemble der Regeln, nach denen das Wahre vom Falschen geschieden und das Wahre mit spezifischen Machtwirkungen ausgestattet wird.«¹⁸ Anstelle der Kunst, ihrer traditionellen Einordnung und Zurschaustellung, rücken hier also vor allem jene Praktiken und die Kurator_innen ins Zentrum der Untersuchung. Wir wissen, es ist ihr Zeigen, mit dem alles beginnt. Jede Ausstellungenkonzeption beginnt demzufolge mit der Entwicklung einer eigenen Haltung und der Frage, wie wir mit dem Hervorbringen von Wissen, Körpern und Kunst in Ausstellungen umgehen können und Verantwortung für ihre gesellschaftspolitische Bedeutung übernehmen – in und mit dem System.

»Wie ist es möglich?«, fragt Athena Athanasiou, »dass Subjekte, die von und innerhalb bestimmter institutierter Subjektivierungsregime produziert werden, sich in Akten des Widerstands gegen diese instituierten Regime engagieren?«¹⁹ *Queer Curating* ist dafür ein Stören mit und in dem System Ausstellung. Dafür wird »queer« als politisch intendierte Intervention angewandt, mit der vielseitige, heterogene und speziell auf den Ort und Raum bezogene Praktiken für Ausstellungen eingesetzt werden können: »queer is as queer does« – als de- und konstruktive Methode, die nachhaltige Veränderungen im Umgang mit allen Anteilen des rhizomatischen Netzes einer Ausstellung bewirkt. Damit verwenden wir sie als Methode, bei der wir so denken und handeln, als wäre es möglich.

16 In der Übersetzung: Haraway 1991: 181, vgl. #Situieretes Wissen. Das bedeutet nicht, dass alles vermenschlicht oder objektifiziert werden soll oder alles in einer Gesamtheit des Posthumanismus aufgeht.

17 Vgl. Zakiyyah Iman Jackson (2020): *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiracist World*. New York: NYU Press, S. 85; Sylvia Wynter (1994): »NO HUMANS INVOLVED«: AN OPEN LETTER TO MY COLLEAGUES. *Forum N.H.I.: Knowledge for the 21st Century*. 1/1, Fall. Vgl. Francesca Ferrando (2019): *Philosophical Posthumanism*. New York: Bloomsbury Publishing; Donna Haraway (1985): »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's«, in: *Socialist Review* 80, p. 65-108; Katherine McKittrick (ed.) (2015): *Sylvia Wynter. On Being Human as Praxis*. New York: Duke UP.

18 Michel Foucault (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve, S. 53 (vgl. Kapitel 2).

19 Übersetzt nach Athena Athanasiou (2016): newalphabetschool.hkw.de/performing-the-institution-as-if-it-were-possible/ (Zugriff 23.4.21).

Queer für die Konzeption von Ausstellungen fruchtbar zu machen, ist also eine Überzeugung. Ausstellungen werden zu einer weiteren Artikulationsform queeren Denkens und Handelns. Der »schillernde Begriff« soll dabei weder vereindeutigt noch vereinnahmt werden.²⁰ Als kulturell-gesellschaftliche Bildungsarbeit der Kurator_innen sollen auch antihegemoniale und antidiskriminierende Aspekte mit zunehmendem Nachdruck durch queer-feministische Ausstellungsarbeit gefordert werden.²¹ Das Moment kuratorischer Störung ist dafür eine Methode des *Queer Curating*, die spezifisch systemische und zugleich situative Handlungsweisen, Annahmen und Rituale des Kuratorischen stört und Alternativen vorschlägt.

Queer Curating spielt sich dafür im Hier und Jetzt ebenso ab wie in grundsätzlichen und zukunftsgerichteten Praktiken und greift in allen Bereichen um sich. Es ist eine überzeugte Vorstellung, eine Orientierung und bewusste Ausrichtung, die mit der Kraft einer aktivistischen Utopie und einem Glauben an das Potential der relationalen Verbundenheit aufwartet, für die gekämpft wird.²²

Kuratieren heißt Stören, heißt Denken in Verbindungen. Jenen, bisher existierenden Verbindungen und solchen, die unterstützt werden sollen. So geht es bei der Konzeption von Ausstellungen in erster Linie um Verbindungen: solche, denen man sich bewusst wird, wie die rhizomatisch intra-activen zwischen allen Entitäten und um diejenigen, die man als Kuratorin entwirft und initiiert und auch solche, die man in ihrer Selbstverständlichkeit trennen will und muss: die historischen und normierten Begründungsmuster, Selbstverständlichkeiten und Routinen – im Umgang mit allen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten.²³

Die Einbildungskraft ist es, die die Gebiete, die Ordnungen und die Ebenen durchquert und dabei die Trennwände niederreißt, sich über die Welt hin ausbreitet, unseren Körper leitet und unsere Seele erweckt, die Einheit von Natur und Geist auffasst, ein larvenhaftes Bewußtsein, das sich fortwährend von der Wissenschaft zum Traum und zurück bewegt. (Deleuze 1992: 278)²⁴

So wird hier nichts weniger als die Zukunft des Ausstellens imaginiert, in der Kunst nicht mehr genutzt wird, um Macht, Normen oder nur oberflächlich Ästhetisches im Dienst der Museen zu repräsentieren, sondern ihr gesellschaftlich-queerendes entfalten zu können. Die Körperlichkeit und Radikalität, die Deleuze in der Einbildungskraft beschreibt, besitzt auch in dieser Arbeit eine große Tragweite. So ist *Queer Curating* eine Vision, die kuratorisches Handeln nicht als theoretisches Konstrukt belässt,

20 AG Queer Studies 2009: 11.

21 Vgl. Beatrice Michaelis et al. (2012): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *The Queerness of Things not Queer: Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen*, S. 184-197, hier S. 184.

22 Vgl. für revolutionäre Ansätze auch: Anzaldúa/Keating (2002): *This bridge we call home: radical visions for transformation*; Beal (1969): *Black Women's Manifesto*; Halberstam (2013): *Charming for the Revolution*, Ders. (2012a): *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*; Paul B. Preciado (2003): *Kontrasexuelles Manifest*; Yekani et al. (2013): *Reconsidering Ethics, Activism, and the Political*.

23 Dass die Visualisierung und Verbindungen gelingen, ist dabei nicht das Dogma – das Scheitern wird aus Überzeugung in Kauf genommen und mindert ihren Versuch nicht. Vgl. Jack Halberstam (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke UP, hier S. 89 und Kapitel 3: »Getting lost und (Des)Orientierung«.

24 Gilles Deleuze (1992): *Differenz und Wiederholung*. München: Wilhelm Fink, S. 278.

sondern aktiv eingreifen möchte in die Weiterentwicklung einer kuratorischen Praxis als kulturelle Praktik.²⁵

Eine Haltung entsteht in Bewegung

Ausstellungen sind umkämpfte Felder, die mit queer-feministischem Anspruch als Kampf für die Demokratie verstanden werden können und werden sollten. Die Forderung ist dabei aber nicht nur auf institutioneller Ebene zu stellen, sondern auch auf persönlicher Ebene. *Queer Curating* knüpft an den feministischen Grundsatz aus den 1970er Jahren an: »Das Private ist politisch« und »Das Öffentliche ist *persönlich* politisch!«²⁶ Der Kampf trägt diskursive Prozesse in sich und wird zugleich methodisch verstanden. Ausstellungskonzepte sind immer dezidiert Ausdruck einzelner, partikularer Kurator_innenpositionen, die im Ausstellungsraum zur Artikulation kommen. Zudem müssen die notwendigen Bedingungen für die Austragung politischer Kämpfe geschaffen werden können: materiell, ideell, personell und monetär.

Wichtig ist, bei aller Relationalität: Jedes Streben braucht eine Richtung. Dieses Streben erfolgt immer in Verbindungen und doch wird es angeregt durch eine Haltung. Das Kuratieren erfolgt dabei als Zusammenführung und Neuhervorbringung von Erkenntnissen, aus eben jener Haltung heraus. Die neuen Parameter, die dafür hier gefunden werden, beinhalten Vorschläge eines methodischen Vorgehens, die gegen »Regime des Normalen« arbeiten – gegen ihr Entstehen und ihre Ergebnisse; diese drücken sich wiederum in der Praxis aus und verändern sich in ihrer Hervorbringung performativ und iterativ.²⁷

Patriarchalische Systeme tendieren dazu, nicht nur fatale Annahmen über identitäre und kulturelle Aspekte, biologisches und soziales Geschlecht und Sexualitäten zu machen, die intersektionale Diskriminierungen bewirken, sondern auch im Hinblick auf Fähigkeiten, Kompetenzen, Chancengleichheit, Unmöglichkeiten zur Gleichberechtigung oder -behandlung zu reproduzieren. Dies hat sehr weitreichende Auswirkungen auch auf den Umgang mit Kunst, Künstler_innen, Teams, Geld, Zeit, Themen

25 Praktiken umfassen die aktive Hervorbringung wiederkehrender, kulturell-gesellschaftlich eingebetteter Handlungskonzepte von Kurator_innen im Zusammenwirken mit materiellen Kulturen. Sie sind performativ gleichermaßen identitäts-, bzw. bedeutungsstiftend als auch subjektkonstituierend und in diskursiv-regulierende und regulierte Zeichen- und Bedeutungssysteme eingebettet, die in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten immer wieder auftauchen können. So ist *Queer Curating* mit dem Moment kuratorischer Störung für mich eine Praktik.

26 Diese Ausrufe und Forderungen verweisen auf die Notwendigkeit, öffentliche Entscheidungen mitzubestimmen und persönliche Lebensentscheidungen selbstbestimmt zu ermöglichen. Vgl. Jacqueline Bobo/Ellen Seiter (1991): »Black feminism and media criticism: The Women of Brewster Place«, in: *Screen*, 32.3, S. 280; vgl. Pöttker (2001).

27 Dies im Sinne »Regime des Normalen« bei Warner 1993 und im Sinne Baudrillards als »nebulöse Entität« und »Simulakren«, die mehr imaginäre Referenten sind, für die es keine adäquate Repräsentation mehr gibt. Diese Sphären und Normen können nicht in Gänze ausgedrückt, sondern müssen sondiert werden. Jean Baudrillard (1978): »Politik und Simulation«, in: Ders. *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve, S. 39-47, hier S. 42; vgl.: Robert Feustel/Hagen Schölzel (2015): »Jean Baudrillard: Die künstlichen Paradiese des Politischen«, in: Ders. (Hg.), *Das Politische denken: Zeitgenössische Positionen*. Bielefeld: transcript, S. 295-312. Vgl. Mieke Bal (2000): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, S. 96ff., 134ff., (1999): *Quoting Caravaggio*, S. 48, (2002): *Culture Analysis*, S. 229.

und Handlungsmöglichkeiten als Kurator_in. Hierfür müssen Ausstellungen als öffentliche Verhandlungsräume innerhalb des diskursiven Kunstbetriebs »hegemoniale Subjekt-Objekt-Relationen und die Überlegenheitsfantasien Weißer Subjekte ebenso untergraben wie eigene Verstrickungen in Kolonialgeschichte, Begehrensstrukturen und Machtverhältnisse.«²⁸ Das Erleben von Kunst findet dafür in mal mehr, mal weniger strengem Rahmen statt, das nur selten offenbart, in welche »Netze von Macht« und »Gesten des Zeigens« sie eingebunden ist.²⁹ Es ist wichtig, Alternativen zu dominierenden Repräsentationen und starren Kategorisierungen zu suchen – wie männliche*, Weiße Künstler* ebenso wie westliche Epocheneinteilungen, Hierarchisierung von Kunstgattungen, chronologische und fortschrittlich-entwicklungsorientierte Narrationen, vermeintlich eindeutiges und festes Wissen über Kunst, absurden Geniekult und alte Ideale der ästhetischen Erziehung und des White Cubes – ebenso wie eine ablehnende und vor allem trennende Haltung zur Kunstvermittlung und ein nicht zuletzt diskriminierender Umgang mit Menschen.³⁰ Auch kolonialisierte Wissensproduktionen, die bis heute weitreichende Folgen bei der Auswahl und Betrachtung von Kunst haben, müssen dafür untersucht und zur Sprache gebracht werden.³¹ So sollten Ausstellungen mit diversen Stimmen hören, finden und zeigen, um Räume und Rahmen für einen Meinungs austausch zu schaffen, die wichtige Fragen anregen aber zugleich auch mit einer reflektierten Haltung präsentieren. So heißt es, Alternativen fühlen, Dringlichkeiten wahrnehmen und normalisierte Diskriminierungen bekämpfen. Diese auch angesichts fester, konservativer Wissensvorstellungen aufgrund ethnischer, geschlechtlicher, sexueller oder weiterer sozio-kultureller, stereotyper Kategorien, die auch die Kunstgeschichte zu lange dominiert haben.³² Die Problematik ist in Museen zudem noch immer dreifach besetzt: Es geht darum, was sich zum Beispiel in den Sammlungen befindet (die noch immer deutliche Spuren von Diskriminierungen, Kolonialismen und des Patriachats zeigen), wie divers die Mitarbeiter_innen und

28 »Weiß« ist weder ein biologischer Begriff noch eine »Hautfarbe«, sondern eine sozial-ideologische, politische Konstruktion in einem globalen Machtgefüge. »Weißsein« ist eine historisch durch rassistische Annahmen konstruierte, gewalt- und machtvolle Norm, die Beziehungen zwischen Menschen und deren Zugang zu Ressourcen zuschreibt und strukturiert. Um dies visuell sichtbar zu machen, wird »Weiß« in Texten großgeschrieben. Vgl. dazu auch: diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/schwarz.

29 Vgl. z.B. Okwui Enwezor (2002): »Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder: Der erweiterte Horizont des deterritorialisier ten Aktionsraums«, in: Kunstforum international, Bd. 161, hier S. 85; Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript; Amelia Jones (2017): »Citizenship and the Museum. On Feminist Acts«, in: Jenna C. Ashton (ed.), Feminism and Museums. Intervention, disruption and chance, Vol. 1, Edinburgh/Boston: Museums Etc., S. 74-98; Beate Söntgen (Hg.): Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin: Akademie Verlag, ebenso wie in der diversen Berliner Szene.

30 Dabei geht es mir auch um tradierte Vorstellungen eines Künstler-Genies, in der männliche Dominanz und Macht in wechselseitig künstlerischen und kuratorischen Praktiken existiert.

31 Vgl. Katherine McKittrick (2021): Dear Science and Other Stories. Duke UP; Füssel/Rexroth/Schürmann (Hg.) (2019): Praktiken und Räume des Wissens. Experten kulturen in Geschichte und Gegenwart. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

32 Monique Wittig hat ebenso versucht, identitätsorientierte Aspekte als »spezifische soziostrukturelle und/oder politische Positionierung und »Existenz«« (Monique Wittig (1992): The Straight Mind And Other Essays. Boston. Klapeer 2014: 32) zu begreifen. Somit geht es gar nicht um eine Trennung davon, sondern ein Inkludieren ihrer selbstverständlichen Existenz.

die Direktion sind, wie mit wem kooperiert wird und das Geld verteilt wird, welche Themen verhandelt und letztlich, wie Objekte ausgestellt werden.³³ Dabei geht es nicht nur um eine bessere Abbildung der Vielfalt der Menschen und Narrationen in den Sammlungen und Ausstellungen, sondern auch darum, durch wen und wie sie erreicht werden. Dies umfasst konventionelle und eigene Arbeitsprozesse zu hinterfragen, neue thematische Schwerpunkte zu legen und Ausstellungs-, Sammlungs-, Vermittlungs- und Personalpolitiken zu überdenken – immer im selbstreflexiven Bewusstsein der eigenen Haltung. Dies bedeutet auch, Macht abzugeben und Platz zu machen für andere; sich verwundbar zu machen, offen zu kommunizieren und sich bewusst im kuratorischen Prozess auszurichten.

Es sind, wie bereits betont, wenn überhaupt Kunstgeschichte, die wir engagiert suchen und zeigen sollten! Denn ein ›Weiter so‹ ist keine Option. Das Museum soll aber nicht abgeschafft oder das Kuratorische für tot erklärt werden.³⁴ Darin liegt eine konzeptuelle Geste des Durchque(e)rens als Durchstreichung im Derrida'schen Sinne:³⁵ ein Sichtbarlassen des Gewordenseins von Wissen, Vorstellungen und Zuschreibungen, um diese dann aber zu stören und sich nicht wiederholen zu lassen; eine ›différance‹, die eine Möglichkeitsbedingung von Differenz innerhalb der Dekonstruktion meint, die radikal wird und etwas verändern will:

The gaga feminist, in other words, cannot settle into the house that the culture has built for her. S/he has to tear it down, reimagine the very meaning of house in form and function and only then can s/he rebuild. (Halberstam 2012a: xiv)

Es ist daher auch wichtig, dass auch große Ausstellungshäuser und Museen ihren »doppelten Status« anerkennen und sich als »Metamuseum« verstehen.³⁶ Dazu gehört, ihre »eigene Mitschuld an Herrschaftspraktiken« anzuerkennen, zu reflektieren und den Versuch zu unternehmen, dem entgegenzuwirken.³⁷ Dafür braucht man Mut und queer ist dafür eine Unterstützung, ein »continuing moment, movement, motive – recurrent, eddying, *troublant*«. ³⁸ Wichtig ist, sich Mut zu erarbeiten und mutig zu bleiben, das Ziel zu fokussieren, seinen Weg zu finden und sich nicht wieder in alte Muster hineindrängen zu lassen. Gerade beim Konkretwerden von abstrakten Ideen und der Umsetzung solcher queer-feministischen Konzepte kann es schnell zum Widerstand von vielen Seiten kommen; einer distinktiven Trennung von Alt und Neu – Bisher und Anders, wahr oder falsch –, die zur Gefahr wird, da sie oberflächlich ist

33 Vgl. Martina Griesser/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja (2019): »(Sich mit) Sammlungen anlegen. Radikale Sammlungsstrategien«, *neues museum* 19, S. 1f.

34 »Im besten Fall wird dabei der Apparat auseinandergenommen und neu zusammengesetzt, jedoch niemals als solcher zerstört«. Marchart 2008: 25; vgl. Athanasiou 2016: 1, Butler, 2006: 25, Krasny 2017: 2.

35 Jacques Derrida (1976): *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, hier S. 312.

36 Bal 2006: 78. So geht es auch darum, das »was vom hegemonialen Kanon verdrängt, verschwiegen oder unterrepräsentiert ist, ins Bewusstsein zu heben (Krasny 2006: 45).

37 Vgl. Robert Mills (2008): »Theorizing the Queer Museum«, in: *Museums & Social Issues. A Journal of Reflective Discourse. Where is Queer?* Vol. 3, No. 1. Michigan State University, S. 45-57.

38 Ellen Key [1905] 2017: 88, Eve Kosovsky Sedgwick 1993: xii; vgl. Auch amormundi.blogspot.com/2011/05/queer-manifestations.html. Das Hinterfragen von Regeln birgt immer Risiken und können beruflich existentiell werden.

und Angst macht, aber dabei vor allem das bisherige System stärkt.³⁹ Dabei sind es »die Ausgangspunkte des Denkens und die Denkbewegung« selbst, die einen geleiten und den queer-feministischen »Weg zur Erkenntnisgewinnung explizit zum Thema« machen.⁴⁰ »Largely intuitively and half articulated«⁴¹ ist und sich richtig anfühlt: Dies proklamiert, braucht es nur noch einen Plan für die Umsetzung – auf allen Ebenen. Ein paar Werkzeuge für werdende Kurator_innen entstehen hier. Die Kämpfe, die auf vielen Ebenen und Mitteln bereits für soziale Gerechtigkeit, Gleichberechtigung und Anerkennung von Diversität und gegen Diskriminierungen, Rassismen und Sexismen geführt werden, hinterlassen ihre Spuren in uns, im Kunstfeld und dessen Institutionen und damit auch in kuratorischen Praktiken. Kunstgeschichte, Kanon und Macht werden als Hauptgrundlagen für das Machen von Ausstellungen abgelöst.⁴² *Queer Curating* begreift sich dafür als Fortschreibung und Anknüpfung an eine anti-normative und diversitätsorientierte Kulturbildung und es wird eine ›intra-aktivistische‹, queer-feministische Haltung im *Queer Curating* entwickelt, mit der das radikal relationale Kuratieren im Zentrum steht und normierende Praktiken ablöst.

Queer Curating ist ein herausfordernder Kampf, der nicht trennen, sondern verbinden möchte – verändern, nicht verurteilen. Dafür werden ›Momente kuratorischer Störungen‹ erarbeitet, mit denen reflektierte, inklusive und gesellschaftsverändernde Ausstellungen konzipiert werden können. Störungen sind dabei positiv konnotierte, interventionistisch ambitionierte Unterbrechungen normierter Abläufe und Denkweisen, die ein Arbeiten gegen, mit und in dem System *Ausstellung* bedeuten. Die Methode ist dekonstruktivistisch, repräsentationskritisch und interventionistisch – und damit auch offen konstruktivistisch.⁴³ (Selbst-)Reflexion, vulnerable Offenheit und queer-feministisches Engagement der Kurator_innen sind dafür notwendig, um mit konkreten Methoden, Kunst und ihr Zeigen neu zu konzipieren. Das System ändert sich zu langsam – wir müssen mit uns selbst beginnen, wenn sich etwas ändern soll.⁴⁴ Im Moment der Revolution verändert sich der Umgang mit dem Denken von Revolution. Ab dann ist es vorbei und *alles* kann sich ändern. Der Transformationsprozess ist immer mit der Störung zusammenzudenken. Es ist der Moment, indem du fliegst – oder eben schwimmst. *Queer Curating* sucht genau diese Zwischenräume, indem Störungen

39 Vgl. Deleuze' und Guattaris Theorie des glatten Raumes und der Nomaden, die sich in der Beweglichkeit und Kontextualität von Sinnzuschreibungen von den festgelegten, starren und abgeschlossenen Strukturen eines gekerbten Raumes der ›Seßhaften‹ absetzt – wenn auch nicht diametral gegenübersteht. In: (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, S. 658-694.

40 Kenkies/Waldmann (2017): Einführung in den Begriff und das Denken von Queer«, in: Dies. (Hg.), *Queer Pädagogik*, S. 19.

41 Warner 1992: 19

42 ›Normative Ausstellungen‹ sind hier Quellenbegriff, relational kuratierte Ausstellungen gehören zum Forschungsbegriff. Vgl. dazu: Ralf Pröve: ralf-proeve.de/forschungsbegriff/.

43 Es ist ein disruptives und Möglichkeiten suchendes Moment. Das war auch die Inspiration für das Buchcover: Eine Visualisierung des aktivistischen Potentials des *Queer Curating*, das de- und konstruktiv die bunten Alternativen lebt und sichtbar machen will.

44 Im Ohr erklingen dabei die Worte Susan Strykers, über ihrem Kampf des trans^s-Seins: »I will swim forever. I will die for eternity. I will learn to breathe water. I will become the water. If I cannot change my situation I will change myself. In this act of magical transformation I recognize myself again.« Susan Stryker (1994): »My Words To Victor Frankenstein. Above The Village Of Chamounix-Performing Transgender Rage«, in *GLQ* 1(3): 227-254, hier S. 251f.

Lücken und Risse hinterlassen und das Wasser fließen kann und so die darunterliegende Vielfalt sichtbar wird. Zwischenräume diskursiver Praktiken entstehen im Zusammenbruch generischer Kategorien. »Momente kuratorischer Störung« beschreibt dafür eine Methode des *Queer Curating*, die nicht dominieren, sondern sich transparent kuratorisch positionieren will und dabei ihre Lücken, Unzulänglichkeiten oder Momente des Scheiterns wahrnimmt, sie nicht verschweigt und sich mit anderen dazu verbündet.⁴⁵ Dazu gehört, bestehende Wissenskategorien und Wahrheitsansprüche offen zu dekonstruieren, indem sie gar nicht erst postuliert, sondern in ihrer Situiertheit im Sinne Donna Haraways reflektiert werden.⁴⁶ Queer Curating ermöglicht damit eine Haltung, die sich angreifbar und verwundbar macht – als Angebot der Teilhabe am offenen Prozess des Kuratierens, die gesellschafts-politische Veränderungen anstoßen und unterstützen will. Zur Verwundbarkeit gehört die Permeabilität als Fähigkeit, empfänglich zu sein und in Verbindungen zu denken und zu handeln.

Lasst uns Zeit und Raum dafür teilen. Lasst uns eine Praxis finden, die nicht nur in Abgrenzung zum Bisherigen existiert. So können Spekulationen eines radikalen Relationismus als unbedingte Kollektivität große Potentiale und weitreichende Folgen für unser Sein in der Welt haben.

The possibility of undoing and unsettling – not replacing or occupying – Western conceptions of what it means to be human. (McKittrick 2015:2)⁴⁷

Wissen braucht Gestaltung und Ausstellungen eine Haltung

Eine Haltung entsteht in Bewegung. Es ist ein Bewegen nach innen und außen – ein über, neben und jenseits des berüchtigten Tellerrands. Eine Aus_richtung auf einem neuen Weg des relationalen und aktivistischen Denkens zum gesellschaftspolitischen Kuratieren. Halten, aber nicht festhalten. Halten an guten und wichtigen Menschen. Halten an die Überzeugung, auch mit Ausstellungen für eine diverse, antirassistische, gerechte und gleichberechtigte Gesellschaft zu kämpfen. Eine Orientierung, die Fehler finden kann – bei sich und im System, die es zu hinterfragen gilt. Ein selbst-reflexives Arbeiten, das eigene, vielleicht bisher unterbewusste Erwartungen und Erwartungserwartungen entdeckt und ihre Auswirkungen auf das Kuratieren analysiert. Das eigene Gewordensein zur Disposition zu stellen, erfordert Mut und kann verunsichern. Soll es auch. Umso bewusster wird dann die Ausrichtung zur neuen Haltung – ein ständiges Werden im queer-feministischen Bewusstsein an dem auch die Kunst und die Besucher_innen teilnehmen. Eine kuratorische Haltung umfasst auch jene zur Kunst und Information, zur Suche nach beidem und der Frage, wie diese aufbereitet, eingeordnet und sichtbar gemacht wurde und werden sollte – ohne zu einem Zeit-

45 Vgl. Jack Halberstam (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke UP; Joseph Beuys: »Die Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden« / *Environment*: »zeige deine Wunde« (1976); vgl. Kapitel 3.2.

46 Im Sinne: Haraway 1988. Zum Verhältnis von Wissen und Macht vgl. Foucault 1978; Gayatri C. Spivak (1993): »More in Power/Knowledge«, in: Dies.: *Outside the Teaching Machine*. New York: Routledge, S. 25-52; Mieke Bal (2006): *Kulturanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 113ff.

47 Und was es heißen könnte, »being, power, truth, freedom, and the human?« zu dekolonialisieren fragt Sylvia Wynter, in: Dies. (2003): »Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation. An Argument,« in: *New Centennial Review* 3/3, S. 257–337.

punkt die Verantwortung für diesen diskursiven Wissensprozess zu vergessen oder unsichtbar zu machen.⁴⁸ Macht – auf dem Weg ihrer Abschaffung – ist als »produktives Netz« (Foucault 1978: 34f.) insofern zu nutzen als es nicht unterdrückend von oben wirkt, sondern hinterfragt und für Sinnvolles genutzt wird.⁴⁹ So wird die »Option der aktiven Gestaltung einer kritischen Hegemonie« ernstgenommen und Ausstellungen als Teil des Machtdispositivs zu denken.⁵⁰ Die Rolle der Besucher_innen verändert sich im nächsten Schritt ebenfalls: Es ist Methode und Ziel zugleich, die Besucher_innen aktiv in den Prozess der Bedeutungshervorbringung der Ausstellung miteinzubeziehen und ihre eigene Haltung herauszufordern, anzuregen und zu stärken.

So ist es ein Kampf gegen die Vorstellung von festem, vollständigem und neutralem Wissen; Rituale, Normen und den Kanon einer patriarchalischen Dominanzgeschichte, der allen schadet. Es ist ein Kampf mit und in Ausstellungen. Ein Kampf, bei dem viele Federn lassen müssen – inklusive einem selbst.

Q u e e r

Normierungen und ihre notwendig zu definierenden Abweichungen entstehen im Zusammenhang von Macht und Politik – das Konzept von Wissen wird dabei oft zum Spielball oder gewaltvollen Instrument zur Begründung von Handlungen. So wurde ebenso Heteronormativität erfunden und Homosexualität als ihre Abweichung definiert.⁵¹ Die derzeitige Bedeutung des Begriffs »Queer« ist Gegenstand vieler Diskussionen. Vermehrt in den USA der 1970er Jahre wurde es als Schimpfwort für Homosexuelle (aus dem Englischen »merkwürdig«, »seltsam«, »schräg«) verwendet.⁵² Als Gegenreaktion wurde »queer« als geschlechtlich-identitäre Selbstbezeichnung in politischen Bewegungen angeeignet. Geschlecht, Identität und sexuelles Begehren wurden dabei als kategoriale Zuordnungen »männlich«/»weiblich« und »homosexuell«/»heterosexuell« abgelehnt und ihre Verwobenheit mit patriarchalischer Macht betont. Die Kämpfe richteten sich also gegen die dominierenden binär-heteronormativen, cis-geschlechtlichen Konstruktionen. Queer war dabei sowohl empowernde Bezeichnung der sozial-politischen Bewegung als auch ein Kampfbegriff im akademischen Diskurs. Queer markiert dabei, wie Annamarie Jagose beschreibt, »both a continuity and a break with previous gay liberationist and lesbian feminist models« und eine »sus-

48 Vgl. Antke Engel 2005: 13 und Rosi Braidotti 2002: 12.

49 Vgl. Foucault (1983): Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Band 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp. S. 121ff.

50 Rahel S. Süß (2015): Kollektive Handlungsfähigkeit. Gramsci – Holzkamp – Laclau/Mouffe. Wien: Turia + Kant, hier S. 21.

51 Seit dem 19. Jahrhundert musste nicht mehr nur gegen moraltheologische und juristische Argumentationen heteronormativer Sexualitätsvorstellungen in Deutschland gekämpft werden, sondern auch gegen die Vorstellung von Homosexualität als Krankheit – ein weltweiter Kampf, der zum Teil bis heute anhält. Vgl. Jelena Tomović (2020): »Sexualitäten in der Geschichte – Theoretische und methodologische Überzeugungen zu Sprache, Wissenschaft und Konstruktivismus«, in: Dies./Sascha Nicke (Hg.), Un-Eindeutige Geschichte(n)?! Theorien und Methoden in den Kultur-/Geschichtswissenschaften, Band 7, S. 83-105.

52 Die damalige derzeitige Bedeutung und Verwendung des Begriffs »Queer« ist immer Gegenstand vieler Diskussionen. Vgl. Andreas Kraß (2003a): »Queer Studies – eine Einführung«, in: Ders. (Hg.), Queer Denken. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-28, hier S. 14.

pension of identity as something fixed, coherent and natural« (Jagose 1996: 75, 101; vgl. Kapitel 2). Auch wenn der Begriff ›queer‹ in dieser Arbeit in einem weiteren Zusammenhang und nicht dezidiert auf rein identitärer/sexueller Ebene Verwendung findet, ist diese Grundlage wichtig, da »Fragen von Geschlecht und Sexualität gestalten und strukturieren« nicht nur unseren Alltag, sondern auch »gesellschaftliche Institutionen und auch Identitätsbildungsprozesse«, betonen Hoenes/Paul (2014: 12).

»The concept of queerness changes the ways in which we theorise.«⁵³

Mit Queer Curating werden hier keine Eigenschaften, Substanzen oder ein innerer Kern von ›queer‹ definiert. Viel eher werden queer-aktivistische Theorien, Überzeugungen, Ansätze und Handlungsweisen für kuratorische Praktiken eingesetzt, um mit iterabler Kraft Verschiebungen der Norm zu bewirken (vgl. Berry/Jagose 1996: 96). Es geht nicht darum, den Zugang als queer zu labeln, sondern darum, aufzuzeigen, wie sehr sich das Konzipieren von Ausstellungen ändern kann, wenn man sie queert.⁵⁴

Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. (...) not only of gender/sex identifications but also of the ways in which multiple forms of social difference intersect or assemble in the production of contemporary social subjects. (Halperin 1997: 62)

Queer Curating ist ›queeres Ausstellen‹, nicht ›Queeres Ausstellen‹.⁵⁵ Machtmechanismen in Ausstellungen sollten aber nicht nur im Hinblick auf ihre patriarchalische, heterosexuelle, cis-gender Dominanz der ausgestellten Künstler_innen und Themen verändert werden,⁵⁶ sondern auch generelle Ein- und Ausschlussmechanismen, Wissensnormierungen oder Hierarchisierungen ändern, die sich darauf auswirken. Diese stehen hier im Fokus. Bei dem Blickwinkel des Queer Curating stehen also nicht in erster Linie Sexualitäten, Lebens- und Liebesweisen, Geschlechter und ihre Sichtbarkeit etwa der LGBTQI*-Community im Fokus, sondern Normen störende und Alternativen lebende Praktiken.⁵⁷ So wird also nicht ›Queeres‹ ausgestellt, sondern queer kuratiert. Es ist nicht nur ein Nachdenken *über*, sondern ein Denken *mit*

53 Vgl. Chrysanthi Nigianni/Merl Storr (2009): Deleuze and Queer Theory. Edinburgh: Edinburgh UP, S. 1. Dort in einer offenen Frage formuliert.

54 Diese über eine identitäre (Selbst-)Bezeichnung verstandene Begrifflichkeit ›queer‹ teilen viele Vertreter_innen, mit denen hier argumentiert wird: Sara Ahmed, Gloria Anzaldúa, Judith Butler, Michaela Dietze, Anke Engel, Deleuze/Guattari, Annamarie Jagose, Donna Haraway, Jack Halberstam, Donald Hall, Sabine Hark, Heather Love, Audrey Lorde, E. Patrick Johnson, Robert R. Janes, Amelia Jones, Beatrice Michaelis, Elahe Haschemi Yekani, Oliver Marchart, Barbara Paul, Richard Sandell, Eve Kosofsky Sedgwick, Nikki Sullivan (...).

55 Die Erkennbarkeit in der Überschrift war in der deutschen Orthografie als Überschrift wegen der sinngebenden Groß- und Kleinschreibung nicht gewährleistet, in der englischen Differenzierung von ›curating‹ und ›exhibition‹ eindeutiger. Vgl. Jacques Derrida (1972a): »La différance«, in: Ders.: Marges de la philosophie, S. 1-29. Und damit auch kein sonst immer überflüssiger Anglizismus.

56 Vgl. Barbara Paul/Lüder Tietz (2016): Queer as ... – Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive. Bielefeld: transcript.

57 Die Übertragung des Begriffs in weitere Felder haben ebenso folgende Autor_innen vorgenommen: Berry/Jagose 1996, Davies 2012, Engel 2009, Halberstam 2011, Halperin 1995, Sullivan 2003.

queer.⁵⁸ Ein selbstreflektierter Prozess, in dem sich das eigene Denken immer wieder selbst durchque(e)ren lässt.⁵⁹

Nicht Identitäten sind deshalb zu politisieren, so die Konsequenz aus queerer Sicht, sondern gesellschaftliche Praktiken und Kontexte, in denen diese hervorgebracht und politisiert werden. (quaestio 2000: 14)

Die Orthografie und Semantik des ›queer-Begriffs‹ werden (ganz im Sinne des Konzepts) der Vereinheitlichung entzogen. Queer *beschreibt, agiert und ist*; als Substantiv, Verb und Adjektiv. Ebenso wird ›queer‹ manchmal in Anführungszeichen gesetzt, um gedanklich Luft zu holen oder sich mit Abstand zurückzulehnen – ohne es aber abstrahierend oder selbst als Abstandhalter von etwas vermeintlich nicht Existierendem zu verwenden, sondern auf ihn selbst mit zu zeigen. Diese freie wechselnde Verwendung ist dem Begriff und der Praktik ›queer‹ ebenso inhärent und bleibt auch auf diese Weise lebendig – nicht nur in dem hier frei gelebten, auch poetischen Umgang mit Sprache. ›Queer‹ wird auch als ein gemeinsamer und individueller »Tummelplatz des Missverständnisses«⁶⁰ verstanden und ihm wird selbiges zugestanden. ›Queer‹ ist ein ernsthaftes und lebendiges Konzept – »a livable world must be composed [collectively] bit by bit, or not at all.«⁶¹

Queering ist hier Methode, nicht Thema oder Inhalt, Queer ist hier Verb – nicht Nomen oder Adjektiv.⁶² Queer ist für mich eine fortlaufende und notwendigerweise nicht fixe Seite von Engagement, Auseinandersetzung und Aktivismus, mit denen ich bewusst gegen die mir begegneten Normierungen⁶³ Eine Methode, die bewusst Alternativen entgegen normalisierter Zuschreibungen, Kategorien und Rituale sucht. In meiner Arbeit wird also eine weitere Artikulationsform queeren Denkens im Rahmen

58 Brian Massumi betont ähnlich: »Thinking through affect is not just reflecting on it« (2015): Politics of Affect. Cambridge: Polity Press; hier S. vii. Vgl. etwa queernations.de/wp-content/uploads/2018/06/Queer-Search_November-2017_Bericht.pdf, für Museen: dhmd.de/veranstaltungen/tagungsarchiv/sexualitaeten-sammeln/sexualitaeten-sammeln-das-tagungsprogramm (Zugriff 1.4.22); vgl. Sophie Gerber/Pia Singer (2021): Sexualitäten sammeln. Ansprüche und Widersprüche im Museum. Köln: Böhlau Verlag.

59 Vgl. Gilles Deleuze: »A concept is lived or is nothing«, in: Massumi (2015 S. viii).

60 Friedrich Nietzsche (1886): Jenseits von Gut und Böse. Kapitel 4, zweites Hauptstück: Der freie Geist, hier S. 27.

61 Donna Haraway (2016): Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene, S. 40.

62 Queering ist eine Form als Ally, die es mir ermöglicht, als ein Glied in der Kette von Erkenntnissen zu queer meinen Teil zur Bekämpfung normierender Praktiken beizutragen. Vgl. »Queering« in: Quaestio (Hg.) (2000): Queering Demokratie. Sexuelle Politiken, Berlin: Querverlag. Nazlı Cabadağ/Chiara Garbellotto (2017): An Attempt to Queer Otherwise«, carmah.berlin/reflections/auto-draft-11/: »Queering as a verb intrigued us to interrogate the subversive potential of its applications« (S.1). Janet Jakobsen beschreibt natürlich zurecht aus ihrer Perspektive, dass ein umfassendes Verständnis von ›queer‹ im Zusammenspiel mit allen Formen möglich ist. Jakobsen selbst verwendet ›queer‹ in ihrem Essay »Queer is? Queer Does?« ebenso als Anfangspunkt, um »thinking through of the complications of embodiment, of resistance, of norms, and of the associated terms of normativity and the normal« (1998: 512). Eine Normativität, die auseinandergenommen werden muss in ihrer »matrix of multiple, contradictory norms« (1998: 513). Vgl. Nikki Sullivan (2003): »Queer: A Question of Being or Doing?«, in: A Critical Introduction to Queer Theory. Edinburgh: Edinburgh UP, pp. 37-56. Vgl. Eve K. Sedgwick (2003): The Epistemology of the Closet, z.B. S. 8; Jagose 1996: 69.

63 Vgl. Jagose 1996: 75, 101.

kuratorischer Praktiken gesucht – als Methode in enger Verknüpfung von theoretischen Diskursen und reflektierter Praxis, die gegen Normierungen arbeitet. So heißt es auch bei Jagose zu queer: »Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen, hält queer eine Beziehung aufrecht zum Widerstand gegen alles, was das Normale auszeichnet« (Jagose 2001: 128). Queer Curating⁶⁴

Inhalt

»The rule is love« (Wynter 2015)⁶⁵

So gibt es auch in dieser Arbeit illegitime Verschmelzungen und eine Poesie. So lass Unklarheiten zu und nimm sie in dir auf. Zerlege sie nicht gleich in Einzelteile, sondern lass sie im Gesamten wirken und in dir rauschen.

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich in fünf Teile. So weit so gut. Die Kapitel, besonders das Methodenglossar beziehen sich auf tradierte Vorgehensweisen und Aspekte des Kuratierens und sind als bewusst gesetzte Anknüpfungspunkte innerhalb des queer-feministischen Netzes zu verstehen.

Nach der Einleitung, die doch schon viel mehr als eine sanfte Hinführung zum Thema sein will, werden weitere Vorüberlegungen angestellt: »Was bisher geschah« führt an die drei folgenden Unterkapitel heran und bereitet sie vor. Das »Mit-Mach(t)-Versprechen« (Kapitel 1.1) macht seinem Namen alle Ehre, indem es mit einem genauen, aber doch etwas verzwickten Blick in die Praxis der Kulturarbeit schaut, die sich mit den spezifisch politischen und finanziellen Herausforderungen heutiger Ausstellungskonzeptionen herumschlagen muss. Erste Lösungsansätze, die bislang unter dem Schlagwort »Partizipation« vorangetrieben wurden, werden genauer betrachtet und erweisen sich methodisch als angreifbar – bereits in ihrem Ansatzpunkt. »The golden age of the visitor? Eine Resistenz gegen das Aufgedrängte« (Kapitel 1.2) ist ein sich daran anschließender, beherrzter Blick in Richtung eben jener Besucher_innen, denen deutlich mehr als bisher zugetraut werden sollte, aber auf die zugleich nicht die Verantwortung abgewälzt werden sollte – ebenso wenig wie auf die Museumspädagogik. Aber die sowohl sehr konkreten als auch abstrakten großen »Erwartungen an Kurator_innen« (Kapitel 1.3) und die scheinbar lähmende Vorstellung von Erwartungserwartungen halten Kurator_innen derzeit noch davon ab, Ausstellungen anders zu denken und Besucher_innen intensiv in die Welt der Kunst mitzunehmen. »Das Moment der Störung« ist dabei die Störung auch von Erwartungen und gleichzeitig auch *der* Moment und die Methode, die neue Wege gehen will – jetzt und hier – zeitlich und grundsätzlich. Queer Curating wird auf der Basis eines theoretisch-aktivistischen Forschungsstands queer-feministischer Ansätze gebaut. Ohne dass es dafür notwendig wäre, »die eine« Geschichte von »queer« erzählen zu wollen, sondern, um seine Magie zu entfalten (vgl. Kapitel 2: »Queer – through the magic of the name«).

In den Gender Studies war es neben der brodelnden Praxis auf den umkämpften Straßen der Anerkennung unter anderem Judith Butlers Arbeit »Gender Trouble«

64 Antke Engel (2002): Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation, Frankfurt a.M.: Campus, S. 47. Vgl. Barbara Paul/Lüder Tietz 2016: 7-23; Benjamin Shepard (2011): Queer Political Performance and Protest. London/New York: Routledge.

65 Titel in: Acknowledgements: Sylvia Wynter (2015): Maskerade, hg. Katherine McKittrick.

(1990), die mit Vorkämpfer_innen wie Margaret Mead oder Simone de Beauvoir, wichtige Grundlagen im Hinblick auf eine theoretische und damit auch praktische Öffnung gesellschaftlich festgesetzter Einteilungen und Machtstrukturen anhand performativer Praktiken von Geschlecht vorangebracht hat (vgl. Kapitel 2.1 »Queer beginnings«). Ihre damit ausgelösten Kontroversen ergaben sich vor allem durch die eine performative Vorstellung des Seins und damit auch der von Geschlechtsidentitäten, die in der Realität bereits gelebt wurden: Durch ihre Trennung von einem anatomisch/biologischen Geschlecht (sex), dem sozialen Geschlecht (gender) und dem sexuellen Begehren (desire) zeigte sie auch die Konstruiertheit der heterosexuellen Norm und die Funktionsweisen selbiger Machtstrukturen.⁶⁶ Das politische Terrain, in dem aber auch die schwul-lesbische Gemeinschaft um ihre hart erkämpfte Identitätsposition fürchtete, wurde dann durch die weitere Theoretisierung von »queer«, unter anderem von Annamarie Jagose (2001) dahingehend gelöst, dass sie aufzeigte, wie »wenig zielführend (es) ist, Queer Theory und Feminismus epistemologisch zu entkoppeln« oder gegeneinander auszuspielen (vgl. Kapitel 2.2 »Not a queer break – but not a turn either«).⁶⁷ So ist »queer« keine Absage an »den Feminismus«, sondern eine Öffnung. Eine Öffnung von binären, heteronormativen Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität und eine stärkere Auseinandersetzung mit intersektionalen Diskriminierungspraktiken und generellen, kategorialen Einordnungen. Je nach Anliegen und wissenschaftlicher Disziplin wurden und werden andere Aspekte von und mit queer in der Forschung ausgearbeitet und hervorgehoben. In unserem Netzwerk »Museen Queeren Berlin« haben wir im Herbst 2018 ein Positionspapier veröffentlicht, das bis dato immer wieder neu verhandelt und in musealen Interventionen ausgedrückt wird.⁶⁸ Darin heißt es:

Queeren bedeutet für uns eine spezifische Praxis, die heteronormative und binäre Setzungen in Frage stellt. Dabei geht es nicht nur um eine bessere Repräsentation der Vielfalt von Geschlecht und Sexualität in den Sammlungen und Ausstellungen, sondern auch darum, durch wen und wie sie erreicht werden. Dies bedeutet, konventionelle Arbeitsprozesse zu hinterfragen, Ausstellungs-, Sammlungs-, Vermittlungs- und Personalpolitiken zu überdenken sowie neue thematische Schwerpunkte zu legen. Als Netzwerk wollen wir bisher in der Museums- und Gedenkstättenlandschaft marginalisierte Personengruppen empowern. Wir verstehen queeren intersektional und möchten dies in unsere Praxis als Netzwerk einfließen lassen. (Museen Queeren Berlin 2018)⁶⁹

66 Butler 1990: 1–34. »Heteronormativ« meint hier nicht nur die normative, binäre Geschlechterordnung, sondern bezieht sich auf Hierarchisierungen und Ausschlüsse durch »komplexe[s], historisch bedingte[s] und veränderliche[s] Ineinandergreifen sämtlicher sozialer Differenzkonstruktionen« (Engel 2003: 1, vgl. Sullivan 2003: vi).

67 Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani (2012): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *The Queerness of Things not Queer: Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen. Feministische Studien*, 2, S. 184–197, hier S. 184. Vgl. Butler 2006, Hark 2005. So ist die Trennung von »queer« und »feministisch« hier weder strikt noch programmatisch zu verstehen – es wird bewusst aus beidem geschöpft und jedes für sich wertschätzt. Wir brauchen also beides: ein Kampf gegen das Patriarchat, aber zugleich auch die Auflösung fester Vorstellungen von den Beteiligten – wenn man die Begriffe auf einen Aspekt reduzieren wollte.

68 Vgl. lab-bode-pool.de/ (Zugriff 1.3.22).

69 museen-queeren.de/uumlber-uns.html (Zugriff 20.6.22).

Auf diese Weise ist es mit queeren Theorien möglich, Normalitätsregime zu analysieren und Veränderungen zu initiieren, wie dies auch im Zentrum dieser Arbeit geschehen soll. Im Rahmen queer-feministischer Ausstellungspraktiken werden Verbindungen vorgeschlagen, bei denen die Kritik an Geschlechterhierarchisierung ebenso eine Rolle spielt wie aktivistische Interventionen in übergreifende Normierungen, kategoriale Denkweisen und ihre ›VerEindeutigung‹.⁷⁰ Zu diesem Zweck gibt es auch einen kurzen Blick in bisherige praktische Beispiele kuratorischer Arbeit zumeist mit Kunst von queeren Personen (vgl. Kapitel 2.3 »Queer und Ausstellungen«),⁷¹ die dann aber mit Liebe zur deduktiven Arbeit mit Theorien kurzerhand verlassen werden. In einer Zeit, in der auch nach der »zweiten Welle der Feminismen« immer noch keine Gleichberechtigung und Anerkennung allen Seins existiert und Diskriminierungspraktiken auch noch mit und in Ausstellungen herrschen, sind alle Bereiche wichtig, um nicht-normatives und anti-kategoriales Denken voranzutreiben (vgl. Kapitel 2.4 »Queer und Ausstellen?«).

Diese Arbeit war in der traditionsreichen, universitären Kunstgeschichte und nun »Edition Museum« von Transcript verortet und agiert zugleich vorwärtsgewandt mit queer-feministischen, kunst- und kulturwissenschaftlichen und philosophischen Methoden – und wird, wenn überhaupt, Teil der Kunstgeschichte_n (Kapitel 3 »Quer is as queer does«). So ist die Arbeit systemkritisch und zugleich ein Arbeiten mit Kurator_innen, so dass wir anders denken, fühlen, agieren können – bis zur Entwicklung zur eigenen politischen, kuratorischen Haltung (Kapitel 3.1 »Finde deine kuratorische Haltung«). Der ›Moment kuratorischer Störung‹ ist dabei die hier ausgewählte Strategie eben jener Haltung (Kapitel 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«). Dabei ist ›Störung‹ – wie bereits betont – vor allem produktiv denn destruktiv gemeint und auch mehr als die bloße Störung von Normen und Erwartungen (da sie sonst in selbigem Rahmen verblieben).⁷² Mit interventionistischen Ambitionen und poetischen Sprüngen breiten sich die nächsten Unterkapitel aus: ›Ich bin ein Riss, ich will durch Wände gehen!‹ (Kapitel 3.2.1) und ›zeig mir deine wunde‹ (Kapitel 3.2.2) proklamieren eine Intensität, die in und mit den Störmomenten sichtbar wird. Queer Curating zeigt sich weitreichender als eine bloße Ausstellungspraxis.

Darum ist die Theorie nicht der Ausdruck, die Übersetzung, die Anwendung einer Praxis; sie ist selbst die Praxis. (...) Sie ist Kampf gegen die Macht, Kampf um ihre Sichtbarmachung und Schwächung dort, wo sie am unsichtbarsten und hinterhältigsten ist. (...) Sie ist ein Kampf um die Unterwanderung und Übernahme der Macht, neben allen und mit allen, die um sie kämpfen. (Foucault 1974: 108)

70 In Anlehnung an den Begriff von Antke Engel (2005): »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit. Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, in: Cilja Harders/Heike Kahlert/Delia Schindler (Hg.), Forschungsfeld Politik, Geschlechtskategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften, S. 259-282, hier S. 259.

71 Zumal meine Zuschreibung in ihren Parametern aussagekräftiger wäre als eine Auseinandersetzung etwaiger Ausstellungen. Dennoch, vgl. für eine Liste z.B. Reilly 2018.

72 Vgl. Engel 2009: 134f.

Es ist ein Kampf mit und in Ausstellungen.

Die Konsequenzen, dass man als Kurator_in mit der Methode des *Queer Curating* Risse im System entstehen lässt, sind tiefgreifend und bedeuten auch das Thematisieren, Sehen und Zeigen von Wunden. Eine überzeugte und mutige Vulnerabilität und Permeabilität – bis hin zum Ende jeglicher Sicher- und Gewissheiten.⁷³ Eine Verunsicherung, die auch auf systemischer und persönlicher Ebene ausgetragen und den bisherigen Kanon und die eigenen Handlungsweisen und Privilegien mit verhandeln, also reflektieren muss. Es ist ein sich an die bisherigen kuratorischen Praktiken anlehndes und sie unterwanderndes Vorhaben, das Museen und Kurator_innen nicht abschaffen, sondern sie von innen heraus transformieren will. Die Beantwortung der Frage: »...Beyond, in or against the canon?« (Kapitel 3.3) ließe sich mit dem eingreifenden Modell des Parasiten beschreiben, der auf das System angewiesen ist – es aber gleichermaßen benutzt, verändert und wichtige Nährstoffe entzieht (Nährstoffe wie Ausübung von Macht und Dominanz, Verwendung des Kunstkanons).⁷⁴ Ohne dass das ›System Ausstellung‹ zerstört wird, ist es ein sanfter Kampf des Queer Curating mit, in und gegen das System.

Queer Curating umfasst dafür Aushandlungsprozesse, die mit der Unterstützung des »Methoden-Grundlagen-Glossars« gelingen können (vgl. Kapitel 3.4). Das Methoden-Glossar ist in drei Bereiche eingeteilt: Subjekte, Objekte und Raum. Ihre jeweiligen Einträge bringen ihre scharfen Grenzen selbst ins Wanken, sind nicht in sich abgeschlossen und gern erweiterbar. Karen Barads Konzept der »Intra-action« ist dabei eine tiefgreifende und grundlegend andere Betrachtungsweise unserer Welt, die ihren Ursprung in der Quantenphysik hat.⁷⁵ Sie beschreibt mit der »Intra-action« eine relationale Hervorbringung aller Entitäten und Phänomene, die sich erst in ihrer spezifischen, situativen Verbindung materialisieren. Alles wird auf diese Weise nur in dieser spezifischen Verbindung existent und beschreibbar erzeugt und verändert sich stets mit jeder Neuen. Barads Konzept bildet die Grundlage dafür, dass alles sich nur in situativen Relationen zueinander materialisiert und gedacht werden kann – Objekte, Themen – bis hin zu einem selbst und damit auch die eigenen, konzeptuellen Ansatzpunkte. Alle zur Anwendung gelangenden Methoden dafür teilen sich ein relationales und gleichermaßen transformativ-aktivistisches Verständnis von Praktiken und begreifen ihre Akteurinnen intra-activ. Es geht vor allem um die Frage des ›Wie‹ – also, mit welchen Ansätzen, Theorien, Vorgehensweisen, auf die Welt, auf »Subjekte«, »Objekte« und »Räume« geschaut, ihnen begegnet werden kann und wie daraus Ausstellungen kuratiert werden können. Die Bezeichnungen der Glossar-Einträge und ihre Anfänge sind bewusste Anlehnungen, Wertschätzungen und Erweiterungen queer-feministischer Forscher_innen und kluger Gedanken – denn, wenn »wir zitieren, dann nur aus Liebe« (Deleuze/Guattari 1977: 40).

73 »The end of safety«, in: James Baldwin (1961): *Nobody Knows My Name*, S. 32. Vgl. zudem Mieke Bal (2003), die betont: Diese Exposition – im umfassenderen, allgemeinen Sinn von »einen Gedanken exponieren: wie auch im spezifischen Sinn von »ausstellen« – zeigt auf Objekte und macht im Vollzug dieser Gebärde eine Aussage«, S. 28.

74 Vgl. dzif.de/de/glossar/parasiten. Es ist in sanfter Kampf mit einem Ausloten neuer Möglichkeiten und Grenzen des Erreichbaren. Vgl. Michel Serres (1981): *Der Parasit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

75 Zum Begriff der »Intra-action« vgl. Karen Barad (2003): »Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 28, 3, S. 801-831, ebenso Barad 2007, 2012.

- 3.4.1 Subjekte: #Affekte // #Sinn_liche Wahrnehmung // #Intra-action und Relationalität // #Situierendes Wissen // #Wildes Denken
- 3.4.2 Objekte: #studium & punctum // #Rhizom // #Posthumanities // #Queere(nde) Narrationen?
- 3.4.3 Räume: #Queer spaces // #Safe spaces // #Queer phenomenology // #Atmosphäre // #Zwischen Raum und Zeit // #(Des-)Orientierung

Die im Methoden-Glossar vereinten, theoretischen Praktiken sollen sich in den lesenden Körpern als Navigationswerkzeuge zusammenschließen und hilfreich auf dem Weg zur eigenen kuratorischen Haltung werden.⁷⁶ Die Einträge stellen, ebenso wie das gesamte Buch, methodische Navigationswerkzeuge als ›Momente kuratorischer Störung‹ dar. So suchen die Ansätze einen zugewandten Blick auf die Welt und die Verbindungen, die mit ihnen gezogen werden können. Jeder Aspekt wird mit einem neuen verbunden, neue Logiken ergeben sich und definieren sich durch die »Zirkulation der Zustände« (Deleuze/Guattari 1977: 35). Wissend, dem hermeneutischen Zirkel auch nicht zu entkommen, können dezidiert verbindende und politisch-korrektive Aspekte in der sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung betont werden – in der Ausstellung generell oder spezielle Objekte betreffend. »Wie man ein Ding ansieht, so schaut es zurück« (Selle 2012). Dabei geht es nicht um ein Suchen, Hineinlesen oder Erzwingen von politischen Inhalten in jedem Kunstwerk. Es geht um die Haltung, mit der man ausstellen möchte. Was man verändern, thematisieren und inkludieren möchte. *Was, Wen, Warum, Wo, Womit und vor allem: Wie?*

Gemeinsam mit dem dritten Kapitel bildet das vierte Kapitel das zweite Herzstück dieses Buches. Ein doppeltes Herz, das der Entscheidung, welche Hälfte nun lauter schlägt, zuwiderläuft. Der zweite der beiden Hauptteile besteht aus »Queer exhibiting – Ausstellungsbeispiele« (Kapitel 4) – zwei Beispiele, denen eine genaue Betrachtung gewidmet ist. Diese sind als Anwendung der Einträge in dem Methoden-Glossar zu verstehen. Sie besitzen zugleich ihre ganz eigenen Logiken, die reziprok zur Theoriebildung beigetragen haben und beitragen, so dass sie weder hierarchisch niedriger noch chronologisch nachgelagert sind. Für den Versuch – trotz des Prinzips des Performativen, der Situirtheit und Kontextverbundenheit – dennoch eine Methode des Kuratierens zu entwerfen, hat es sich als unabdingbar für diese Arbeit herausgestellt, »den Ereignissen und Handlungen in ihrer Beweglichkeit und Unabgeschlossenheit zu folgen.«⁷⁷ Bei der Methode des *Queer Curating* geht es also nicht darum, dogmatisch jeden Eintrag stoisch anzuwenden. Dies würde zum einen dem queeren, dezidiert anti-normativen Prinzip widersprechen und zum anderen ob der Diversität von Akteur_innen, Objekten, Räumen und damit auch Ausstellungen unmöglich sein. *Queer Curating* ist eine Praktik, die nur im Verbund von Theorie und Praxis wirklich wirksam werden kann. Ihre Wechselwirkung und spezifischen Logiken werden beobachtet und reflektiert und diese Ergebnisse, Erfahrungen und Erkenntnisse in die Methode eingearbeitet. Es gilt, all das herauszufordern und wirklich zu leben, damit sich das Machen von Ausstellungen und die

76 Vgl. Jacques Derrida [1967] (1983): *Grammatologie*, S. 45, ebenso: Ders. (1967): *Die Stimme und das Phänomen*, S. 164f.

77 Lorenz 2014: 119, vgl. zudem Karen Barad (2012b): »Nature's Queer Performativity«, in: Christensen, Hilda Rømer (Hg.): *KVINDER, KØN & FORSKNING NR. 1-2: Women, Gender and Research; Feminist Materialism*, S. 25-53, hier S. 134.

kunstwissenschaftliche Ausbildung von Kurator_innen innerhalb der Kunstgeschichte und letztlich Museen und Ausstellungsorte nachhaltig verändern.⁷⁸

So ist das eigene Stören der kuratorischen Praktiken mit Hilfe des Glossars ein essenzieller Teil der Methode. Das erste Beispiel ist das »Seminar-Ausstellungs-Hybrid: »POLARO_ID« (Kapitel 4.1), das sich aus einem universitären »Curating Workshop« und der sich daraus ergebenden Ausstellung mit anschließendem Katalog »POLARO_ID« (2017-2018) entwickelte. Gemeinsam mit 35 Bachelorstudierenden der Universität Potsdam, einer weiteren Kuratorin und einem Künstler entstand das Projekt im Sommersemester 2017.⁷⁹ Das zweite Beispiel ist eine Analyse der »Ausstellung: »Homosexualität_en« (Kapitel 4.2) im Schwulen Museum* und Deutschen Historischen Museum Berlin (26.6.-01.12.2015) und im LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster (13.5.-4.9.2016). Im Anschluss folgt ein kleiner »Historischer Exkurs« (Kapitel 4.3) zu den Anfängen musealer Kuratoren* in Berlin und ihrer Haltung – ebenso wie ein kurzer Blick auf die »mise en scène« im Theater,⁸⁰ gefolgt von dem Kapitel »Texte(n) in Ausstellungen« (Kapitel 4.4) und der Frage, wie man über Kunst schreiben kann und vielleicht auch sollte. Handlungs- und Argumentationsweisen aus der Theorie und Praxis ergänzen, unterstützen, hinterfragen und bereichern sich wechsel- und gegenseitig in diesen Kapiteln. Auch alle sie umgebenden Kapitel drängen sich je nach eigenem Bedarf in den Vorder- oder Hintergrund. Also: Lies, was du magst, wann du es brauchst, und spüre vor allem die Kraft in der Verbindung zu dir und deinem Projekt. Erwarte keine 1:1 Anleitung in HOW TO QUEER CURATE AN EXHIBITION. Sowas widerspricht deiner Klugheit, queer als anti-normativer Sache und ist insgesamt wirklich nicht sinnvoll, möchte man Ausstellungen nachhaltig verändern. Kuratieren macht Arbeit und Wissen braucht Gestaltung. Also setz dich ran. Krämpel die Ärmel hoch. Mach (Kapitel 5 »Schluss und Anfang«). Und mach beides mit Liebe. So wird sich die Methode mit interventionistischen Ambitionen und poetischen Sprüngen in dir ausbreiten und versuchen, dich im Zirkel der Zustände mitzureißen.

Was können Kunstwerke mit uns heute machen? Welche Rolle spielt (Des-)Orientierung oder bewusste Nicht-Orientierung an veralteten Ansichten der Kunstgeschichte? Es geht mir um das Wie – einer Frage, die in der Geschichte des Ausstellens immer wieder gestellt wurde, aber heute noch dringender gebraucht wird.

78 Vgl. Barbara Paul (2011): »XXY oder: Die Kunst Theorien zu durchque(e)ren«, in: Angelika Bartl et al. (Hg.), Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoiR, S.187-204, hier S. 204. Es ist ein Kraftakt, der besonders in festen institutionellen Strukturen oft mit Gegenwind zu kämpfen hat und mit hegemonialen, organisatorischen, patriarchalischen oder neoliberalen Argumentationsweisen erschwert wird – wie etwa die des Zeit-, Personal- und Geldmangels. Das wird als Ausrede nicht akzeptiert. Es ist alles da – man muss es nur wollen und anders verteilen.

79 Für einen ersten Überblick: uni-potsdam.de/de/nachrichten/detail/2017-07-14-die-neuen-kuratoren-potsdamer-studierende-entwickeln-eine-fotoausstellung-in-berlin (Zugriff 23.4.2020).

80 Für einen Versuch einer überblickshaften Narration einer »queeren Ausstellungsgeschichte« vgl. Hannes Hacke/Andrea Rottmann: (2017): »Homosexualität_en: Exhibiting a Contested History in Germany in 2015.« *Social History in Museums* 41, S. 63-72; schwulesmuseum.de/ausstellung/love-at-first-fight-queere-bewegungsgeschichten-aus-deutschland-seit-stonewall/, museen-tempelhof-schoeneberg.de/all-included-queer-unterwegs.html aktuelle Berliner Ausstellungen place2be.berlin/berlin-entdecken/erhellende-queere-ausstellungen-für-dunkle-wintertage/ (Zugriff 23.5.22).

Für kuratorische Prozesse heißt das: Verlass dich nicht mehr auf altbekannte Narrationen, deren machtvoll Partizipierende und Bedeutungen, die sich daran fest verhaftet zu haben scheinen.

Mach die Arbeit! Es bedarf mehr Zeit, sich mit einzelnen und gemeinsamen Denkweisen von Künstler_innen, gesellschaftspolitischen Bedingungen und inhaltlichen Implikationen auseinanderzusetzen. Sich inspirieren und begeistern zu lassen und kritische Fragen zu stellen. Nach Alternativen zu suchen, nach den unsichtbar gemachten Erzählungen, nach den unbekanntem Künstler_innen, nach den Unsicherheiten, Einflüssen, Auswirkungen, Leerstellen der Kunst zu suchen. Such nicht allein... Sucht zusammen im Team. Suche auch dafür neue Menschen und verbinde dich mit ihnen. Besprecht, was ihr erwartet, euch erhofft und was ihr erreichen wollt. Bezieht damit auch unterschiedliche Wirklichkeiten mit ein. Dafür braucht man Zeit. Macht weniger Ausstellungen! Um ein Ausstellungskonzept zu entwickeln, braucht es Zeit. Es macht Mühe, es braucht Mut und kann im Ergebnis und während des Prozesses bereits scheitern – und doch geht es nicht anders. Das bedeutet, es bedarf mehr Zeit, mehr Geld und auch den Wunsch zur Veränderung. Weniger vermeintliche Genieverehrung oder Einzelkämpfertum. Weniger Obristen oder Szeemänner*, weniger Picassos*, mehr Diversität, Gesellschaft, Politik und Zusammenarbeit. »We have to find new – parodic, playful, or otherwise innovative – ways of inhabiting power, thereby gradually altering the constitutive terms of power.«⁸¹ Einem »path so twistet«, auf dem es auch eine Verunsicherung des Gesehenen bis hin zu einem »getting lost« und ⁸² Über welche Künstler_in schreibe ich (nicht), was, mit welcher Absicht? Sind meine Intention, Fragestellung und Perspektive sichtbar in meinen Ergebnissen? Welche anderen Sichtweisen bestehen? In welche Rahmung ist meine Forschung eingebunden und welche Rolle spielt es? Mit welchen Quellen und Methoden arbeite ich, wie und warum? Wie finde ich heraus, welche Bedeutung Kunstwerke hatten, auf welche Weisen sie Ausdruck der Künstler_innen waren und zugleich einer bestimmten Zeit? Wie lerne ich neue Sichtweisen kennen? Mit und in welchem Team forsche ich und entwickle die Ausstellungen – konkret und generell in welchem Umfeld? Wer fehlt? Warum? Wen übergehen wir warum? Wie finden wir heraus, wen wir übersehen? Und wie finden wir sie dann? Wo bekommen wir Informationen her? Wo wollen wir sie herbekommen und mit ihnen umgehen? Wie zeigen wir kunstwissenschaftliche Forschungen, ohne dass sie als absolut und endgültig angesehen werden? Wie können wir politische Ausstellungen machen, ohne die Kunst dafür zu benutzen? Wie können die Betrachter_innen sich und die Kunstwerke im Raum in den Prozess der Bedeutungsproduktion bewusst aktiv einfügen? Wie ermögliche ich das? Wie mache ich das selbst? Wie kann ich mich den Realitäten annähern, ihnen entziehen, mich verhalten? Nichts festhalten und doch alles wollen? Wie können Menschen durch Ausstellungen ihre Verwobenheit zur Welt besser spüren? Wie werden wir und sie politisch aktiv? Wie können Dinge zugleich einfach nur sein? Und wann beginnt alles nackt zu tanzen?*

In einem Buch gibt's nichts zu verstehen, aber viel, dessen man sich bedienen kann. (...) Ein Buch muß mit etwas anderem ›Maschine machen‹, es muß ein kleines Werkzeug für ein Außen sein. Keine Repräsentation der Welt, auch keine Welt als Bedeutungsstruktur. Das Buch ist kein Wurzelbaum, sondern Teil eines Rhizoms. (Deleuze/Guattari 1977: 40)

81 Mari Ruti (2017): The Ethics of Opting Out: Queer Theory's Defiant Subjects. New York: Columbia UP, S. 41.

82 Halberstam (2014a): »On Behalf of Failure«, Summer School for Sexualities, Cultures and Politics (18-24.8.14), IPAK Center (Belgrad), youtube.com/watch?v=ZP086r_d4fc (Zugriff 16.1.19); Sara Ahmed (2007): Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others, Durham: Duke UP, hier S. 5-7 und Ahmed: vimeo.com/209805034 (Zugriff 15.10.18), vgl. Jean-François Lyotard (2013): Wozu philosophieren? Zürich: Diaphanes; Leonie Otto (2020): Denken im Tanz. Choreographien von Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah. Bielefeld: transcript; Jean-Luc Nancy (2014): Das nackte Denken Zürich: Diaphanes.

1.1 Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen

Ausstellungen sind politische Arenen, in denen Fragen nach Inklusion und Partizipation auf konzeptueller Ebene gemeinsam gestellt gesucht beantwortet werden – sie sind also nie nur Schauorte der Kunst. Dies umfasst die Kunst, die Teamarbeit und die generelle Konzeption einer Ausstellung. Gerade weil Ausstellungen im Allgemeinen und das Umfeld der ›Partizipation‹ im Besonderen in Dispositive von Macht und Wissen eingespannt sind gehen sie über ihre Funktion als Schauorte hinaus.⁸³

So gehen Integrationskonzepte, wie sie sowohl von Seiten der hegemonialen Ordnung als auch von marginalisierten Gruppen vertreten werden, mit einem Verständnis von Differenz einher, das diese immer im Verhältnis zu einer Normalität denkt (...). Zu unterscheiden ist, ob Integration als Assimilation oder als Eingliederung in einen multikulturellen Pluralismus konzipiert ist. Während Assimilation auf eine vereinheitlichte Normalität zielt, in der Differenz sich auflöst, idealisiert Toleranzpluralismus eine heterogene Normalität (...). (quaestio 2000: 15)

Es wird deutlich, wie ein *Gemeinsames* gedacht werden kann – und eben nicht am Maßstab einer veralteten Norm, dessen Reproduktion angestrebt wird.⁸⁴ Auch wenn die Polarität – oder zumindest Dichotomie – von Norm und Abweichung als Konstrukt wohl noch eine Weise erhalten bleibt, sollte diese als wandelbar und instabil betrachtet und als eben auch solche benannt werden, so dass die sogenannte »Norm« ihre Kraft, Dominanz und Selbstverständlichkeit verliert. Dies ist auch besonders wichtig bei dem Thema »Partizipation«, da Aspekte von Stereotypen und dazugehörigen Rassismen und auch Macht, ›die überhaupt erst teilhaben lässt, eine große Rolle in diesem Zusammenhang spielen. Die generelle ständige und schon lange währende, sicher gut gemeinte, Betonung einer notwendigen Partizipation von den Museen und oft ambitionierten Anforderungen an Ausstellungen, ist also mit Vorsicht zu genießen. Ein queer-feministischer Ansatz des Kuratierens versucht hingegen diese Aspekte nicht entstehen zu lassen und nötigen Sand in das argumentative und routinierte Getriebe zu streuen. Schnelle und einfache Lösungen dagegen beheben oft die dahinterliegenden Strukturen nicht – Konflikt schon eher. Sofia Bemeza arbeitet dazu zur »dissensuellen Partizipation«, mit der der Ansatz auf diesem Gedankenstrang unterfüttert werden kann, da sie noch einen Schritt in eine meta-künstlerische Richtungsebene hinzufügt. Bemeza betont:

83 Vgl. Foucault ([1974] 1993, 1976, 1978), vgl. ebenso Bourdieu 1995.

84 Quaestio beziehen sich mit ihren Äußerungen zunächst auf eine »Sexual Citizenship«. Das Konzept der »Sexuellen Staatsbürgerschaft« verbindet Privates und Öffentliches miteinander und betont die kulturellen und politischen Seiten des sexuellen Ausdrucks. (Vgl. David Bell/John Binnie: *The Sexual Citizen: Queer Politics and Beyond*. Cambridge (England): Polity 2000; David T Evans: *Sexual Citizenship: The Material Construction of Sexualities*. London: Routledge 1993; Richard Parker/Regina M. Barbosa/Peter Aggleton (eds.): *Framing the Sexual Subject: The Politics of Gender, Sexuality and Power*. Berkeley: University of California Press 2000). Es betont, das sexuelle Privatsphäre ohne offene sexuelle Kulturen nicht existieren kann – anknüpfend daran kann man etwa an Kampfsprüche wie »Das Private ist politisch« verstehen. The concept of sexual citizenship bridges the private and public, and stresses the cultural and political sides of sexual expression. Sexual privacy cannot exist without open sexual cultures.

Dissensuelle Partizipation wäre meines Erachtens jene Praxis, die ohne Scheu eine Durchmischung von Politischem und Ästhetischem erprobt und dabei innerhalb ihrer sozialen wie künstlerischen Strukturen die Stärke des Konflikts begrüßt. (Bempeza 2016: 64)

Um das Potential von Konflikten auszunutzen, ist es notwendig, die verschiedenen Meinungen und Interessen und deren »korrelative Artikulation« (ebd.) nicht abzumildern, sondern auszuhalten und zu nutzen und mit der eigenen Praxis zu verknüpfen. Bempezas Ansatz lässt sich in eine Linie mit der politisch-theoretischen Argumentation Chantal Mouffes denken, die im Konsens innerhalb von demokratischen Organisationen eine große Gefahr sieht. Bei ihrer Anlehnung an Antonio Gramsci spielt gerade innerhalb kultureller Produktion die Konsensbildung eine Rolle. Künstlerische – und für mich damit auch kuratorische Praktiken – sollten sich darin vor allem in ihrem kritischen Potential durch das kapitalistische System nicht neutralisieren lassen, so Mouffe (vgl. »Post Politics«). Sie versteht »Kritik als gegenhegemoniale Intervention« und verortet ihre Zielsetzung und ihr Argumentationsumfeld innerhalb des gesellschaftlich-politischen Systems.⁸⁵ Von dort aus schaut sie auf die künstlerisch-kulturelle Praxis, die ihr kritisches Potential nicht durch den Neoliberalismus vereinnahmen lassen soll, so ihre Forderung.⁸⁶ Die »artistic practices« (Mouffe 2017), die immer auch eine politische Dimension besitzen, können ihr kritisches Potential aufrechterhalten und fördern, um in das bestehende, eigene System zu intervenieren.

Um wirkliche Transformationen mit neuen kuratorischen Praktiken zu bewirken und bloßen, oberflächlichen Aktionismus à la »Partizipation« zu verhindern, gilt es, die besonderen Mittel und Maßnahmen der queer-kuratorischen Praxis und das Moment der kuratorischen Störung zu erarbeiten.⁸⁷ Um nicht nur Störungen auszuhalten, sondern sie in der kuratorischen Praxis und auch in der Ausstellung zu erschaffen, werden weitere Ansätzeinzugezogen. Vor allem feministische und kunstwissenschaftliche Ansätze, die strategisch mit der politischen Philosophie verglichen werden könnten. Es geht weniger darum, wie es ist, sondern vor allem darum, wie es sein könnte (kursiv) und im nächsten Schritt, wie man dorthin gelangen könnte.

Neben also der Feststellung und Hinterfragung von Normierungsprozessen,⁸⁸ sollen Möglichkeiten entwickelt werden, diese Normen selbst aktiv als Kurator_in zu durchbrechen und für die Besucher_innen durchlässig zu machen. Dabei geht es mir um eine bewusste Störung, die auch mit Setzungen und Erwartungen bricht – eben auch durch eine strukturelle Offenheit, die den Toleranzpluralismus ermöglicht.⁸⁹

85 Chantal Mouffe (2017): *Artistic Practices in Times of Post-Politics*, Vortrag: adk.de/de/projekte/2016/uncertain-states/diskurse.htm#audio_mouffe (Zugriff 07.01.17).

86 Eine solche Transformation muss ebenso von politischen Prozessen ausgehen, um hegemoniale Strukturen neu zu dynamisieren. Von einer Differenzierung zwischen Kunst- und Kulturproduktion wird hier abgesehen. Transformismus ist nach Antonio Gramsci eine Strategie, die nach Machterhaltung durch Kritikvereinbarung strebt. Vgl. Antonio Gramsci (1971): *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart; hier S. 55ff., 106ff., 129ff.

87 Zudem kann Kritik, wie Foucault bemerkte, nicht ohne ihre Objekte bestimmt werden und ist demnach zur Streuung verdammt.

88 Vgl. dazu auch Foucault (1976): *Überwachen und Strafen*, S. 236.

89 Vgl. Bempezas Forderungen an die »dissensuelle Partizipation« (2016) und den Toleranzpluralismus nach *quaestio 2000*: 15.

Spannend ist das gedankliche Bild der »Performative(n) Porosität« von Elke Krasny (2017), bei der sie Möglichkeiten eines »Gegenhandelns« sieht, die das »Nicht-Gemeinsame im Gemeinsamen« bezeichnen: Institutionelle *Porosität* entsteht durch das Abgeben, Umverteilen und Außerkraftsetzen von Privilegien, durch kollektive Enthierarchisierung und Neustrukturierung«. Ein »Dissensprinzip« ist in den Reihen feministischer Diskussionen ein lang bewährtes Prinzip, so dass Barbara Rendtorff besonders die Anfänge des Feminismus gar als Dissens beschreibt: Dies brachte »Erleichterung, Freiheitsgewinn und Verpflichtung« mit sich und dürfe jetzt nicht verloren gehen (ebd. S. 162f.).⁹⁰ Wie kann es also aussehen, wenn »consensus of the center« nicht das Ziel sein soll? Rosalyn Deutsche argumentiert dabei in Richtung Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, wenn sie auf das Konzept von Dissens hinweist. Ihr Denkansatz ermöglicht, auch in bestehende, museale Institutionen einzugreifen, die selbst noch keinen aktiv-politischen Weg mit ihren Ausstellungen eingeschlagen haben. Sie betont, dass eine politische Öffentlichkeit auch aktiv konstruiert werden muss und diese nicht nur eine diskursive Konsequenz sein kann. Deutsche bezieht sich dabei auf Chantal Mouffe: »Is about the constitution of the political community. It is about the spatializing operations that produce a space of politics« (Deutsche 1996: 289). Rosalyn Deutsche beschreibt diese notwendige Konstruktion von politischer Öffentlichkeit also in Anschluss an die Theorie von Claude Lefort (1990), Ernesto Laclau und Chantal Mouffe (1985).⁹¹ Es ist wichtig zu betonen, dass es neuen Formationen des produktiven Widerspruchs bedarf und ein Wechsel von einer Seite in Richtung der anderen nicht ausreicht. Auf diese Ebene der Knotenpunkte kann Kritikalität entstehen, die auch den Begriff der Partizipation auf die nächste Stufe bringen kann. Der von Irit Rogoff geprägte Begriff der Kritikalität beschreibt die »doppelte Besetzung«, »in der wir sowohl vollständig mit dem Wissen der Kritik ausgerüstet und fähig zur Analyse sind, während wir zur selben Zeit die Bedingungen selbst teilen und leben, die wir durchschauen können.«⁹² Diese Überlegungen knüpfen zudem an zweierlei an: Die Forderung an die Institution, diese zu verändern und an die eingangs gestellte Frage, welche Rolle die sogenannte Kunstvermittlung spielen kann, die leider zumeist von der Kuratation separiert wird.⁹³ So betont Krasniqi: Es »geht nicht um die Frage, wie »wir« Menschen einschließen, sondern wie »wir« Platz machen.«⁹⁴ Carmen Mörsch bezeichnet die Kunstvermittlung vor allem auch als kritische Praxis (2007), die in dieser Arbeit als zugehörig und als Teil der Ausstellungspraxis verstanden werden soll – eingebunden in

90 Vgl. Zygmunt Bauman (1995): *Moderne und Ambivalenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, *Feministische Studien* (2013), Heft 1, S. 160-163.

91 Claude Lefort, die mit ihrem Konzept einer libertären Demokratie wird wiederum von Laclau und Mouffe mit poststrukturalistischem Blick betrachtet. Ernesto Laclau/Chantal Mouffe (1985): *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London, New York: Verso Press, Vgl. Claude Leforts Konzept der »libertären Demokratie« in: »Die Frage der Demokratie«, in: Ulrich Rödel (Hg.), *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 281-297.

92 Rogoff (2003): »Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität.« eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de. Vgl. Mouffe (2008): eipcp.net/transversal/0808/mouffe/de (Zugriff 06.02.17).

93 »Es liegt dabei ein ontologisches Problem vor, da dasjenige zu bestimmen unmöglich ist, was vor dem Einwirken der Normen als »etwas« existiert und gewissermaßen auf die Normen »antwortet«, also ihr Wirksamwerden ermöglicht« (Kenklies/Waldmann 2017: 43).

94 Krasniqi/Kraut 2017: 134. Auch das Wissen um Privilegien ist es, welche die Grundlage dafür sein muss, Konzepte zu entwickeln, »die Raum für Widersprüche und für Unsicherheiten zulassen« (ebd. S. 136).

das System politischer Akteur_innen der Kulturarbeit. Es sind kritische Akteur_innen im Ausstellungsbetrieb, die vergleichbar mit politisch-aktivistischen Akteur_innen Macht- und Herrschaftskritik betreiben, bei denen Praktiken der Marginalisierung, des Ausschlusses und der (Selbst-)Ausbeutungsmechanismen unterwandert und darin destabilisiert werden sollen. Ziel ist, diese aufzulösen und neue Handlungsräume zu eröffnen, die auch das institutionelle Denken verändern. Es ist ein Irrglaube: nur »weil Ausschließungen unvermeidlich seien, wären alle Ausschließungen gerechtfertigt« (Butler 1998: 240). Judith Butler weiter:

Diese Offenheit oder Unvollständigkeit, die das Ideal der Inklusion konstituiert, ist genau ein Effekt des unrealisierten Status dessen, was der Inhalt des Einzuschließenden ist oder sein wird. In diesem Sinne muss Inklusion als Ideal durch ihre eigene Unmöglichkeit konstituiert werden; tatsächlich muss sie ihrer eigenen Unmöglichkeit beschrieben sein, um auf dem Weg der Realisierung fortzukommen. (Butler 1998: 239)

So muss es immer auch ein Anliegen sein, einen »Verzicht auf universelle erkenntnistheoretische oder normative Grundlagen« zuzulassen, um unterdrückende Ordnungen zu »de-normalisieren und zu ent-hierarchisieren« (Engel 2005: 260) – so, dass es letztendlich eben auf Subjekte ankommt, die sich in rhizomatischen Verbindungen im Moment sehen und sich nicht in alten Machtstrukturen verheddern (vgl. #Rhizom, #Posthumanities). Verbindungen, die zudem auch in historischen, politischen und theoretischen Prozessen zur Subjektbildung führten, so dass sie sich immer auch als Objekt der Geschichte verstehen. Damit ist es immer auch wichtig, zu beachten, wer mit Subjekten gemeint ist und auch wer ausgeschlossen wurde aus dem »wir.«⁹⁵ Ein Anspruch auf gerechte Strukturen existiert gerade, weil in Deutschland die Gleichbehandlung aller Menschen gesetzlich festgesetzt ist (Artikel 3 des Grundgesetzes) und alle Steuerzahler_innen zumeist die Hauptlast öffentlicher Ausstellungen tragen. Soziale und gleiche Teilhabe ist darin Grundsatz, ebenso wie die Freiheit der Kunst (Artikel 5 des deutschen Grundgesetzes). Das oft gewählte Auswahlkriterium »Erfolg«, also bereits erlangte Macht und Anerkennung im Hinblick auf monetäre und damit populären/populistischen Werte auf dem Kunstmarkt, kann nicht länger als Kriterium für das Ausstellen vertreten werden.⁹⁶

95 Ziel ist es, eine »real multiplicity and variety (...) and build an account of the world as seen from margins, an account which can transform margins into centers (Hartsock 1990: 34). Vgl. #Wildes Denken. Bedenkt man, dass es eben nicht: »nonbeing was the condition« war, sondern eben, dass bestimmte Gruppen diese unsichtbar gemacht und unterdrückt haben (ebd.). Die *postcolonial* und *queer studies* untersuchen eben diese Relationen von Macht rund um Konzepte von Geschlecht und anderen Konzepten aufgrund derer Menschen unterdrückt wurden. Ihre auch intersektionalen Erkenntnisse. Dennoch führt das »mangelnde Bewusstsein von Diversität als Normalzustand« dazu, dass es immer noch eine Trennung in Gruppen gibt, die Stereotype (re)produziert. In: Fatima El-Tayeb (2008): »Begrenzte Horizonte. Queer Identity in der Festung Europa«, in: Nadine Colly/Stephan Cohrs (Hg.), *Deplatziert! Interventionen postkolonialer Kritik*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, S. 115-133, hier S. 125, Vgl. Nicole J. Beger (2000): *Queering Demokratie: (sexuelle Politiken)*. Berlin: Querverlag.

96 Die immer wieder neuen Berichte über die »teuersten noch lebenden Künstler_innen« sind in ihrer Absurdität kaum zu überbieten. So beschreibt es auch Bazon Brock (2009): »Nie wieder zurück unter jene Macht- und Marktautorität! Und wer mit Hinweis auf die ökonomischen Realitäten die Arbeit in Universitäten und Ateliers, in Museen und Archiven, in Galerien und Verlagen für weniger wichtig hält

Der Versuch, über das ›Wir‹ nachzudenken, könnte sich daher auf bisherige Leerstellen oder existierendes Scheitern konzentrieren. Dies meint nicht, dass Partizipation per se nicht gelingen kann – es konzentriert sich viel eher darauf,

mit dem Misslingen von Kommunikation (zu) ›rechnen‹. Dann – und erst dann – wird es möglich, Kommunikation, wie Donna Haraway (1995: 78) vorgeschlagen hat, als Herstellung einer geteilten Welt zu denken. Dabei will der Ausdruck ›geteilte Welt‹ in dem mehrfachen Sinn einer ›mit-geteilten‹ Welt und einer Welt verstanden sein, die im wörtlichen, ökonomischen und politischen Sinne eine ›geteilte Welt‹ ist. (Deuber-Mankowsky 2004:77)⁹⁷

Dieser dekonstruktivistische Ansatz macht nicht zuletzt deutlich, wie sinnvoll es ist, das Machen von Ausstellungen auf mögliche Störungen hin abzuhören und konstruktiv zu nutzen.

Worin liegen also die Bedingungen für politische Handlungen innerhalb kuratorischer Praktiken? Wie kann Queer Theory helfen? Worin liegen speziell in der Konzeption von Ausstellungen Handlungsmöglichkeiten und Grenzen – auch im Hinblick auf »Grenzen und Potenziale (...) kollektiver Handlungsfähigkeit«? (Süß 2015: 21). Forderung und Praxis der Partizipation im ›alten Sinne‹ (inklusive Hegemonie usw.) regieren auf extrinsische Faktoren, die vor allem den geschaffenen Legitimationsdruck der Museen unterliegen. Begreift man aber das Museum als »agonistic space« (Mouffe 2017) und konzentriert sich auf *dissensuelle* Partizipation und Störung, wird deutlich, auf welche Weise eine Demokratisierung gefördert werden und Kunst gezeigt werden soll. Gerade darin liegt das Potential: »Conflict, division, and instability, then do not ruin the democratic public sphere, they are conditions of its existence.«⁹⁸ Wenn die Ausstellung als Raum für kritische Erkundung oder Ermächtigung durch Widerstand vorgeschlagen werden soll, muss sie zuerst als Ort der Entmachtung identifiziert werden, um zu erkennen, inwieweit kuratorische Arbeit und Praktiken sowie die Rolle(n) der Besucher_innen angenommen haben, als auch an den Machtstrukturen mitwirken, sie ausstellen und gewisse Narrative stützen. Macht abzugeben erfordert Mut und bedeutet meist einen erheblichen Mehraufwand, Zeit und Unterstützter_innen im kuratorischen Prozess. Ideen, Überlegungen und ganze Konzepte gemeinsam zu erarbeiten, zur Disposition zu stellen und von anderen mit weiterentwickeln zu lassen, erfordert Selbstreflexion, Kompromissbereitschaft, Geld und Diskussionsfreudigkeit (vgl. Kapitel 4.1, 4.4). So ist es leider bislang oft der Fall, dass demokratische Entscheidungsprozesse ihre Grenzen haben – auf struktureller und persönlicher Ebene.

als die Rettung frei erfundener Systemrelevanz eben jenes haltlosen freien Marktes, sollte jegliche Autorität verlieren. Die Entzauberung der Ökonomie als ultima ratio und ihrer Herren als Gottimitatoren ist weit über das hinaus endlich fällig, was Max Weber im Hinblick auf die Entzauberung religiöser Gewissheiten bereits vor 90 Jahren erfüllt sah.« bazonbrock.de/werke/detail/?id=2790 (Zugriff 17.1.19).

97 Astrid Deuber-Mankowsky (2004): »Konstruktivistische Ursprungsphantasien. Die doppelte Lektion der Repräsentation«, in: Urte Helduser et al. (Hg.), *under construction?* New York: Campus, S. 68-79, hier S. 77.

98 Rosalyn Deutsche (1996): *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge/London: MIT Press, S. 289. Die umfangreiche, relational-partizipative Forderung ist dabei nicht aus dem privilegierten Raum des Museums oder freien Ausstellungsräumen zu denken, sondern vom wirklichen Leben – mit all seinen Bedingungen, Widersprüchen, Konflikten und Abhängigkeiten.

Die Forderungen an die Kunst- und Kulturschaffenden, die mit Ausstellungen und dem damit inkludierten Begriff der Partizipation und dessen Schlachtruf verknüpft sind, könnten umfangreicher kaum sein:⁹⁹ Auf den Schultern der Akteur_innen lasten sozial inklusive, politische und ästhetische Aufgaben, die bestenfalls Vorbildcharakter für alle weiteren Bereiche des Lebens besitzen sollten. Der Wunsch nach bzw. Anspruch auf Transformation und dessen Berechenbar- und Durchführbarkeit wird dabei von allen Seiten, innen und außen, laut. Joy Kristin Kalu spiegelt diese Anforderungen in der kulturellen Mittelvergabe wider – am Beispiel der ›Freien Theaterszene‹:

Der Trend, der Kultur Verantwortungen zuzuschreiben, die traditionell die Politik und der Sozialstaat wahrnehmen sollten, wird besonders anschaulich, wo die finanzielle Mittelvergabe an konkrete Zielsetzungen gebunden ist. (Kalu 2016)¹⁰⁰

In dem speziellen Modus von Ausstellungen, der vor allem auch unter öffentlicher, finanzieller Hand steht, führen spezifische Dynamiken zu abenteuerlichen Verbindungen aus Handlungsnot und Überforderung oder schlicht Desinteresse. Bisherige Anstrengungen von größerer diversifizierter Repräsentation, Inklusion und damit der Versuch der Teilhabe, werden unter dem Schlachtruf der »Partizipation« auf einen Schlag subsumiert. Dass dies zwar Schritte in die richtige, also demokratischere, reflektiertere Richtung sind, aber dennoch viele Herausforderungen bergen, soll einleitend auf den folgenden Seiten gewürdigt werden. So sollen im Folgenden diese benannt und ihre Auswirkungen auf Ausstellungen hinterfragt und mögliche Lösungen erarbeitet werden. Letztendlich müssen sich die Implikationen des »Mit-Mach(t)-Versprechens« ändern und mit queer-feministischen, kuratorischen Praktiken zusammengedacht werden. Aus dem »Mit-Mach(t)-Versprechen« soll ein relationales, queer kuratorisches System werden, das gesellschaftliche Differenzen nicht nur aushält und oberflächlich integriert, sondern fördert und stärkt. Diese Anknüpfung an bisherige Programme ist anerkennend gegenüber den umfassenden Anstrengungen gemeint, die durch ihre Auslagerung in die pädagogische Abteilung aber zu wenig Auswirkungen auf Ausstellungen besitzen. Gleichzeitig mahnt das Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen« auch zur Vorsicht gegenüber der Proklamation partizipativer Projekte, sofern sie eben stereotypisierte Gruppen bilden, Zuschreibungen festigen und vom Ansatz viel eher integrativ gedacht werden sollten. Die Zusammenhänge von Politik und Finanzierungen sind im Hinblick auf den lauten Ruf nach partizipativen Kunstvermittlungsprogrammen zu beobachten.

Den Kurator_innen für Ausstellungen in öffentlichen Museen bleiben zwar meist das immer wiederkehrende Antragsschreiben für Finanzierungen erspart, dennoch betreffen sie einen großen Teil der freien Kunst- und Ausstellungsszene. Die umfang-

99 Vgl. z.B.: Die Förderrichtlinien der Projektfonds Kultureller Bildung Berlin: »Entscheidend bei der Bewertung der beantragten Vorhaben ist in erster Linie ihre thematischen, künstlerischen und pädagogisch-partizipativen Qualitäten im Kontext aktueller gesellschaftlicher Fragestellungen. berlin.de/kunst-und-kultur-mitte/foerderung/projektfonds-kulturelle-bildung/ (Zugriff 26.5.17). Vgl. Graf 2006, 2018, 2015.

100 Joy Kristin Kalu (2016) »Zuwendung bei Anwendung. Entwicklungen hin zu unfreien Szenen« archiv. impulsefestival.de/2016/de/news/844/joy-kristin-kalu-diagnostiziert-ein-zusammenruecken-von-freier-szene-und-angewandtem-theater-und-beurteilt-diese-tendenz-kritisch.html (Zugriff 26.5.17).

reichen Forderungen sind als Symptom oft hilfloser Politik bezeichnend, die dann an die Akteur_innen weitergegeben werden. Einzelne Akteuer_innen und Projektkollektive sind oftmals auf etwaige staatliche Förderprogramme angewiesen, so dass von der Politik formulierte Ansprüche zumeist bereits bei der Konzeptentwicklung beachtet werden müssen, um Projekte überhaupt finanzieren und durchführen zu können, so beobachtet auch Kalu:

Dass ehemals für das angewandte Theater charakteristische Narrative um Aufklärung, Lösung, Versöhnung, Heilung, Integration oder Optimierung zunehmend Eingang in die Dramaturgien des Theaters der Freien Szene finden, scheint auch dem Einfluss der Kriterien zur Mittelvergabe in staatlichen Förderprogrammen geschuldet. (Kalu 2016)

Die Folge daraus ist vermehrtes Auftauchen und Sichtbarkeit partizipativ-politischer Projekte die mit ähnlichen Schlagworten agieren. Es gilt nun, an museologische Debatten und der Praxis anzuknüpfen und durch weitere Argumente voranzubringen (vgl. Kapitel 4.3). Denn es *herrscht* im wahrsten Sinne des Wortes immer noch ein schwieriger Umgang mit der Partizipation in der Museumspraxis. So ist es sinnvoll, den Blick auch in unterschiedliche Forschungsrichtungen zu werfen, die sich auch nicht explizit mit Ausstellungen befassen. Dabei sind es die theoretischen Debatten der Kulturwissenschaften, der Queer- und Gender Studies, des New Materialism, der Philosophie und der Postcolonial Studies, Visual Culture Studies/Visuellen Kulturen, usw., die noch weiter Eingang in die kuratorische Praxis erlangen sollten. Um dem interventionistischen Anspruch dieser Arbeit gerecht zu werden, müssen auf dem Weg zu einem »radikal-demokratische(n) Projekt« (Butler 1998: 238) und dem Ideal einer relationalen Ausstellung die Konzepte rund um die Partizipation hinterfragt werden. Die Begriffe der Inklusion, Partizipation oder Integration (die zumeist synonym verwendet werden) tauchen in etlichen Bereichen – neben denen der Museologie – auf: so beispielsweise in der Mathematik, Mineralogie, Soziologie und Pädagogik. Sie werden dabei nach den jeweiligen wissenschaftlichen Verwendungen unterteilt und bleiben meist ohne Bezug zu einem bestimmten Ort oder Akteur_innen. Die Definitionen reichen vom Einschluss ›fremder‹ Kristalle in eine Einheit, die ohne menschliches Zutun entsteht, über Berechnungen eines Integrals bis hin zum Ergebnis menschlicher Handlungen in Bezug auf soziologische/pädagogische Bereiche und verdeutlichen ihre Diskrepanz.¹⁰¹ So ist es nicht verwunderlich, dass dieser und die folgenden Begriffe auch in der Kulturarbeit eher Platzhalterfunktion besitzen, als konkrete, inhaltliche Vorstellungen, die sich mit ihnen verbinden.¹⁰² Der modische Begriff ›Partizipation‹ und die Forderung nach mehr

101 Grundlage ist hier: Latein: partizipieren als teilhaben; lat. participare »teilnehmen, teilhaben«, aus lat. pars, Gen. partis, »Teil« und lat. capere (in Zus. -cipare) »fassen, ergreifen« (Zugriff 20.7.17). Graduelle Unterschiede gibt es in der Definition des Duden – so differenziert wird dies aber in der Praxis selten verwendet duden.de/rechtschreibung/Inklusion, duden.de/rechtschreibung/Integration, duden.de/rechtschreibung/Partizipation (Zugriff 20.7.17).

102 Die Begriffe der Inklusion, Teilhabe, Integration und Partizipation werden auch bei Überlegungen zur barrierefreien Gesellschaft verwendet. Auch hier gab es einen Wechsel, der sich nicht in erster Linie auf »Menschen mit Behinderung« konzentrierte, sondern viel mehr die Praktiken der Behinderungen der Gesellschaft in geistiger, emotionaler und baulicher Hinsicht in den Blick nimmt und die Frage nach »Ability« grundlegend neu stellt. Vgl. Critical Disability Studies; Kronauer 2010: 56f. So ist es immer noch so, dass die Begriffe »Inklusion«, »Teilhabe« und »Partizipation« Ergebnisse

Partizipation auf Seiten der Kunstinstitutionen verläuft parallel zur »Idee liberaler demokratischer Beteiligung« (Bempeza 2016: 51) in politisch-gesellschaftlichen Belangen.

The longing for a another type of society, based on sharing and cooperation, which has been forcefully expressed by the ›new media critique‹ since the mid-1990s, carries on some of the pathos of the post 1968 ›new social movements‹ when new means of communication began to be generally reasonable, even cheap to aquire. (Lind 2007: 19)

Überall sind die Forderungen laut nach ›Kunst für alle.¹⁰³ bzw. ›für jeden einzelnen‹ oder ›mit allen‹. So sollen zumeist »marginalisierte Positionen, die bisher nicht als Teil von ›allen‹¹⁰⁴ galten als neue Zielgruppe gewonnen und in das Kulturgeschehen inkludiert werden. Dieser zu befürwortende Ansatz wird zumeist überschattet von stereotypen Annahmen, die vorab dafür zu Grunde gelegt werden.¹⁰⁵

Von institutioneller Seite scheint der Begriff der Partizipation eine willkommene Lösung, den Anspruch nach Veränderung und nach größerer Bürger_innen-Nähe zu suggerieren – ohne ihn in seinem ganzen Ausmaß in das Denken der Mitarbeiter_innen zu integrieren. Meist gehen mit diesem Anspruch keine generellen, grundlegenden Veränderungen einher, sondern stellen zusätzliche Angebote dar (wie Führungen, Kinder-Workshops usw.), die an der Haltung des Museums und dessen Führung wenig ändern.¹⁰⁶ So verharnt die Schaffung von Differenz einzelner Gruppen in dem Wunsch nach ›Integration‹ und bedeutet die »Absicherung von Macht« – die ›Öffnung‹ bleibt leeres Versprechen.¹⁰⁷ Dabei geht es weniger um die einzelnen Gruppen, sondern um

bei der Eingabe in Google wissenschaftliche Aufsätze anzeigen, die sich vor allem um das Thema der sog. ›Behinderung‹ in der Gesellschaft. Dies erscheint symptomatisch – wird doch vor allem das angezeigt, was am häufigsten im Zusammenhang gesucht wird. scholar.google.de/scholar?q=inklusion+teilhabe+partizipation&hl=de&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholarl&sa=X&ved=0ahUKewjr6zY15fVAhXftBoKHS1lCuoQgQMlJDA; Inklusion ist zum Beispiel ein Einschluss anderer Substanzen (›includere‹ »einschließen«, »einsperren«). Die Integration hat ihren Ursprung in der ›Wiederherstellung eines Ganzen‹; ›integrare‹ bedeutet »erneuern«. »Participatio« ist ein »Anteil«, bedeutet Teilhabe oder Mitteilung). Übersetzungen von frag-caesar.de/lateinwoerterbuch.html (Zugriff 20.7.17). In der musealen Debatte und Programmen flankierend zu Ausstellungen, werden die Begriffe der Inklusion und Partizipation fast synonym verwendet. Inklusion eher metaphorisch/sprachlich gemeint, Partizipation meist mit konkreten Handlungen unter Anleitung verbunden.

103 Vgl. Joachim Plotzek (1997).

104 Nora Sternfeld (2015): »Constance Eckert im Gespräch mit Nora Sternfeld: Partizipation und der Dritte Raum«, in: Kulturagenten für kreative Schulen 2011-2015, Nr. 3, Reflexion: Zwischen Theorie und Praxis, Berlin, S. 47 unter: kulturagenten-programm.de/assets/Uploads/Modul-3-Reflexion.pdf (Zugriff 5.1.17). Vgl. Bärbel Maul/Cornelia Röhlke (Hg.) (2018): Museum und Inklusion: Kreative Wege zur kulturellen Teilhabe. Bielefeld: transcript.

105 Vgl. für eine kritische Auseinandersetzung im Zusammenhang mit dem Museum für Islamische Kunst Berlin: Christine Gerbich/Bernhard Craf/Stefan Weber (2015): »Museum im Wandel. Partizipative Ansätze der Ausstellungsentwicklung«, in: Raumwissen (The Knowledge of Space), 7. Jahrgang, Nr. 16, S. 8-13.

106 Nina Simon argumentiert in: »The Participatory Museum« (2010), dass mit partizipativen Prozessen innerhalb des Museums auch immer die Macht der Institution verringert wird oder werden sollte (vgl. S. 187f.). Ihre Publikation, die online frei verfügbar ist, reißt viele Aspekte an und war richtungsweisend für die Forschung. Vgl. participatorymuseum.org/read/, ihr zweites Buch: »The Art of Relevance« (2016), vgl. zudem Simons Blog: museumtwo.blogspot.com (Zugriff 21.3.19).

107 Quaestio 2000: 15.

die Frage, welche gedankliche Stellung, gesellschaftlicher Raum bzw. Einfluss ihnen gegeben wird im Rahmen der Institution Ausstellung und wie dezidiert an Diversität gearbeitet wird. So beschreibt Irit Rogoff:¹⁰⁸

From the institutions of parliamentary democracy we sustain to the practices of listening to, rather than silencing or ignoring, the voices of children, women, minorities, or the handicapped that we take part in, we all uphold and approve the rhetorics of expanded participation as they circulate in political culture. What we rarely question is what constitutes the listening, hearing, or seeing in and of itself. The good intentions of recognition become a substitute for the kind of detailed analysis which might serve to expand the notions of what constitutes a mode of speaking in public, of being heard by a public, of having a public manifestation. (Rogoff 2001: 121)

Auch die (Kunst-)Ausstellungen sind davon betroffen. Diese Zusatzangebote aber lenken den Fokus von der Ausstellung weg, so dass diese die eigentlichen Debatten um ihre Konzeption nicht führen. Dabei wird die Inszenierung auf einer anderen Argumentationsebene oft in die Nähe einer ›Eventisierung‹ gerückt, der wiederum bildungspolitische Fragen des traditionellen Museums gestellt werden, um dann zu meist entweder mit merkantilen oder gesellschaftlich-inklusiven Notwendigkeiten zu antworten. Etliche Bereiche überschneiden sich dabei auf wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Ebene. Diese auch in der Öffentlichkeit ausgetragenen Debatten über das *Wie* und das *Was* zeugen von der Wichtigkeit, Aktualität und Brisanz, die dem Zeigen von Kunst beigemessen wird – trotz und gerade in Zeiten der scheinbaren Verfügbarkeit allen Wissens in der Sphäre des Digitalen. In den Entwicklungsprozess, bis hin zur wirklichen Partizipation, sind neben den Ausstellungshäusern und Museen eben auch die Wissenschaft, der Kunstmarkt, die Politik involviert. Ein gesamter Branchenmarkt, der seit den Anfängen des Kunstsammelns und Zeigens eng miteinander verknüpft ist, wirkt sich – mal sichtbar und mal unsichtbar gemacht – bis heute auf das Zeigen von Kunst und damit ihrer Wahrnehmung in Ausstellungen aus.¹⁰⁹

Um mit jeder Ausstellung einen Beitrag gegen das normierende Dilemma des ›Mit Mach(t)-Versprechens‹ zu leisten, muss die eigene Motivation und Zielsetzung hinter dem Zeigen von Kunst thematisiert und diskutiert werden: Was will ich? Was will ich erreichen?¹¹⁰ Ist es ein Wunsch nach sozialer Inklusion und damit politischer Korrektheit, bloße Folie oder ein wirklicher Anspruch? Und wie lässt er sich in das gesamte Arbeiten integrieren und auch wirklich umsetzen? Oft sind es nicht die Kurator_innen oder Direktor_innen, die sich dem Thema annehmen: Dieser Brückenschlag wird meist von der Vermittlungsabteilung des Museums erwartet, die die »elitären Inhalte

108 Irit Rogoff (2001): Looking away: Participations in Visual Culture, online: kvelv.files.wordpress.com/2013/10/irit_rogoff_looking_away_participations_in_visual_culture.pdf, S. 121 (Zugriff 18.6.17).

109 Der Zusammenhang von Inszenierung und Besucher_innenorientierung wird hier nicht weiter thematisiert, sondern später aufgrund seiner Abgrenzung zum Begriff der Aufführung hier methodisch interessant.

110 Wichtig ist aber, so betont etwa Ruth Sonderegger, dass die transformatorische Kraft nicht zu sehr dadurch gehemmt wird, dass die Hinterfragung der eigenen Position im Vordergrund steht (vgl. Sonderegger 2017). Zum Thema »Erwartungen« vgl. Kapitel 1.3. »Große Erwartungen an Kurator_innen«.

der Institutionen« den Zielgruppen näherbringen sollen, so Nora Sternfeld (2015: 47).¹¹¹ Wichtig aber ist ein differenzierter Umgang aller Mitwirkenden mit solcherart Begrifflichkeiten und den sich daraus ergebenden Implikationen. Ziele und Herausforderungen müssen vorab diskutiert und bestimmt werden, ebenso wie mögliche Umsetzungen für das gesamte Arbeiten und spezielle Projekte. Allgemeine Begriffe und Bestreben nach »Diversität«¹¹² werden oft verwendet, ohne die Forderungen dahinter offen zu legen. Auch bleibt die Verantwortung, die dabei den Projekten zugetragen wird, nur implizit sichtbar.

Aus der Praxis lässt sich beschreiben, um zu zeigen, wie selbst gut gemeinte und durchdachte Partizipationsprojekte der aff-Galerie¹¹³ Herausforderungen offenlegen und verdeutlichen, dass zusätzliche Aktionen im Gestus der Partizipation einen immer noch machterfüllten Beigeschmack besitzen. Die aff-Galerie hat ein Projekt durchgeführt, das die allgegenwärtige Forderung nach »mehr Partizipation«, einen oberflächlichen, aber sichtbaren Umsetzungsansatz, bietet. In ihrer Fotografie-Ausstellung »Formations« konnten die Besucher_innen vermeintlich die Aufgaben der Kurator_innen einnehmen: Die Fotografien wurden derart präpariert, dass sie von jedem Besuchenden (um)gegangen werden konnten.¹¹⁴ Während der Ausstellung fanden aber auch drei offizielle Kurator_innenhängungen statt, die von ihren Urheber_innen in ihrer Konzeption begründet und beschrieben wurden.¹¹⁵ Anders als bei den Besucher_innen wurde ihnen eine Plattform eingerichtet, um über ihre kuratorische Intention zu sprechen. Die machtvollste Geste des »Sprechen Dürfens« oder wie Eva Sturm es formuliert als »autorisiert Sprechende« (Sturm 1996: 37ff.) bleibt damit bestehen. Die Sichtbarmachung vieler Stimmen, die zwar nicht zusammen agieren, zeigt dennoch, wie sehr das Gezeigte vom Akt des Zeigens abhängt und welche neuen und jeweiligen Assoziationspunkte entstehen. Die Absicht lag zudem in einer inklusiven Geste, indem die Besucher_innen sichtbar etwas verändern durften und ihnen damit ein Raum

111 Bislang wurde diese Debatte um die Inklusion/Partizipation im Museum oft im Rahmen der Kunstvermittlung geführt oder anhand bestimmter Kunstrichtungen untersucht, die von sich aus partizipativ angelegt sind oder zum Zwecke des Anspruchs nach Partizipation gezeigt werden, wie etwa Happenings, Environmental Art, Installationen usw. Dabei begibt sich die Kunstvermittlung und eben auch immer die Kunstausstellung in einen gefährlichen Zwiespalt: Stehen sie im Dienste der Institution? Der pädagogisch-didaktischen Ausrichtung? Der Theorie? Der Besucher_innen? Der Kunst? Sind sie wirklich eigenständig oder können sie das je sein? Und wenn nicht, in welchem Spielraum können sie sich bewegen; in welche Bereiche, Vorstellungen und Überzeugungen müssen sie eindringen, um wirklich etwas und sich selbst verändern zu können – weg von der Vermittlung und Reproduktion institutionellen Denkens? Oder sollen sie überhaupt diese Arbeit übernehmen?

112 *Diversitätspolitik* zielt nicht darauf ab, gesellschaftlichen Raum für Vielfalt zu eröffnen – als wären Differenzen »einfach gegeben« und müssten nur in ihrer bunten Fülle wahrgenommen werden. Viel mehr geht es darum zu verstehen, wie Differenz sozio-kulturell hervorgebracht wird und wie die Darstellungsweisen von Differenz bestimmte »Realitäten« und Wertungen produzieren.« In: Antke Engel (2013): Lust auf Komplexität. Gleichstellung, Antidiskriminierung und die Strategie des Queeriversity, queer-institut.de/wp-content/uploads/13_FemStud_Engel.pdf, S. 42 (Zugriff 28.10.18).

113 Aff-Galerie, Kochhannstraße 14, 10249 Berlin, aff-galerie.de (Zugriff 12.12.16).

114 Der Zeitraum umfasste September-Oktober 2016 im »Europäischen Monats der Fotografie«.

115 Vgl. aff-galerie.de/Formations-Europaischer-Monat-der-Fotografie-Oktober-2016 (Zugriff 13.12.16). Hans-Ulrich Obrist war auch Verfechter solcher Methoden. Vgl. »Take Me (I'm Yours)«, die Obrist 1995 für die Serpentine Gallery in London entwarf.

zur Teilnahme gegeben wurde. Die Verkürzung der Kuration auf das Hängen bzw. Umhängen von bereits präsenten Werken ist dabei aber schwierig. Die explizite Erlaubnis hält zudem Hierarchien im Sinne des Empowerments aufrecht und lässt den Trugschluss zu, Besucher_innen hätten in Ausstellungen sonst keinen Einfluss auf den Inhalt durch ihre individuelle Wahrnehmung. Die Projektleiter_innen der Galerie setzten ihren Schwerpunkt auch auf andere Fragen, wie: »Welche Gemeinsamkeiten und Variationen, formal, inhaltlich oder anderer Art, sind zu entdecken? Welche Funktionen besitzen Vergleiche bei der Bewertung von Kunst bzw. von Bildern? Wer bestimmt eigentlich die Bedingungen, was auf welche Weise miteinander in Bezug gesetzt werden kann?«¹¹⁶ Die Suggestion, Kurator_innen arbeiten vor allem mit visuellen Analogien, ist dabei schwierig. Das Ansprechen des Machtthemas und der Veränderung der Wirkungen ist hingegen ein wichtiger Aspekt. Wenn ihre dahinterliegende Überzeugung, dass mit jedem Besuchenden die Ausstellung immer eine andere ist, ist es eine eingängige Weise, dies sichtbar und für die Besuchenden spürbar zu machen. Das Szenario für die Besucher_innen – ob aktiv teil- oder passiv zur Kenntnis genommen – könnte eine Stärkung der eigenen Meinungsbildung anregen und den kuratorischen Einfluss auf die Kunstwerke durch ihre Präsentation ins Bewusstsein rücken.

Der Blick in die Praxis wie bei der *aff*-Galerie könnte auf etliche weitere ebenso fallen, bei der ebenso zu beobachten wäre, dass es ein durch »Machtverhältnisse strukturiertes Geschehen« bleibt – eines, wie es Carmen Mörsch für den *dekonstruktiven Diskurs* beschreibt. Es bleibt die Frage, wie dies dennoch zur *Transformation* führen und dieses Vorgehen übertragen werden kann.¹¹⁷ Carmen Mörsch und Nora Landkammer argumentieren, dass dabei eine »Förderung von Kritik- und Handlungsfähigkeit so wie (...) Selbstermächtigung«¹¹⁸ entsteht:

Die Auseinandersetzung mit Kunst und ihren Institutionen stellt im Bildungsverständnis des dekonstruktiven Diskurses einen relativ geschützten Bereich des Probedahmens unter komplexen Bedingungen dar, der exemplarisch zur Ausbildung von Handlungs-, Kritik- und Gestaltungsfähigkeit dient. (Mörsch 2009: 13)

Wenn der Ort des Museums bzw. der Raum der Ausstellung, ein Ort des Versuches, des Ausprobierens, des Erweiterns üblicher Grenzen und Vorstellungen darstellen kann,¹¹⁹ dann muss diese Chance genutzt werden, die Produktion von Wissen und Bedeutungen neu zu denken – und zwar in seinem jeweiligen Kontext. Zielsetzungen

116 aff-galerie.de/Formations-Europaischer-Monat-der-Fotografie-Oktober-2016 (Zugriff 13.12.16).

117 Zu betonen ist, dass sich ein Publikum diesen offenen Prozessen auch immer entziehen oder andere Erwartungen an eine Ausstellung haben kann. Eine bewusste Entscheidung gegen eine Handlung oder gar eine empörte Abwehrhaltung oder Enttäuschung sind Reaktionen, die einen hohen Grad an Auseinandersetzung mit dem Erlebten zeigen – und sind damit erwünscht. (Vgl. Kapitel 1.3).

118 In der Forschung, z.B. der Postcolonial Studies wird der Selbstermächtigungsgestus bzw. des Empowerments in manchen Varianten zunehmend kritisch gesehen, da er einen inhärent hierarchischen Status aufrechterhält. Vgl. Buckley (2000): »Beyond the Rhetoric of Empowerment«; McLaughlin (2016): »Empowerment. A Critique«; »From shopping to naked selfies: how empowerment lost its meaning« Freeman (2016): theguardian.com/world/2016/apr/19/from-shopping-to-naked-selfies-how-empowerment-lost-its-meaning-feminism (Zugriff 15.1.17).

119 Vgl. das (strukturelle und weniger situative) Konzept der Heterotopie bei Foucault 1990: 34ff., 1992, 2005.

und Absichten, Begriffsdefinition und Maßnahmen, die im Zusammenhang mit ›der‹ Partizipation stehen, würden Klarheit und einen offeneren Umgang mit den Besuchenden und den Inhalten der Ausstellung ermöglichen – und nicht alles relativ willkürlich unter ein und demselben Oberbegriff in unterschiedlichsten Bereichen.

In der Wirtschaftsbranche wird Teilhabe und Wissensaustausch zum Beispiel durch Citizen Science oder neue Konferenzformate wie der ›OpenSpace Conference‹ oder dem ›BarCamp‹ umgesetzt.¹²⁰ Dabei muss beachtet werden, dass diese Ansätze im Zusammenhang neoliberaler Logiken des Zusammenarbeitens ablaufen. Dies ist auch bei der derzeitig immer beliebter werdenden musealen Anlehnung an Strategien des Diversity Managements und so genannte Outreach-Kurator_innen zu bedenken.¹²¹

An dieser Stelle werden bewusst keine weiteren Praxisbeispiele vorgestellt. Eine Aneinanderreihung beschriebener Ausstellungen und ihrer Partizipationsansätze würde oberflächlich bleiben müssen. Ihre Auswahl würde auf der Grundlage subjektiver Suchkriterien stattfinden und die eigenen Auswahlkriterien hätten mehr Aussagekraft als die Analyse hilfreich wäre für das eigene Vorgehen. Auch wenn dies ebenso bei der Auswahl theoretischer Ansätze der Fall ist, ist der Gefahr kaum zu entkommen, einen bereits bestehenden Ausstellungskanon zu befördern und reproduzieren – und wäre eine neue Arbeit. Nur umfassende Kenntnisse und intensive Auseinandersetzungen über das Konzept und deren Umsetzung im Raum würde es erlauben, weitere Beispiele aufzuzählen, damit sie nicht, wie sonst sehr üblich, eine Reproduktion bisheriger Erkenntnisse der bisherigen Forschungsliteratur darstellt. Diese oft arbeitsökonomisch begründeten Wiederholungen von best-practice-Beispielen sind meist kanonfördernd und stärken vor allem große Institutionen, die mehr finanzielle Mittel für die Dokumentation, Reichweite, Sichtbarkeit und Kommunikation aufwenden können – und daher auch in ihrer Machtposition gestärkt werden. Für weitere Auflistungen würde sprechen, darin herausragendes Engagement von Kurator_in-

120 Harrison Owen entwickelte 1985 die ›Open Space Technology‹, die dieser Methode zugrunde liegt, vgl. openspaceworldmap.org/ (Zugriff 15.1.17). Bei diesen Konferenzarten gibt es kein vorher festgelegtes Programm oder Keynotespeaker. Damit entsteht eine inhaltliche Offenheit, die erst mit der Partizipation der Teilnehmer_innen an Struktur und Wissensaustausch erfährt. Dabei stellt sich immer die Frage, welche Parameter nicht aber doch erfüllt werden müssen, damit solche Veranstaltungen funktionieren. Wo sie stattfinden, wer warum davon erfährt und teilnimmt usw. Um neue Formate zu besuchen, müssen die Teilnehmer_innen auf bereits erlernte Rituale ›normaler‹ Konferenzen zurückgreifen können, sich für das angesetzte Thema interessieren, einen Computer und Internetzugang besitzen oder sich den oft hohen Kostenbeitrag leisten können und Kinderbetreuung wird sehr selten angeboten. Auch ist eine Teilhabe nur möglich, wenn man etwas inhaltlich beitragen kann, sich traut und aktiv einbringt (online oder analog). Außerdem muss bedacht werden, dass Partizipation in unterschiedlichen Stadien eines Projektes stattfinden kann – also im Produktionsprozess (z.B. The Sheep Market, Klangwolken-ABC des Open Cloud Project), im Präsentationsprozess (Die Welt in 24 Stunden, Ars Wild Card) oder im Distributionsprozess (Linzer Schnitte oder Projekte wie newstweek.com, vgl. darüber hinaus Stocker 2017b: 239). Die Beispiele dienen vor allem der Anschauung, worin die Gefahren der bloßen Proklamation von Partizipation liegen und warum eine merkantile Anknüpfungen immer mit Vorsicht bedacht werden sollte – bei Wissensplattformen wie ›Wikipedia‹ ist das deutlich weniger eindeutig.

121 Vgl. Ivana Scharf et al. (2018): Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument. Münster: Waxmann, Susanne Gesser et al. (2012): Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Bielefeld: transcript, kubi-online.de/artikel/museen-outreach (Zugriff 17.1.17).

nen(-Teams) würdigen zu können, die einen Gegenentwurf zu den großen Institutionen und ›Blockbuster-Ausstellungen‹ (oft westlicher, männlicher*, *Weißer Künstler* – polemisch und verkürzt) mit entsprechender, ›partizipativer Vermittlung‹ darstellen.

Gute Vorbilder wiederum können wichtige Bezugspunkte sein und im Rahmen queer-feministischer Arbeit auch als gegenseitige Unterstützung gesehen werden. Diese sichtbar zu machen, damit zu verbreiten und voranzubringen, ist wichtig – aber eben eine andere Methode, wenn allein aus der Praxis heraus Rückschlüsse auf die eigne Konzeption entwickelt werden.¹²² Globaler Tourismus besonders in den Berliner Ausstellungen¹²³ und die eigentlich zur Normalität gehörende Bewegung der Menschen (als Migration verlaubar) beschert Museen ›neue‹ Herausforderungen, von denen ich in meiner mehrjährigen Erfahrung als Kuratorin immer wieder hörte: Unter Legitimationsdruck versetzt, durch die Realität in Berlin und eine mediale Aufmerksamkeit des Themas, offenbarten sich dabei bereits lang gehegte Vorurteile und strukturelle Diskriminierungen von oberster Stelle der großen Museen. Abgesehen davon, dass oft Tourist_innen ein schnelles, konsumorientiertes und nur multimedial aufbereitetes Schauen von Kunst unterstellt wird, es vor allem die Umgangsweise mit den sogenannten ›Migrant_innen‹ ist, der viele Probleme offenbart – bis hin zu den großen Fragen nach Kolonialismus, Restitution und Integration.

Die Umgangsweisen mit den sogenannten ›Migrant_innen‹ werden zu selten als adäquate Diversitätsumwandlung der Häuser angesehen. Viel eher werden sie noch immer als ›Fremdes‹ angesehen, denen dann nur vordergründig Zugang ermöglicht werden soll und letztlich eine einseitige Bildungsmission unternommen. Teilhabe unterschiedlichster Kulturen an Ausstellungen sollte nicht nur als Ziel der Ausstellung proklamiert werden, sondern sich in einer Überzeugung und im methodischen Vorgehen ausdrücken: Hierarchisierungen erkennen, Personalstrukturen überdenken, Inhalte neu und *gemeinsam* konzipieren – und dabei auch normative Stereotype von ›Bildung‹, ›Wissen‹ und ›Herkunft‹ immer wieder hinterfragen.¹²⁴

The critical dialogue of exchange that ensues with these advisors will add the necessary breadth to the project as a whole, and allow for an ensemble of perspectives to emerge, enabling the curator to see works anew when they are situated geographically and contextualized culturally. (Reilly 2018, S. 105)

Die Zielsetzung, der oft als ›diverse Besucher_innen-Schicht‹ bezeichneten Gruppe gerecht zu werden, wird aber nur selten in den eigenen disziplinären Methoden versucht. Stattdessen wird weiterhin mit dem neoliberalen Blick das »Konsumgut Kunst« betrachtet. Wollte man sich dem gesellschaftlichen Aspekt der Bewegungen von Men-

122 So sei hier auf Maura Reilly verwiesen, die 25 Ausstellungen in »Curatorial Activism« (2018) vorstellt, denen sie aktivistischen Anspruch attestiert, auch wenn sie Auswahl- oder Bewertungskriterien nicht zum Thema macht.

123 Schon im Jahr 2008 hieß es: »Mehr als 70 Prozent der Museumsbesucher sind Touristen« (about.visit-berlin.de/sites/default/files/imported/press/Kulmon.pdf).

124 Wie zum Beispiel eine eurozentristische und nordamerikanische Perspektive. (Es sei der Kommentar erlaubt, dass es bemerkenswert ist, dass das Schreibprogramm von Windows (Word, in der Version 16.15 von 2018) den Begriff des ›Eurozentrismus‹ und gendergerechtes Schreiben nicht kennt und als ›falsch‹ markiert.

schen aus anderen Ländern widmen, wäre etwa ein theoretischer Ansatz von Stuart Hall sinnvoll.¹²⁵ Hall fragt im Rahmen von Repräsentationen nach Rassismen, die im Zusammenhang mit kulturellen Identitäten entstehen.¹²⁶ Sein interventionistischer Ansatz fragt auch nach epochenspezifischen Differenzen, die in unterschiedlichen Praktiken reproduziert werden. Diese Differenzen, von denen Hall spricht, betont auch Antke Engel, könnten im Rahmen einer »projektive(n) Integration« im System vereinnahmt werden (2009: 42). Engel bezieht sich dabei vor allem auf Sexualität – damit soll hier nicht zum Selbstzweck intersektional argumentiert werden, sondern aufgezeigt werden, wie mit unterschiedlichen Formen der »Abweichung von Norm« theoretisch umgegangen werden kann. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit auch von *Queer Curating* gesprochen: »Queer« als Begriff und Konzept, »dessen Bedeutung genau in seiner Entgegensetzung zu dem dominanten »normal« entsteht«, ermöglicht nicht nur die Orte der Marginalisierung zu benennen, sondern eben auch Alternativen zu leben (Dimotrova et al. (2012: 26).¹²⁷ Diese Alternativen können sich eben auch auf kuratorischer Ebene abspielen. Die Reproduktion der Arbeitskraft erfordert »zugleich auch eine Reproduktion ihrer Unterwerfung unter die Regeln der etablierten Ordnung« (Althusser 2011: 43)¹²⁸. Die Bedingungen des repressiven Systems müssen also als erstes verändert werden, so dass das System nicht einfach reproduziert wird. Was muss passieren, dass nicht mehr die Institution Museum hinter Ausstellungen steht, das skopische Bildungssystem reproduziert und eine kanonisierte Kunst machtvoll gezeigt wird? Dazu gehört auch die Frage, wie Wissen über Kunst erlangt, verbreitet und damit verändert und neu hervorgebracht wird. Im Rahmen des *Queer Curating* geht es aber vor allem um eine Methodik, die zudem institutionelle Ansätze zu verändern strebt. So sollte der Einstieg über Partizipation verdeutlichen, welche Maßnahmen bereits angegangen wurden und welche Herausforderungen daraus deutlich werden, um dann davon ausgehend Methoden des *Queer Curating* vorzustellen.

Die Forderung nach »mehr Partizipation« betrifft nicht nur die Institutionen und Kuratorinnen, sondern führte auch zur Einführung eines Etiketts für »partizipative Kunst«/community based art«/public art«. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts – verstärkt seit dem ausgehenden Jahrtausend – werden entsprechende, künstlerische Strategien, die im Umfeld der Partizipation anzusiedeln sind – selbst gewählt oder auch nicht – so etikettiert.¹²⁹ Die heutige Idee von Kunst mit partizipativer Anregung ist also nicht wirklich neu, wenn man etwa an Fluxus, Happenings, der 1970er Jahre Performance

125 Vgl. Stuart Hall (1989): »New Ethnicities« Black Film, British Cinema ICA Documents 7. London: Institute of Contemporary Arts, S. 442, Olu Oguibe (2004): The culture game. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, insb. S. 10ff., 18ff., Kymberly Pinder (1999): »Black Representation and Western Survey Textbooks«, in: Art Bulletin 81, No. 3, S. 533-537, hier S. 533.

126 Vgl. Stuart Hall (1990): »Cultural Identity and Diaspora«, in: Jonathan Rutherford (Hg.), Identity: Community, Culture, Difference. London: Lawrence and Wishart, S. 222-237.

127 Petja Dimotrova et al. (2012): Regime des Normalen, in: Dies. (Hg.): Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird. München: edition assemblage, S. 25-28, hier S. 26.

128 Louis Althusser (2011): Über die Reproduktion der Produktionsverhältnisse. Ideologie und ideologische Staatsapparate. 2. Halbband. Aus dem Französischen übertragen, hrsg. Nachwort von Frieder Otto Wolf. Hamburg: VSA.

129 Für eine Auseinandersetzung mit partizipativer Kunst vgl. u.a. Claire Bishop (2006): Participation; Brown/Novak-Leonard/Gilbride (2011): »Getting In On the Act. How art groups are creating opportunities for active participation«; Silke Feldhoff (2009): Zwischen Spiel und Politik Partizipation als

Kunst oder der Erklärung, dass jede_r ein_e Künstler_in ist (à la Joseph Beuys).¹³⁰ Dazu existieren etliche partizipative Kunstbegriffe, etwa wie der des ›offenen Kunstwerks‹ / ›des Kunstwerks in Bewegung‹ von Umberto Eco (1962/67, z.B. S. 42) oder Walter Benjamins jahrelangen Überlegungen über die Rolle der Leser_innen (1934); ebenso wie jene Wolfgang Isters (Iser 1976, 1989) oder die Roland Barthes' (1968). Parallel zur Hinterfragung der Deklaration von Partizipation im Hinblick auf Kunst merkt Bishop an:

All relations that permit ›dialogue‹ are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does ›democracy‹ really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why? (Bishop 2004: 65)

Wenn nun das wieder entdeckte Etikett der ›partizipativen Kunst‹ betrachtet wird, zeigt sich, wie wieder verstärkt die institutionelle Bildungsmaaschinerie Museum und die Politik mit der Kunst verknüpft sind. Oft erscheint es, als würde sie damit entschärft, benutzt und in eine gesellschaftliche Ordnung eingegliedert. Die daraus entstehende Utilisierung von Seiten der Kulturakteur_innen im Rahmen eines machtpolitischen Interesses birgt die Gefahr der Verharmlosung von Kunst in ihrem interventionistischen Anspruch, der eher kontraproduktiv für eine Aktivierung der Besucher_innen ist.¹³¹ Die

gerne finanzierte Gutwillkunst der Partizipation und weltverbessernden Intervention, das unvermindert heitere Fortleben von Bürokratie und Kunst in Koexistenz ohne auch nur den Anschein einer Gefahr, irgendetwas könnte, sollte oder müsste sich tatsächlich ändern. (Emmerling/Kleesattel 2016: 13)¹³²

Nicht zu beantworten ist, inwieweit die Gefahr einer Vereinnahmung in ein politisches System besteht oder ›die‹ Künstler_innen auch treibende Kräfte in der Erhaltung der funktionierenden Ordnung sind (z.B. bei Förderungsanträgen). Abgesehen von dem Etikett durch die Institution oder den_die Künstler_in, kann die Ausrichtung auf die

Strategie und Praxis in der bildenden Kunst; Institut für Theorie/Zürcher Hochschule der Künste und Feldhof (2007): Paradoxien der Partizipation.

- 130 Vgl. zudem Nemeček: »Kunst als Dienstleistung« (1998). Zur ›dialogischen Kunst‹: Grant Kester: »Conversation Pieces« (2004), Maria Lind (2007): »The collaborative turn«, besonders: Dorothea von Hantelmann (2007): »How to do things with Art«. Auch die Zusammenarbeit unter den Künstler_innen kann erwähnt werden – wobei die Tradition gemeinsamer Bildentwicklung und Zuständigkeiten – etwa für unterschiedliche Körperteile – bereits in frühesten Bildproduktion gefunden werden kann. Die römischen Nazarener brachten im frühen 19. Jahrhundert noch die Dimension der engen Gruppenarbeit hinzu (vgl. Holmes 2004).
- 131 Vgl. Emmerling/Kleesattel (2016): »Politik der Kunst. Zur Einleitung«, in: Dies (Hg.), Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript, S. 11–20.
- 132 Ihre eher allgemeine Beobachtung ist je nach situativen Kontext der Kunstproduktion, dem Auftrag, dem Kontext usw. verschiedenartig nachweisbar. Vgl. zur Gefahr/Postulierung von »(Pseudo-)Partizipationsangeboten« oder einer »Als-ob-Partizipation« bei künstlerischen Arbeiten vgl. Feldhoff (2009: 184) und Reski (1996: 42), auf den Feldhoff sich bei ihren kritischen Anmerkungen zur Partizipation bezieht. Vgl. ebenso Schmitz (2006: 125): »Hinter all den Vorstellungen von Beteiligung und Selbstverwirklichung des Publikums qua Teilnahme am Schaffensprozess steht eine naive Romantik der Kommunikation.«

Partizipation als Bezeichnung auch den Fokus auf eine kulturelle »Praxis des Teilens der ästhetischen Erfahrung« (Emmerling/Kleesattel 2016: 16, vgl. Bempeza 2016: 51) legen. Mit einem erweiterten Kunstbegriff kann aber davon ausgegangen werden, dass Kunst immer ein »Prozess sozialer Interaktion« (ebd. S. 52f.) ist oder intendiert, weshalb eben diese künstlerischen Denkmuster ebenfalls in die kuratorische Praxis eingearbeitet werden.¹³³ Umberto Eco betont bei seinem viel zitierten Ansatz des »offenen Kunstwerks« (1962) ebenso die Kommunikation zwischen der Kunst und Betrachter_in. Es interessiert mich dabei aber nicht »partizipative Kunst« oder partizipative Kunstprojekte als solche, sondern die Frage, wie diese Bezeichnung durch die Institutionen und Geldgeber_innen zu einer sprachlichen Hülle verkommen, die durch monetäre Motivation dann verwendet wird – ohne ihm wirklich inhaltlich und methodisch gerecht zu werden. Das, was im musealen und freien Ausstellungsfeld bereits dabei als gut gemeinte Lösung für traditionelle, veraltete Ausstellungskonzepte unter dem Schlagwort »partizipativ« angeboten wird, sollte als solche dekonstruiert werden.

Um das Diskursfeld »Partizipation« zu verstehen und einen interventionistischen Ansatz zu verfolgen, war es notwendig, zu fragen, welche Vorstellungen, Erwartungen auf der einen Seite, aber auch Machtmechanismen, die nicht aufgegeben werden wollen, Vorurteile, Stereotype und routinierte Abläufe auf der anderen Seite stehen. Wenn weiterhin dennoch »partizipative Zusatzprogramme« entwickelt werden sollen (und es nicht, wie hier vorgeschlagen, zusammen mit dem integrativ im kuratorischen Konzept gedacht werden soll), dann sollten zunächst die eigene Haltung und die dahinterliegenden, eigenen Annahmen hinterfragt, diskutiert und reflektiert werden. Erst dann können Programme von der Kunst, den Besucher_innen, dem Raum und dem Ort ausgehend entwickelt und mit ihr gedacht werden, die nicht die üblichen Strukturen reproduzieren und hegemoniale Hierarchien unterstützen. Ziel ist es, darin Strukturen aufzudecken und eigene, auch unterschiedliche, widersprüchliche, kontroverse Ansichten der Besucher_innen zur Ausstellung, den kuratorischen Positionen und zur Kunst durch Störungen zu provozieren und sie damit wirklich einzubeziehen. Denn, so betont Audre Lorde – um schlussendlich auch die Lücke zwischen Theorie und Praxis und zwischen (immer anders) denkenden Menschen zugunsten einer kulturellen Gemeinschaft zu schließen, ohne ihre Unterschiede zu homogenisieren:

Without community there is no liberation, only the most vulnerable and temporary armistice between an individual and her oppression. But community must not mean a shedding of our differences, nor the pathetic pretense that these differences do not exist. [...]

I urge each one of us here to reach down into that deep place of knowledge inside herself and touch the terror and loathing of any difference that lives there. See whose face it wears. Then the personal as the political can begin to illuminate all our choices. (Lorde 1984: 112f.)¹³⁴

133 Dies meint aber nicht, dass den Künstler_innen das Kuratieren vollständig überlassen werden sollte, auch wenn dies immer öfter Usus ist.

134 Audre Lorde (1984): *Sister Outsider. Freedom: Crossing*, S. 112f., Kursivierung im Original. Gloria Anzaldúa warnt besonders vor der Homogenisierung unter dem Deckmantel »queer« in: (1991): »To(o) Queer the Writer: Loca escrita y chicana«, in: Betsy Warland (Hg.), *Inversions: Writing by Dykes and Lesbians*. Vancouver: Press Gang, S. 250.

Methode sollte es also immer sein, nach denen zu fragen, die noch ›außerhalb‹ stehen, sich ausgeschlossen fühlen und sich selbst bewusst zu machen, warum man gerade sie fragt. Denn auch der Illusion des Museums als »Kontakt-Zone« (James Clifford 1997) sitzt man nur nicht auf, wenn man begreift, dass Kontakt im Museum oder in Ausstellungen immer dermaßen moderiert ist, dass von einem Raum die Rede sein kann, indem man einfach zusammenkommt. Wer kommt da eigentlich mit wem zusammen? Und warum? Und wie? Und findet wirklich eine »Interaktion« statt?¹³⁵ Museen und Ausstellungen sind immer noch Räume, die aus »radically asymmetrical power relations« geprägt sind (Clifford 1997: 192). So sollte bereits in der Einleitung deutlich werden, inwieweit der Begriff der Partizipation ausgedehnt, gestreckt und schlussendlich seine Platzhalterinnenfunktion zugunsten eines neuen kuratorischen Konzeptes im Rahmen des *Queer Curatings* aufgegeben werden muss. Vielleicht wäre es fruchtbar, sich besonders um das Desinteresse von (Nicht-)Besucher_innen zu interessieren oder die Frage mit der Begrifflichkeit Pierre Bourdieus nach »Interessenfreiheit«¹³⁶ zu stellen, anstatt die utopische und pauschalisierende Annahme eines ›für alle‹ anzustreben?

Um die eigene Haltung gegenüber bisherigen institutionellen Ansätzen zu schärfen und ihrer selbst bewusst zu werden, wird an bisherige ausstellungstheoretische und -praktische Debatten rund um das Thema der Partizipation angeschlossen. Es geht mir also weniger darum, allgemeine Richtlinien zur ›richtigen‹ Verwendung oder Bewertung etwaiger Begrifflichkeiten aufzustellen. Vielmehr ist es mir daran gelegen, meine kuratorische Tätigkeit zu positionieren: Wie ›halte‹ ich es mit den Besucher_innen und meinem Team? Diese vermeintlich einfache Frage beinhaltet bereits so umfangreiche Konsequenzen, dass ich davon ausgehe, jede_r sollte sich und innerhalb des Teams darüber bewusst werden. Der eigene Anspruch sollte dabei in Reflexion mit denen der Politik, den anderen Akteur_sinnen und dem aktuellen Stand der Theorien abgeglichen werden. Die eigens gewählten Begriffe/Programme/Ansätze sollten mit Zielen, Inhalten und Formaten versehen werden, die innerhalb ihres Rahmens das Potential haben, zu Veränderungen von Grundhaltungen und sozialer Wirklichkeiten durch die Ausstellungswelt beizutragen. Im Zuge sozialpolitischer Umwälzungen innerhalb der Kulturlandschaft können die eigenen Formate Teil einer Bewegung werden, die Kunst-Ausstellungen in ›das Interesse der Gesellschaft‹ rückt und Sammeln und Ausstellen im Hinblick auf queertheoretische Ansätze neu befragt. Dabei ist die partizipativ-politische Grundhaltung mit der Idee des grenzüberschreitenden Arbeitens¹³⁷ zu verbinden. Der Anspruch dabei könnte höher nicht sein:

Es scheint mir, dass Inklusivität ein Ideal ist, ein Ideal, das unmöglich zu realisieren ist, aber dessen Unrealisierbarkeit dennoch den Weg anzeigt, auf dem ein radikal-demokratisches Projekt fortschreitet. (Butler 1998: 238)

135 Nora Sternfeld (2013a): Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Wien: zaglossus, S 49.

136 Pierre Bourdieu (1998): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

137 Damit sind Gattungsgrenzen der Kunst und örtliche Grenzen gemeint; z.B. im Rahmen der »Idee des Globalen Museums«. Ein Projekt der Kulturstiftung des Bundes: kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/projekte/bild_und_raum/globale_resonanzen.html. Interkulturelle Projekte werden gefördert und zugleich damit gefordert: berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramme/interkulturelle-projekte/artikel.82020.php (Zugriff 26.5.17).

Das Ideal der Inklusion ist ein demokratisches Anliegen, das von kuratorischer Seite zu erstreben ist. Damit ist klar: Egal, ob bei ›Inklusion‹ oder ›Partizipation‹ und ›Teilhabe‹ – es geht dabei nicht darum, dass die Besucher_innen irgendetwas machen. Es ist viel eher eine Forderung an diejenigen, die die Ausstellungskonzeption entwerfen oder andere Machtpositionen innehaben. Auch wenn die vollständige Inklusion aller eine Utopie ist, beschreibt diese Utopie sowohl den strukturellen Mangel selbiger als auch die Notwendigkeit, diese Inklusion einzufordern – von allen Seiten. Dabei ist keine speziell körperliche oder geistige Involvierung gemeint – ihr Zusammenhang ist evident und in der Grundannahme von performativen Handlungen, die auch Wahrnehmung inkludiert, immer präsent. Eine gedankliche, reflektierte und körperliche Involvierung ist die Grundlage für das Gelingen von Ausstellungen – auch im Sinne eines neuen Verständnisses von Partizipation. Dabei ist es wichtig, sich auf Inhalte, die mit diesen Begriffen rund um die Partizipation verbunden werden, zu verständigen und sie nicht als Platzhalter oder leere Versprechen zu verwenden. Parallel zur Inklusion von ›marginalisierten Gruppen‹ entsteht auch die Strategie, museale Ausstellungen und deren Vermittlung in den Kontext ›freier Entfaltung des Individuums‹ anzusiedeln. Auch die integrative Kunstvermittlung gehört dazu (vgl. Mörsch 2009: 9f.). Die Gefahr dabei ist ein möglicher Rückgriff auf ideologische Konstruktionen – wie beispielsweise der »natürlichen Begabung« (ebd.), die bei ›jedem aktiviert werden muss‹, um die Kunst zu ›verstehen‹. Nora Sternfeld etwa zieht in ihrer Argumentation altbekannte sozial- und kulturtheoretische Positionen heran und zeigt anhand der Arbeiten von Walter Benjamin (1929), Pierre Bourdieu (2001) und Michel Foucault (1978), wie tief verwurzelt diese stereotypen Konstruktionen von Bildung und Wissen liegen (Sternfeld 2012). Sie bezieht sich dabei auch auf Karl-Josef Pazzini, der auf die vielschichtigen Probleme hinweist, die im ›gut gemeinten‹ Gestus enthalten sind, Leute ›dort abzuholen, wo sie stehen‹ (zit. nach Sternfeld 2012: 21). Pazzini bezeichnet dies als Taxifahrermethode – Sternfeld geht noch weiter und nennt es einen Taxifahrertrick (vgl. ebd.). Schon Walter Benjamin unterstellt der »offiziellen Pädagogik« der 1920er Jahre ein Verfahren, bei dem »die abstrakte Naturlage und das chimärische Ideal« einander anzupassen versucht wird und ihre Fortschritte darin liegen, zunehmend List anstelle der Gewalt zu setzen. Die Erziehung und »Bildung des guten Staatsbürgers«, ihre Mechanismen und Disziplinierungsmaßnahmen von Bildungskonzepten – auch im Museum – erkennen bereits Zeitgenossen der Volksbildungsbewegung im 19. Jahrhundert.¹³⁸

Egal, ob gute Absicht, Unwissenheit oder mangelnde Selbstreflexion: Die Vorstellung der Kunst- und Kulturvermittlung als Überbringerin eines feststehenden Wissenskorpus an als marginalisiert gekennzeichnete Zielgruppen, die ›irgendwie mitmachen sollen‹, ist äußerst problematisch und infiltriert die heutigen Vorstellungen von partizipativen Maßnahmen ebenso. Ein solch wortwörtliches Verständnis von Vermittlung *reproduziert* auch immer wieder eine starre Institution und nutzt die Ziel-

138 Benjamin (1929), zitiert nach Nora Sternfeld 2012: 21. Der Aspekt der Optimierung von Persönlichkeiten ist dabei auch immer wieder in der Kritik am Neoliberalismus präsent, die auch in den Gendertheorien aufgegriffen werden. Laurie Penny betont etwa, wie ›Gleichheit von Mann und Frau nicht derart aussehen sollte, dass Frauen das gleich erreichen müssen wie Männer und zugleich Kinder gebären, nur, damit sie der Wirtschaft gleichermaßen nützlich sind. In: (2014): Unspeakable Things. Sex, Lies and Revolution. London: Bloomsbury. Vgl. Antke Engel (2009b): Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus. Bielefeld: transcript.

gruppen »als Objekte der Repräsentation« (Sternfeld 2015, 47ff.) und läuft Gefahr des Subalternen (vgl. Spivak 1988). Die Beschreibung oder Klassifizierung in sogenannte Zielgruppen ist in vielen wissenschaftlichen Disziplinen eine Erleichterung der Arbeit. Vor allem für empirische Erhebungen, Prognosen von Kauf- oder Konsumententscheidungen zur Ermittlung der Bedarfe, Trends o.ä. scheinen die vermeintlich objektiven Einteilungen eine einfache Lösung zu sein. Aber oftmals gehen sie über ›bloße‹ Einteilungen zur Orientierung hinaus und sind mittlerweile Bestandteil der musealen Welt, in der nur allzu oft von Zielgruppen die Rede. Sternfeld resümiert polemisch:

Hereinspaziert, hereinspaziert: Neue Zielgruppen sind willkommen. Migrantische Jugendliche, BerufsschülerInnen, arbeitslose Lehrlinge. Jeder kann mitmachen, jeder ist willkommen, jeder nimmt teil. (Sternfeld 2005: 15)

Die generelle Imagination von potentiellen Besuchenden erscheint unvermeidlich. Ihre Einteilung in Gruppen und die darin enthaltenen Vorstellungen sind generalisierende Konstruktionen. Es sei an dieser Stelle nochmal betont: Trotz der überwiegenden Verwendung von queer als sexuelle Identität (vgl. Ahmed 2006: 67) wird der Begriff hier nicht als Identitätsbeschreibung oder Idee einer »homogene[n] Gruppenidentität« verwendet (Jagose 2001: 167). Der Begriff der Repräsentation, der oft im Zusammenhang mit Zielgruppen hinterfragt wird, muss auf mehrere Weisen gedacht werden, denn der Grad ist schmal zwischen empowernder Selbstbezeichnung und diskriminierender Fremdzuschreibung. Repräsentation bildet die Grundlage und Ausgangsbasis der poststrukturalen-dekonstruktivistischen Bewegung, die kein Jenseits und auch keine Wahrheit außerhalb der symbolischen Ordnung annimmt, sondern stattdessen nach den machtvollen Beziehungen zwischen Zeichen, Benutzer_innen, Produzierenden und Konsumierenden zwischen Bild und Sprache fragt: Queere Theoretiker_innen wie Judith Butler, Teresa de Lauretis und Jacques Derrida waren dieser Methode verpflichtet, um die Differenz von Gesetz und Subjekt, von Denken und Sein als eine dem Logos, der Sprache, dem Zeichensystem geschuldete zu bestimmen.¹³⁹ Die Herausforderung bei dem Begriff ist, dass er gleichermaßen in der Selbstbezeichnung (im Sinne Spivaks, dazu gleich mehr) wie auch in der Fremdzuschreibung eine Rolle spielt. So wird die Repräsentation als Darstellung aber auch als Vorstellung; Vertretung von Gruppen, die aber gleichermaßen auch machtvoll zugeschrieben werden können. Dabei kann Repräsentation sowohl das Subjekt als auch die Gesellschaft hervorbringen – ebenso wie ihre Beziehung untereinander. Repräsentation kann eine Unsichtbarkeit/ Unsichtbarmachung bekämpfen – man denke etwa an den Slogan der queeren ACT-UP-Bewegung: »Silence = Death« (vgl. Warner 1993; Crimp 2002). Aber mit der feministischen Kunstgeschichtsforschung wird auch klar, dass Repräsentation nicht automatisch Stärke oder positive Sichtbarkeit bedeutet, die sich manchmal zu vermischen scheinen, sondern auch eine Falle ist. Gerade auch im musealen Bereich wird dann die Zusammenarbeit mit ›bestimmten Gruppen‹ werbewirksam vermarktet und sichtbar gemacht und doch fungieren sie dabei nur als Repräsentant_innen einer Gruppenzuschreibung und nicht als Individuum. Und seit Peggy Phelan wissen wir widerum:

¹³⁹ Judith Butler: (1997): *Excitable Speech: The Politics of the Performative*, Stanford: Stanford UP; Jacques Derrida (1967): *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit; Teresa de Lauretis (1987): *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana UP.

This fetishization of the image is the risk of representational visibility for women. It secures the gap between the real and the representation and marks her as Other. (...) *The Woman* cannot be seen. (...) If representational visibility equals power, then almost-naked young white women should be running Western culture. The ubiquity of their image, however, has hardly broght them political and economic power. (Phelan 2003: 109ff.)¹⁴⁰

Man denke auch an die Arbeit der *The Guerrilla Girls*, die seit 1989 immer wieder fragen: »Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?« Nun aber wieder zurück. Es ist schwierig und immer wieder neu zu entscheiden, zu welchem Zeitpunkt und von wem es sinnvoll ist, essentialistische Subjekteigenschaften zu (re)produzieren, die Künstler_innen oder Besucher_innen (im Rahmen von Gender, Themen, Herkunft usw.) allein auf bestimmte Merkmale festlegt. Es bestehen dadurch zweierlei Gefahren: sie zum einen dadurch vom ›Kanon‹ zu separieren und als ›das andere‹ zu markieren.¹⁴¹ So lange aber noch keine Gleichberechtigung existiert, erscheinen bei diesen spezialisierten Ausstellungen die befürwortenden Argumente derzeit noch immer zu überwiegen. Zum anderen könnten Zusammenschlüsse von Individuen zum Zweck des gemeinsamen Kampfes sie in ihrer Individualität unsichtbar machen, wie auch Spivak zu ihrem Konzept des »strategic essentialism« später zu bedenken gibt: »I dont go with the strategic use of essentialism anymore. I'm much more interested in seeing the differences among these so-called essences in various cultural inscriptions.«¹⁴² Die Herausforderung ist aber, dass diese Zusammenschlüsse in Ausstellungen meist von kuratorischer Seite aus geschehen und damit Gefahr laufen, an Stereotype anzuknüpfen. In ihrer Festlegung werden sie unbeweglich und müssen zwangsläufig in ihrer Komplexität verkürzt werden.

Die Gruppeneinteilung zeugt also mehr von den kuratorischen Vorstellungen und Imaginationen als von realen Menschen: »Diejenigen, die sie entwerfen, sind darin enthalten« (Sturm 2012: 1). Die enthaltenen Stereotype können rassistisch sein und bezeugen oft nicht reflektierte Annahmen.¹⁴³ *Wer* die Ausstellung macht, bestimmt, *wie* die Ausstellung aussieht und *für wen* er_sie sie macht. Nicht nur die gezeigte Kunst, sondern auch die Sprache, die Besucher_innenlenkung und die Kommunikationskanäle, in denen gedacht, Werbung gemacht und damit die Besucher_innen imaginiert werden – sind Konstruktionen. Ideal wäre, man spräche nur *für sich* und *nicht für andere* oder zum Zwecke der *Überzeugung anderer* – dabei wäre viel gewonnen. Wenn es weniger darum ginge, eine altbekannte Allgemeinaussage über die künstlerische

140 In: Jones (2003): *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge, S. 105-114.

141 Vgl. Edward Said (1978): *Orientalism*. London: Penguin.

142 Spivak 1993: 36; ebenso Chandra Talpade Mohantys, die bereits 1983 in Urbana (Illinois) eine die Konferenz »Common Differences: Third World Women and Feminist Perspectives« mit diesem Zugriff organisierte. Vgl. (2003): »Under Western Eyes« Revisited. *Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles*, in: *Signs* 28.2, S. 501.

143 Vgl. zum Begriff des Stereotyps Homi K. Bhabha, der den Begriff nicht etwa nur in der vereinfachenden Bedeutung, bei der wenige Wesenszüge falsch repräsentiert werden, meint, sondern vor allem auch Normierungen, Normsetzungen, Normalisierungen, die innerhalb von Machtstrukturen Eigenschaften festschreiben, zuschreiben und damit auch entsprechende, symbolische Ordnungen reproduzieren und damit aufrechterhalten wollen. Vgl. Bhabha (2000): *Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, S. 97ff. Vgl. auch die Forschung zum ›Eigenen‹ und zum ›Fremden‹, u.a. Said 1987.

Position zu reproduzieren und mehr danach gefragt würde, wie ein bzw. der eigene, heutige Blick im spezifischen Raum eine neue Sichtweise auf den_die Künstler_in, unsere Zeit oder unsere Gesellschaft ermöglicht – ebenso. Umfassende praktische und theoretische Erkenntnisse, wie marginalisierte Gruppen in die Ausstellungsarbeit integriert werden können, müssen ebenfalls viel stärker in die kuratorische Arbeit einbezogen werden.¹⁴⁴ Forschung zur postkolonialen Kritik an und in Museen ist gerade in Zeiten des Aufbaus eines ›Weltmuseums‹ (Humboldtforum) sehr wichtig – nicht zuletzt durch das Abgeben der Stimme an PoC.¹⁴⁵

Die Grundlage für einen reflektierten Umgang mit der Kunst und den Besucher_innen ist der Versuch, Wissens- und Wahrheitsansprüche zu dekonstruieren, diese gar nicht erst zu postulieren oder sie zumindest als subjektiv Verkörperte anzuzeigen. (Bereits durch eine Namensnennung der jeweiligen Autor_innen unter Einführungs- oder Begleittexten in der Ausstellung wäre ein erster Schritt).

We need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to build meanings and bodies that have a chance for life. (Haraway 1988: 580)

Haraway beschreibt dafür eine Vision eines bisher unmarkierten und nicht binären Zustandes, bei dem die Vision das Prinzip: ›Wissen = Macht‹ unterläuft (vgl. ebd. S. 581ff.) und als kontextgebunden beschrieben wird.¹⁴⁶ Dennoch ist Folgendes klar:

144 Wie zum Beispiel durch die n.G.b.K. Berlin, die Arbeit des Bündnis kritischer Kulturpraktiker_innen: [mindthetrapberlin; vernetzt-euch.org/wp-content/uploads/2016/02/Vernetzt-euch_doku_bildschirm.pdf](http://mindthetrapberlin.net/vernetzt-euch.org/wp-content/uploads/2016/02/Vernetzt-euch_doku_bildschirm.pdf); wordpress.com/intervention-im-dt/ (Zugriff 16.3.17) oder anderer, etlicher Veranstaltungsformate und Forschungen wie von Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld (2017).

145 Der Begriff ›PoC‹ (People of Color) beinhaltet nach Kien Nghi Ha folgende Aspekte der antirassistischen Selbstbezeichnung: »People of Color bezieht sich auf alle rassifizierten Menschen, die in unterschiedlichen Anteilen über afrikanische, asiatische, latein-amerikanische, arabische, jüdische, indigene oder pazifische Herkünfte oder Hintergründe verfügen und dementsprechend nicht als weiß gelesen werden. Er verbindet diejenigen, die durch die Weiße Dominanzkultur marginalisiert sowie durch die Gewalt kolonialer Tradierungen und Präsenzen kollektiv abgewertet werden. Auf diese Weise kann ein analytischer wie politischer Rahmen geschaffen werden, in dem sich Unterschiede, Gemeinsamkeiten sowie Überlagerungen unterschiedlicher Unterdrückungsverhältnisse und Ausbeutungszusammenhänge von People of Color in einem postkolonialen Kontext thematisieren lassen. Dabei werden einerseits die (zugeschriebenen) ethnischen, geschlechtlichen, kulturellen und sexuellen Identitäten und Subjektpositionen berücksichtigt. Andererseits geht der People of Color-Ansatz bei der Aushandlung einer gemeinsamen Verortung über diese partikulären Zugehörigkeiten hinaus und unterläuft die Strategie des Teilens und Herrschens durch den Versuch einer gemeinsamen. Vgl. Kien Nghi Ha/Nicola Lauré al-Samarai/Sheila Mysorekar (Hg.) (2007): *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Münster: Unrast Verlag. [Positionierungsmigrazine.at/artikel/people-color-als-solidarisches-b-ndnis](http://positionierungsmigrazine.at/artikel/people-color-als-solidarisches-b-ndnis). Vgl. heimatkunde.boell.de/2009/11/01/people-color-als-diversity-ansatz-der-antirassistischen-selbstbenennungs-und (Zugriff 26.5.17).

146 Die Vision umfasst im Englischen: »Sehvermögen, das Gesehene, Vorstellung ebenso wie Weitblick und Erscheinung und bezieht sich somit gleichermaßen auf Akte und Gegenstände der Wahrnehmung wie der Einbildung« (Anm. der Hg. in: Haraway 1995: 208).

The standpoints of the subjugated are not »innocent« positions. On the contrary, they are preferred because in principle they are least likely to allow denial of the critical and interpretive core of all knowledge. (...) We are also bound to seek perspective from those points of view, which can never be known in advance that promise something quite extraordinary, that is, knowledge potent for constructing worlds less organized by axes of domination. (...) Science has been utopian and visionary from the start; that is one reason »we« need it. (Haraway 1988: 584ff.)

Die eigenen Ansichten sind in sich vielseitig, »split and contradictory«, können andere Ansichten aufnehmen und drehen sich um »heterogenous multiplicities, that are simultaneously salient and incapable of being squashed into isomorphic subjects. Subjectivity is multidimensional; so therefore, is vision« (Haraway 1988: 586). Die Gefahr besteht, dass nicht Visionen, sondern Machtverhältnisse, Hegemonien und alte Strukturen das Machen von Ausstellungen bestimmt. Die Institution bliebe damit unverändert und eröffnete zunächst keinerlei Möglichkeiten eines *dekonstruktiven* oder gar *transformativen* Prozesses (nach Carmen Mörsch). Es entstehen auf diese Weise weder Austausch, noch eine neue, anerkannte Wissensproduktion und schlussendlich auch keine Partizipation. Möglichkeiten der Partizipation werden nicht nur für den analogen Museumsraum gesucht, sondern auch für den virtuellen Raum. Zeitlich in der Entwicklung der künstlerischen Produktion nachgelagert, die bereits mit ihren jahrzehntelangen Entwicklungen der Medienkunst und heutigen VR-Art neue Wege auch (partizipativer) Kunst geht,¹⁴⁷ erforschen auch in Deutschland die Museen den digitalen Raum. Beginnend bei der (Um-)Gestaltung ihrer Internetpräsenzen, weiterführenden Informationen zum Museum oder Sonderausstellungen, Kunstwerken usw., fehlt es meist aber an grundlegenden Strategien. Einzelaktionen sind es, die die Möglichkeiten des digitalen Raums für sich erproben und ihre Spezifika nutzen. Das Frankfurter Städel Museum etwa entwickelte eine partizipative Verschlagwortung für Kunstwerke nach neuen Kriterien.¹⁴⁸ In großen Museen bleiben ganzheitliche Ansätze, die auch Auswirkungen auf die Ausstellungen haben, bisher die Ausnahme.¹⁴⁹ Das Auftauchen bewegungssensitiver Displays in Museen – in Berlin etwa in der James-Simon-Galerie der Staatlichen Museen zu Berlin – zeugt von Versuchen, den Begriff der Partizipation auf zeitgenössische Weise technisch umzusetzen und die Massen in touristischen Museen durchzuschleusen. Die sogenannte Human Computer Interaction (HCI) wird in etlichen außerdeutschen Museen verwendet – wie etwa im Virtual Archaeological Museum of Ercolano, in der Sawyer Gallery des Natural History Museum in London und im City

147 Vgl. Brigit Huemer (2010): Semiotik der digitalen Medienkunst; Söke Dinkla (1997): Pioniere interaktiver Kunst; Oliver Grau (2001): Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart; Edward A. Shanken (2014): Art and Electronic Media.

148 Diese gleicht aber leider sehr einer Google-Bilder-Suche. Vgl. sammlung.staedelmuseum.de/de. Zu ihrer digitalen Strategie vgl. staedelmuseum.de/de/digitale-strategie (Zugriff 8.6.17).

149 Oftmals wird e-participation in den verschiedensten, institutionellen Bereichen nur als Legitimation eigener Arbeit verwendet und sind oft nur scheinbar partizipativ. Vgl. dazu u.a. eine EU-finanzierte Studie: Van Dijk (2009): utwente.nl/nl/bms/cw/bestanden/Participation%20in%20Policy%20Making%20EU%20SMART%20Draft%20Final%20report%20September%202009.pdf (Zugriff 13.05.17).

Museum of Bologna. Abgesehen von der akribischen Anpassung des Designs an ›unsere neuen Sehgewohnheiten‹ könnte darin folgende Hoffnung liegen:

The adoption of the design approach to create interactive multimedia exhibits makes the visitor use movement, rather than a traditional desktop system to control a process. (Michielon 2013: 1)

Vor allem aber ist der Verbund von Technologie und Museum ein vielversprechendes Marketinginstrument, das öffentliche Geldzuwendungen verspricht.¹⁵⁰ Die zeit- und ortsunabhängigen, digitalen Möglichkeiten sind dabei aber um ein Vielfaches größer (und bürgen ebenso Gefahren und Herausforderungen, die in dieser Arbeit nicht weiter thematisiert werden können) und könnten auf den Ausstellungsraum übertragen werden, sobald die Mitarbeiter_innen und Kurator_innen sie nicht nur unter technischen Gesichtspunkten begreifen:

Mit dem Internet ist weit über eine technische Infrastruktur für die Speicherung und Verteilung von Daten hinaus ein sozialer Raum entstanden, ein Lebensraum, der nicht länger als Nische einer alternativen bzw. separierten Welt existiert, sondern die Omnipräsenz der stationären und mobilen Endgeräte intrinsisch mit den realen Lebens- und Kulturräumen unserer Gesellschaft verwachsen ist – ein weiterer Layer des Anthropozän, der sich immer mehr wie eine selbstverständliche Lebensumgebung über uns legt. (Stocker 2017a: 7f.)¹⁵¹

Nicht nur im digitalen Raum, sondern auch in weiteren, außerinstitutionellen Räumen erscheinen die Möglichkeiten der Partizipation erleichtert. Aufgrund existierender musealer Arbeits- und Bürokratiestrukturen und nicht zuletzt aufgrund restauratorischer Gründe besteht die Annahme, es sei bisher außerhalb der Institution Museum leichter und schneller möglich, einen partizipativen Kurs der Kulturproduktion, die für die Besucher_innen sichtbar wird, einzuschlagen. Butler argumentiert: »the way in which the social world is made – and new social possibilities emerge – at various levels of social action through a collaborative relation with power.« Folglich sollte man immer nah an oder gar in der Institution sein, um Veränderungen zu bewirken. Auch wenn zum Beispiel Mari Ruti diesen respektvollen Umgang mit der Macht kritisch sieht und eher zu einer Negation rät.¹⁵²

150 Vgl. opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/21909/6/02whole.pdf (Zugriff 13.5.17).

151 Zum damaligen Zeitpunkt waren die Entwicklungen durch die weltweite COVID-19 Pandemie noch unvorhersehbar.

152 Vgl. Ruti 2017: 40ff. und Kapitel 3,3 »...Beyond, in or against the canon?«

1.2 The golden age of the visitor? Eine Resistenz gegen das Aufgedrängte

In den Berliner Museen sinken insgesamt die Besuchszahlen¹⁵³ – nicht erst aufgrund der Schließungen und Restriktionen durch die COVID19-Pandemie seit dem Jahr 2020. Das ist absurd. Und doch irgendwie auch nicht. Eine Spekulation um Gründe – beginnend bei den umfassenden Baumaßnahmen der großen Museen wie etwa der Neuen Nationalgalerie (2015-2021) und des Pergamon Museum (2012-2023) – soll hier nicht angestellt werden – ebenso wenig wie die grundsätzliche Diskussion und Fokussierung auf Besuchszahlen überhaupt nicht sinnvoll ist. Das Institut für Museumsforschung (SMB) führt differenziert jedes Jahr gelieferte Zahlen der Museen zusammen – vor allem, um Entwicklungen der Zahlen aufzuzeigen und Reflexionen darüber zu unterstützen – und doch sollte insgesamt die Verbindung von erfolgreichen Ausstellungen und hohen Besuchszahlen nicht zu fest gedacht werden.¹⁵⁴ Wichtig ist, wie die Besucher_innen aus den Ausstellungen rausgehen – nicht, wie viele hineingehen. Fatal wird es nämlich dann, wenn finanzielle Zuwendungen (von außen durch die Bund/Länder-Finanzierung öffentlicher Einrichtungen oder intern durch Budgetverteilungen) an hohe Besuchszahlen gekoppelt werden, weil es die Art und Inhalte der Ausstellungen verändern wird. Damit läuft das ›System Ausstellung‹ Gefahr, kapitalistische Mechanismen zu adaptieren, ihre Ähnlichkeit zu fördern, eine prestigeträchtige Aneinanderreihung und nicht unbedingt inhaltliche Reflexionsfähigkeit der Museen zu unterstützen.¹⁵⁵

So sollten auch nicht nur der vielzitierte Kunstkanon, bekannte Künstler_innen und ein reiches Marketingbudget über die Inhalte unserer Ausstellungen und deren Erfolg entscheiden (sondern leidenschaftliche Recherche und situiertes Wissen (vgl. #Situieretes Wissen, #Wildes Denken, #Queer phenomenology), Diskursfähigkeit, sozial-politisches Engagement, Vielfalt und Diversität und relationales Denken (vgl. #Intra-action und Relationalität) und umsichtige Kooperationen, neue Orientierungsmöglichkeiten durch queere Ausstellungen bieten, die dann auch von Besucher_innen gern wahrgenommen werden. In Anknüpfung an die Gedanken zur Partizipation (vgl. Kapitel 1.1) lässt sich betonen, dass der in der lateinischen Herkunft inkludierte, aktive Part im Wort ›Partizipation‹ – im Sinne des Ergreifens, sich Aneignens und Nehmens (*participatio*; lat. *capere*) – verstärkt in den Blick genommen werden, damit Ausstellen und damit auch Besucher_innen grundlegend anders gedacht werden.

Kunst kann die Besucher_innen berühren, Kunst kann aufregen und kann zum gegenseitigen Kennenlernen von diverser Kunst, Kulturen und Wissensentwürfen gehören. Dies kann möglich werden, wenn Kurator_innen dem gegenüber sensibel sind und grundsätzlich Menschen mit einer offenen, queer-feministischen Haltung begegnen und sich auch selbst reflektieren. Mit Audre Lorde kann man unterstützend betonen:

[D]ifferences inside me lie down together.

153 Vgl. die jährlichen Erhebungen des Instituts für Museumsforschung (SMB) smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat72.pdf, S. 34 (Zugriff 18.11.18).

154 Die Touristen sind gerade in Berlin eine bequeme statistische Größe (vgl. Belting 2001a: 41).

155 Zudem lässt sich betonen: »Es sind nicht die Bestände, sondern die Aktivitäten der Museen, welche sich der Fragen der globalen Welt annehmen sollten« (Belting 2001a: 41).

I have always known I learn my most lasting lessons about difference by closely attending the ways in which the differences inside me lie down together. (Lorde 1986: 158)

Begeisterung, »leidenschaftliche Aufmerksamkeit« (Lévi-Strauss 1968: 16) und tiefes Interesse können beim Ausstellen existieren, gezeigt und damit auch geweckt werden.¹⁵⁶ Queer Curating ist der Versuch, Kunst als wichtigen Bestandteil unseres heutigen Lebens zu inkludieren, der uns aufregt, anregt und mit der wir wichtige Fragen stellen können – auch wenn die Kunst in Ausstellungen nun fernab ihrer Produktionsstätte, -zeit und -absicht ist ausgestellt wird.

Eine reflektierte Transparenz und Nachvollziehbarmachung subjektiver Sichtweisen ermöglichen eine konsequent wissenschaftliche Arbeitsweise und eröffnen ein transformatives Potential von Ausstellungen. Wie kann man also queer eine Ausstellung konzipieren, die in ihrer Konzeption auch Besucher_innen imaginiert, ohne diese klassifizieren zu wollen? Die ersten Schritte sind, sich diese Herausforderung bewusst zu machen und mit Hilfe des Methoden-Glossars werden Zutaten und praktisch-theoretische Werkzeuge entworfen, um die Grundlagen einer repräsentationskritischen und situierten Haltung der Kurator_innen zu entwickeln, diese mit auszustellen und damit auch zur Disposition zu stellen. Diversität und Multiperspektivität sind, wenn man an Besucher_innen denkt, eine weitere Möglichkeit, wie methodisch und inhaltlich eine Konzeption entwickelt werden kann – die damit auch keine bloße Reproduktion eines Kanons hervorbringt. Bayer und Terkessidis fragen ebenso:

Wessen Geschichte wird hier erzählt? Wessen Perspektive privilegiert? Welche Bilder tauchen auf? Wer liest diese Bilder auf welche Weise? Wie sind die Exponate generiert worden? Wie entstehen die Texte? Sind die Narrative und die Bilder dazu angetan, Gruppen zu »empowern«, die bislang in den Darstellungen unterrepräsentiert bzw. gar objektiviert worden sind? (Bayer/Terkessidis 2017: 56)

Besucher_innen werden im Rahmen des Queer Curating politisch gedacht, konzipiert, entworfen und sind von Anfang an Teil des kuratorischen Prozesses – und werden niemals unterschätzt: weder hinsichtlich ihrer Interessen, noch ihres Drangs, mehr, anderes und anders W/wissen zu wollen, sensibel und offen. Diejenigen Besucher_innen, die Kunst im Durchlaufprinzip betrachten wollen, werden das weiterhin können.¹⁵⁷ Die Besucher_innen sollten *berührt* werden – wie schade wäre es sonst, hätten sie zwar alles gesehen und doch nichts wirklich angesehen und betrachtet – vielleicht sogar im Zusammenhang der kuratorischen Hängung!¹⁵⁸ Die Besucher_innen anzusprechen, sie anzuregen, sie aufzurütteln und Fragen zu stellen – wir ihnen und dann sie sich?

156 Dabei widerspricht die Forderung nach Begeisterung mitnichten dem Diktum »wissenschaftlicher Objektivität« (vgl. #Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung, #Situieretes Wissen, #Wildes Denken).

157 Vielleicht werden sie durch Störmomente in der Ausstellung zum Innehalten gebracht – trotz eventueller Zeitnot und der inneren Stimme, die meint: »Du musst dir alles angucken! Alles – egal, wie lange! Dann kannst du sagen, du hättest es gesehen! Und du bist auch beruhigt, nichts ausgelassen zu haben – sonst hättest du womöglich etwas verpasst! Klick, Foto, weiter!« Ob das dann ein Schauen im Parcours-Instagram-Modus ist oder nicht, sei jedem_r selbst überlassen.

158 Auch muss eine Ausstellung nicht verständlich sein wollen. Ist dem so, macht das transparent und gibt diese (Nicht-)Absicht auch an die Besucher_innen gleich am Eingang bekannt.

Es ist eine Herausforderung, wenn jede Ausstellungserfahrung anders ist, von jedem, an jedem Tag und jedes Thema und Kunstwerk einen anderen Umgang benötigt. Alles beeinflusst unsere Wahrnehmung – abgesehen von unseren grundsätzlichen Möglichkeiten, unserer Sozialisation usw. – alles Situative und uns Umgebende ebenso: und jede_r, wie voll es in der Ausstellung ist, welche Menschen mir wie begegnen, ob ich allein durch die Ausstellung geht, zu zweit oder in einer Gruppe; wie es mir selbst geht, was ich davor tat, danach vorhabe, wieviel Zeit ich mir nehme, welches Wetter es ist, wie kalt es ist in der Ausstellung und welches Licht mich die Kunst wie wahrnehmen lässt; welcher Gesundheit ich mich an diesem Tag erfreue und wie ich insgesamt agieren kann im Raum und an diesem Ort der Ausstellung. Wie kann etwas so performatives, dynamisches, individuelles und zugleich gesellschaftlich-soziales Moment wie eine Ausstellung überhaupt konzipieren sein – besonders, wenn man nicht von grundständig existenten Subjekten mit festen Ansichten oder Eigenschaften ausgeht?¹⁵⁹ Auch wenn es nie darum gehen kann, dass von ›allen alles‹ wahrgenommen wird, was den Kurator_innen der Ausstellung wichtig war – vor allem, wenn man selbst immer Viele ist und sich immer im relationalen Fluss befindet? Wenn die Markt- und Marketingstrategen Konsumierende zum Zweck des Profits entwerfen und in Zielgruppen einteilen, sollten Kurator_innen sich die Zeit und Differenziertheit erlauben dürfen, Besucher_innen queer-feministisch zu denken und sie als reflektierte, interessierte, gesellschaftlich engagierte, sich wandelnde und individuelle Besucher_innen verstehen und sie als solche ernst nehmen. Die Imagination der Menschen, ihrer Einteilung etwa in Personas oder Zielgruppen, kann eine Orientierung sein, sollte aber keine feste Konstante bilden – aufgrund aller genannter Aspekte, die letztlich immer die Gefahr der zu starken Distanzierung, Vereinfachung und Diskriminierung birgt. Ausstellungen sind politisch – und Besucher_innen klug. Viel zu klug, um auf ihr Alter, ihre Herkunft, ihr Geschlecht, ihr Gender oder ihren ›Bildungsgrad‹ usw. reduziert zu werden. Auch, um immer die gleichen White Cubes zu sehen – mit grünen Samtwänden oder verputzter, weißer Wände und spiegelndem Boden oder langen Holzdielen.

Wie kann man Besucher_innen imaginieren im Rahmen der Konzeption von Ausstellungen, ohne sie in Kategorien zu denken oder als Masse abzutun? Wie kann man an die unterschiedlichsten Menschen denken, die sich an dem Ausstellungsort treffen, die gemeinsam Dinge betrachten und sich mit der Kunst, dem Raum, den Themen usw. auseinandersetzen? Welche ästhetisch-informativen-berührenden-anregenden Ebenen kann ich entwerfen, die auch für verschiedene Besucher_innen funktionieren? Wie kann man dabei den angesprochenen Stereotypisierungen entgegen – jenen, die essentialistische Subjekteigenschaften und kanonisierte Zugehörigkeiten entwerfen, die Menschen auf wenige, bestimmte Eigenschaften reduzieren. Neben der Durchque(e)rung binärer Konstruktionen (auch von Geschlecht) existiert auch, wie bereits erläutert, eine prinzipielle und überzeugte Instabilität jedweder Oppositionsbildung, wie etwa Subjekt/Objekt, Kultur/Natur, Geist/Körper usw. Diese inhärente Kritik von Hierarchisierungen und strikten Trennungen immer wieder zu betonen, ist notwendig, um Theorien und Wissen aufzubauen und in die Konzipierung von Ausstellungen einzubeziehen. Inwie-

159 So betonen auch Bayer/Terkessidis (2017): »Dabei geht es weder darum, die eigene Autorität als Kurator_in zu negieren, noch darum, dem (wie auch immer festgestellten) kleinsten Nenner des populären Geschmacks zu folgen. Es geht dabei auch nicht ausschließlich um das Publikum und das ›Audience Development‹, sondern um den Prozess des Kuratierens selbst« (S. 59).

weit man in der Lage ist, alles Sein intra-activ zu denken und methodisch zu verwenden, ist je nach Situation und Wunsch selbst zu entscheiden – allein aber um dieses Denk-konstrukt zu wissen, muss sich zwangsläufig das Machen von Ausstellungen verändern.

»Klassifikation ist die Bedingung von Erkenntnis, nicht sie selbst, und Erkenntnis löst die Klassifikation wiederum auf.« (Horkheimer/Adorno 1989: 243)¹⁶⁰

Feste Abgrenzungen und Klassifikationen sind nur kurzfristig zum Sortieren der eigenen Gedanken angemessen: was will ich für wen warum erzählen/fragen/zeigen und was/wer ist derjenige_ diejenige eigentlich genau? Besucher_innen im Rahmen etwa von Geschlecht und Gender, Alter, »Bildungsgrad« usw. oder auch Künstler_innen im Hinblick auf ihre Herkunft, verarbeitete Themen oder nur mit einer Arbeit als Repräsentanz für eine gewollte, bestimmte Narration zu verwenden bedeutet, sie ebenso zu klassifizieren. Zudem existiert dabei oftmals die Gefahr der Markierung als »das andere« (vgl. Said 1978 und Kapitel 1.1). Dementgegen stehen selbstgewählte Bezeichnungen und repräsentative Eigenschaften von Besucher_innen oder Künstler_innen. Diese sind im Rahmen eines »strategischen Essentialismus«, wie ihn etwa zu Beginn Chakravorty Spivac noch vertritt,¹⁶¹ kraftvolle und zielgerichtete Möglichkeiten des Zusammenschlusses von Gruppen und daher etwas ganz anderes. Diese dann so auszustellen, gilt es in der Zielsetzung und Methodik abzuwägen – und vor allem diejenigen in der Konzeption von Ausstellungen miteinzubeziehen – sodass keine subalternen, sondern involvierende Mechanismen greifen. Dieser entscheidende Punkt wird in der Übergangsphase zur Selbstverständlichkeit gerade mithilfe von Outreach-Kurator_innen gelöst, die gemeinsam mit Communities diverseres Konzipieren ermöglichen. Es bleibt es eine Herausforderung, der wir uns annehmen müssen, da sie den Kern des Sinns von Ausstellungen berühren: Ausstellungen sind »umkämpfte Felder«, die mit queer-feministischem Anspruch auch als Kampf für die Demokratie verstanden werden können.¹⁶² Mit Birgit Sauer und Ursula Birsell kann die Forderung erhoben werden von:

»eine[r] Konstellation (...), welche die Bezeichnung Demokratie – im Sinne von Selbstherrschaft, Selbstbestimmung und Autonomie aller Bürgerinnen und Bürger – verdient hätte« (Sauer 2011: 33) [...] – und dies auch in einem Land wie Deutschland, das die größte Migrationsgesellschaft Europas ist und das zu den größten Einwanderungsländern der westlichen Welt gehört. (Birsell 2011:11)

Die Forderung ist dabei aber nicht nur auf institutioneller Ebene zu stellen, sondern auch auf persönlicher Ebene – von Demokratie als »Lebensform« spricht etwa auch Oskar Negt (2010), den Birsell zitiert. Nicht zuletzt knüpft sich das Queer Curating in seinen Grund-

160 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno (1989): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun, S. 243.

161 Spivac gibt im Verlauf ihrer Auseinandersetzungen zu bedenken: I'm much more interested in seeing the differences among these so-called essences in various cultural inscriptions« (Spivac 1993: 36).

162 Vgl. Ursula Birsell (2011): »Zukunft der Demokratie – Demokratie der Zukunft«, in: Zukunft der Demokratie – Demokratie der Zukunft, S. 11-28. Trotz der Übertragung von »queer«, das auch Bezeichnung von Sexualität wird queer nicht als Idee einer »homogene[n] Gruppenidentität« verwendet (Jagose 2001: 167), vgl. Kapitel 2 »Queer – through the magic of the name«.

sätzen an den feministischen Leitspruch »Das Private ist politisch!« an, der gleichermaßen alle diskursiven Prozesse in sich trägt und strategisch verstanden werden soll.¹⁶³

Es gelten die gleichen Ansprüche ebenso auch für das Schreiben von Texten. Der Versuch etwa, durch Klassifikation, Zuordnungen (etwa zu Epochen, Stilen, Strömungen) Orientierung zu schaffen, ist nur insofern angebracht, als es auch erklärt und auf die ausgestellte Kunst situativ Ausstellung übertragen wird. Besucher_innen sind viel zu klug und interessiert, um die immer gleichen Einführungstexte zeitgenössischer Kunstausstellungen zu lesen, die zu oberflächlich, oder dogmatisch mit oft ähnlichen Referenzen immer gleicher Theoretiker_innen oder Narrationen der »Entstehung« der Kunst, allgemeiner Begriffe, Einteilungen, Klassifikationen usw. gespickt werden.¹⁶⁴ »Klassifikation ist die Bedingung von Erkenntnis, nicht sie selbst, und Erkenntnis löst die Klassifikation wiederum auf« (Horkheimer/Adorno 1989: 243).¹⁶⁵ Es gilt also die absolute Notwendigkeit, sich die Mühe zu machen, jene anzuwenden, zu beziehen, zu verorten, zu situieren. Und um nochmal Horkheimer und Adorno aus reiner Freude hier zu bemühen: »Die Welt ist einmalig. Das bloße Nachsprechen der Momente, die immer und immer wieder als dasselbe sich aufdrängen, gleicht eher einer vergeblichen und zwangshaften Litanei als dem erlösenden Wort« (ebd.). Unnahbare Ausstellungen und rein abstrakte Texte, die mehr versuchen, die Kunst in etwas einzufügen, als wirklich von und mit ihr zu erzählen, sind dabei vor allem eine Demonstration von Überlegenheit durch das Verwenden von Wissen als Macht – ein sehr unangenehmer Habitus von Kurator_innen als wahrlich kontextabhängig. Sie geben Antworten auf die Fragen, die die Kunst in mühsamer Arbeit zu stellen versuchte. Sie zurren fest und vereindeutigen – wo wir doch mehr »VerUneindeutigung« brauchen, wie es Antke Engel bereits seit 2001 in Bezug auf das Geschlecht »zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse« als »eine queere Strategie« beschreibt.¹⁶⁶ Wir sollten in Ausstellungen – und wenn sie denn sein müssen auch in Einführungstexten – klare Haltungen und Meinungen vertreten und zugleich anregen, die diskutiert werden dürfen oder gar müssen! (vgl. weiter dazu Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen«). Kunst ist aber nicht per se erklärungsbedürftig – das Zeigen von Kunst aber schon.¹⁶⁷ So wäre es doch tragisch schlimm (denkt man an auch die eingangs erwähnte Social Credit Systems oder den Algorithmus anstelle des_r Kurator_in oder eben an die immer gleichen Texte), wenn niemand mehr etwas Wirkliches

163 Hier ist Queer im Sinne des »queering« (Butler 1993: 315) als Verb zu verstehen und damit weniger eine Identitätsbeschreibung als eine Normierungen störende Strategie (vgl. Morland/Willox 2005).

164 Auch die Liste der »Top Ten Words I Am Sick of Seeing on Artists Statements« (Liu 2011) – (inklusive »Holiday Sale! Artist Statement Templates!«), ist passend für jene Texte, die auf einen globalen Kunstdiskurs referieren, der sich in den Wortzusammenfügen als vollkommen sinnentleert zeigt, wenn er nicht weiter und situativ an die eigene Ausstellung ausgeführt wird.

165 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno (1989): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun, S. 243.

166 Antke Engel (2001): »Die VerUneindeutigung der Geschlechter – eine queere Strategie zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse, in: Ulf Heidel/Stefan Micheler/Ulf Heidel/Elisabeth Tuijder (Hg.): Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies, Hamburg, S. 346-364.

167 Dennoch soll nicht »Mythos der der allgemeinen Verständlichkeit der Bilder« verfallen werden oder einer Vorstellung, dass Bilder »unabhängig vom kulturellen, subjektiven, historischen und anderen Kontexten immer wieder das Gleiche bedeuten« (Schade/Wenk 2011: 8).

sagt, aus Angst, jemandem nicht zu gefallen, jemand Wichtigen nicht zitiert zu haben, das allgemeine der Kunstgeschichte zu betonen, einzuordnen – und nur Worthülsen aneinanderreihet, die nichts mit der eigenen Ausstellung zu tun haben oder dessen Zusammenhang nur dürftig und als selbstverständlich abgetan wird. Wagt mehr! Traut euch! Sprecht! Erzählt! Erklärt! Schaut hin! Seid achtsam und setzt euch auseinander! Reflektiert! Beachtet den Kontext! Fragt andere und macht nicht alles allein im stillen Kämmerlein! Schreibt so auch eure Texte und denkt immer an die Kunst, den Raum und eure Besucher_innen – sie werden es euch danken!¹⁶⁸ Nur das ist doch eine Ausstellung, die einem demokratischen Gesellschaftsprinzip, einer ›Kunst inmitten der Gesellschaft‹ nahekommt und ihre Wirkung entfalten können, oder?

Ob durch Texte, Weisen der Gestaltung oder Zusammenstellung der Kunstwerke, durch queere Strategien und Störungen ist es möglich, Besucher_innen in Ausstellungen zur eigenen Positionierung zur Kunst zu bewegen und sie damit an sich heranzulassen. Gerade weil die eigene kuratorische und darin politische Haltung nicht mit Überzeugungs-, sondern mit Animationsabsicht und -angebot im Zeigen wirksam wird. Thesen aufzustellen – visuell oder gedanklich (und eigentlich immer beides zusammen) – und diese gleichzeitig als sichtbares Dispositiv strukturell einzubinden, ist dabei eine der Strategien queeren Arbeitens. Queeres Arbeiten stört ritualisierte Abläufe – auch bloßes Überfliegen von Texten – durch gleichzeitiges Aussagen und Fragen. Also: Fragt euch! In Ausstellungen entstehen immer wieder situative, kollektive Handlungen, die den individuellen Ausstellungsbesuch in immer unterschiedlicher Intensität prägen. Dadurch entstehen ephemere Kooperationen, Kollisionen, Gemeinschaft und kollektive Handlungsfähigkeit. Die Rollen der Besucher_innen changieren je nach Ausstellungskonzeption, Tagesform und ephemerer Gemeinschaft zwischen Akteur_in und Zuschauer_in. Was wollen wir also mit der Verbindung aus Kunst und den Besucher_innen und warum und wie erreichen wir das?

Wichtig ist, dass sich kollektive Akteur_innen an diese Ambivalenzen wagen, und das, was sie dabei erfahren, indem sie es wagen. Denn sich selbst aus dem Zustand der eingeschränkten Handlungsfähigkeit herauszusetzen bedeutet auch, dass begonnen wird, über Grenzen, Potenziale und Perspektiven kollektiver Handlungsfähigkeit nachzudenken und zu sprechen. (Süß 2015: 160).

So kann man festhalten, dass die Auseinandersetzung mit der eingeschränkten Handlungsfähigkeit sowohl die Besucher_innen als auch die Kurator_innen betreffen. Ritualisierte Strukturen werden in Ausstellungen sichtbar – ob an räumliche Strukturen oder an andere Besucher_innen und gesellschaftliche Entwicklungen gebunden. Aber jede hegemoniale Ordnung ist für gegenhegemoniale oder störende Praxen empfänglich, die versuchen, sie zu desartikulieren, um eine andere Form von Hegemonie einzusetzen.¹⁶⁹ So sind Rituale als strategisches Terrain zu begreifen, das durch gegenhegemoniale Artikulationen gestört werden kann: Die Art, wie visuell gleich zu Beginn der Ausstellung Orientierung angeboten oder explizit abgelehnt wird, ist ein Gestus, der eine Einstimmung auf ein entsprechendes Ritual sein kann (vgl. Kapitel 4.2 »Die Ausstellung: »Homo-

168 Die Stimmung für die Ausrufe ist der aufrührerischen Rede von Frank A. Meyer: »POPULISMUS. Mit dem Volk? Gegen die politische Elite?« (24.1.19) im Club Bel Etage von Jeannot Simmen entsprungen.

169 Vgl. Laclau/Mouffe 1991, u.a. S. 123, ebenso 2008; Süß 2015: 121.

sexualität_en«). Die Ansprache und der Gestus der Präsentation sind nächste Indizien der Art und Weise, wie mit Besucher_innen in einer Ausstellung umgegangen wird, die mit der Methode des Queer Curating konzipiert wird und dies auch sichtbar macht. Dabei ist es eine unbedingte Voraussetzung, eine antidiskriminierende Sprache zu verwenden, die eine Geschlechterhierarchie explizit ablehnt und inklusiv und umsichtig denkt (vgl. Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung« und 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen«).¹⁷⁰ Eine Offenheit und Zukünftigkeit ist für solch emanzipatorische Prozesse existentiell.¹⁷¹ Dabei geht es einerseits um den Denkraum der situativen, subjektiven Erfahrung der Ausstellung (#Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung, #Intra-action und Relationalität, #Situieretes Wissen, #Wildes Denken) und auf der anderen Seite um die Frage, wie eine Austauschbeziehung zwischen dem Ausstellungsort, der Kunst und den Besucher_innen konzipiert werden kann (Kapitel 3 und 4). Dies erfordert ein (Mit)Denken mit den Besucher_innen und mit der Kunst im Raum; eines, das nicht nur sie, sondern auch uns formt.¹⁷² Hierfür ist die »ständige Reaktivierung einer Haltung« notwendig, die als »permanente Kritik unseres historischen Seins beschrieben werden könnte« (Foucault 1990a: 45).

Queer-feministisches Kuratieren ist ein Anknüpfen mit der Kunst an soziale Fragen und gesellschaftliche Herausforderungen, in denen sich die Kurator_innen und die Besucher_innen gleichermaßen befinden. Queer Curating besitzt einen interventionistischen Anspruch und bedeutet somit immer auch, nach dem *Gewordensein* der ritualisierten Strukturen, der Dinge, der Abläufe und der Praktiken zu fragen, die uns umgeben. Ebenso wie in Veränderungen, Alternativen und Störungen der Normen. Dazu gehören die ständige Kritikfähigkeit und Positionierung der eigenen Haltung zu eben diesem Gewordensein und ein Entwurf für ein zukünftiges Werden. Eines, das sich nicht aufgrund von kategorialen Eigenschaften oder Merkmalen von Menschen bildet, sondern einen Blick auf die Prozesse hat, in denen Diskriminierung, Stigmata und Ausgrenzung verhindert werden.¹⁷³ Das könnte bedeuten, dass Störungen normierter Abläufe in Ausstellungen gerade zu Beginn deutlicher ausfallen (vgl. Kapitel 3.2 »Moment der Störung«). Frei nach dem Motto Peter Sloterdijks: »Das Museum werde eine Schule des Befremdens, dass der Vertrautheitsfirnis zerspringe!« (1998) – um dann noch näher an die Besucher_innen heranzurücken! Könnte man ergänzen. In Zeiten kapitalistischer Dominanz im Jahr 2019 in vielen Teilen Berlins wäre folgende Formulierung vielleicht hinzuzufügen: Die zunehmenden Forderungen nach Unternehmens-

170 Vgl. Bal 2006, Scholze 2004, 2010, Muttenthaler/Wonisch 2010. Der Aufruf lautet: Sei sensibel – bedenke den Kontext in dem du dich befindest – deiner wissenschaftlich/praktischen Blase aus der du kommst und argumentierst. Queer heißt auch, umsichtig auf sich zu achten.

171 Vgl. Foucaults Gedanken zur Aufklärung; Anna Babka (2007): »Queering the differences. Gender, Dekonstruktion und die Vielfalt von Differenz«, in: Rosecker/Müller (Hg.), Bibliothek der Grundwerte. Wien: Verein Alltag, S. 260-270.

172 Vgl. Hark/Villa 2017: 123. Es ist eine »innere und äußere Beweglichkeit des Einzelnen, seine perzeptive affektive oder handelnde Verflechtung mit anderen und damit einhergehend seine Tendenz zum Kontrollverlust und zum Unsichtbar- und Ununterscheidbarwerden unterstreicht« (Ott 2010: 181). Dabei gehören für mich alle Entitäten, da sie sich ebenso bewegen – sich verhalten – sich positionieren oder einfach sind – und sich damit immer wieder neu in Relation setzen.

173 »Das bedeutet, anstatt eines Gleichheitsrechts gegen die Benachteiligung aufgrund des Geschlechts ein Recht gegen Sexismus zu normieren oder anstelle eines Verbots der Diskriminierung wegen der Rasse ein Recht gegen Rassismus zu setzen«, in: Susanne Baer (2013): »Der problematische Hang zum Kollektiv und der Versuch, postkategorial zu denken«, S. 62f.

transparenz sind im gleichen Atemzug wie die Transparenz der Kunstakteur_innen zu nennen, um ebenso Vertrauen zu schaffen, wie die Märkte und das Denken der Marktteilnehmer_innen zu verändern. Daraus könnten »Verschiebungen hegemonialer Formationen« (Süß 2015: 165) entstehen, für die Oliver Marchart ebenso betont:

Hegemoniale Kämpfe, sofern sie Kämpfe um Deutungsmacht und damit Kämpfe im Diskurs sind, entfalten sich also fächerübergreifend. Was im Kunstfeld vor sich geht, ist über das Netzwerk der hegemonialen Formation mit anderen gesellschaftlichen Feldern und politischen Kämpfen verknüpft. (Marchart 2008: 24)

Die Wirkungen sind vice versa: Ausstellungen mit klarer Haltung beeinflussen im besten Falle politische Kämpfe der Besucher_innen und können als Kanonverschiebung bzw. -durchbrechung auch außerhalb des Kunstfeldes fungieren – gemeinsam mit den Besucher_innen und der Kunst. Markus Miessen argumentiert ebenso mit »postdisziplinären Kräftefeld(ern)« und fordert die politische Dimension der Partizipation ein. Diese besagten Kräftefelder können »neue Wissensformen generieren« (2007: 3). Dabei sind die bereits erwähnten, gemeinsamen Denkprozesse wichtig, bei denen Meinungsverschiedenheiten, Differenzen und unterschiedliche Interessen existieren dürfen.¹⁷⁴ Es muss klar sein, dass bei dem Wunsch nach Veränderung machtvoller, normalisierter Abläufe eine Aufgabe derselben geschehen muss, die auch die eigene Position inkludiert – und in gemeinschaftlicher kuratorischer Arbeit geschieht.¹⁷⁵ Unterschiedliche, transkulturelle Identitäten können dabei entscheidend mitwirken – die Frage ist, wie konkret damit gearbeitet und diverse Stimmen sichtbar gemacht werden können?¹⁷⁶ Jedes Ausstellungsprojekt besitzt dabei spezifische Herausforderungen in der Umsetzung. Museen im Besonderen, aber auch temporäre Ausstellungen sollten im kollaborativen Prozess gemeinsam mit den Menschen/Communities des direkten Umfeldes gedacht werden, und die in Beziehung zu bestimmten Themen oder Objekten stehen, sie herstellen oder in kulturellen Praktiken verhandelt sind.¹⁷⁷ Um noch einen Schritt weiter zu gehen und anschaulicher zu werden: Die politisch relevante Frage im Rahmen der Überlegungen zu den Besucher_innen ist nicht »was ist der Mensch, sondern vielmehr wer bist du?«¹⁷⁸ Es soll nur erwähnt werden, dass die Akteur_innen der Ausstellungen auch nicht nur im kleinen Kreis direkt gedacht werden sollten (wie etwa bis hin zu Arbeit mit Communities): Wenn zum Beispiel Auf-

174 Markus Miessen betrachtet etwa den Aspekt der konfliktreichen Partizipation. Vgl. (2007): Die Gewalt der Partizipation. Räumliche Praktiken jenseits von Konsensmodellen, S. 3, eurozine.com/die-gewalt-der-partizipation/ (Zugriff 06.02.17).

175 Man denke auch etwa an die »self-transformation« bei Foucault (2005): »the search, practice, and experience through which the subject is carries out the necessary transformations on himself in order to have access to the truth«, S. 15, auch wenn die Idee eines »wahren Kerns« angreifbar ist.

176 Kategoriale Einteilungen nach »Graden der partizipativen Möglichkeiten« erachte ich unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten als nicht sinnvoll. Vgl. aber dafür Feldhoff (2009); Brown/Novak-Leonard (2011).

177 »Communities are social and political spaces in which local and global identities are forged and sustained.« In: Raymond Silverman (2015): »Introduction: Museum as process«, in: Ders. (Hg.), Museum as Process. New York: Routledge, S. 1-18, hier S. 8.

178 Arendt 1981: 169, vgl. Sabine Hark 2013: 43, Hannah Arendt (1981): Vita activa oder Vom tätigen Leben. München/Zürich: Piper, S. 169.

sichtspersonen, Klassenpersonal usw. in der Ausstellung gefordert sind, lässt sich fragen, welche Rolle ihnen zugesprochen wird und ob sie nicht Teil des Aktivist_innen-Teams sein können, die involviert werden? Trotz arbeitsorganisatorischer Rotationen ist es möglich und ein wichtiger Teil der Konzeptphase, sie zu integrieren und ihnen vom Konzeptplan der Ausstellung zu erzählen, sich darüber auszutauschen und sie zu fragen, wie sie den Raum und die Ideen empfinden.¹⁷⁹ Wieder auf den Kreis schauend, ist auch die Einladung so genannter ›Critical Friends‹ sinnvoll, denen eher die Rolle als Unternehmensberater_innen eingeräumt wird. Sie sind als kritische Rückkopplung geplanter Inhalte eine gute Möglichkeit der Reflexion und Teamarbeit, vor allem, wenn die inhaltliche Arbeit nicht vollständig allein geleistet werden kann oder soll. Es entsteht daraus zudem eine gute Chance, dass sich daraus auch nachhaltige Veränderungen und Kooperationen ergeben, die auf weitere Ausstellungsprojekte übertragbar sind.¹⁸⁰ So geht es auch um ein »Nichtrechthabenwollen« (Seel 2018)¹⁸¹ und darum, das aufs Spiel zu setzen, wovon man überzeugt ist (im kuratorischen Prozess oder als Grundhaltung für die Ausstellung).

I feel as if I'm gonna keel over any minute and die. That is often what it feels like if you're really doing coalition work. Most of the time you feel threatened to the core and if you don't, you're not really doing no coalescing. (Reagon 2000: 356)¹⁸²

Bei der Frage nach der Rolle der Besucher_innen bei queer-feministischen Ausstellungskonzeptionen muss also deutlich werden, dass trotz der intra-activen Überzeugung allen Seins und der Methode relationalen Arbeitens, verantwortungsvolle Positionen existieren und diese deshalb gestärkt, gefördert und gefordert werden müssen – von allen Seiten. Von Seiten der Institution, wie den Kurator_innen und weiterführend auch den Direktor_innen, den Besucher_innen und auch der Kunst. Dafür ist die gemeinsame kuratorische Auseinandersetzung mit Erwartungen und Erwartungserwartungen ein weiterer Schlüssel für einen reflektierten Umgang mit Besucher_innen (vgl. Kapitel 1.3 »Große Erwartungen an Kurator_innen«).

In Ausstellungen werden Grenzen und Möglichkeiten von Teilhabe verhandelt: »Nimmt man Queer Theory, Aktivismus und das politische Ansinnen hinter dem Konzept ernst, so ist eine wirklich einschließende und diverse Öffentlichkeit erstrebens-

179 Dies hat sich in eigenen Erfahrungen zum Beispiel im Märkischen Museum Berlin bei der Planung für die »Ich. Menzel. Zum 200. Geburtstag von Adolph Menzel« (2015/16) als sehr gewinnbringend herausgestellt – sowohl für die Mitarbeiter_innen, für mich als Kuratorin als auch dann für die Besucher_innen. Dieser Aspekt ist in musealen Ausstellungen meist wichtiger als in freien Ausstellungsprojekten, aber zum Beispiel hier eingefügt worden: »re.act.feminism – a performing archive« (2008-2009) und ihre Fortführung #Situieretes Wissen, (2011-2013), vgl. reactfeminism.org.

180 Vgl. z.B.: lab-bode.de/lab-bode/critical-friends/ (Zugriff 19.1.19).

181 »Sich auf Abwege zu begeben, nicht geradeheraus zu operieren, sondern Gedanken zunächst einmal so anzunehmen, wie sie einem nun einmal kommen, das ist eine ganz entscheidende Produktivkraft der Philosophie, und es ist auch ein wichtiges Elixier des Denkens überhaupt« deutschlandfunkkultur.de/philosoph-martin-seel-wir-sind-nicht-im-besitz-der-wahrheit.2162.de.html?dram:article_id=429330 (Zugriff 19.1.19).

182 Bernice Johnson Reagon [1981] (2000): »Coalition Politics: Turning the Century«, in: Barbara Smith (Hg.), Home Girls. A Black Feminist Anthology. New Brunswick: Rutgers UP, S. 56-368, hier S. 356, zunächst als Rede anlässlich des West Coast Women's Music Festival (1981).

wert.«¹⁸³ Auch wenn der Begriff des Queeren überwiegend als Identifikation eigener Persönlichkeiten verwendet wird, ist es sinnvoll, auch Sichtweisen, Perspektiven und Arbeitsweisen einzuschließen, die einen anderen Schwerpunkt haben als das Aufzeigen von »Repräsentationssegmenten, die Ungleichheits- und Diskriminierungsstrukturen in Bezug auf Gender, Sexualität und race/Ethnizität« (Loist 2008: 149, vgl. dazu auch Schaffer 2004). Damit soll betont werden, dass es nicht nur auf die Themen ankommt, die eine Sichtbarkeit versprechen, sondern um dezidierte Machtwechsel innerhalb kuratorischer Prozesse. Und um Kurator_innen, die, wenn sie an Besucher_innen denken, nicht Besuchszahlen und Zielgruppen im Kopf haben, sondern neue Weisen mit ihnen umzugehen, sie zu betrachten und in ihrer Handlungsfähigkeit wahr- und erst zu nehmen.

1.3 Große Erwartungen an Kurator_innen

Man hat Fragen, Ideen, Themen, Hoffnungen, Träume, Wünsche..., sucht Kunst und Künstler_innen, hat mehr Fragen, ein paar Antworten, noch mehr Fragen, sucht Verbündete... und Räume..., die für einen kurzen Moment die Welt bedeuten. Dann wählt man aus, zeigt sich und das Gefundene, macht sich und die eigenen Fragen angreifbar und schafft gemeinsam mit den Betrachtenden und den Dingen im Raum die Ausstellung – die alle und alles verändert; dauerhaft spürbar und merk_würdig oder nur für eine Sekunde, in der alles stehen bleibt, der normale Ablauf gestört wird und in dem Riss neue Gedanken möglich werden. So jedenfalls meine Erfahrung als Kuratorin. Wer also hofft, hier eine stark systematisierte, regelgeleitete Handlungsanweisung für die Konzeption und Themenfindung einer Ausstellung zu erhalten, wird sich hoffentlich am Ende nicht enttäuscht, sondern bereichert sehen – das nur vorab zu meinen angenommenen Erwartungserwartungen.

Umfassende und systemische Erwartungen an Kurator_innen und damit an Ausstellungen sollten im Zuge ihrer kuratorischer Praxis eine Rolle spielen. Dazu gehören im gesellschaftlich-kulturellen System der Kunst und ihrer öffentlichen Präsentation hohe Erwartungen in der Auseinandersetzung und Bekämpfung von Diskriminierungen und Machtstrukturen. Dies macht eine systemisch-reflektierende und selbstanalytische Beschäftigung mit den vielschichtigen Erwartungen und der eigenen Haltung unabdingbar.

Ausstellen ist im Rahmen des *Queer Curating* politisch. Museal-institutionelle Ausstellungen bilden dabei den Ausgangspunkt eines kritischen Neuanfangs:

Es ist offensichtlich, dass – sobald wir die gesellschaftliche Realität im Sinne hegemonialer Praxen ins Auge fassen – der für radikale Politik charakteristische Prozess der Gesellschaftskritik nicht länger ein Rückzug aus den bestehenden Institutionen sein kann, sondern ein Eingriff in diese sein muss, um derart die bestehenden Diskurse und Praxen, durch welche die gegenwärtige Hegemonie errichtet und reproduziert wird, zu desartikulieren, und zwar mit dem Ziel, eine andere Hegemonie zu konstruieren. (Mouffe 2008)¹⁸⁴

183 Loist 2014: 143. Loist bezeichnet dies auch eine »Programmstrategie: queer«, die sie selbst im Rahmen von Filmfestivals etabliert. Vgl. ebd.; Ommert/Loist 2008.

184 Chantal Mouffe (2008): »Kritik als gegenhegemoniale Intervention«, übersetzt von Birgit Mennel und Tom Waibel, in: eipcp/Transversal Texts, 04/2008, ohne Seitenangaben.

Eine Übersetzung eines politischen Anspruchs an Kurator_innen macht eine regelmäßige Auseinandersetzung mit den vielen Seiten, auch systemischen, von Erwartungen – zu Beginn eines Ausstellungsprojekts unabdinglich. Dazu gehören im Sinne Niklas Luhmanns (1972)¹⁸⁵ die Erwartungen der anderen, seine eigenen, und die selbst imaginierten der anderen als sogenannte Erwartungserwartungen. Dies ist für sich und das Team eine Herausforderung – sind Erwartungen doch schwer greifbar und abgrenzbar erscheinen von den vielzähligen Akteuer_innen von Ausstellungen: neben den Kurator_innen auch Künstler_innen (und ihre Sammler_innen/Galerist_innen, Erb_innen oder ähnliche Interessengemeinschaften), Besucher_innen und der Staat (Kulturpolitik und finanzielle Mittel) nehmen Perspektiven ein, die insofern miteinander verbunden sind, als sie das situative Moment der Ausstellung zusammenbringen und die unterschiedlichen Erwartungen aufeinandertreffen lässt. Die Ausstellung selbst wiederum umfasst den Anlass, den Ausstellungsort, alle ausgestellten Stücke, eine raumbezogene, rituelle Struktur und den Kunstkanon, der sowohl von der Kunstgeschichtsschreibung als auch vom Kunstmarkt bestimmt wird. Es ergeben sich zeitliche und inhaltliche Strukturen von Erwartungen, die an unterschiedlichen Stellen Einfluss auf die Konzeption, also auf die Kurator_innen einer Ausstellung nehmen. Dabei geht es aber nicht nur um die Frage, wie Erwartungen erfüllt werden müssen, geschürt werden können – und dann in erster Linie wie gestört werden können. Störungen sind auch Momente der Unterbrechung von habitualisierten, bewussten oder unreflektierten, unbewussten Erwartungen. Sie sind ein Aufmerken, ein Innehalten – vor allem an und von sich selbst. So geht es auch hier in erster Linie um die Frage, wie man sich selbst stören kann, um erstens neue Wege zu gehen und zweitens die Wege kritisch zu betrachten, die man selbst geht. Die Reflexion über Erwartungen und Erwartungserwartungen sind dabei ein konstruktives Mittel der Selbstbewusstwerdung und eine Vorarbeit, die dann mit dem Ausstellungsteam fortgesetzt werden sollte. In wieweit das Offenlegen der Ergebnisse Teil der Ausstellung werden, ist je nach Art und Zielsetzung der Ausstellung zu entscheiden. Störungen von Abläufen kann eben besonders dann erfolgen, wenn sie entgegen der normalisierten Erwartung stattfinden.

Erwartungen können vor der uns wahrgenommenen Realität vorgeschaltet sein – mal bewusst mal unterbewusst – deshalb sollten sie in den Blick genommen werden – ohne damit vor allem einen Effekt beschreiben zu wollen, der durch das Stören von Erwartungen ausgelöst werden soll. Das, worum es hier zum einen geht, ist das Moment der Störung einer stabilen Realität, wie sie uns dargestellt wird. Zum anderen geht es vor allem um das Stören eigener Rituale – und damit eventuell auch daraus entstandene Erwartungen und Erwartungserwartungen. Möchte man Störungen in normierten Abläufen hervorrufen, muss man sich theoretisch damit beschäftigen, in welcher Weise Erwartungen existieren. Eine Beschäftigung mit Strategien der Störung benötigt in Teilen auch die Frage danach, was eigentlich gestört werden soll.

Wenn man also davon ausgeht, dass Erwartungen bedeuten, dass wir gewisse Abläufe, Inhalte, Themen, geforderte Künstler_innen, gewisse Bedürfnisse von Besucher_innen, Teamzusammensetzungen (...) »für wahrscheinlich halten«, »mit etwas rechnen, erhoffen, sich versprechen« und dem wir »mit einer gewissen Spannung entgegensehen« (vgl. Duden 2021), ist eine Auseinandersetzung und Analyse mit darin

185 Niklas Luhmann (1972): Jahrbuch für Rechtssoziologie und Rechtstheorie. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt, S. 86.

verknüpften Stereotypisierungen, existierender Normzusammenhänge und Diskriminierungen sinnvoll. Die wissenschaftlichen Felder, die sich aber mit Erwartungen auseinandersetzen, übersehen zu oft den direkten Zusammenhang dieser Aspekte mit dem Thema »Erwartungen«. So analysiert etwa die Psychologie, Sozialwissenschaft, die Religionswissenschaft, die Wirtschaftswissenschaften – aber auch die Museologie hat vor allem empirisch im Zusammenhang mit Begriffen wie Prognose, Hoffnung aber auch Zielgruppen, Personas, usw. Erwartungen, die zu.¹⁸⁶

Schließlich ist es hier in seiner Verwendung des Begriffs oder des Konzepts von Erwartungen eine Möglichkeit, sich mit den Akteuer_innen der Ausstellung auf eine Weise auseinanderzusetzen, die sowohl historisch als auch situativ bedingt ist.

Erwartungen von Ausstellungsbesucher_innen werden im Rahmen der virtuellen Verfügbarkeit von Informationen (z. B. durch Instagrambilder oder dem »Google-Art-Projekt«, vgl. Kapitel 5 »Schluss und Anfang«) nicht per se gesteigert, aber zumindest auf eine Weise vorsortiert und gestimmt. Nicht zu unterschätzen sind die Beschreibungen der Ausstellungen in den gewählten Medien der Außenkommunikation – etwa in der Pressemitteilung oder in Zeitungen oder der eigenen Website und den weniger beeinflussbaren Rezensionen in Print- und Onlinemedien. Inwieweit dann bereits konkrete Erwartungen entstehen, ist individuell bedingt, kontextabhängig und dem habitualisierten Umgang mit Informationen geschuldet. Medien sind nicht nur verfügbare Informationen. Sie sind von Menschen gesteuert und besitzen institutionelle Strukturen, die gleichermaßen soziale Systeme der Gesellschaft abbilden.¹⁸⁷ Sie bilden damit gleichermaßen einen Umgang mit Medien ab und bringen die soziale Ordnung mit hervor, über die Informationen verbreitet werden: »Sie setzen Regeln, steuern damit Erwartungen und etablieren dadurch eine soziale Ordnung, die sie zugleich auch repräsentieren (Jarren 2014).«¹⁸⁸

Erwartungen von Besucher_innen werden bereits vor dem Besuch der Ausstellung gebildet – durch die (Un-)Kenntnis des Ausstellungsortes, der Kunst, einer Ausstellungsbesprechung, Erzählungen von anderen, Werbung usw. oder durch das Betreten des Ortes, das Teilnehmen am Ritual der Kunstbetrachtung und die ersten Momente der Wahrnehmung. Spätestens seit Instagram, Facebook und umfangreichen Online-Berichterstattungen ist der Umgang mit Kunst in Ausstellungen und damit auch zum Beispiel die Theorie des kulturellen Kapitals von Pierre Bourdieu überholungsbe-

186 Vgl. Kapitel 1; museumsbund.de/sind-personas-hilfreich-fuer-die-museumsarbeit/, Louis Nielsen (2013): *Personas – User Focused Design*. (Human-Computer Interaction Series) London: Springer, m4po.nvii-dev.de/publikation-listing/personas-der-gemaeldegalerie-staatliche-museen-zu-berlin-zielstellung-methodik-und-erlaeuterung-von-persona-verfahren-und-visitor-journey-mapping/, museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/qualitaetskriterien-museen-2008.pdf, transcendstrategie.com/blog/2019/10/28/personas-and-designing-the-ideal-museum-experience, kulturmanagement.net/Themen/Ausstellungsbesucher-Typologie-fuer-Evaluationen-und-Besucherstudien, 2133, Walter Schweibenz (2008): »Know Thy Visitors: Personas for Visitor-centered Museums«, in: *The International Journal of the Inclusive Museum*, 1 (2) 2008: 103-109.

187 »Die Institution »Massenmedien« verfügt über gemeinsame Normen und Regeln und innerhalb der organisationalen Felder, die die Mediengattungen bilden, finden sich spezifische regulative, normative wie kulturell-kognitive Regeln.« Beide Zitate in: Harald Gapski/Monika Oberle/Walter Stauer (2017) (Hg.): *Medienkompetenz. Herausforderung für Politik, politische Bildung und Medienbildung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 34.

188 Otfried Jarren (2014): »Erfüllen die Medien heute einen demokratischen Auftrag?«, in: *Zeitschrift für Politikwissenschaft*, Heft 3, S. 317-327.

dürftig – überall dort begegnet uns Kunst, Künstler_innen und ihre Inszenierungen – meist ohne ›autorisierte Kurator_innen‹ – und die Verknüpfung mit dem ›Grad der Bildung‹ verwässert im Zuge dessen.

Neben den Erwartungen der Besucher_innen, denen die Kurator_innen gegenüberstehen, hat sich auch der Zugang zur Kunst verändert. Kunst kann nicht mehr nur von Einzelnen, finanziell gut situierten betrachtet oder gar im privaten Bereich betrachtet und besessen werden. Kunst ist in einen demokratischeren Außen- und Digitalraum gewandert, der somit auch die Rolle der Kurator_innen verändert. Kunst ist nicht (mehr) etwas für eine ›bürgerliche Elite‹, sondern ständige Begleiterin einer kapitalistischen Welt mit enormer, visueller Präsenz vor allem in der Großstadt Berlin: von Cafés, an den Häuserwänden, den etlichen, zu frei zugänglichen Galerien und eben den unzähligen Ausstellungen bis hin zu den Medien, wie Zeitungen, Instagram, TicToc und den vielen digitalen Netzen des Alltags.

Kurator_innen stehen einem vielschichtigen und sehr verknoteten »Erwartungs-bündel« gegenüber, wie Luhman es beschreibt (1972: 86). Dieses Bündel von Erwartungen begann seit dem Zeigen von Kunst im musealen Umfeld im 18. Jahrhundert und reichert sich seitdem an und unterliegt und repräsentiert zugleich unsere gesellschaftlichen Ansprüche. Die Rollenzuschreibung, so könnte man eine Version der Geschichte darstellen und den kurzen Exkurs hier beginnen, entwickelte sich von der ursprünglichen Wortherkunft der Kurator_in als Stellvertreter_in/Verwalter_in in rechtlichen Belangen, gegenüber Dingen, die nicht selbst für sich Sorgen konnten (›curare«), wie zum Beispiel im 18. Jahrhundert für Aufsichtspersonen von Minderjährigen. Später wurde die Verwendung des Begriffs abstrakter und bürgerte sich als generelle Verwaltungsperson ein, wie es in Meyers Conversations-Lexikon von 1846 zu lesen ist.¹⁸⁹ Anke te Heesen betont, dass die Differenzierung von Kustod_in und Kurator_in, die noch bis weit ins 20. Jahrhundert durch ihre Bindung zur Institution abhängig war, heute nicht mehr existiert (te Heesen 2013: 27ff.). In traditionellen, staatlichen Museen in Deutschland wird an dieser Differenzierung aber noch immer festgehalten – wie an ein Prestige, das sich durch die zeitliche Intensität auszeichnet, mit der man sich als Kustod_in einer Sammlung widmen kann. Ihre Schlussfolgerung aber, dass hinter den Kurator_innen keine »kanonisierende Institution« mehr stünde, sondern nur noch ein gestaltendes Individuum (ebd. S. 188), erscheint eher als ein Trugschluss.¹⁹⁰ Denn die Erwartungen an die jungen Ausstellungsmacher_innen sind oft noch mit der institutionalisierten und kanonisierten Vorstellung verbunden (oder ist dies wiederum nur meine eigene Erwartungserwartung als freie Kuratorin in der Zusammenarbeit auch mit großen Institutionen). Die oft bemühte, etymologische Herkunft des Wortes aus dem Lateinischen, die mit Tätigkeiten des Sorgens, Schützens, Verwaltens und Pflegens des Kunstbestandes in Verbindung stehen, können als Spiegel für alte Traditionen ebenso wie für neue Entwicklungen vorgehalten werden. So fragte das Schwule Museum in Kooperation mit der Akademie der bildenden Künste Wien »Who(se) Care(s)? Kuratieren – Re-Produktives Kümmern. Kri-

189 Vgl. Krünitz 1776: 468; W. Pfeifer 1993: 748; Meyer 1846, 7. 3. Abt., 434.

190 Ebenso, wie noch tradierte Vorstellungen des Museums als Bildungsinstitution dem Museum anhaften. Vgl. Kapitel 1.2 »The golden age of the visitor?«, 4.3 »Historischer Exkurs.«

tisch, Feministisch, Queer« (2018).¹⁹¹ Ob Abgrenzung von dem traditionellen Begriff oder Anlehnung – es bleibt immer ein bisschen vom Diskurs des Kümmerns übrig (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen«). Und heute? Heute hat sich der Begriff »Kuratieren« von den Kurator_innen gelöst und steht auf der Seite der Objekte – die überall und von jedem inszeniert werden können.¹⁹² Ein Wandel, der zugänglicher, marktorientierter und sicher auch oberflächlicher geworden ist. Vielleicht ließen sich ja all diese Entwicklungen besser miteinander vereinen? Und von denjenigen wieder beeinflussen, die mehr Zeit, Energie und Gedanken in das Zeigen von Dingen investieren können – bei dem vor allem eine Aussage und weniger ein Verkauf als Ziel existiert.

Um ausgehend von den Erwartungen bewusst Störungen selbiger zu initiieren und das *Moment kuratorischer Störungen* zu konzipieren, erscheint es sinnvoll, einen (kunst-)historischen Blick mit dem der theoretischen Soziologie zu verbinden. Denn Erwartungshaltungen haften sich, Luhmann zufolge, an bestimmte Rollen, die abstrakt und institutionalisiert sind (vgl. Luhmann 1972: 86). Te Heesen proklamiert etwa für die Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein gesteigertes Interesse am Kunstkonsum – privat und in Ausstellungen, so dass dem Ausstellen neben dem Sammeln eine neue Bedeutung zugemessen wurde.¹⁹³ Weitere Entwicklungen gab es besonders seit dem beginnenden 20. Jahrhundert, die parallel zur sich verändernden Rolle der Künstler_in und ihrer Kunst entstanden und heute längst nicht mehr vor anderen Bereichen halt machen – so werden inzwischen auch Tagungen, Landschaften und Festivals kuratiert.¹⁹⁴ Seit Kunst nicht mehr ausschließlich objektorientierten, also traditionellen Kategorien der Skulptur, Malerei usw. angehörte, sondern sich auch in konzeptionellen Aktionen niederschlug und vermehrt Fragestellungen ins Zentrum ihrer Arbeiten stellte, veränderte sich das Verhältnis zu den Besucher_innen und die Aufgabendefinition der Kurator_innen musste neu ausgehandelt werden: Spätestens mit den Aktionen, Performances, Happenings, Fluxus oder Konzeptkunst (beginnend bereits Anfang des 20. Jahrhunderts, verstärkt seit den 1960er Jahren) war die Kunst nicht mehr direkt greifbar, sammelbar, geschweige denn durch althergebrachte Methoden ausstellbar. Die Traditionen der Aufgabenbereiche, die Autor_innenschaft, Einzigartigkeit und Originalität der Künstler_innen hervorzuheben, wurden damit unterwandert. Auch dominierende Schulen, Ränge von Gattungen und Genres halfen nicht mehr als ausschließliche Leitfäden. Spätestens mit Pop, Minimal und Nouveau Réalisme war auch die für Museen so wichtige Unterscheidung zwischen hoher Kunst und Massenkultur nicht mehr möglich und machte sich und die Gesellschaft selbst

191 Selbst in interventionistischen Formaten wird dieser Bezug hervorgehoben. Der Versuch der Umkonnotierung wird hier aber virulent: »Who(se) Care(s). Kuratieren – Re-Produktives Kümmern. Kritisch, Feministisch, Queer« schwulesmuseum.de/veranstaltung/whose-cares-kuratieren-re-produktives-kuemmern-kritisch-feministisch-queer-1-tag/ (Zugriff 19.10.18).

192 Für eine Genese der Rolle der Kurator_in vgl. Katja Molis (2019): *Kuratorische Subjekte: Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript.

193 Vgl. Anke te Heesen (2012): *Theorien des Museums*. Hamburg: Junius; hier S. 71, 136ff.

194 Vgl. ebd. S. 92ff; vgl. ebenso: Daniel Tyradellis (2014): *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*. Hamburg: Edition Körber-Stiftung; hier S. 212ff.

zum Thema.¹⁹⁵ Wolfgang Kemp betont, dass in den späten 1960er Jahren die »wichtigsten Energiequellen künstlerischen Schaffens (...) Konfrontation, Aggression [und] Enttäuschung der Erwartungen« der Betrachter_innen waren.¹⁹⁶ So war es seit dieser Zeit auch üblich, dass die Beteiligung der Besucher_innen von den Künstler_innen konzipiert und zum Bestandteil der Arbeit wurden. Hinzu kam, dass ebenso die Art und Weise des »Präsentiertwerdens« der Kunst im Raum durch die Künstler_innen – ob persönlich oder durch schriftliche Anweisungen – vorgegeben wurde. Dies ergab ein Ringen um Deutungs- und Definitionsmacht, das die Künstler_innen und Kurator_innen in dieser Zeit durchmachten und Auswirkungen auf beide Sphären nach sich zog.¹⁹⁷ Dementsprechend zeitgleich entstand ersatzhaft ein männlicher* Kuratoren-Kult, das Aufflammen großer Ausstellungsformate¹⁹⁸, das einherging mit dem Ausbau der Vorherrschaft männlicher Künstler.¹⁹⁹ Eine facettenreiche Debatte stellte sich seit den 1970er Jahren in Bezug auf die Rolle der Kurator_innen ein – bis hin zur provokanten Frage, warum es auf der einen Seite eine Debatte ums Kümmern bei Kuratorinnen gibt und bei Kuratoren die Frage, ob sie als Künstler gelten könnten?²⁰⁰ Und dass in einer Zeit, in der feministische Aktivist_innen auch in Deutschland bereits begannen, für Gleichberechtigung zu kämpfen. Daran angeschlossen ein Angriff der männlichen Dominanz bei der Heraushebung von männlichen Künstlern mitsamt der alten Tradition der Meistererzählung. Zum Kampf der Stärkeren Sichtbarkeit und Anerkennung von Künstlerinnen, die bis auf die Spitze bis hin zu vielfältigen Formen der Aneignung auch als »Appropriation Art« ihre eigene Kunstform erfand, gehörte ebenso der intersektionale Blick über den westlich-europäischen Tellerrand.²⁰¹

195 Vgl. Stefan Germer 1992: textezurkunst.de/6/documenta-als-anachronistisches-ritual/ (Zugriff 16.1.18).

196 Wolfgang Kemp (2015): »Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, Konstanz: Konstanz UP, S. 83. Jede Kunst hatte zu jeder Zeit unterschiedliche Grade der Involvierung seines Gegenüber. Diese unterschieden sich deutlich in der Intentionalität des Einbezugs und im Erfolg bei jedem einzelnen Betrachtenden. Die Untersuchungen performativer Kunstaspekte dazu sind bereits umfangreich, vgl. u.a. Kemp 2015, Umatham 2011.

197 Vgl. Beatrice von Bismarck (2003): »Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen«, in: Marion von Osten (Hg.), Norm der Abweichung. Wien/New York: Springer, S. 81-98.

198 Man denke hier an die Ambitionen von Weltausstellungen. Vgl. Von Bismarck (2012): »Curating Curators«, in: The Curators, Texte zur Kunst 86, S. 42-61, hier S. 43. Dies waren bis zur feministischen Wende fast ausschließlich männliche Kuratoren, die einen ähnlichen Originalitätsanspruch wie Künstler hegten. Zum Beispiel László Moholy-Nagy (1895-1946) und El Lissitzky (1890-1941) in den 1920er Jahren, Alfred Barr (1902-1981) und Alexander Dorner (1893-1957), Haraldmann (1933-2005) usw.

199 An dieser Stelle werden bewusst keine Namen genannt, da diese durch wiederholte Narrationen und die üblichen Machtmechanismen des Kunstmarktes zu Ikonen stilisiert wurden und in Deutschland fast ausschließlich von und mit westlichen, weißen Männern verbunden werden.

200 Vgl. Søren Grammel (2005): Ausstellungsauteurschaft: die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann: eine Mikroanalyse. Frankfurt a. M.: Revolver, S. 27ff., Kai-Uwe Hemken (Hg.) (2015): Kritische Szenografie: Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert, S. 201ff. Ein Künstler der 5. Documenta äußerte sich dazu kritisch: »Harald Szeemann is the artist who has created this enormous painting, which happens to be the exhibition itself. So the exhibition is an exhibition of an exhibition.« Daniel Buren, in: Jef Cornelis' film Documenta 5 (1972). Szeemann verglich seine Arbeit auch selbst mit dem eines Künstlers, vgl. Szeemann 1991/1994: 25.

201 Wie etwa in 20. Jahrhundert bei Alma Woodsey Thomas, Selma Burke, Samella Lewis, Faith Ringgold, Adrian Piper, Chakaia Booker, Marilyn Nance, Lorna Simpson, Edmonia Lewis, Meta Vaux

Wenn queeres Ausstellen als solches sichtbar werden soll – und damit sage ich auch, dass es das nicht unbedingt muss –, kann es direkte Anspielungen und Störungen von erwarteten Normen und etablierten Hierarchien geben. In dieser Version zeigen radikale Subversionsversuche also im ersten Moment die Macht und Funktionsweise des Ausstellungsbetriebs und werden darin anschaulich. Diese Störungen von Erwartungen werden vor allem bei einem Publikum virulent, das die Normen anerkennt, die ›Regeln‹ beherrscht und sich in traditionellen Weisen mit Kunst beschäftigt.²⁰² Die Tatsache, dass Bourdieu bei Kunst ein »Verstehen« als ein bewusstes Anwenden von »Interpretationsregeln« (S. 491) begreift und sich damit vor allem mit solchen Betrachter_innen auseinandersetzt, die mit ›kulturellem Kapital‹ ausgestattet sind, würde den zu betrachtenden Besucher_innenkreis erheblich einschränken. Ebenso wie die Freiheiten der Wahrnehmung von Kunst. So wird zwar hier mit dem Begriff ›Erwartung‹, Ritual und Habitus gearbeitet, aber Störungen sind doch auch anders zu initiieren und zu denken.²⁰³ Das, was ›wir‹ erwarten, hängt davon ab, ob es uns überhaupt interessiert. An Dinge, die in meinem Leben keine Rolle spielen, hege ich auch keine Erwartungen. Wiederum hängt das, was ›uns‹ interessiert oder eben nicht interessiert, mit unserem sozialen Umfeld und Informationszugriff (Internet, Universität, Ausstellungen, Bücher usw.) zusammen. xBourdieu stellt dies in den Zusammenhang mit der Frage des »kulturellen Kapitals«. ²⁰⁴ Das kulturelle Kapital umfasst nach Bourdieu auch sämtliche bildungsvermittelte Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensformen, die ebenso bei dem Umgang mit Kunst in Ausstellungen zum Tragen kommen.²⁰⁵ Erwartungen und Erwartungserwartungen gegenüber Ausstellungen von Seiten der Kurator_innen können auch als noch nicht formulierte, erlernte Gedankenmuster verstanden werden. Es erscheint daher sinnvoll, die Auseinandersetzung mit Erwartungen im Rahmen von Ausstellungen und dem Habitus kurz zusammenzuführen. Sobald wir in irgendeiner Form mit Dinge wahrnehmen, entwickeln wir Erwartungen. Dass diese auch aus der Sozialisation und einem Habitus erwachsen, soll an dieser Stelle erwähnt werden. Das Habitus-Konzept nach Bourdieu geht nicht von konkret formuliertem/formulierbarem Verhalten oder Erwartungen aus, sondern möchte die dahinterliegenden Strukturen beschreiben (vgl. Bourdieu 1993:

Warrick Fuller, Valerie Maynard, Sherrie Levine, Hannah Wilke, Hanne Darboven, Eva Hesse, Lynda Benglis, Sturtevant Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sarah Morris, Sherrie Levine, Cosima von Boinin, Helen Frankenthaler, Renée Green, Andrea Fraser, Louise Lawler oder Meret Oppenheim, die sich in nachfolgende Konkurrenz von Marcel Duchamps begab. Vgl. d-nb.info/971590273/34 (Zugriff 19.10.17), auch wenn diese Studie leider wieder einen »westeuropäischen und US- amerikanischen Raum fokussiert« (S. 6). Vgl. umfassender: Nana Adusei-Poku (2021): Taking Stakes in the Unknown. Tracing Post-Black Art. Bielefeld: transcript; für einen analytischen Blick: hyperallergic.com/501999/artists-in-18-major-us-museums-are-85-white-and-87-male-study-says/ (Zugriff 19.10.2021).

202 Vgl. Pierre Bourdieu [1977] (2011): Kunst und Kultur. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft; hier im Aufsatz: »Die Produktion des Glaubens. Beitrag zu einer Ökonomie der symbolischen Güter«, S. 108.

203 Bourdieu/Wacquant würden etwa zu fragen: »Ist Interessen freies Handeln möglich?« (1998: 142ff.).

204 Vgl. Pierre Bourdieu (1987): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, (1998): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

205 Auch wenn der Annahme, dass man ausschließlich ›entsprechende Regeln und Dispositionen zur Erschließung und Bewertung von Kunstwerken benötigt, nicht vollständig gefolgt wird, zumal die Definition von ›Kompetenz‹, ›Erschließung‹ und ›Bewertung‹ dabei klärensicher erscheint, aber dazu später mehr (Bourdieu 2001: 237).

105). Also könnte das Habitus-Konzept als ›Vorerwartungen‹ gedacht werden. Der Habitus repräsentiert die in geistige und körperliche Disposition und Sozialisation der Akteur_innen, so Bourdieu: Es umfasst also das individuelle Gewordensein ebenso wie das historisch gewachsene, sozio-kulturelle Umfeld, das »inkorporierte Soziale« (Bourdieu/Wacquant 2006: 168). Der Habitus ist ein Handlungskonzept, bei dem die »aktive Präsenz früherer Erfahrungen, die sich [...] in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata niederschlagen« (Bourdieu 1993: 101). Aber auch wenn Bourdieu Habitus als »Vermittlung zwischen Struktur und Praxis« (ebd. S. 143) versteht, liegt das Interesse hier eher bei der Frage, wie und von wem Strukturwandel initiiert werden kann. Darin liegt die Grundüberzeugung, dass sich Aspekte wie ›frühere Erfahrungen‹, ›Muster‹ und Schemata ändern können, an Relevanz verlieren bzw. Grenzen verschwimmen, wenn sich das institutionalisierte Zeigen von Kunst wandelt. Es ist nicht per se der Habitus, der die Sphären mancher Menschen und Kunstaussstellungen nicht überkreuzt, es ist die Art, wie diese Ausstellungen praktiziert und kommuniziert werden. Denn wir sind mehr als ein verinnerlichtes Konzept kultureller Dispositive. Der Schwerpunkt liegt hier bei der Frage, wie neue Vorschläge (entgegen, ergänzend oder widersprechend) ritualisierten Verhaltens der Akteur_innen, die sich selbst reflektieren, eingebracht werden können.²⁰⁶ Ein weiterer Grund, warum hier nicht weiter mit dem Habituskonzept argumentiert wird, ist, dass die Komplexität der Begegnungsräume mit Kunst (virtuell und analog) so gestiegen ist, dass er sich von seiner Klasse gebundenheit und Stereotypisierungen zu lösen beginnt und seine Betrachtung einer eigenen Arbeit bedürfte.

Auch Argumentationen des Soziologen und Gesellschaftstheoretikers Niklas Luhmann in »Soziale Systeme« (1984) finden hier Relevanz. Luhmann begreift Erwartungen auf eine Weise, wie sie auch für das Kuratieren von Ausstellungen in Betracht gezogen werden kann. Dies gilt insbesondere, um die unterschiedlichen Blickwinkel auf Ausstellungen zu thematisieren. Die Bedeutung kommunikativer Ereignisse und die damit im Zusammenhang stehenden »Erwartungsbündel« resultiert laut Sibylle Moser »aus der Zuschreibung von propositionalen Einstellungen wie Absichten, Motiven und Wünschen auf soziale AkteurInnen.«²⁰⁷ Luhmanns These, dass »soziale Strukturen nichts anderes als Erwartungsstrukturen« sind, betont den systemtheoretischen Zusammenhang auch von Erwartungen im Zusammenhang mit Rollenbildern und Normen (ebd. S. 397, zudem S. 411ff.), wodurch seine Ansätze der theoretischen Soziologie hier sinnvoll erscheinen.²⁰⁸ Dazu kommt das Konzept der »Erwartungserwar-

206 Dass ›neu‹ damit automatisch eine Abgrenzung von altem ist, soll dabei nicht verschwiegen werden, sondern speist sich aus eigenen, praktisch-theoretischen Erfahrungen, die im Team besprochen werden sollten.

207 In: Sibylle Moser (2003): »Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus der Sicht des Radikalen Konstruktivismus und der soziologischen Systemtheorie«, in: produktive differenzen, Forum für differenz- und genderforschung. differenzen.univie.ac.at/u/1066146515-a728f62f-dacoab74aa706d1b097be608/Einf%FCChrung%2BMoser.pdf, S. 41. (Zugriff 19.11.17). Der Ansatz »Mehrsystemzugehörigkeit als Einheiten« zu begreifen (Luhmann 1992: 88) erschien in diesem Zusammenhang sinnvoll.

208 Für die Erweiterung des wissenschaftlichen Umkreises des Museums vgl. Sharon Macdonald (2010): »Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung«, in: Joachim Baur (Hg.), Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: transcript, S. 49-72, hier S. 64ff.

tungen« (Luhmann 1984: 422ff.), mit der hier anschließend die kuratorische Sichtweise beleuchtet wird. Analytisch kann zunächst zwischen situativen und normativen Erwartungen unterschieden werden, die gleichermaßen unbestimmbare Erwartungsstrukturen voranstellen und sich in der jeweiligen Ausstellungssituation auf unbestimmbare Weise miteinander vermischen. Erste bezeichnen diejenigen Erwartungen, die im Moment der Wahrnehmung von Ausstellungen entstehen, während zweite historisch normierte, normierende und normalisierte Strukturen stärker in den Blick nehmen. Die Beschäftigung damit, was bzw. wer und wie eigentlich gestört werden soll, erfordert neben den Theorien zur Relationalität aller Entitäten eine abstrahierende Auseinandersetzung mit Erwartungsstrukturen der Beteiligten. Erklärungsansätze und Methoden der Museologie, der Sozialforschung und des Kulturmanagements, die speziell für situative Erwartungen der Besucher_innen durch empirische Befragungen durchgeführt werden, werden hier nicht verwendet, um die Linie des deduktiv-kulturwissenschaftliche Arbeitsweise nicht zu verlieren. (Eine gegenseitige Befragung der Kurator_innen und Besprechung der Antworten kann wiederum sinnvoll sein)²⁰⁹ Luhmann betont mit seinem systemtheoretischen Blickwinkel ebenso, dass die Annahme, »einzelne Individuen seien besser oder jedenfalls direkter beobachtbar als soziale Systeme« »prinzipiell falsch« ist (1984: 347).

Die greifbaren und dennoch schwer zu bewältigenden (Erwartungs-)Erwartungen der Kurator_innen stehen einem indirekten Erwartungshorizont der Besucher_innen gegenüber, dessen Erfassung die nächste Herausforderung darstellt. Die »Spannweite« des Erwartungshorizonts ist groß und umfasst »die sozial und kulturell geprägte Haltung«, ²¹⁰ die Rollenvorstellung der Kurator_innen und ebenso die unendlich vielen Einflüsse des situativen und sich stets verändernden Moments der Erwartung. Die Erwartungslagen gegenüber Ausstellungen selbst und innerhalb des konkreten Besuches im Speziellen können sich graduell von sehr spezifisch hin zu allgemeiner Natur bewegen.²¹¹ Sowohl Sprache – wie zum Beispiel innerhalb kunsthistorisch kanonisierter Begriffe wie »Impressionismus« –, als auch rituelle Abläufe im Ausstellungsraum wie »stillschweigende Kontemplation im gemäßigten Schritt« gehören dazu (vgl. Kapitel 1.2 »The golden age of the visitor?« 4.3 »Historischer Exkurs«). Wenn diese Prozesse des Erwartens reflektiert werden – eventuell sogar sichtbar in der Ausstellung selbst

209 Quantitative und qualitativ-analytische Erhebungsmethoden liefern empirische Ergebnisse, die im Hinblick auf die Besucher_innen in Belangen serviceorientierter Angebote (wie Öffnungszeiten, Eintrittsgelder usw.) hilfreich sein könnten, aber nur sehr bedingt tiefergehende Aussagen über Erwartungen zulassen. Situative Erwartungen sind von einer solchen Vielzahl von Faktoren abhängig – von persönlichen Befindlichkeiten, dem Anlass des Besuchs der Ausstellung, der Begleitung/den anderen Besucher_innen, dem Thema, der Zeit (Tageszeit und Kontext) der bereits erhaltenen Informationen, dem Ort, bis hin zum körperlichen Befinden und dem Wetter. Ein methodisch kritisch-rationalistisches Arbeiten im Sinne Karl Poppers ermöglicht stärkt den Blick auf die Kurator_innen.

210 Brockhaus Wahrig (2005): »Deutsches Wörterbuch im sechs Bänden«, Hg. von Gerhard Wahrig, 2, BU-FZ, S. 589. Es ist ein Irrglaube, dass die Vielzahl an Ebenen, Unsicherheiten und situativer Bedingtheit von Akteur_innen-Erwartungen – neben den gesellschaftlich konventionierten – es wirklich möglich machten, spezifischen Aussagen darüber zu treffen.

211 Luhmann betrachtet Erwartungen an manchen Stellen auch wertend und eher negativ: »Erwartung entsteht [auch] durch Einschränkung des Möglichkeitsspielraums. Sie ist letztendlich nichts anderes als die Einschränkung selbst« (Luhmann 1984: 421). Besonders im Museumsraum existieren zu dem restauratorische Ansprüche und damit auch Einschränkungen der Möglichkeiten.

– könnte dies eine Möglichkeit sein, um sie damit auf sich selbst anzuwenden. Dieser reflexive Mechanismus ist ebenso in Luhmanns Verständnis der ›Erwartungserwartungen‹ inhärent. Den Erwartungen und Rollen bewusst nicht zu entsprechen und Störungen einzufügen, könnte als solch reflexive Maßnahme verstanden werden. Es gibt also eine unbestimmte Basis, von der aus agiert werden muss – von wo aus ›Störungsstrategien‹ gedacht werden. Diese beziehen sich neben der individuellen, situativen Ebene auch auf ritualisierte Normierungen (auch im Umgang mit den Besucher_innen). Sicher ist, dass Erwartungen an Kunst immer so individuell/zugleich kulturell bedingt und situationsabhängig sind. So ist grundsätzlich von persönlichen Erwartungen zu abstrahieren, wenn man sich mit der Rolle der Erwartungen und Erwartungserwartungen aus verschiedenen Perspektiven beschäftigen möchte. Angenommen wird daher, dass die situativen Erwartungen mit normierten Faktoren vermischt sind und damit von einer Individualität von Erwartungen abstrahiert werden kann. Störungen von Erwartungen – ob situativ und/oder normativ und somit grundlegend in die Strukturen eingreifen wollend – entscheiden mit, ob Ausstellungen im Rahmen des Queer Curating wirksam werden können. Durch ein Fehlen von Störungen und gestörten Erwartungen können auf institutioneller Basis schwieriger und langsamer verändernde Struktureffekte auftreten. Störungen sind in der Lage eine persönliche Betroffenheit bei den Besucher_innen zu bewirken und können bereits erworbenes Wissen, routinierte Vorgehensweisen und tradierte Strukturen in Frage stellen und aufbrechen (vgl. Venn-Hein 2014: 43).

Erwartungen an die Kurator_innen – von ›allen‹ Seiten

Manche Erwartungen an Kurator_innen sind klar ausformuliert, wie zum Beispiel von Seiten der Kulturpolitik (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah« und 2.4 »Queer und Ausstellen?«) oder direkt von Künstler_innen. Erwartungen von Künstler_innen (oder ihrer Sammler_innen oder andere Interessen-Vertreter_innen) umfassen ihre Kunst, ihr Prestige, den Kontext und die inhaltliche Anbindung – monetäre Interessen sind darin inkludiert. Diese sind im Umkreis von Ausstellungen immer in gewissen Mechanismen und Maßen relevant. Kunst ist im musealen Ausstellungsraum im Gegensatz zu freien Ausstellungen und solchen in Galerien zwar nicht verkäuflich, dennoch steigert sich der Marktwert von Kunstwerken, wenn sie in Ausstellungen großer Häuser oder bekannter Museen gezeigt wurden. Aufmerksamkeit, Interesse am Werk, Fortschreibung eines Künstler_innen-Lebenslaufes, neue Kontakte usw. haben (für sie idealiter) oftmals direkten Einfluss auf den Wert der Kunst bzw. den Marktwert der Künstler_innen.²¹² Sie selbst oder ihre Interessenvertreter_innen (bei zeitgenössischen Künstler_innen meist Galeristen, Sammler_innen usw., sonst Restaurator_innen usw.) versuchen aus diesem Grund oftmals, Einfluss in Bezug auf die Auswahl, die Präsentation, den Katalog usw. zu nehmen und formulieren direkt oder auch indirekt ihre Erwartungen. Die Politik,

212 Vgl. Gesa Jeuthe (2014): Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955. Berlin: De Gruyter, S. 23ff.; Haimo Schack (2004): Kunst und Recht: bildende Kunst, Architektur, Design und Fotografie im deutschen und internationalen Recht. Köln: Heymanns, S. 274; Constanze Thönebe (2014): Kunstwerke in der Ausstellungs- und Verkaufswerbung und in Museumskatalogen. Eine vergleichende Untersuchung des deutschen, französischen und US-amerikanischen Urheberrechts. Göttingen: V&R Unipress, S. 403ff.

die zu 90 %²¹³ die Finanzierung der staatlichen Museen und durch Förderungsangebote auch Teile der Ausstellungshäuser unterstützt, hegt ebenso Ansprüche, die die Ausrichtung und (touristische) Wirkung betreffen; ebenso wie private Leihgeber_innen. Daniel Tyradellis sieht insgesamt einen »schädlichen Einfluss ›des Marktes‹: eine Vereinnahmung des Möglichen zum Zwecke kapitalistisch gedachter Effizienz unter dem Deckmantel des Gegenteils« (2014: 215). Kein Wunder, dass die oft global und international agierenden/agieren müssenden, freien Kurator_innen mit dem »neuen Geist des Kapitalismus« verknüpft werden, wie ihn Oliver Marchart in seinem Text über die »Figur des Kurators« beschreibt: »Sie vereinen in sich das Bild von Projektorganisator/in und Consultants mit dem autonomen Künstler/innen. Das macht sie zum Prototyp der erwünschten Subjektivierungsform innerhalb der projektbasierten Polis.«²¹⁴ Übrig bleibt die Frage, wie sich dieser Umstand auf die Erwartung für Ausstellungen auswirkt und ob es mehr betrifft als die immer wieder gestellte Frage bei kuratorischen Führungen, wie teuer Kunstwerke wohl sind. Damit lässt sich auch fragen, inwieweit für diese Aspekte spezielle Störungsmomente entworfen werden können, um genau diesen Aspekten entgegenzuarbeiten. Mit Humor? Überall Verkaufsschilder mit fiktiven Preisen installieren? Beschreiben, dass der/die Künstler_in zu Lebzeiten kein einziges Bild zu Geld machen konnte? Namen der Künstler_innen ausblenden, um etwaige monetäre Kopplungen an ästhetisch-inhaltliche Wertschätzung zu verhindern? Weitere Erwartungen, die mit monetären Aspekten verknüpft sind, betreffen Drittmittel- oder externe Finanzierungen für Ausstellungen. Diese werden direkt als Erwartung formuliert oder haben als Erwartungserwartung einen ebenso großen Einfluss auf die Konzeption der Ausstellung – direkt und/oder indirekt.

Blickt man auf die unterschiedlichsten Seiten der möglichen Erwartungen, lässt sich sagen: Von Seiten der Museumsdirektion existieren neben monetär messbaren Erfolgen weitere Erwartungen an angestellte Kustod_innen, wie eine relative Häufigkeit von Sonderausstellungen zu produzieren – oder ihre Forschungsergebnisse im Rahmen einer Ausstellung zu präsentieren.²¹⁵ Nicht selten führt dies zu umfassenden textlichen Schwerpunkten in der Ausstellung oder sehr spezifischen, thematischen Aspekten. Sind diese Forschungen eng an eine Expertise gebunden, wird dies gleichermaßen vorhersehbar und eingeschränkt. Die Kunstvermittler_innen erwar-

213 Vgl. Gerlach-March 2010: 11. Im Vergleich zu anderen großen europäischen Kulturnationen gibt es keinen Staat, der für Kunst und Kultur absolut so viele öffentliche Mittel einsetzt wie Bund, Länder und Kommunen in Deutschland. Vgl. Council of Europe/ERICarts 2013. Im Vergleich zu den Vereinigten Staaten ist die Relation der Kulturförderung präzise umgekehrt. Das bürgerschaftliche Engagement in Höhe von 90% bestätigt damit ein grundlegend anderes Verständnis von der Aufgabenverteilung der Kunst und Kulturförderung in den USA.

214 Marchart (2012: 31). Vgl. Marchart weiter: »Anyone analyzing the art field will find himself witnessing constant shifts of canon which are none other than hegemonic shifts – i.e. shifts in consensus as to what is sayable and seeable at a given point in time«, in: (2011): »Curating theory (away) the case of the last three documenta shows«, in: OnCurating.org, Issue 08/11: Institution As Medium. Curating As Institutional Critique?, S. 4-8, hier S. 4.

215 Diese sind selten thematisch miteinander verbunden, so dass die Nachhaltigkeit der Projekte der Messung von Besucher_innenzahlen gewichen ist. Es ist meist schwierig, den politischen, inhaltlichen und konzeptuellen Anspruch in nur einer Ausstellung zu verwirklichen. So ließen sich die Ergebnisse und Erfahrungen der letzten Ausstellung direkt in die nächste Konzeption einweben – und zwar nicht nur untergründig, sondern offen ersichtlich.

ten ein schlüssiges Konzept, das idealiter mit ihnen bereits abgesprochen ist, so dass Vermittlung und Kuratieren nicht getrennt voneinander behandelt wird, sie aber ein zusätzliches Vermittlungsprogramm entwerfen können; die Aufsichten erwarten eine überblickbare Ausstellungssituation, in der sie ihren Aufgaben nachkommen können oder vielleicht sogar eine inhaltliche Einführung, so dass sie umfassend Auskunft geben können, wie oft von Besucher_innen erhofft; die Leitung/Direktion erwartet aktuelle und präsentabile Forschungsergebnisse, ebenso wie prestigeträchtige Ausstellungsthemen mit großer Außenwirkung – insbesondere dort, wo es immer öfter die Besucher_innen-Zahlen sind, die über ›den Erfolg‹ einer Ausstellung in großen Museen oder sonstigen mit öffentlichen Mitteln unterstützten Ausstellungshäusern entscheiden. Spender_innen von ganzen Sammlungen anerkannt werden oder Dauerleihgeber_innen wollen ihre Kunst gezeigt und gleichermaßen gut verwahrt wissen. Dem entgegen stehen oft die Restaurator_innen (sollte es sich um ein Museum handeln), die besonders den Umgang mit Zeichnungen alter und/oder fragiler Kunst überwachen, die ihre Präsentationszeit bestimmt. Museumsvereine und Freundeskreise wollen für ihre Mitglieder ansprechende Ausstellungen unterstützen und ihren Einfluss geltend machen. Besucher_innen, die sich gleichermaßen unterhalten, gebildet angeregt und/oder wohlfühlen mögen. Besonders an freie Kurator_innen sind Erwartungen hoch, Konzepte an den Ort der Ausstellung mitzubringen, die Kunst und umfangreiche monetäre Überlegungen miteinander verknüpfen. Die (staatlichen oder stiftungsmäßigen) Gelder, die meist mit einem Jahr Vorlauf dafür beantragt werden müssen, sind ebenso an etliche Erwartungsparameter der Kulturpolitik/der Geldgeber_innen gebunden, die in etwa folgende Aspekte beinhalten können und direkt und indirekten Einfluss auf die Konzeption der Ausstellung nehmen:²¹⁶

- gesellschaftliche Relevanz, Anspruch an Bildung,
- ›adäquate‹ inhaltliche/thematische Ausrichtung für den spezifischen Ort und die Zeit bei gleichzeitigem, zeitlichem Vorlauf von einem Jahr,
- Zusage des Ausstellungsortes (inkl. Versicherung und Zahlungsvereinbarung),
- Konzeptdarstellung, theoretische und kunstgeschichtliche Herleitung/Einbettung,
- Bezug zum Ausstellungsort und Zusage der Anmietung,
- Erfahrung der Kurator_innen, inklusive Offenlegung des CVs,
- Kooperationspartner_innen oder Sponsoring,
- Entwurf einer öffentlichen Kommunikationsstrategie/PR/Werbung,
- Beschreibung eines Zielpublikums,
- Kosten- und Finanzierungsaufstellung, inkl. Zusatzfinanzierung und Versicherungsüberlegungen,
- Zeitplan und Realisierbarkeit,
- beteiligte Künstler_innen, inklusive Offenlegung des CVs, usw. Frage nach Bekanntheitsgrad,
- Diversität der Beteiligten usw.

²¹⁶ Vgl. u.a. die Förderrichtlinien der Projektfonds Kultureller Bildung Berlin: »Entscheidend bei der Bewertung der beantragten Vorhaben ist in erster Linie ihre thematischen, künstlerischen und pädagogisch-partizipativen Qualitäten im Kontext aktueller gesellschaftlicher Fragestellungen. berlin.de/kunst-und-kultur-mitte/foerderung/projektfonds-kulturelle-bildung/ (Zugriff 26.5.17).

Diesen festgelegten Anforderungen und damit auch Erwartungsparametern können erst durch erhebliche Anstrengungen in Form dieser Antragsinhalte- und Vorbereitung entsprochen werden. Die Arbeit geschieht damit sowohl vor dem Geld als auch damit ohne selbiges. Eine Vorfinanzierung der eigenen Arbeit wird dabei vorausgesetzt.

Dass sich Kurator_innen im Diskurs des Machtgefüges bewegen – sei es den Kunstmarkt allgemein betreffend oder die kleineren/spezifischen im Umkreis der Ausstellungen selbst –, macht sie zum einen nie unabhängig und zum anderen angreifbar – auch von Seiten der Financiers. Dennoch sollte und kann es nie das Ziel sein, alle Erwartungen zu erfüllen – dafür sind diese zu divers und oft nicht offen artikuliert. Der Spagat zwischen prekärer Kulturarbeit und dem Bedienen und Widersprechen von Erwartungen ist nur zu halten, wenn man als Kurator_in eine feste Haltung hat, die für die Kunst und den Menschen kämpft. Sollte man aber als Kurator_in noch weitere Verpflichtungen existenzieller Art haben – etwa das Bezahlen von Miete, der Versorgung einer Familie oder der eigenen Gesundheit – kann man es sich eigentlich nicht leisten, als freie Kurator_in zu arbeiten. So driftet das Kuratorische zunehmend in die Sphären des Verkopften oder des lauten Kampfes gegen alle Normen für eine bessere Welt.

So sollte man sich seiner eigenen Erwartungen an Ausstellungen, an ihre Themen, Inhalte, an Künstler_innen und die Kunst im Allgemeinen sehr bewusst sein. Die Bildung von Kurator_innen-Kollektiven ist gleichermaßen ein Symptom als auch eine verständliche Konsequenz dieser Drucksituation und eines Bewusstseins für die Vielfalt von Wissen. Auf der anderen Seite wird der Druck auf dem Kuratorischen gemildert, indem dem überzeugten Expert_innen-Wissens und dem bis dato exklusiven Zugang zum *Zeigen von Objekten* durch Museen, eine Übertragung des ›Kuratierens‹ in die urbanen, sozialen und kaufmännischen Bereiche geschieht: alles wird heute kuratiert: Das Leben in ›sozialen Netzwerken, neueste Waren oder Überzeugungen in Concept-Stores bis hin zum täglichen Essen, Vergnügungen und Urlauben – alles und jede_r ›kuratiert‹ alles.²¹⁷ Diese Verbreitung kann eine Chance sein, wenn im kunstkuratorischen Bereich der Aspekt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung in den Vordergrund gerückt und damit auch finanziert wird. Zeit, Kreativität und die (soweit es geht) Distanzierung von wirtschaftlichen Interessen, ist ein Luxus, dem man sich stärker bewusst sein sollte. Es besteht im Kuratorischen die außergewöhnliche Möglichkeit, eine klare gesellschaftspolitische Haltung zu zeigen und diese methodisch zum Beispiel durch queerkuratorische Momente der Störung umzusetzen. Dazu gehört aber auch die symptomatische, exponentiell ansteigende Zahl an Gründungen von Kurator_innen-Studiengängen/Lehrgängen (vgl. Kapitel 1.1), die gleichermaßen den Kult verstärken, einen eigenen Theoriekanon kultivieren und ihn zugleich aber auch reflektieren können.²¹⁸

217 Vgl. u.a. »Curating Everything (Curating as Symptom)« im Migros Museum Zürich (2015). Wie in der Einleitung bereits dargestellt, ist nicht zuletzt aufgrund der scheinbaren Verfügbarkeit allen Wissens, die differenzierte Meinungsbildung und Stellungnahme der Kurator_innen von Nöten. Dies ist aber nur ein Bereich der derzeitigen Entwicklungen, die einhergeht mit großen Kunstmessen, Bië/Viennalen, die sich als westliches Ausstellungsprinzip über weite Teile der Welt erstrecken. Vgl. kunstgeschichte.info/2018/02/01/kunstmessen-2018-die-wichtigsten-termine-im-ueberblick/ (Zugriff 10.12.18).

218 Allein schon die englischsprachigen sind kaum zu überblicken: Master Art Education in Curatorial Studies (Zurich University of the Arts), MA in Curatorial Practice (Bath Spa University), Curating Contemporary Art (Royal College Of Art), Master of Arts in Visual Cultures, Curating and Contemporary Art (Aalto University), Kulturen des Kuratorischen (Universität Leipzig), Dual Master in Curating Art and Cultures (Heritage Studies) (University of Amsterdam), Curatorial Studies - Theorie - Geschichte - Kri-

Aus den Entwicklungen entstehen auch höher werdende Ansprüche an Kurator_innen, die sich auch in den Jobausschreibungen niederschlagen. Sie fordern neben entsprechendem Hochschulstudium (»Promotion oft notwendig oder erwünscht) und Expertise, Fähigkeiten zum selbständigen Arbeiten, hohe Belastbarkeit und Einsatz bei gleichzeitiger Befristung der Stelle;²¹⁹ Teamfähigkeit trotz enormem Konkurrenzkampf; umfangreiche und langjährige praktische Erfahrungen (bei gleichzeitig frischer Jugendlichkeit); Zuverlässigkeit; geringe finanzielle Ansprüche; bei selbstständigen Projekten Eigenfinanzierung (inkl. Krankenkasse – KSK ist für Kurator_innen fast immer ausgeschlossen – und Rentenversicherung), Erfahrungen und Kenntnisse im Fundraising, Sponsoring oder der Suche von anderen Geldeinnahmequellen für die Institution/Publikation/Künstler_innen. Ebenso von Nöten: Das Verfassen von wissenschaftlichen Texten, gern auch inklusive der Fähigkeit ihrer Übersetzung in andere Sprachen, Kenntnisse im Lektorat, in Office- und Designprogramm-Anwendungen, dem Umgang mit Datenbanken, Marketing und Excel. Daniel Tyradellis betont zudem die Herausforderungen innerhalb der Teamarbeit im Ausstellungsbereich für die_den Kurator_in (und bezeichnender Weise leider nicht gegendert) zusammen:

Indem der Kurator eine Perspektive einzunehmen versucht, die dem Prinzip der professionalisierten Arbeitsteilung entgegenläuft, überschreitet er notwendig Grenzen. Deshalb braucht man ihn und will ihn doch nicht, und die Argumente gegen ihn sind zahlreich. Indem er inhaltlich mitredet, sehen sich die Wissenschaftler in Frage gestellt; indem er sich gestalterisch einmischt, sehen sich die Gestalter in ihrer Expertise gefährdet; indem er konzeptuell Neuland betritt und institutionelle Grenzen strapaziert, sehen sich die Museumsleiter angegriffen; indem er Kunstwerke in ein Gefüge aufnimmt, sehen sich die Künstler und ihre Agenten in ihrer Freiheit eingeschränkt. (Tyradellis 2014: 226)

Bewirbt man sich also in den Museen oder bleibt man frei? Denn was nützt es, gegen das System zu agieren, wenn man daran verarmt – wenn nicht gleich, dann spätestens im Alter.

Losgelöst vom Museum verschieben sich die Herausforderungen und es kommen weitere dazu – vor allem aufgrund der finanziellen Abhängigkeiten – die aber differenziert zu betrachten sind. Problematisch ist nämlich insgesamt, dass die Figur des geldbeschaffenden »Starkurators« einer Feminisierung des Berufes gegenübersteht, denen immer noch überwiegend männliche Direktorenposten überstehen. Das »curare«, also das Kümmern und Pflegen, gehört nämlich nach wie vor zu den »traditionell zugeschriebenen, feminisierten Soft Skills – soziales, kommunikatives, emotionales Wissen und Können und damit verbunden die Bereitschaft zum »caring and sharing«.²²⁰

tik (Universität Frankfurt), Curatorial Studies (Goethe Universität Weimar), Curatorship (University of Melbourne), Curating (Goldsmiths, University of London) und nicht zu vergessen der »Zertifikatskurs Kuratieren. Berufsbegleitende Weiterbildung mit hochkarätigem Expertenstab« der UdK Berlin.

219 Ausstellungen werden bei den Mittelvergaben nicht als Sachgrund geführt, wodurch die Aufhebung von »sachgrundbefristeten Arbeitsverträgen« irrelevant bleiben und Kurator_innen immer befristet angestellt werden können, wenn sie nicht eh über Werkverträge oder Drittmittelprojekte finanziert werden. Vgl. berlin.de/rbmskz/aktuelles/pressemitteilungen/2018/pressemitteilung.691154.php (Zugriff 19.10.18).

220 Mörsch (2012): »Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des Educational Turn in Curating«, in: Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.), *educational turn*. Wien: Turia

Damit wird eindeutig die managementhafte Star-Kurator-Ebene verlassen. Die Gegenüberstellung des »Kümmern« in prekärer finanzieller Lage mit dem selbstdarstellerischen, männlichen Vergleich des Star-Kurators mit einem Künstler ist dabei bezeichnend.

So arbeiten vor allem reflektierte und gesellschaftsorientierte Kurator*innen, um gegen das starre, normierte und diskriminierende »System Ausstellung« zu arbeiten. So beißt man in die Hand, die einen füttern könnte. Dies geschieht ebenso im universitären Betrieb auf einer weiteren Ebene des patriarchalen Systems: Man denke etwa an den Protest und die öffentlichkeitswirksame Kündigung Sara Ahmeds, Direktorin des Zentrums für feministische Forschung am Goldsmith College in London, als Fälle sexueller Belästigung von Studentinnen durch Universitätsmitarbeiter bekannt wurden.²²¹

Carmen Mörsch betont mit dem Verweis auf Tony Bennett (1995), dass die problematische Geschichte des Ausstellens »so alt ist wie der Ausstellungsbetrieb selbst«:

(...) sicherheitstechnische(n), manageriale(n) und marktorientierte(n) Fragen [sind] in eine gut dokumentierte und analysierte Geschichte der (nicht zuletzt kolonialen) Disziplinierung und der Ausschlüsse durch Ausstellungen und die Institutionen, in denen sie stattfinden [eingeschrieben]. (Mörsch: 2012)²²²

Die Herausforderung mit Erwartungen und Erwartungserwartungen bespricht Sara Ahmed in »Feminist Killjoy« (2010)²²³ – Spielverderber_in sein auf dem patriarchalen Kampffeld um Macht. Emanzipatorische Ansätze, gezielter Widerspruch, kritische Reflexion gegenüber dem eigenen Eingebundensein in die institutionalisierten Diskurse sind immer noch ein »joy killer«. Eine ganz anders gelagerte Gefahr ist es, wenn es zu einer Aneignung und damit Neutralisierung der Kritik kommt – einem »Transformismus«, der eine Machterhaltung durch Kritikvereinnahmung von institutioneller Seite anstrebt. Antonio Gramsci beschreibt diese Kooptation als Gefahr von Kritik, in hegemonialen Gesellschaften neutralisiert und vereinnahmt zu werden.²²⁴ Ob diese Aspekte in der Erwartungserwartung ebenso eine Rolle spielen, sei an dieser Stelle aber dahin-

und Kant, S. 55-78. Vgl. zu gegenderten Taktiken und »Sexueller Arbeit: in der Kunstvermittlung vgl. Nora Landkammer, »Rollen Fallen. Für Kunstvermittlerinnen vorgesehene Rollen, ihre Gender-Codierung und die Frage, welcher taktische Umgang möglich ist«, in: Carmen Mörsch und das Forschungsteam der documenta 12 (Hg.) (2009), Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich/Berlin, S. 147-58 sowie Sandra Ortman: »Das hätten Sie uns doch gleich sagen können, dass der Künstler schwul ist.« Queere Aspekte der Kunstvermittlung auf der documenta 12«, S. 257-277. Vgl. dazu ebenso, Joni Lovenduski, die sich mit der Problematik der Zuschreibung »frauenspezifischer« Politikbereiche, wie Bildung, Gesundheit, Pflege, beschäftigt. Z.B. in: (2015): »Gendering Politics, Feminising Political Science« Colchester: ECPR Press, S. 43ff.

221 saranahmed.com/bio-cv/; independent.co.uk/news/education/education-news/london-university-goldsmiths-professor-quits-sexual-harassment-female-students-staff-a7072131.html (Zugriff 1.4.18).

222 whtsnxt.net/107 (Zugriff 20.10.18).

223 Vgl. zum Beispiel: Sara Ahmed (2010a): Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects), unter: sfonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm, static1.squarespace.com/static/56a7fc20ab2810825e800a8d/t/58f985ec9de4bb359f49f687/1492747821468/Killjoy+Manifesto.pdf (Zugriff 20.10.18); (2010): The Promise of Happiness. Durham: Duke UP, (2017): Living a feminist life. Durham: Duke UP.

224 Vgl. Antonio Gramsci (1971): Selections from the Prison Notebooks. London: Lawrance & Wishart; hier S. 55ff., 106ff., 129ff.

gestellt.²²⁵ Angesichts dessen sollten die Erwartungen und Erwartungserwartungen aber nicht lähmen, sondern viel eher soll es darum gehen, wirkliche Handhabungen und Handlungen vorzuschlagen, die selbige zu stören in der Lage sind. In einer Zeit, in der dennoch emanzipatorische Tendenzen des Kuratorischen entstehen, zum Beispiel seit des postrepräsentativen Kuratierens und dem ›educational turn‹ – besonders auch in und mit der Kunstvermittlung²²⁶ – wird die Auseinandersetzung und Umgangsweise mit Erwartungen relevanter denn je, die im Folgenden etwas abstrahiert wird.

Erwartungen sind umfassend und die Kunst betreffend kontext-, themen-, tag-, begleitungs-, stimmungsabhängig usw. was wir warum, wann, wo und wie von Kunst und ihrer Ausstellungen erwarten. Die sprachliche Ausformulierung von Erwartungen auf Seiten der Besucher_innen spielt, wie bereits erwähnt, hier keine Rolle, da angenommen wird, dass die sprachliche Verfasstheit die anderen, relationalen und damit auch materiellen Prozesse nicht abfragbar zu repräsentieren vermögen (vgl. Barad 2003), so dass von Besucher_innen-Befragungen zum Thema Erwartungen hier abgesehen wurde. Außerdem geht es – ähnlich wie bei den später folgenden Überlegungen zum Affekt – nicht um persönliche Erwartungen. Es meint kein persönliches Gefühl. Die in der Museologie übliche, empirische Vorgehensweise wurde hier durch die grundsätzliche Frage aus der Perspektive der Kurator_innen ersetzt, welche Rolle Erwartungen und Erwartungserwartungen (auch diejenigen der Besucher_innen) und die der institutionalisierten Norm spielen. Mit dem notwendigen Abstand und Reflexion werden nicht nur kurzfristige Bedarfe (wie verlängerte Öffnungszeiten) abgefragt und angepasst, sondern das große Ganze der Ausrichtung von Ausstellungen in der Zukunft debattiert. Momente kuratorischer Störungen können auch initiiert werden, die im Moment der Ausstellung ebenso wirken wie sie sich mit normativen Erwartungen auseinandersetzen und ihnen langfristig etwas entgegen – mit einer eigenen Haltung und nicht nur als Wunscherfüllungsmaschine.²²⁷

Erwartungen und Erwartungserwartungen laufen auf mehreren Ebenen ab – mal zeitlich verschoben und unterbewusst, aber mitlaufen tun sie immer, bei allen. Die Frage ist, inwieweit diese für das Konzipieren von Ausstellungen und darin inkludierten Bedeutungsentstehungen für das Moment der kuratorischen Störung genutzt werden können. Anknüpfend also an die im zweiten Kapitel angeführten, oft oberflächlichen Forderung nach Kunstvermittlung, Partizipation und deren zumeist empirische ›Überprüfung‹, muss innerhalb des kuratorischen Prozesses eine Hinterfragung eigener Annahmen von Erwartungen der Besucher_innen und damit der Erwartungserwartungen der Kurator_innen geschehen, um sich den Konsequenzen und Implikationen bewusst zu werden. Die Erwartungserwartungen sind es, die meist am deutlichsten mit eignen Erfahrungen und Stereotypen verwechselt werden und des-

225 Vgl. kritisch-weiterführend: Klaus Holzkamp (2001): »Kritik der Vereinnahmung oder Vereinnahmung der Kritik?«, in: Forum Kritische Psychologie 43, S. 163-168.

226 Andrea Fraser (2005): »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: Artforum, 44, 1, New York, S. 278f.

227 Jener Prozess, der die Frage performativer Situationen von zeichenhaften Äußerungen löst, lässt einen Möglichkeitsraum erhoffen, indem nicht der Versuch unternommen werden soll, gesellschaftlich-kulturelle Erwartungen zu klassifizieren, kategorisieren oder zu prognostizieren. Es gilt die Bewusstseinswerdung über Erwartungen und die Annahme bestimmter Konsequenzen als Erwartungserwartungen für die Konzeption von Ausstellungen.

halb mit jedem Projekt neu im Team offen besprochen werden sollten. Würde es nicht den Rahmen in erheblichem Ausmaße sprengen, wäre eine weitere Verknüpfung zur Rassismus-Forschung durch die Nähe zur Stereotypisierung sinnvoll.²²⁸ Sie könnte dabei helfen, innerhalb der imaginativen Vorgänge reflektiert zu arbeiten, ohne dass es dezidiert um Rassismen geht. Im Zusammenhang mit (Deutungs-)Mächten von Kunst schwingen etliche, auch derartige Aspekte mit. Durch diese Reflexion könnten die Gefahren des Eurozentrismus vermindert werden, der zu dualistischen, anthropozentrischen, kolonialen und heteronormativen Annahmen führen kann. Ziel sollte es sein, einen kuratorischen Handlungsraum zu suchen, in dem diesen Gefahren entgegengewirkt und Alternativen im Rahmen des Zeigens von Kunst entwickelt und möglich werden. Durch die teaminterne Auseinandersetzung mit den Formen von Erwartungen kann geklärt werden, welche Erwartungen bezüglich einer spezifischen Ausstellung, welche generell von Besucher_innen angenommen werden und wie diese neben den normativen Erwartungen gestört werden können.

Eine »Engführung des strukturelevanten Erwartungsbereichs« (Luhmann 1984: 415) ist daher von Bedeutung – idealiter von mehreren Seiten, die in direkter Interaktion stehen: von kuratorischer (wobei es hier wieder den rollenspezifischen und den persönlichen Anteil gibt) und Besucher_innen-Seite und gegebenenfalls auch die der Künstler_innen oder privater Leihgeber_innen. Das Schlüsselement ist, sich innerhalb der Strukturbildung auf Sicheres und Unsicheres einzulassen (vgl. ebd.), so die Annahme.

Evolution ist, so gesehen, ein immer wieder neues Einarbeiten von Unsicherheiten in Sicherheiten und von Sicherheiten in Unsicherheiten ohne letzte Garantie dafür, daß dies auf jeder Stufe der Komplexität immer weiter gelingen wird. (Luhmann 1984: 421)

Ganz anders gäbe es auch die Möglichkeit, die Ernst Gombrich Künstler_innen zuschreibt: Dort, wo »natürliche Erwartungen, die man ausnützen könnte, nicht vorhanden sind, kann man solche bewusst erzeugen,« (Kunst und Illusion, S. 232) um sie dann wieder zu brechen.²²⁹ Dass sich die Erwartungen aller Akteur_innen zudem je nach (Austausch-)Beziehung zum Ausstellungsort/zur Kurator_in/zum Ausstellungsthema verändern, macht die Unübersichtlichkeit schwer greifbar. Da aber der Störmoment nicht davon abhängt, ob er als störend dezidiert von den Besucher_innen wahrgenommen wird oder nicht, erschien ein abstraktes Betrachten von Erwartungen und ein Arbeiten mit Theorien und ein Denken außerhalb des kunsthistorischen Kanons passend (vgl. zudem Kapitel 4.3 »Historischer Exkurs«). Denn wir nähern uns, so betont Ernst H. Gombrich,²³⁰

228 Diese kann in dem hier angestrebten Umfang nicht geleistet werden, zumal Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld (2017) dazu bereits umfangreich gearbeitet haben, ebenso wie Stephan Cohrs/Nadine Golly (Hg.): *Deplatziert!* Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2008 und Carmen Mörsch (2017): »Kunstvermittlung, Kunstpädagogik, Kulturelle Bildung **Dekolonisieren**«, online: interventionen-berlin.de/wp-content/uploads/Text-Video-Interview-Carmen-Mörsch.pdf.

229 Bei seiner Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und Empfindung von Kunst bezieht sich Ernst H. Gombrich auf den Begriff der »Einstellung«, der seit den 1940er Jahren in der Psychologie untersucht wurde. Vgl. Hubert Rohracher (1946): *Einführung in die Psychologie*, S. 336.

230 Gombrich [1959] (1967): *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 80.

einem Kunstwerk mit vorweg eingestelltem ‚Empfangsapparat‘. Wir erwarten ein bestimmtes System von Zeichen und Konventionen und sind darauf vorbereitet, sie aufzufassen und zu deuten. (Gombrich 1967: 80)

Gleichzeitig ist es eine Hinführung zur neuen Betrachtungsweise, mit der aber keine kontinuierliche Weiterentwicklung, sondern viel eher eine unterschiedliche Sichtweise markiert werden soll. Gombrich fragt nun: »wie wir, die Beschauer, es eigentlich anstellen, die Zeichen zu entziffern«, Symbolstrukturen zu erkennen und welche Rolle Erwartungen dabei spielen.²³¹ Der Zusammenhang von Illusion und Kunst liegt für ihn in der Kraft der Erwartung der Beschauer_innen, die Illusionen hervorruft, die die Kunst mitgestaltet.²³² Gombrichs bekundetes Interesse liegt in dem Akt des Erkennens und für ihn damit in den »Wechselbeziehungen zwischen Künstler und Beschauer[_in]«. ²³³ Dieser Erkennungsakt bleibt in der Theorie verhaftet und hat weniger mit dem situativen Akt der Beschauung und der darin enthaltenen Einflussfaktoren zu tun. Sein Versuch, die methodische Öffnung der Kunstwissenschaft durch die Hinzunahme der Wahrnehmungspsychologie zu befördern und damit die Frage nach der Wechselwirkung zwischen Kunstwerken und Beschauer_innen, ist ihm im Ansatz zugute zu halten. Aber seine Grundannahme, die Kunstbetrachtung habe allein mit individuellen Prädispositionen zu tun – einem Können, etwas zu sehen,²³⁴ zeugt von einem hierarchischen Denken, das heute noch weitestgehend die Strukturen des klassischen Kunstmuseums und die Ausbildung der Kunstgeschichte bestimmt: der »Kenner« solle die Kunst »erkennen und würdigen.«²³⁵ Das, was Gombrich in Bezug auf die bildende Kunst und vor allem einem klassisch kennerschaftlichen Publikum erarbeitet, ließe sich auf die generelle Wahrnehmung im Ausstellungsraum übertragen. So ist für ihn »ein aktiver Prozess« einer, »der von unseren Erwartungen bedingt wird und der jeweiligen Situation angepasst ist« (ebd. S. 200). Spannend ist Gombrichs Schlussfolgerung für die weitere Auseinandersetzung im Rahmen des Queer Curatings und das Moment der kuratorischen Störung, auch wenn er sich dabei vor allem auf menschliche Interaktionen bezieht:

wir schauen nur, wenn unsere Aufmerksamkeit durch irgendeine Störung im gewohnten Gleichgewicht angeregt wird, also durch eine Diskrepanz zwischen unserer Erwartung und der von außen kommenden Botschaft. (Gombrich 1967: 200)

Diese Chance der Aufmerksamkeit muss also unbedingt genutzt werden. Neue Erwartungen an Ausstellungen könnten insofern hervorgerufen werden, als Erwartungsstrukturen sich »nicht losgelöst von der Umwelt bilden, sondern an ihr entlang« (Venn-Hein 2014: 34); diese könnten eben genau solche Störungen beinhalten, auf die man sich gefasst macht. Daher ist der Vorschlag, der im Rahmen des Queer Curating zu etablieren wäre – so einfach es auch erscheinen mag – sich über die eigenen Erwar-

231 Gombrich (2002): Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung.; dritter Teil: »Der Anteil des Beschauers«, S. 154-245, hier S. 154ff.

232 Vgl. ebd. S. 173, S. 228.

233 Ebd. 171, S. 226.

234 Vgl. ebd. S. 154ff.

235 Ebd. S. 169, alte Ausgabe: 1967, S. 224.

tungsstrukturen ebenso wie über Erwartungserwartungen gemeinsam im Ausstellungsteam auseinanderzusetzen. Wieder wird deutlich, dass die eigene Störung und damit die Abgabe von (Deutungs-)Macht Dreh- und Angelpunkt ist (und zwar nicht erst, wenn die Ausstellung bereits konzipiert ist – etwa in beratender Funktion durch Interessengruppen oder gar verlagert auf den Bereich der Kunstvermittlung). Ein kollaboratives Arbeiten sollte nicht nur vorkommen, sondern integrativer Bestandteil des kuratorischen Prozesses sein. Ressourcen- und Zeitmangel werden oftmals als Grund für ein Ausbleiben von Kollaborationen angeführt. Carmen Mörsch betont, dass Machtverhältnisse und deren Strukturen auf diese Weise selbst legitimiert, bestärkt und immer wieder neu hervorgebracht werden.²³⁶ Abgesehen davon, dass Störungen im Display initiiert werden, geschehen sie dennoch erst im Zusammenwirken mit allen Entitäten. Das Moment kuratorischer Störung kann als ein Prinzip, eine Strategie oder als ein Stil beschrieben werden, der den essentiellen Teil der Methodik des Queer Curating darstellt. Gombrich meint: »Genau wie eine Kultur oder eine Weltanschauung erzeugt auch ein Stil ein System von Erwartungen, eine Einstellung, die gegenüber Abweichungen und Modifikationen geradezu übertrieben empfindlich ist.« Das *Moment der kuratorischen Störung* kann in die systemischen, neoliberalen Mechanismen ebenso eingeflochten werden und das System der normalisierten Wahrnehmung dennoch stören – zumal Kunst spätestens seit dem 19. Jahrhundert auch selbst Wahrnehmungstraditionen durchbricht und neue Perspektiven zu schaffen sucht.

Störungen können also durch Kurator_innen in Form einer Symbiose mit dem Kunstwerk entstehen. Eine Störung kann auch ein Versuch sein, die Intentionen der Künstler_innen in Form einer Störung in/auf den Raum als Ausstellung zu übertragen.

Die Herausforderungen der Erwartungserwartungen

Erwartungserwartungen umfassen die Erwartungen, von denen ich (hier: als Kurator_in) glaube, dass sie von mir erwartet werden (vgl. Luhmann 1984: 422ff.).²³⁷ Die Frage nach den ›Erwartungserwartungen‹ inkludiert nicht nur die Erwartungen, sondern gibt darüber hinaus Aufschluss, inwieweit eigene Vorstellungen die eigene Positionierung als Kurator_in beeinflussen und auf die Konzeption von Ausstellungen einwirkt. Folgende Fragen könnten dabei eine Rolle spielen: Was erwarte ich, was Besucher_innen von mir, bestimmten Themen und Ausstellungen generell erwarten? Was erwarte ich, was der Ort der Ausstellung mit all seinen verbundenen Akteuer_innen von mir erwartet? Kurator_innen sind diskursiv in ein relativ unüberblickbares, kontext- und personenabhängiges, großes Erwartungs- und Machtgefüge eingebunden, in dem sie agieren und gesehen werden. Neben den Erwartungserwartungen stehen ihnen Erwartungen gegenüber, die unvereinbar oder zumindest gewisses Konfliktpotential durch ihre Divergenz, Vielzahl oder Ausprägung bergen können. Neben den Besucher_innen gibt es noch etliche andere formulierte oder indirekte Erwartungen von Interessen-

236 Vgl. Mörsch 2017. So ist es nicht immer nur die_der Einzelkurator_in, der sich hierbei hervortut, sondern auch in diesen Rahmen werden immer mehr Kollektive zur Leitung bemüht, vgl. 11. Documenta 2002, 11. Istanbul Biennale, 2009 oder Manifesta 7, 2008; vgl. Marchart 2012: 34f.

237 Es ist ein weites Spektrum, welches ein komplexes Gefüge aus Erwartungen ergibt, so dass ebenso auch Besucher_innen wahrscheinlich erwarten, dass von ihnen etwas erwartet wird – egal ob unbewusst oder bewusst – zumal diese sich oftmals in Beobachtung von anderen befinden.

gruppen.²³⁸ Im betriebswirtschaftlichen Marketing erscheint die Segmentierung des Markts in Anspruchsgruppen und ihre dazugehörigen Erwartungen, Wünsche, Vorstellungen, Bedürfnisse/Bedarfe eindeutig und leicht herauszustellen. Diese eine Verheißung stellt zunehmend auch für Museen und Ausstellungshäuser eine Versuchung dar. So glaubt man immer öfter, die Publikumsorientierung nur über marketingstrategische Maßnahmen zu erreichen. Für Direktor_innen/Ausstellungsmacher_innen erscheint dies oft als willkommene Simplifizierung der Frage: Für wen möchte ich die Ausstellung eigentlich gestalten und warum? So entstehen vermeintlich genaue Vorstellungen von Stammesbesucher_innen, »neuen Besucher_innen-Gruppen« und marginalisierte Gruppen ohne Vorwissen, die es anzusprechen gilt. Ebenso verhält es sich mit Kindern, die auch *kommen dürfen*, aber ungern allein in der Ausstellung umherlaufen, sondern lieber an einem Workshop oder einer gebuchten Führung teilnehmen sollen. Diese polemische Verkürzung darf sich nicht am Beginn der Planung von Ausstellungen aufdrängen – sofern die Frage »für wen?« nicht sofort durch den Selbstzweck des Zeigens übergangen wird. Der Wunsch aber, neue Besucher_innen zu locken, muss mit der grundlegenden Umstrukturierung der Museen und Ausstellungen einhergehen. Dieser Prozess ist zugleich auch eine Selbstanalyse und -befragung, die dazu dient, sich seinen eigenen Erwartungen von »Stammesbesucher_innen« usw. bewusst zu werden und die dahinterliegenden Stereotypisierungen zu hinterfragen. Die eigenen Prägungen, die unsere »Erwartungserwartungen« bilden sind es, die wiederum das Publikum mit hervorbringen. Eine Reflexion über seine eigenen Erwartungserwartungen und Erwartungen ist deshalb unersetzlich, um mit dem Queer Curating zu arbeiten. Dies könnte zwar als »Risikoabwehr« (ebd. S. 418) dienen, soll hier aber eher dazu verwendet werden, bewusst gegen situative und normative Erwartungen zu arbeiten. Mir geht es also auch darum, die situative und normative Erwartung in ein Gesamtkomplex der Ausstellung einzubetten und nicht um die grundlegende Befürwortung systemtheoretischer Argumentationen. Die Überzeugung des relationalen Zusammenhangs von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten in einem intra-activen System schließt nicht zuletzt eine Trennung von System und Umwelt aus und spricht zudem allen eine aktive Handlungsmacht zu. Luhmann beschreibt eine »Unübersichtlichkeit komplexer Erwartungslagen« (ebd. S. 415f.), was deren Thematisierung aber nicht weniger wichtig macht. Denn besonders, wenn sich aus den Erwartungen bestimmte Ansprüche ergeben, entsteht ein persönliches Betroffensein durch die »Differenz von Erfüllung/Enttäuschung« (Luhmann 1984: 362ff.). Dies wird wiederum für das hier zu entwickelnde Störungsmoment benötigt.

Erwartungen sind dynamisch, subjektiv, situativ und sozial-gesellschaftlich konventionalisiert zugleich. Sich über Erwartungen und über Erwartung von Erwartungen Gedanken zu machen erscheint als ein unmögliches Unterfangen. Viel wichtiger als vermeintlich vorhersagbare Erwartungen zu prognostizieren – ändern sie sich doch je nach Ausstellung, Kontext, persönlicher Situation, Kunst usw. immer wieder – erscheint es sinnvoll, sich mit den Erwartungserwartungen auseinanderzusetzen, die sich durch die

238 In der Betriebswissenschaft würde man dies im Rahmen einer Untersuchung der Unternehmensumwelt vornehmen – zum Beispiel durch einen Outside-in-Approach oder noch weiter nach außen durch Branchenkulturanalysen. Vgl. Katharina von Chlebowski (2008): Branchenkultur der Kunstmuseen in Deutschland. Zur Bedeutung von Branchenkultur im Wandelprozess des Organisations- und Führungssysteme von Museen. SMB-SPK, Institut für Museumsforschung, Berlin: G+H.

Dopplung und Distanz viel stärker mit Erfahrungen, Stereotypen, und gesellschaftlich geprägten Bildern angereichert haben. Das heißt aber auch, dass die Kurator_innen in zu aller erst sich selbst hinterfragen müssen; ihre Vorstellungen von Besucher_innen, Ausstellungen und Kunst, ihren Teammitgliedern/Mitarbeitenden, dem Ausstellungs-ort (...). Obwohl nach in der Kunstgeschichte und besonders seit Aktionen der Institutional Critique vor 60 Jahren eine Kontinuität der Kritik existierte, verblieb diese oft auf der Seite der Kunst – und wurde nicht in erster Linie von Kurator_innen ausgeübt.

»Zuerst erfreuen, dann belehren« – hieß es 1828 bei Friedrich Schinkel²³⁹ als eine Erwartung an Ausstellungen, die bis heute immer wieder schablonenhaft als Methode hervorgeholt wird. Wie etwa zu den Plänen des Humboldt Forums – scheint sie doch allzu passend für die »Anforderungen einer modernen Kommunikationsgesellschaft« ebenso wie zu Zeiten der preußischen Bildungsdebatten.²⁴⁰ Formulierungen, die sich bis heute halten, sich immer mehr an neoliberale und noch immer hierarchische, konservative Verhältnisse anpassen und in ihren Logiken argumentieren. Ein Mitschwimmen in diesem System – noch größer, so wie früher und zugleich schneller, weiter und mehr, mehr, mehr. Gern auch mehr Masse – Massen an Informationen, Belehrungen, Freude – auch Massen an Besucher_innen, an Ausstellungen insgesamt und an Kunst – und die Kurator_innen müssten wie ein perfektes Rad im System der Wertsteigerung, Entwicklung, »dem perfekten Fortschritt« funktionieren. Kritische Hinterfragungen der umfassenden Erwartungen sind im Gegensatz dazu hinderlich, anstrengend und verweigern sich der Maschinerie und des Rituals.

Eine der Erwartungen an Kunst (und manchmal auch an ihre Art der Präsentation gebunden) ist es, Neues und damit noch nicht Erwartbares zu sehen und zu erleben. Das Unerwartete ist damit Bestandteil des Erwarteten. Der Mehrwert selbst bereits bekannter Kunstwerke in neuem Zusammenhang, Kontext oder Raum wird ebenso erwartet. Solcherlei Betrachtungsweisen sind relativ wenig zielführend, da sie nichts darüber auszusagen vermögen, was »das Neue« ist oder sein könnte – zumal ein Sensationsbedürfnis darin mitzuschwingen scheint, das ebenso unbestimmbar ist. So existieren die Norm und das Neue als theoretische Fiktionen. Wenn der Fokus hier zunächst auf die Erwartungen der Besucher_innen gelegt wurde, geht es mitnichten darum, diesen zu folgen oder gar Genüge tun zu wollen. Auch wenn Tendenzen ablesbar sind, den Besucher_innen eine vollkommene, angenehme, direkt zugängliche und verstehbare Erfahrung zu bieten, Eine Störung ist also, welche Eigenheiten dem Besuch eines Ausstellungsortes dann noch bleibt.²⁴¹ Muss man »alles« sofort einschätzen, verstehen, begreifen, erfühlen können? Was passiert, wenn die Diskrepanz zwischen dem eigenen Denken und der der Kunst sofort eliminiert wird? Jörg Jozwiak meint: »Writers argue that a pedagogical emphasis on informational mastery, in tandem with

239 Karl F. Schinkel/Gustav F. Waagen [1828]: Denkschrift. Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 51, Nr. 3, 205-222, hier S. 211.

240 Selbst Tageszeiten schüren eine Erwartung an Ausstellungen. Christoph Markschieß (14.02.2007): »Erst erfreuen, dann belehren. Neugierig auf fremde Welten: Was die Humboldt-Universität im Humboldt-Forum bewegen kann« tagesspiegel.de/kultur/erst-erfreuen-dann-belehren/810810.html (Zugriff 20.10.18).

241 Diese Tendenzen waren schon vor zwanzig Jahren zu beobachten, vgl. Haanstra 1996.

the goal of the elimination of discrepancy, may actually diminish the possibility for insight or self-transformation« (2013: 128).²⁴² Venn-Hein betont zudem:

Auch mit dem Anfallen einer Enttäuschung verliert die Erwartung nicht ihre strukturierende Funktion. Im Gegenteil wird die Enttäuschung als abweichendes Geschehen von einer Erwartung überhaupt erst sichtbar. Erst durch den Enttäuschungswert wird sie eine Irritation, die den Systemerhalt garantiert, weil sie die Autopoiesis vorantreibt. (Venn-Hein 2014: 43)²⁴³

Sicher ist, dass jede Zeit ihre Erwartungen an die Kunstbetrachtung hervorbringt; Nutzer_innen von Massenmedien könnten zum Beispiel in weiteren, sozialwissenschaftlichen Untersuchungen näher betrachtet werden. Um Störungen initialisieren zu können, werden Besucher_innen als Faktor betrachtet, die gemeinsam mit ›der Norm‹ gedacht werden – nicht zuletzt, um von ihrer reziproken Wirkung auszugehen. Ihre Erwartungen gegenüber den Kurator_innen können somit auch diskursiv als historisch gewachsen betrachtet werden, die durch Selbstdarstellung der Kurator_innen immer wieder hervorgebracht werden. Zunächst soll es daher um die von außen an die Kurator_innen herangetragenen Erwartungen gehen, die normativ zusammengedacht werden mit den Erwartungen, die die Besucher_innen ihnen und Ausstellungen gegenüber hegen. Diese Differenzierung aber von Ausstellung und Kurator_in ist auf der einen Seite nicht möglich (da man seine eigene Haltung immer mit ausstellt/ausstellen sollte), wird aber auf der anderen Seite zu wenig offensichtlich. Methodisch sollen im Folgenden die Erwartungserwartungen der Kurator_innen selbst und die daraus gezogenen Implikationen thematisiert werden, woraufhin dann eine stärkere, theoretische Trennung von Ausstellungen und Kurator_in vorgenommen werden kann um auf diese Weise zu beidem Position beziehen zu können. Dies führt letztendlich, zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit dem Diskurs des Zeigens und ihren normierten Ritualen in Ausstellungen.

Normierte Rituale, die weg von einem patriarchalen Ausstellungskult hin zum (selbst-)reflektierten Zeigen in Verbindungen verändert werden sollen. Solche, die auch eine enge Kopplung des geschlechtergebundenen Habitus‹ entlang fester, machtvoller, binärer Geschlechterkategorien und -hierarchien nicht weiter fortgeschrieben werden. Bourdieu betont dabei den »Speicher von vergeschlechtlichten Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien«, bei dem der Habitus als stabilisierendes Schema fungiert.²⁴⁴ Diese Muster verbleiben – trotz des Versuches eines Antideterminismus innerhalb des Schemas – in vermeintlich ›natürlichen‹ und ›legitimen‹ Geschlechterkategorien und bestätigen vor allem die Konstruktion einer ›binär-hierarchisch heteronormative[n] Einteilung der Menschen in zwei entgegengesetzte Geschlechter‹ (Jäger/König/Maihofer 2012: 20). Es ist insgesamt eine bewusste Entscheidung nicht in tradierten Kategorien,

242 research.gold.ac.uk/10548/1/ART_thesis_Jozwiak_2014.pdf (Zugriff 7.12.18), vgl. Adorno [1970] 1984, Berrson 1982, Bourdieu 1984/1979, Dufrenne 1973, Tucker 2004.

243 Vgl. Luhmann 1984: 436f.

244 Bourdieu (1997): »La domination masculine«, übersetzt: »Die männliche Herrschaft«, in: Irene Dölling/Beate Kraus (Hg.), Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 153-217, hier S. 167. Vgl. Perrot/Sintomer/Kraus/Bourdieu 2002: 300.

sondern in zukünftigen Parametern zu denken, die Ausstellung auch losgelöst vom Museumsort als eigene, kulturelle Praktik zu denken. So betont auch Oliver Marchart:

Das Bewusstsein um die Kontingenz dieser Diskurse und Praktiken, die Tatsache also, dass auch ganz andere Diskurse/Praktiken institutionalisiert werden könnten, ist verloren gegangen. (...) Jede Institution (so wie überhaupt jedes Ritual) erweckt den Anschein, als wäre sie ewig und hätte immer schon genau so bestanden. Doch es versteht sich von selbst, dass ein vor Exponaten aufgespanntes Seil weder eine uralte Kulturtechnik der Menschheit ist noch seine Bedeutung (als Stoppzeichen) so einfach in sich selbst trägt. (Marchart 2008: 79)

Queer Curating ist eine Auflehnung gegen die Normen und für Utopien und Aktivismus – ohne ›das Gewordensein‹ zu vergessen: »Concrete utopias are relational to historically situated struggles, a collectivity that is actualized or potential« (Muñoz 2009: 3).²⁴⁵ Haraway imaginiert mit ihrem fiktionalen Konzept der Cyborgs eine Befreiung von gelebten sozialen Beziehungen hin zu neuen Wirklichkeiten: »Befreiung basiert auf der Konstruktion eines Bewusstseins, das als phantasievolles Erkennen der Unterdrückung neue Handlungsmöglichkeiten eröffnet« (1995: 34ff.). Auf diese Weise können scheinbar widersprüchliche und »unvereinbare Positionen« mit dem Ziel verbunden werden, »produktive Auseinandersetzungen zu führen und diese in solidarische Praxen münden zu lassen« (Engel/Schulz/Wedl 2005: 10) – fernab rein präsentischer, halbherziger Versuche.

245 Viele Wissenschaftler_innen haben sich ausführlich mit dem »Topos der Distanz« (Wall 2006: 19), der Klassegebundenheit und den Ausschlussmechanismen der Kunstmuseen beschäftigt vgl. Jones 2017: 88f., Kapitel 1.1 »Was bisher geschah«, 1.2 »The golden age of the visitor?«, 4.3 »Historischer Exkurs«.

2. Queer - through the magic of the name

2.1 Queer beginnings

»To make things queer is certainly to disturb the order of things.«

(Ahmed 2006: 161)

Eine Auseinandersetzung mit dem Konzept, dem Begriff, der (Selbst-)Bezeichnung »queer« ist seit ihren Anfängen interdisziplinär, methodisch divers und trägt in ihrer zunehmenden Differenzierung dem aktivistischen Ursprung Rechnung.¹ Aus diesem Grund kann und soll nur ein Ausschnitt aus dem Stand der Forschung folgen, der versucht, die politischen und theoretischen Aspekte ebenso zu beleuchten, wie engagierte Wissenschaftler_innen und Praktiker_innen, die sich im Ausstellungsdiskurs bewegen anzuerkennen.²

Queer war seit Beginn sowohl in den sozialen Bewegungen als auch im akademischen Diskurs der Queer Theories eine identitäre Bezeichnung und steht dabei für eine sexuelle oder geschlechtliche Identität, die performativ und damit veränderlich ist. Eine Politik, bei der es um die Schaffung von neuen und freieren Entwürfen des Lebens und Liebens geht, die keine eindeutige Zugehörigkeit oder Anpassung in den Vordergrund stellt. Geschlecht und sexuelles Begehren werden dabei fern von den festen Zuordnungen »männlich«/»weiblich« und »homosexuell«/»heterosexuell« betrachtet.³ Die Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit war und ist auf vielen Ebenen in der feministischen Theoriebildung problematisch (dazu mehr im nächsten Kapitel).

»Queer« galt zunächst als Schimpfwort für Homosexuelle (aus dem Englischen »merkwürdig«, »seltsam«, »verquer«) und wurde dann als empowernde Selbstbezeichnung für die politische Bewegung angeeignet. Je nach betrachteter Forschungsliteratur, dem eigenen Forschungsinteresse oder der wissenschaftlichen und persönlicher Herkunft

1 Dem Anspruch an eine geisteswissenschaftliche Dissertation, Forschungsstand von Methodik oder historischer Genese des Konzepts/Theorie zu trennen, soll bei diesem Thema nur bedingt erfüllt werden.

2 Für die Frage, welche Implikationen es hat, wenn außeruniversitäre Produktionsorte von Wissen und sozial-politische Bewegungen in Netzwerken einbezogen werden, vgl. Benjamin Shepard (2011): Queer Political Performance and Protest. London/New York: Routledge.

3 An dieser Stelle muss eine sprachliche und überwiegend auch geografische Beschränkung auf deutsche und US-amerikanische Texte und Auseinandersetzungen mit Praktiker_innen/Theoretiker_innen in dieser Sprache eingeräumt werden.

der Wissenschaftler_innen – auf geografischer, disziplinärer und sozialer Ebene – werden andere Aspekte als Beginn der Verwendung von queer markiert.⁴ Die Geschichte(n) beginnen zu unterschiedlichen Zeitpunkten, haben andere Gewichtungen, Protagonist_innen und besitzen unterschiedliche Radikalitätsgrade, so dass allein über die Entstehung von ›queer‹ und dessen Theoretisierung eine eigene Abhandlung entstehen könnte.⁵

Die Erfindung der Heterosexualität

Seit der Erfindung der Heterosexualität wurde Homosexualität als Abweichung der Norm definiert. Homosexuelle musste im 19. Jahrhundert nicht mehr nur gegen moraltheologische und juristische Argumentationen gegen diverse Formen des Liebens gekämpft werden, sondern auch gegen die Vorstellung von Homosexualität als Krankheit.⁶ Der Schweizer Arzt Karoly Maria Benkert prägte 1869 diesen als Fachausdruck und bezog sich damit auf sexuelle Handlungen unter Männern. Die pathologische Argumentationsweise und Verurteilung war es, die den Neurologen Magnus Hirschfeld (1886-1935) dagegen öffentlich ankämpfen ließ.⁷ Hirschfeld ließe sich damit als deutscher Vordenker und Mitbegründer queerer Theorien und der Homosexuellen-Bewegung bezeichnen, auch wenn er in der/n englischsprachigen Geschichte(n) kaum eine Rolle spielt. Der homosexuelle Arzt war auch Sexualwissenschaftler, kämpfte seit 1897 gemeinsam mit dem ›Wissenschaftlich-humanitären-Komitee‹⁸ vor allem für die Abschaffung der Bestrafung sexueller Handlungen zwischen Männern, die in § 175 StGB verankert war.⁹ Seine Gedanken zum »Dritten Geschlecht« und zu sexuellen »Zwischenstufen« verbreitete er (wie auch viele andere, nur öffentlicher) in etlichen Schriften und mit der Gründung des ›Instituts für Sexualwissenschaft‹ (1919) in Berlin, das aber am 6. Mai 1933 im Zuge der Bücherverbrennungen von den Nationalsozialisten aber vernichtet wurden.¹⁰

4 Vgl. Barbara Paul/Lüder Tietz (2016a): »Queer as ...: Verhandlungen von Praxen, Wissen und Politiken«, in: Dies. (Hg.): Queer as ...- Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive. Bielefeld: transcript, S. 7-23.

5 Gemäß des *Queer Curatings* kann es auch nicht ›die‹ Geschichte und ›den‹ Forschungsstand von ›queer‹ geben, sondern es wird im Rahmen des partiellen Wissens und des ›Auslassen-Müssens‹, das zusammen getragen und ausgewählt, was in diesem Zusammenhang sinnvoll erscheint. Wie bei einem Gewitter werden – überwiegend chronologisch – Blitzlichter auf einige Denker_innen geworfen (die als ›wichtig‹ angesehen werden können und solche, die dann den Weg für diese Arbeit ebneten), ohne dass ein Ursprungs- oder Fortschrittsdenken auf der einen Seite noch Vollständigkeit auf der anderen Seite angedeutet werden sollen.

6 Andreas Kraß (2003a): »Queer Studies – eine Einführung«, in: Ders. (Hg.), *Queer Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-28, hier S. 14.

7 Vgl. Ausstellung: »Homosexualität_en« im SMU/ (vormals: Schwulen Museum*), im DHM Berlin (2015) und im LWL in Münster (2016), Kapitel 4.2. »Die Ausstellung: ›Homosexualität_en‹«.

8 de.wikipedia.org/wiki/Wissenschaftlich-humanitäres_Komitee (Zugriff 13.5.18).

9 Dies erfolgte ab 1900 mit Petitionen und etlichen Reden im Reichstag. Vgl. z.B.: Magnus Hirschfeld (1901): Was muss das Volk vom Dritten Geschlecht wissen! Eine Aufklärungsschrift herausgegeben vom wissenschaftlich=humanitären Comitee, Leipzig: Max Spohr. Vgl. Petition am 31.3.1905: reichstagsprotokolle.de/Blatt_k11_bsbo0002814_00146.html, (S. 5826-5842) (Zugriff 8.1.18); Das Gesetz existierte von 1871-1994. [vgl. de.wikipedia.org/wiki/§_175](http://de.wikipedia.org/wiki/§_175) (Zugriff 13.5.18). Zur Geschichte des Paragraphen 175 vgl. Blazek (1991).

10 Vgl. mh-stiftung.de/biografien/magnus-hirschfeld/ (Zugriff 14.10.17); Magnus Hirschfeld (Hg.) (1899-1923): »Jahrbücher für sexuelle Zwischenstufen«. Auch in anderen Medien wurde er umfassend aktiv;

Dabei nutzte er die populären Medien ebenso wie seine Stimme im Reichstag und in der Gründung eines ›Instituts für Sexualwissenschaft‹.¹¹ Der französische Philosoph und Ethnologe Émile Durkheim (1858-1917) beschrieb seine ähnliche Überzeugung 1912 folgendermaßen: »Die menschlichen Denkkategorien sind niemals in einer bestimmten Form festgelegt. Sie entstehen, vergehen und entstehen ständig neu; sie wechseln nach Ort und Zeit.«¹² Dreißig, bzw. vierzig Jahre später wurden unter anderem die US-amerikanische Psychologin und Anthropologin Margaret Mead (1901-1978) und die französische Philosophin Simone de Beauvoir (1908-1986) für die Beschreibung geschlechtlicher Vielfalt und der Notwendigkeit zur Frage nach Geschlechterrollen wichtig.¹³ Ihre Schriften waren umstritten, da sich zu ihren Lebzeiten längst die Vorstellung einer »natürlichen, in Fortpflanzung begründeten Heterosexualität« etabliert hatte, die nicht nur eine klare Binarität der Geschlechter und feste Identitätskategorien annahm, sondern die Homosexualität als unnatürliche, strafbare und (in der Medizin, Psychologie, Religion usw.) behandlungsnotwendige Abweichung verurteilte.¹⁴

Der gesellschaftlich konstruierte Zusammenhang von Geschlechterrollen, Sexualität und Macht wurde auf diese Weise erstmals durch zwei Frauen öffentlich beschrieben: Simone de Beauvoir und Margaret Mead. Im Jahr 1935 erschien von der US-amerikanischen Ethnologin Margaret Mead: »Sex and Temperament in Three Primitive Societies« und 1949 »La deuxième sexe« der französischen Philosophin Simone de Beauvoir. Das sozialgeschichtliche Werk, erschien in Frankreich in zwei Bänden: »Les faits et les mythes« und »L'expérience vécue«.¹⁵

Ihre Erkenntnisse des soziokulturellen Zusammenhangs für Vorstellungen von Sexualität und dazugehörigen Geschlechterrollen, waren wegweisend für das Konzept von ›Gender‹ als soziales Geschlecht in Abgrenzung zu einem rein biologischen Geschlecht.¹⁶

z.B. im Stummfilm »Anders als die Andern« (1919). Im Namen der Magnus Hirschfeld Gesellschaft wird weiterhin geforscht und archiviert: Vgl. MHG (2014): Forschung im Queerformat: Aktuelle Beiträge der LSBTI*, Queer- und Geschlechterforschung. Bielefeld: transcript. Zum »Dritten Geschlecht« vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«.

- 11 Siehe magnus-hirschfeld.de/ausstellungen/institut-fur-sexualwissenschaft-1919-1933/, hkw.de/de/hkw/geschichte/ort_geschichte/magnus_hirschfeld.php (Zugriff 14.11.18).
- 12 Émile Durkheim (1912): Les formes élémentaires de la vie religieuse. Paris: PUF, hier S. 35. Vgl. Sabine Hark (2004): »Queering oder Passing: Queer Theory – eine ›normale‹ Disziplin?«, in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Vâth (Hg.), Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 67-82, hier S. 67.
- 13 Vgl. u.a. Margaret Mead (1935): Sex and Temperament in Three Primitive Societies. New York: Morrow; Simone De Beauvoir (1949): Le deuxième sexe. Paris: Gallimard. Sie tauchen auch in heutigen, queeren online-Netzwerken immer wieder auf und reihen sich ein in die Narration der Vordenker_innen. Vgl. z.B. der viel zitierte Aufsatz von Esther Newton: »Margaret Mead made me gay« dukeupress.edu/margaret-mead-made-me-gay (Zugriff 15.10.18).
- 14 Vgl. »Homosexualität_en«-Ausstellungskatalog 2015: 209.
- 15 Im Jahr 1935 erschien von Margaret Mead: »Sex and Temperament in Three Primitive Societies«. New York: Morrow.
- 16 Vgl. Diane Richardson (2015): »Conceptualising Gender«, in: Introducing Gender and Women's Studies. Palgrave Macmillan, New York, S. 6f. Kritik an ihrer zu Beginn westlich orientierten Forschung gab es auch: vgl. Lenora Foestel (1992): »Margaret Mead from a Cultural-Historical Perspektive«, in: Confronting Margaret Mead: Scholarship, Empire, and the South Pacific. Philadelphia, S. 60f.

Zu den wegweisenden, postrukturalistischen Denker_innen gehört Michel Foucault (1926-1984). Er betrachtete die historische Konstruktion von Wissen, Macht und Sexualität. In seiner »Histoire de la sexualité«¹⁷ konstatiert der französische Philosoph ebenso, dass Sexualität gesellschaftlich (historisch und sozial) konstruiert und zweigeschlechtliches Denken – und im Besonderen die Auffassungen über Sexualität und (auch seine) Homosexualität – nicht auf »natürlichen Phänomenen« beruht, sondern ein Effekt eines Dispositivs aus Praktiken, Diskursen und Institutionen sei. Durch das patriarchalische Wissenschaftssystem wird vor allem er theoretisch-methodischen Vorreiter der queer theories, und bleibt bis heute ein zentraler Bestandteil von Argumentationen queertheoretischer Untersuchungen.¹⁸ Auch für die queer-feministischen Ansätze wird Foucaults Verständnis von Macht grundlegend, auch wenn er sich nicht auf die diskriminierenden Strukturen konzentrierte, sondern auf eine generelle Produktivität von Macht im Feld von Diskursen, Techniken und Körpern (und Sexualität).¹⁹

Foucault betont: »Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand. Und doch oder vielmehr gerade deswegen, liegt der Widerstand niemals außerhalb der Macht« (Foucault 1983:116). Foucaults Machttheorie ermöglicht es, Kritik an der naturalisierenden Geschlechterkonzeption auszuüben und den Versuch zu unternehmen, sie an der feststehenden Unterdrückungstheorie herauszulösen, die Frauen bislang aus dem Machtssystem ausschloss. Mit ihm wurde das Potential politischen Widerstands durch Feminist_innen beschreibbar,²⁰ auch wenn es noch als Voraussetzung von Hierarchien und struktureller Unterdrückung der Frauen existierte, das auch für das Prinzip der kuratorischen Störung genutzt wird. Das Wissen, dass Veränderungen auch innerhalb von Machtsystemen möglich sind, gerade weil und auch wenn sie bislang von großen Institutionen und einem patriarchalischen System dominiert werden.

In den Sozialwissenschaften untersuchen die englischsprachigen Gender Studies und die Geschlechterforschung seit den 1970er-Jahren das Verhältnis der Geschlechter zueinander. Ihre Absichten lagen in der Darstellung der gesellschaftlichen Konstituierung von Geschlechterrollen und deren soziokultureller Ordnung. Für ihre Untersuchungen waren neben ihren eigenen Forschungsmethoden sozial-politische Ereignisse ebenso erkenntnisfördernd wie sprachtheoretische Entwicklungen: Der sogenannte »performative turn«, der bereits in den 1950er Jahren seinen Anfang nimmt, wird zum weiteren Strang queertheoretischer Vorläufer: Die Schaffung von Realität(en) durch und mit Sprache wird mit »performativen Äußerungen« (1955) nach John

17 Michel Foucault: (1976): *Histoire de la sexualité*, 1: *La Volonté de savoir*, 2: (1984): *L'Usage des plaisirs*, 3: (1984a): *Le Souci de soi*, 4: (2018, posthum): *Les aveux de la chair*. Paris: Gallimard, vgl. in der deutschen Ausgabe z.B. Michel Foucault (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 113ff.

18 Vgl. z.B. David M. Halperin (1995): *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford UP; vgl. Kraß 2003: 21; Tasmin Spargo (1999): *Foucault and Queer Theory (Postmodern Encounters)*. London: Penguin Books; William B. Turner (2000): *Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple UP. Michel Foucault starb 1984 an AIDS.

19 Zur Kritik und kritischen Nutzung von Foucault vgl. Irene Diamond/Lee Quinby (ed.) (1988): *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*. Boston: Northeastern University Press.

20 Vgl. Gudrun-Axeli Knapp (1992): »Macht und Geschlecht. Neuere Entwicklungen in der feministischen Macht und Herrschaftsdiskussion«, in: Knapp/Wetterer (Hg.), *Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*. Freiburg: Kore.

Austin (1911-1960) umfassend durchdacht.²¹ Austin knüpft dabei an Ludwig Wittgenstein (1889-1951) an und systematisiert die Gedanken zur Wirkung und dem Gebrauch von Sprechakten.²² Er verschiebt die Konzentration von der Beschreibung von Gegebenheiten, Geschichte(n), Zuständen und Wahrheit(en) hin zu Äußerungen, mit denen Wirklichkeiten entstehen können. Austin betont führt dies noch weiter und betont, dass Sprechakte Wirklichkeiten hervorbringen wie etwa eine Ehe mit dem Ausspruch »I pronounce you (...)«. Aus heterosexueller Perspektive argumentiert ebenso der Sprachwissenschaftler Noam Chomsky (1965) macht eine Unterscheidung zwischen der Kompetenz einer Sprache und deren wirklicher Verwendung (deren Betonung, Aussprache usw.). Der kreative Gebrauch von Sprache ist für die Linguistik die Performanz, die mit dem Schüler Austins John Searle (1969) eine kulturelle und soziale Kontextualisierung erhält und noch deutlicher die Konnotation »of action« hervorbringt.²³ Jacques Derrida (1972) kritisierte Austin zwar darin, implizit von einem festgelegten Subjekt und Konventionen auszugehen, schuf darauf aufbauend mit seiner Hinzufügung der Iterabilität und der Möglichkeit, die Sprechakte zu zitieren, jedoch seinen eigenen Ansatz.²⁴ Derrida betont zudem vor allem die kulturelle Eigebundenheit, die zudem symbolischen und diskursiven Strukturen unterliegt. Eine, die Subjekte konstruiert, aber auch Veränderungen sozialer und theoretischer Konzepte ermöglicht. Dass in der Wiederholung damit eine inkludierte Konvention sichtbar wird, diese aber auch immer eine Verschiebung (»différance«) beinhalten kann, bietet letztendlich eine der Grundlagen für bzw. Hinführung zu dem entscheidenden Performativitätskonzept von Judith Butler. Wenn die US-amerikanische Kulturphilosophin ihre Betonung auf »körperliche Handlungen« (1988) legt, den dekonstruktivistischen Ansatz von Jacques Derrida hinzunimmt und vor allem seine Aspekte der *différance* betont, entsteht ein radikaler Anti-Essentialismus, der nichts weniger als eine neue Theorie der Konstitution sozialer und geschlechtlicher Identität hervorbringt.²⁵

-
- 21 John Austin (1975): *How to do things with words*. London: Oxford UP, z.B. S. 14f. Der Lehrer Wittgensteins, Karl Bühler, hat im Rahmen der Kommunikationswissenschaften ebenso einen Anteil in der Entwicklung der Sprechakttheorie. Vgl. Jürgen Villers (1998): »Kant, Wittgenstein und Austin. Zur sprachanalytischen Kritik der Transzendentalphilosophie«, in: Ders. (Hg.), Ludwig Wittgenstein. Cuxhaven: Dartforde, S. 7-22.
- 22 Die Sprechakttheorie wurde von John Austin bereits 1955 in einer Vorlesung an der Harvard University entwickelt und posthum unter dem Titel »How to do things with words« (1975) herausgegeben. Dieses ist die Urschrift der Sprechakttheorie. Sein Schüler John R. Searle veröffentlichte daran anknüpfend seine Arbeit (1969): *Speech acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge UP.
- 23 Searle (1969: 17). Searle wird seit dem Jahr 2017 sexuelle Belästigung an einer Mitarbeiterin der UC Berkley vorgeworfen. Er ist bis heute (2018) emeritierter Professor documentcloud.org/documents/3523114-34060351.html#document/p1 (Zugriff 13.11.18).
- 24 Jacques Derrida (1972): *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit; S. 27f., 31. Louis Althusser, der unter anderem Foucault und Derrida unterrichtete, bleibt trotz seiner Einflüsse auch auf Butler und heutige Auseinandersetzungen über Subjekt-, Ideologie- und Gesellschaftstheorie – und nicht zuletzt dem New Materialism hier aufgrund des Mords an Hélène Rytman, seiner Frau, ausgespart. Zu seiner manisch-depressiven Erkrankung und dem Fall vgl. Lothar Baier (1982): »Mörderphilosophie. Der Fall Althusser«, in: Ders.: *Französische Zustände. Berichte und Essays*, Frankfurt a. M.: EVA, S. 198-210.
- 25 Für Judith Butler ist »gender a kind of imitation for which there is no original« (Kursivierung im Original). In: Butler (1991): »Imitation and Gender Insubordination«, in: Diana Fuss (Hg.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York/London: Routledge, S. 13-31, hier S. 13. Da Akteur_innen des Post-

Judith Butler betont die Hervorbringung von Geschlecht durch kulturelle Praktiken. Damit dekonstruiert sie eine Zweigeschlechtlichkeit auf reiner Grundlage einer biologischen Geschlechtlichkeit.²⁶ Im Vorwort von »Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity« (1990) betont Butler:

I describe and propose a set of parodic practices based in a performative theory of gender acts that disrupt the categories of the body, sex, gender, and sexuality and occasion their subversive resignification and proliferation beyond the binary frame. (Butler 1990: xii)

Bei diesem Zitat wird deutlich, wie sehr Butler mit ihrer dekonstruktivistischen Methode bereits queer-theoretisch arbeitet. So betont sie im eigenen Kapitel »Critically Queer«:

If the term »queer« is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage and in the direction of urgent and expanding political purposes, and perhaps also yielded in favor of terms that do that political work more effectively. (Butler 1993c: 19)²⁷

In den 1980er Jahren in US-amerikanischen Vereinigungen politisierte sich die Verwendung von »queer«: ACT UP, Queer Arts Festival, Black Lives Matter, Tangled Art and Disability und Queer Nation (und viele mehr) setzten sich gegen die umfassenden Diskriminierungen, die auch mit dem bisherigen Schimpfwort zusammenhingen, zur Wehr. Sie kämpften, »zusammen« mit den frühen feministischen und afroamerikanischen »Civil Rights Movements« und der »Gay Liberation«, seit den 1950/60er Jahren gegen umfassende Diskriminierungen und für die Anerkennung von »zugeschriebener Andersartigkeit« und deren Gleichberechtigung.²⁸ In diesem diskriminierenden Zusammenhang tauchte besonders der Begriff »que(er)« als abfällige Bezeichnung in Anlehnung an seine Wortherkunft bzw. anfängliche Verwendung, also »schräg«, »falsch«, »pervers« auf. In den USA galt er als Schimpfwort für jene, die z.B. nicht den »Weißen«²⁹, heteronormativen Vorstellungen entsprachen. Rechte und konservativ-

strukturalismus konstante Identitätszuschreibungen bewusst ablehnten, wird ab dieser Zeit die Beschreibung der Sexualität unterlassen. Für den Zusammenhang von Butler und Foucault in diesem Zusammenhang vgl.: Butler z.B. 2006: 51, 61-62, 124-127, 149-150, 206. Vgl. für den Zusammenhang von Sprache und Performativität: Uwe Wirth (2002): Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

26 Vgl. in komprimierter Argumentation: antkeengel.de/Abschied_Binaritaet_Magistra_Engel.pdf (Zugriff 7.1.18). Dazu mehr im nächsten Kapitel.

27 Butler verwendet den Begriff »queer« dezidiert in ihren Arbeiten und liefert darin wichtige Argumentationslinien für queere Politiken/Theorien. Vgl. hier: Butler 1993: 223-242; veröffentlicht ebenso in (1993c): »Critically Queer«, in: CLQ, Vol. 1, S. 17-32, hier S. 19.

28 Vgl. Stichwort »Stonewall Bar« (1969, USA). Für Europa vgl. z.B.: Lisa Downing/Robert Gillett (2011): Queer in Europe. London: Ashgate und zum Beispiel das Netzwerk »RFSL«, das sich bereits 1950 Schweden gründete. Vgl. rfsl.se/en/ (Zugriff 13.11.18).

29 »Weiß« ist weder ein biologischer Begriff noch eine »Hautfarbe« oder einer Pigmentierung, sondern ist eine ideologische Konstruktion und steht für eine privilegierte Position in der Gesellschaft und wird deshalb groß geschrieben. »Weißsein« ist eine historisch durch rassistische Annahmen konstruierte, unsichtbare und machtvolle Norm, die Beziehungen zwischen Menschen und deren Zugang zu

christliche Gruppen knüpften ökonomische, soziale und gesundheitliche Probleme an die Zugehörigen der Gay Liberation und weiterer, marginalisierter Gruppen.³⁰ Diese wurden unter anderem als ›Verursacher_innen‹ gesellschaftlicher Unordnung, gesellschaftlicher Krisen, Ängste und sonstiger Konflikte markiert. So wurde auch die so genannte AIDS-Krise zum Schauplatz dieser Politik.³¹

Besonders bei identitätsorientierten queer-Methoden und Analysen ist es unerlässlich, diese intersektional zu denken – etwa zusammen mit den Postcolonial Studies, den Critical Race Theories und der Diaspora Critique. Ihr Einfluss – ebenso der Critical Whiteness und Transnational Feminist Theories – haben neben Queer of Color und Queer Diaspora Critique sowie Queer Disability und Transgender Studies die Queer Theories in Bewegung gebracht.³² Stützend auch Roderick Fergusons Queer of Color Critique (Ferguson 2004)³³ lässt sich betonen, dass ›race‹ und ›Sexualität‹ interdependente Kategorien sind, die ebenso Machtverhältnisse repräsentieren und mit ihnen dynamisiert werden können.³⁴ Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani betonen, dass das Verhältnis von Queer Theory zur Intersektionalität, also Sensibilität für Mehrfachdiskriminierungen und ihrem Zusammenhang kompliziert ist:

Während beide Ansätze über die kritische Analyse multipler und konfligierender Kategorisierungsprozesse zusammenfinden (sollten), werden sie immer wieder durch eine doppelte Leerstelle getrennt: erstens der relativen Abwesenheit von Sexualitäten in

Ressourcen zuschreibt und strukturiert. Vgl. Noah Sow: »weiß«, »Weißsein«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuately-Alazard (Hg.) (2011), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster: Unrast, S. 190-194; Maureen Maisha Eggers et al. (2005): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast. Aus diesem Grund wird ›Weiß‹ auch orthografisch markiert.

- 30 Für neoliberale Verwendungen dieser Entwicklungen, z.B. als »pink economy« vgl. Amy Gluckman/Betsy Reed (1997): *Homo Economics, Capitalism, Community, and Lesbian and Gay Life*. New York/London: Routledge; Engel 2009b.
- 31 Hark 2005: 291. Vgl. Lisa Duggan (1995): *Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture*. New York: NYU Press; Douglas Crimp (1988): *AIDS: Culture Analysis/Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press; Emily Martin (1994): *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American culture – from the Days of Polio to the Age of AIDS*. Boston: Beacon Press; Sofia Varino* (2017): *Vital Differences Indeterminacy & the Biomedical Body*. Stony Brook University: Pro Quest, S. 36ff. Stanton, Domna C. (ed.) (1992): *Discourses of Sexuality. From Aristotle to Aids*. Michigan: The University of Michigan Press. Butler, so betont Antke Engel »nimmt AIDS (und die daran geknüpften diskursiven und institutionellen Produktions- und Regulierungsverfahren sowie deren Auswirkungen auf Identitätskonzeptionen) zum Anlass, Foucaults Konzeptualisierungen von Leben, Tod und Macht zu kritisieren« (Engel 1994: 83).
- 32 Vgl. Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani/ Beatrice Michaelis (2012): *Intersektionalität und Queer Theory*. portal-intersektionalität.de (Zugriff 22.7.21).
- 33 Ferguson betont selbst, dass Intersektionen nicht spezifisch ›Identitäten‹ verhandeln, sondern »messy, chaotic, and heterodox« viel eher multiple Vielschichtigkeiten darstellen (2005: 66); vgl. Dies. (2004): *Aberrations in Black. Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis: UMP.
- 34 Vgl. Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani: *Queer und Intersektionalität*: portal-intersektionalität.de, Dies. (2007) und Dies. (2010): »Try Again. Fail Again. Fail Better.« *Queer Interdependencies as Corrective Methodologies*, in: Yvette Taylor/Sally Hines/Mark Casey (Ed.): *Theorizing Intersectionality and Sexuality*. Houndmills, S. 78-98; Dies. (2012) besonders darin: Nana Adusei-Poku (2012): »Enter and Exit the New Negro. Von Unsichtbaren Sichtbarkeiten«, in: *Feministischen Studien. Special Issue »The Queerness of Things Not Queer«*. Hg. von Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani (2/12) December; S. 212-227.

der Theoretisierung von Intersektionalität in den Gender Studies und zweitens einem langen Schweigen zu Intersektionalität in einer eher Weißen Genealogie der Queer Theory. (...) Queer Theory hat als Perspektivierung auf Normkritik und Destabilisierung von Kategorien lange versucht, Intersektionalitätspositionen wie race, Klasse und Nation zu umgehen, weil sie herrschaftsasymmetrische Binaritäten als mögliche Felder von Identitätspolitik vermeiden wollte. (Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani 2012)³⁵

Auch wenn viele Aspekte der Queer Theories gegen Zuschreibungen von Differenzen kämpfen, gilt es

Differenzen als Begründung von Ausgrenzungen oder Unterordnung zurückzuweisen, aber Differenz als Anfechtung der Norm stark zu machen. Es geht darum, Artikulationen von Differenzen zu finden, die weder universalistische Vereinheitlichung noch normative Ausgrenzungen forcieren.« (Engel 2002: 96)

Es entstanden Freiheitskämpfe der Vereinigungen, die sich auf so vielen Ebenen, im kleinen, privaten Kampf und in großen Protestaktionen und Ausschreitungen, abspielten. Die politischen Organisationen beriefen sich nicht mehr auf einer gemeinsamen (sexuellen) Identität, sondern über generelle Kritik an normierenden, marginalisierenden und stereotypisierenden Praktiken. So waren es die aktivistischen und die PoC- und LGBT-Community, die sich den Begriff ›queer‹ aneigneten und positiv umdeuteten: Um sich gegen diese Anfeindungen zur Wehr zu setzen, wurde der Begriff zunehmend zur affirmativen Selbstreflektion von den Betroffenen seit der Mitte der 1990er Jahre selbst verwendet.³⁶

2.2 Queer theories: Not a queer break, but not a turn either

»(...) people want to make theory queer, not just have a theory about queers«
(Warner 1993: xxvi)³⁷

Etlche Aktivitäten ebneten den Weg zu den Queer Theories/Studies: Man könnte sagen, sie sind zum einen die Konsequenz schwul-lesbischer Protest- und Emanzipationsbewegungen (vornehmlich in den USA und Kanada) seit den 1980er Jahren. Innerhalb der aktivistischen Proteste wurde der Begriff ›Queer‹, als ehemaliges Schimpfwort für Homosexuelle, angeeignet und verwendet. Zum anderen wurde auch auf theoretischer Seite die die Essentialisierung des Geschlechts und die normative Heterosexualität in der Gesellschaft und Wissenschaft in Frage gestellt. Sie argumentierten auf Grundlage postmodernen Wissens und poststrukturalistischer und zeitgenössischer queer-feministischer Theorien, die seit den 1990er Jahre auch die Studiengänge der Geschlechterforschung/Gender Studies und Gay- und Lesbian Studies und den darauf folgenden

35 Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani/ Beatrice Michaelis (2012): Intersektionalität und Queer Theory. portal-intersektionalität.de (Zugriff 22.7.21).

36 Vgl. Goß 2007; Jagose 2001.

37 Michael Warner (1993): *Fear of a Queer Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. xxvi.

Queer Studies/Theories³⁸ vorausgingen.³⁹ Wichtige Vertreter_innen und Wegbereiterinnen der Queer Theories seit den 1990er Jahren, die besonders für diese Arbeit grundlegend waren, sind Teresa de Lauretis, Judith Butler, Sabine Hark, Annamarie Jagose, Eve Kosofsky Sedgwick, Michael Warner, etwas später Michael Krass und viele mehr.⁴⁰

Die Queer Theory ist ein noch relativ junges Theorie- und Forschungsfeld, das sich zunächst mit den kulturellen Vorstellungen, sozialen Praxen und gesellschaftlichen Institutionalisierungsformen von Geschlecht und Sexualität befasst. Geschlecht, Begehren und Sexualität gelten hierbei weder als naturgegeben noch als anthropologische Konstanten. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, wie sie durch historisch und kulturell spezifische Machtverhältnisse entstehen. So beeinflussen und organisieren sie Subjekte und unsere Gesellschaft, können aber eben auch performativ hervorgebracht und damit verändert werden. Standen zu Beginn Fragen der Sexualität und des sexuellen Begehrens im Vordergrund der Auseinandersetzungen, so erweiterte sich der Blick im weiteren Verlauf auf eine Hinterfragung von heteronormativen Identitätskonzepten, marginalisierten Gruppen und grundsätzlicher Dispositive der Macht. Diese Macht- und Herrschaftsverhältnisse werden mit den Queer Theories angefochten und insofern untersucht, als Möglichkeiten für Transformationen jener Verhältnisse unterstützt werden können. So ist die Grundlage der Queer Theories für die Hinterfragung und Störung normierter Vorstellungen, Kategorien, Abläufen und Mechanismen – eben auch für den gesellschaftspolitischen Kulturbereich – wegweisend.

Auf der poststrukturalistischen Basis von Simone de Beauvoir, Margaret Mead, John Austin, Jaques Derrida, Michel Foucault und vielen weiteren, bereits genannten Autor_innen, beschreibt Judith Butler im Jahr 1990 in ihrem Werk »Gender Trouble«, dass »sex« (das biologische, anatomische Geschlecht), »gender« (das soziale Geschlecht) und »desire« (das sexuelle Begehren) sozial und kulturell konstruiert sind

38 Der Unterscheidung zu der Bezeichnung »Queer Studies«, die als »Anwendung und Übertragung der Theorie« gelten, wird hier aufgrund der Überzeugung der Verbundenheit von Theorie und Praxis nicht entsprochen, so dass beide Bezeichnungen verwendet werden.

39 Auch autonom organisierte Zusammentreffen, wie die »Symposien deutschsprachiger Lesbenforschung« theoretisierten die Öffnung der Geschlechterstudien hin zu den Queer Studies. Vgl. Sabine Hark (2008): »Lesbenforschung und Queer Theorie: Theoretische Konzepte, Entwicklungen und Korrespondenzen«, in: Becker R., Kortendiek B. (Hrsgs.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. VS Verlag für Sozialwissenschaften; Claudia Breger (2002): »Queer Studies/Queer Theory«, in: Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Knoll, Renate. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 327-329, hier S. 327.

40 Teresa de Lauretis (1991): »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction«, in: differences: A Journal of Feminist Cultural Studies. Heft 2/Jg. 3, S. iii-xviii; Judith Butler (1990): Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990; Sabine Hark (1993): »Queer Interventionen«, in: Feministische Studien, Heft 2/Jg. 11, S. 104-110; Annamarie Jagose (2001): Queer Theory. Eine Einführung. Hg. und übersetzt von u.a. Corinna Genschel, Berlin: Quer Verlag; Eve Kosofsky Sedgwick: (1990): Epistemology of the closet. Los Angeles: University of California Press; Dies: (1993): Tendencies. Durham/London: Duke UP; Warner (1993); Andreas Krass (Hg.) (2003): Queer Denken. Queer Studies. Frankfurt/M.: Suhrkamp; vgl. Mark Blasius (2001): Sexual Identities – Queer Politics Sexual Identities, Queer Politics. New Jersey: Princeton UP. Weitere Vertreter_innen sind zum Beispiel in dieser Zeit: Gloria E. Anzaldúa, Leo Bersani, Hélène Cixous, Guy Hocquenghem, Monique Wittig; später: Lee Edelman, Jack Halberstam, Paul Preciado u.v.m.

und Heterosexualität ein Effekt dieser Konstruktion ist.⁴¹ Das Wort »Gender« bezieht sich also auf das soziale und psychologische Geschlecht. Es kann mit dem biologischen Geschlecht übereinstimmen, doch es kann auch davon abweichen und sich in dem breiten Spektrum zwischen männlich und weiblich bewegen. Die damit performativ hervorgebrachte Geschlechtlichkeit ist also diskursiv zu betrachten. Identitäten und feststehende (Geschlechts)Kategorien wurde dann ein queeres Konzept zur Seite gestellt – »queer marks a suspension of identity as something fixed, coherent and natural« –, das damit weitreichender ist, als die Forderung nach Anerkennung gleichgeschlechtlicher Liebe innerhalb bestehender Identitätskategorien (Jagose 1996: 101).⁴² Die Dekonstruktion von natürlich-biologischen Kategorien, die Analyse und damit Demontage normalisierender Regime im Hinblick auf Zuschreibungen zum Geschlecht / Sexualität / Identität / Körper / Begehren standen dabei zunächst im Zentrum queerer Theorien. Auch sexuelle Orientierungen wie lesbisch, schwul, trans- und intersexuell, aber eben auch heterosexuell, wurden thematisiert und vom anatomischen Geschlecht als unabhängig erklärt und im Hinblick auf gesellschaftliche Konventionen analysiert.⁴³ »Queer« markiert, so Annamarie Jagose, »both a continuity and a break with previous gay liberationist and lesbian feminist models« (1996: 75).⁴⁴ Robyn Wiegmann (1995) bezeichnete queer als »anti-identity critique«. Butler beschrieb sie auch als »instrumentary of regulatory regimes (1991: 13f.), womit queer auch von Beginn an identitätspolitisch und gesellschaftskritisch auf der Metaebene war.

Die oft angeführte Narration, wie aus der bündnispolitischen Bewegung über die Aneignung des Begriffs eine wissenschaftliche Auseinandersetzung entstand, beginnt meist mit der US-amerikanischen feministischen Filmtheoretikerin und Literaturwis-

41 Für eine kompakte Zusammenfassung vgl. Butlers Aufsatz (1993a): »Imitation and Gender Insubordination«, in: *Lesbian And Gay Studies Reader*, Hg. von Henry Abelove/Michele Aina Barale/David M. Halperin. New York: Routledge, S. 307-320.

42 Vgl. Bristow 1989; Crimp 2002, 1988; Sears 1992; Turner 2000: 106; Warner 1993.

43 Dennoch wird die Einstufung von Transsexualität als mentale Störung durch die WHO gerade erst abgeschafft: bundesgesundheitsministerium.de/presse/interviews/interviews/taz-15022019.html aerzteblatt.de/treffer?mode=s&wo=17&typ=16&aid=198859&s=ICD. ICD-10 war für allem für Trans*-Menschen diskriminierend. Darin war Transsexualität unter »Mentalen Strängen« als »Libido- und anderen sexuellen Funktionsstörungen auch Geschlechtsidentitätsstörungen« (F64) aufgelistet und damit abrechenbar in ihrer Behandlung. Das Europäische Parlament hat dies 2012 als Diskriminierung anerkannt und die Mitgliedschaften zur Unterlassung aufgerufen: 98: fordert die Kommission und die Weltgesundheitsorganisation auf, Störungen der Geschlechtsidentität von der Liste der psychischen und Verhaltensstörungen zu streichen und in den Verhandlungen über die 11. Revision der Internationalen Klassifikation der Krankheiten (ICD-11) eine nicht pathologisierende Neueinstufung sicherzustellen« europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P7-TA-2012-0500+0+DOC+XML+Vo//DE&language=DE (vor allem Punkte 90-103). Im Mai 2019 wurde über den neuen ICD-11-Katalog abgestimmt, der ab 2022 Transidentitäten (nach dem Kindesalter) depatho/psychologisiert. Vgl. tgeu.org/icd-11-depathologizes-trans-and-gender-diverse-identities/ icd.who.int/browse11/l-m/en#/http%3a%2f%2fid.who.int%2f%2fcd%2fentity%2f411470068, tgeu.org/world-health-organisation-moves-to-end-classifying-trans-identities-as-mental-illness/ (Zugriff 12.2.22).

44 Vgl. Anne E. Berger (2014): *The Queer Turn in Feminism: Identities, Sexualities, and the Theater of Gender*. New York: Fordham UP; Michael O'Rourke/Noreen Giffney (2009): *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. New York: Ashgate Publishing. Im Sinne Foucaults sind auch solche Diskurse nie außerhalb zu verorten, da der Bezug, wenn auch als Abgrenzung zur Norm, bestehen bleibt und man innerhalb dieser Norm queere Praktiken initiieren kann.

senschaftlerin Teresa de Lauretis, die den Begriff ›queer‹ für die akademisch-theoretische Debatte fruchtbar machte: In ihrer Auseinandersetzung »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities« (1991) verwendete sie ›queer‹, um identitäre Kategoriebegrenzungen von ›schwul‹ und ›lesbisch‹ zu überwinden. Auch wenn de Lauretis die Vorstellung einer binären sexuellen Differenz der Körper nicht primär mit ihrem Interesse für queer dekonstruiert, kann mit Butler der Zusammenhang kultureller Praktiken und Geschlechtlichkeit hervorgehoben werden, womit sich eine binäre und biologische Determination von Geschlecht aufzulösen beginnt. Queere Theorien aus den Gay and Lesbian Studies nehmen darin ihren Ausgangspunkt.⁴⁵ Die Queer Theories sind in ihrer Methodik und ihren interventionistischen Ansätzen den Gender Studies nahe und behalten zu den kritischen Subkultur- und Alteritätsforschungen⁴⁶, Black⁴⁷ und Trans⁴⁸ Studies, Postcolonial⁴⁹, Body Activism⁵⁰ und Disability Studies⁵¹ eine enge Beziehung. So verbindet neben der poststrukturalistischen Identitätskritik das Arbeiten gegen normierende und diskriminierende Hegemonien, gegen das auch noch heute gekämpft werden muss in Deutschland.⁵² Nicht zuletzt durch ihre Verstricktheit verstehe ich die Queer Theories ebenfalls als »Fragenperspektive, die [auf] alle kulturwissenschaftli-

-
- 45 Vgl. Hark 2010: 110f. Die Queer Theories sind dabei weder ein vollständiger Bruch mit bereits existierenden Theorien der Normierungskritik, noch sind sie so kurzflammig, sie nur als ›turn‹ zu bezeichnen – zumal Paradigmenwechsel erst im Nachhinein beschreibbar werden.
- 46 Vgl. Bulletin Texte: Dunja Brill/Jähner (2008): DiskursFeld Queer: Interdependenzen, Normierungen und (Sub)kultur, 20, 36. Berlin: ZtG; Haschemi/Michaelis/Dietze (2011); Dunja Brill (2008): Queer Theory und kritische Subkulturforchung: ein überfälliger Brückenschlag. Bulletin Texte, Heft: 36. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, ZtG, S. 104-125; Stuart Hall/Tony Jefferson (Hg.) (1976): Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain. London: Routledge; Dick Hebdige (1979): Subculture: the meaning of style. London: Routledge; Nicole Shephard (2016): »Queering intersectionality: encountering the transnational«, in: Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, 8(2), 31-45.
- 47 Gloria T. Hull/Patricia Bell Scott/Barbara Smith (1982): All the Woman Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. New York: The Feminist Press; Patrick Johnson/Mae Henderson (2005): Black Queer Studies. A Critical Anthology. Durham/London: Duke UP.
- 48 Susan Stryker/Aren Aizura/Stephen Whittle (2006/2013): The Transgender Studies Reader. London/ New York: Routledge.
- 49 Vgl. intersektionale Kritik von queeren PoCs: Douglas/Jivraj/Lamble 2011; Erel et al. 2008; Kuntsman/Miyake 2008; Puar 2007; Perez 2005; Ferguson 2004; Eng 2001; Muñoz 1999; Harper et al. 1997. Für queer and Migration: Eithne Luibhéid (2008): »QUEER/MIGRATION: An Unruly Body of Scholarship«, in: GLQ, 14(2-3), 169-190; Martin Manalansan (2006): »Queer Intersections: Sexuality and Gender in Migration Studies«, in: International Migration Review, 40(1), S. 224-249.
- 50 Cat Pausé, Jackie Wykes, Samantha Murray (Ed.) (2014): Queering Fat Embodiment. Queer Interventions). New York: Routledge.
- 51 Robert McRuer (2004): »Composing Bodies; or, De-Composition: Queer Theory, Disability Studies, and Alternative Corporealities«, in: JAC, Vol. 24/1, S. 47-78; (ders.): (2006): Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability. New York: NYU Press. Annette Gerok-Reiter (2019): Gender Studies – Queer Studies – Intersektionalität. Eine Zwischenbilanz aus mediävistischer Perspektive V&R unipress. Vgl. zudem: Mark Sherry * (2004): »Overlaps and contradictions between queer theory and disability studies«, in: Disability & Society, 19:7, S. 769-783.
- 52 Auch in der Gesetzgebung und öffentlichen Einschätzung, denn noch immer gibt es z.B. Konversionstherapien, die ›Heilung von Homosexualität‹ anbieten. Die bislang auch in Deutschland von öffentlichen Geldern und Krankenkassen finanzierte, von vermeintlich christlichen Vereinen (wie Weißes Kreuz e.V.) durchgeführte Therapie, die zur Heterosexualität führen soll. ›Heilung einer Krankheit

chen Fächer übergreift« (Kraß 2003: 20). In den queer studies gibt es dennoch Wissenschaftler_innen, die eine enge Kopplung des queer-Begriffs an die Kategorien »race, gender, class« von Vertreter_innen wie Eve Sedgwick und Donna Haraway vornehmen. Sie betonen, diese Kategorien erinnern an die schrecklichen »Errungenschaften« gesellschaftlicher »Wirklichkeiten von Patriarchat, Kolonialismus und Kapitalismus«. Sie suggerieren zudem den Glauben an eine »essentialistische Einheit«, so dass beides überwunden werden muss.⁵³ Haraway argumentiert, dass es grundsätzlich schwierig ist, diese Grundlagen zur Identitätsbeschreibung zu verwenden:

Identitäten erweisen sich als widersprüchlich, partiell und strategisch. Mit der schwer errungenen Erkenntnis ihrer sozialen und historischen Konstitution, stellen Gender, Rasse und Klasse keine Grundlage mehr für einen Glauben an eine »essentialistische« Einheit dar. (...) Gender-, Rassen- oder Klassenbewusstsein sind Errungenschaften, die uns aufgrund der schrecklichen historischen Erfahrung der widersprüchlichen, gesellschaftlichen Wirklichkeiten von Patriarchat, Kolonialismus und Kapitalismus aufgewungen wurden. (Haraway 1995: 40f.)⁵⁴

Die Queer Theories sind in vielen Disziplinen zu Hause, prägen und drücken sich in Vielem aus und umfassen nicht nur geschlechts-, sexualitäts- und identitätsbezogene Ansätze. Eine Aufzählung aller enthaltenen Ansätze und Theorien kann es dementsprechend nicht geben. Dies liegt nicht nur am begrenzten Rahmen der Arbeit, sondern liegt auch in der Tatsache begründet, dass sich ihre »Bedeutung nicht einfach nur festigen oder klarer herausbilden [muss]; denn gerade die Unbestimmtheit, die Elastizität ist [...] wesentlich.«⁵⁵ Zumal ein Theorietransfer immer eine Herausforderung darstellt und Anpassungen notwendig und gewinnbringend sind. So ist die hier vorgestellte Verwendung von »queer« auch als sich stetig fortsetzender und zugleich aktivistischer Prozess zu verstehen, der auf anderen Ebenen und mit neuen Mitteln gegen Diskriminierungs- und Normierungspraktiken arbeitet und sich aber nie als losgelöst begreift. Michael Warner meint: »people want to make theory queer, not just

oder »Austreibung von Dämonen durch Exorzismus und Gebet« werden von approbierten Ärzt_innen noch im Jahr 2019 durchgeführt – ebenso wie die Operation intergeschlechtlicher Babys.

53 Vgl. Donna Haraway (1995): Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, in: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Übersetzt von Dagmar Fink, Carmen Hammer, Helga Kelle, Anne Scheidhauer, Immanuel Stieß und Fred Wolf. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 33-72, S. 40ff. Original: Haraway (1991): »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«, in: Dies. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, S. 149-181.

54 Vgl. Chela Sandoval (1984). »King und Sandoval haben gezeigt, wie eine poetisch/politische Einheit unabhängig von einer Logik der Aneignung, Vereinnahmung oder taxonomischer Identifikation hergestellt werden kann« (Haraway 1995: 43).

55 Annamarie Jagose (2001): Queer Theory. Eine Einführung. Berlin: Querverlag, hier S. 13.

have a theory about queers.«⁵⁶ Ebenso wie es im Akademischen nicht *die* Queer Theory gibt,⁵⁷ wird hier auch nur eine mögliche Form eines Queer Curating erarbeitet.

I suggest that there is no such thing as a unified queer theory. There are different stances concerning political actions among academics who use ›queer‹, but many prominent queer theorists do not even discuss politics openly and some do not care about alliances but instead they use ›queer‹ in a highly individualistic manner. (Kornak 2015: 194)⁵⁸

Gehen wir – nun in der Gegenwart angekommen – für die Justierung und die hier vorzunehmende Verwendung (in der deutschen Sprache) in diesem Sinne nochmals zum Ursprung des Begriffs zurück. Denn auch wenn ›Queer Curating‹ hier erstmals auf diese Weise genutzt wird, lässt sich dessen Entstehung sowohl im akademischen, als auch im praktischen Raum verorten.⁵⁹ »Queer Curating« soll die Verbindung zur anfänglichen politischen Verwendung nach der Aneignung des Begriffs ebenso ziehen wie durch die Verbindung zum Deutschen andeuten, auf welche Weise sie nun verwendet wird: als Methode, Normen im Rahmen des Ausstellens zu stören. So kann man mit David Halperin betonen:

›Queer‹ does not name some natural kind or refer to some determinate object; it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm. Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. (...) Queer' then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative. (Halperin 1995: 62)

›Queer‹ steht nach Halperin im oppositionellen Verhältnis zur Norm; widerspricht dem ›Normalen‹, dem bereits Legitimierten und Dominanten. Diese Definition kommt auch dem etymologischen Ursprung nahe, in dem es auch um ein ›Überschreiten/Durchqueren‹ geht – das nur geschehen kann, wenn es vorher (implizit oder explizit) ausgemachte Grenzen oder Inhalte gibt, die überschritten werden können. Der englische Begriff ›queer‹ besitzt darin eine Verwandtschaft mit dem deutschen Wort ›quer‹ bzw. wiederum dem Lateinischen ›torqueo‹, was mit ›Verdrehen‹ übersetzt werden kann.⁶⁰ ›Queer‹ kommt in seiner hiesigen Verwendung als Forschungsbegriff und

56 Michael Warner (1993): *Fear of a Queer Planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, hier S. xxvi.

57 Donald Hall bekundet: »there is no ›queer theory‹ in the singular, only many different voices and sometimes overlapping, sometimes divergent perspectives that can loosely be called ›queer theories‹ (2003: 5). Vgl. Hark (2004).

58 Jacek Kornak (2015): *Queer as a Political Concept*. Helsinki: University Press, hier S. 194, vgl. helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/152620/queerasa.pdf. (Zugriff 21.4.18).

59 Erstmals öffentlich habe ich meine These dazu präsentieren können im Rahmen einer Konferenz präsentiert: »Queeres Ausstellen – ein Ding der (Un)Möglichkeit?« (30.11.2015), Konferenz: »IstMode queer«, Universität Potsdam, Anlündigung: 30.11.15: uni-potsdam.de/fileadmin/projects/ikm/kunst/workshop_ankuendigung_ist_mode_queer.pdf).

60 Vgl. Berlant/Warner 1995: 345. Etymologisch könnte man anführen, ›queer‹ wandelte sich im 14. Jahrhundert ›im mitteldeutschen Sprachraum der Anlaut tw- (niederd. dw-) zu qu-, so dass aus mhd. *twerch* Adjektiv und Adverb ›schräg; verquert; quer‹ mitteld. *querch* entstand, woraus sich aus Auslautvereinfachung ›queer‹ entwickelte. (...) queeren veraltend für ›überschreiten‹; ›überschneiden‹ (17.

im Sinne seiner etymologischen Herkunft dem »travelling concept« im Sinne Mieke Bals (2002) nahe und hinterlässt auf seinem Weg – ähnlich wie auf dem Cover dieses Buches sichtbar wird – durchbrochene Mauern der alten Norm.⁶¹

Mit dem Transfer der Queer Theories (aus den USA Kanada und Großbritannien) nach Deutschland und dem Queeren als Thema beschäftigen sich viele Wissenschaftler_innen⁶² – Jagose beschreibt ihn etwa folgendermaßen:

Neben poststrukturalistischen Ansätzen im allgemeinen hatten sich bereits Feministinnen und SchwulenforscherInnen einer dekonstruktiven Beschäftigung mit geschlechtlichen und sexuellen Identitäten zugewandt und einen fruchtbaren Boden für Queer Theory bereitet. (Jagose 2001: 184f.)

Der »fruchtbare Boden« hat in den letzten mehr als drei Dekaden etliches an Ernte beschert. Wissenschaftler_innen. Beispiele wie das Institute for Queer Theory in Hamburg und Berlin und der auch von Antke Engel institutionalisierten die Forschung halfen, queer einen Platz in der akademischen und politischen Welt einzuräumen.⁶³ So agiert der deutschsprachige Raum zeitversetzt und besitzt etwas andere inhaltliche Schwerpunkte (die hier bewusst nicht auf Begriffe reduziert und daher nicht aufgeführt werden), doch erscheint es symptomatisch mit der #metoo- und der orthografischen Gender*-Debatte zusammenzufallen. Kämpfen wir doch schon seit langem für Gleichberechtigung auf allen lebensweltlichen Ebenen, gibt es parallel dazu bereits etliche Mitstreiter_innen, die eben diese Kategorien von »Mann« und »Frau« und deren Zuschreibungen hinterfragen und zugunsten von »queer« dekonstruieren.

In Berlin existiert eine große Anzahl an queer-aktivistischen Vereinigungen, die bei vielen Treffpunkten und Anlässen, intersektionale Politik betreiben, alle mit unterschiedlichen Mitteln – mit ihrem Körper und ihrem Geist – und darin auf verschiedenen Ebenen ansetzen: TRIQ (Trans Inter Queer e.V.), LesMigras, GLADT e.V., MILES, Trans*sexworks, Lambda, RuTici Berlin, Carmah, #unfollowpatriarchy, das Schwule Museum*/SMU und die nGbK, Savvy Contemporary und Bereich des HKW, Jugend im Museum e.V., der Masterstudiengang Gender Studies, das Institut für Queer Theory, das Zentrum für Geschlechterforschung der HU (inklusive unabhängiger Gender-Bibliothek), das Spinnbogen Archiv und Das feministische Archiv FFBIZ, das Netzwerk Museen Queeren Berlin und Queer Staff Network_Berlin, Veranstaltungen wie der Queer History Month, die Pride Week und dem Lesbisch-Schwulen

Jh.).« In: Duden (2004): Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 7, Mannheim u.a.: Dudenverlag, hier S. 644. Es wird auch angenommen, dass das englische Wort »queer« im 16. Jahrhundert ursprünglich aus dem Deutschen entlehnt wurde, vgl. en.oxforddictionaries.com/definition/queer (Zugriff 17.1.17). Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick (1993): *Tendencies*. London: Duke UP, hier S.xii.

61 Mieke Bal (2002a): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.

62 Einführend im deutschen Forschungsfeld: vgl. *AG Queer Studies* (Hg.) 2009; Boellstor 2007; Degele 2008; Hark 2005; Haschemi/Yekani/Michaelis 2005; Heidel/Micheleer/Tuider 2001; Kraß 2003; Perko 2005; Fransiska Rauchut (2008): »Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen »Queer«-Debatte«; *quaestio* (Hg.) 2000.

63 Vgl. Sabine Hark: »Queere Interventionen*«. Diskussion, in: *Feministische Studien*, vol. 11, no. 2, 1993, pp. 103-109. doi.org/10.1515/fs-1993-0211.

Volksfest, der CSD, Wege Nach Queertopia; Magazine wie Siegessäule; und Orte wie der Südblock, SchwuZ, FamilienGarten, Aile Bahcesi/Kotti e.V, freie und programmatische Partys im Beate Uwe, Betty F, Monster Ronson's Ichiban Karaoke, im Berghain und KitKatClub (#Queer spaces, #Safe spaces).⁶⁴

An diesen und so vielen weiteren Orten (und nicht nur in Berlin) geht es um freie Sexualität, Diversität und das offene Ausleben jedes Lebens, Denkens und eben auch queeren Liebens, das aus Gleichberechtigung und Toleranz erwächst und Normierungen nicht blind folgt. Etliche der Veranstaltungen, engagierten Menschen, Ausstellungen und andere Praktiken bearbeiten Themen wie Machtmechanismen, Wissen(sproduktion), Veränderung von Hierarchien (in Bezug auf ›race‹, class, disability), die Frage nach guter Zusammenarbeit, Personalstrukturen, die von Engagement, Offenheit, Empathie, Vertrauen und damit auch Umsichtigkeit und ›Verwundbarmachung‹ (vgl. Kapitel 3.2.2 »zeig mir deine wunde«) geprägt sind. Sie tragen damit auch zu einer Veränderung der Museen und des Ausstellens (und damit auch zu den Ausbildungsinhalten von Kunsthistoriker_innen) insgesamt bei. Denn:

Queer theory is a dynamic concept that problematizes identity as a construct; a theoretical development owing much to feminist, race, postcolonial and critical theories, postmodern and post-structural thought concerning ethics, ontology, epistemology.⁶⁵

Auch wenn »der Einzug des Begriffs Queer in die deutsch-sprachige Debatte auf einen anderen politisch-kulturellen Boden [als etwa den USA] fiel«⁶⁶, ermöglicht die Kraft aus dem sexuell-identitären ›Queerkonzept‹, den Kampf gegen die machtvolle Unterdrückung durch Normierungen per se. So ist es möglich – wie hier in diesem Zugriff – Methoden zu entwickeln, um normierende Sichtweisen und Abläufe im Rahmen von Ausstellungen zu hinterfragen und zu stören.

64 Die Aufzählung wenigstens ein paar Berliner Initiativen (es fehlen etliche) enthält keine Hierarchie in der Aufzählung, ist nicht annähernd vollständig und möchte auch keine Vereinheitlichung der Intensitätsgrade politischen Handelns / Queerheitsgrad andeuten. Für mich war es wichtig, wenigstens wenige zu benennen, die oft ohne finanzielle Unterstützung gekämpft und Orte geschaffen haben, die geschützt sind und wo queere Lebens- und Liebesweisen geschützt und gelebt werden. Ohne sie wäre auch keinerlei akademische Auseinandersetzung damit heute möglich. Die Orte der queer-feministischen Praxis sollten unterstützt und in ihrer Aufzählung sichtbar und immer erweitert werden. Weiterführende Webseiten zur Vernetzung: Für die Vereinfachung werden sogleich ihre Webseiten aufgezählt – zumindest von einigen wenigen – eine vollständige Liste ist nie möglich: aha-berlin.de, blacklivesmatterberlin.de/de/, moebel-olfe.de/, sonntags-club.de, transinterqueer.org/vernetzung-links/, abqueer.de, rut-berlin.de, ipaed.blogspot.de, gladt.de, museen-queeren.de, ici-berlin.org/fellowships-announcement/, carmah.berlin, queere-subkultur.de, jugend-im-museum.de, unfollowpatriarchy.com, queer-institut.de (Zugriff 21.1.19).

65 James H. Sanders III (2007): »Queering the Museums«, in: CultureWork. A Periodic Broadside for Arts and Culture Workers, Vol. 11, No. 1., oSa. Vgl. Butler 1990; Sedgwick 1990; Warner 1993.

66 Kenklies/Waldmann (Hg.), Queer Pädagogik, S. 12. Im deutschsprachigen Raum berichtet die Forschung immer wieder über Dissonanzen von Lesben, männlichen Homosexuellen, Ausgrenzungen von Transsexuellen, drag queens, maskulinen Lesben und femininen Schwulen usw. und wiederum mit PoCs führte. Die jeweiligen Ausschluss- und Diskriminierungserfahrungen waren nicht deckungsgleich. Vgl. Ferguson 1984; Genschel et al. 2001: 187ff.; Kenklies/Waldmann 2017; Wilchins 2006: 30f.; Woltersdorff 2003: 914). Vgl. auch den Namenswechsel des Schwulen Museums* zu SMU (vgl. schwulesmuseum.de/ueber-uns/) (Zugriff 21.1.19).

2.3 Queer und Ausstellungen

Eine chronologische Auflistung vergangener, queerer Ausstellungen wäre für die Leser_innen sicher interessant und unterhaltsam, wäre aber für meine Fragestellung und Methode ausufernd und nicht zielführend. Es wäre Wahnsinn, eine Linie des queeren Ausstellens ziehen zu wollen: Die Auswahl (und eben das Ausschließen) von Ausstellungen für diese Geschichte queerer Ausstellungen und die Art und Weise der Narration über sie würde mehr über die_den Schreibende_n aussagen als über die Ausstellung selbst.⁶⁷ Man denke dabei etwa an das Konzept des Archivs von Michel Foucault:

Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv ist auch dasjenige, was bewirkt, dass all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielzahl anhäufen, sich auch nicht in eine bruchlose Linearität einschreiben und nicht allein schon bei zufälligen äußerlichen Umständen verschwinden, sondern dass sie sich in distinkten Figuren anordnen. (Foucault 1988: 187f.)⁶⁸

Foucault grenzt sich so vom Archivkonzept als Ideengeschichte ab und setzt ihr das historische Apriori einer »Positivitätsform« entgegen. Dieses »System der Diskursivität« führt dazu, »das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht« werden und sich »aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden, gemäß spezifischen Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen« und manche »wie nahe Sterne glänzen« (ebd., 187f.).

Auch aufgrund der diversen Nutzung des queeren Begriffs wäre eine Auflistung queeren Ausstellens ebenso schwierig. Zumal transparente, kuratorische Statements von Ausstellungen noch zu selten fester Bestandteil in der Außenkommunikation sind. Für eine Chronologie des Ausstellens wären also neben den üblicherweise menschenleeren Ausstellungsansichten (aus einer gewählten Perspektive des Fotografierenden) ein Schreiben über die kuratorische Haltung, über Entscheidungen, Gestaltungen, Auswahlverfahren, alle Beteiligte, Herausforderungen, Momente des Scheiterns und Lerneffekte usw. sinnvoll. So wird hier die Konzentration auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung von »queer« und »Ausstellen« gelegt. Umfassende Auseinandersetzungen des queeren Ausstellens sind (besonders im deutschsprachigen Raum) noch rar.⁶⁹ So muss, bevor diese in der Forschung gesucht wird, der Umweg über die femi-

67 Das Nacherzählen vorhandener, kuratorischer Statements zum Einen wenig sinnstiftend und zudem in tiefgreifender Manier tendenziell noch zu selten vorhanden. Es könnte also betont werden, dass das Sprechen/Schreiben über die kuratorische Haltung, über Entscheidungen, Gestaltungen, Auswahlverfahren usw. im Bezug zur Ausstellung Eingang in die Kommunikation nach außen findet.

68 Vgl. Michel Foucault [1969] (1988): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 187ff.

69 Vgl. zumindest themenverwandt: Hilde Hein (2007): »Redressing the Museum in Feminist Theory«, *Museum Management and Curatorship*, 22: 1, S. 29-42 und (2010): »Looking at Museums from a feminist perspective«, in: Amy Levin (Hg.), *Gender, sexuality and museums*. London: Routledge, S. 53-64. Griselda Pollock (2007): *Encounters in the Virtual Feminist Museum: time, space and the archive*. London: Routledge, S. 10, Jessica Sjöholm Skrubbe (2016): *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*. Stockholm: Cambridge Scholars Publishing, Stella Rollig (2006): »Working on Rafts«, in: n.paradoxa. *Curatorial Strategies*, 18, S. 82-88, Katy Deepwell (2006): *Curatorial Strategies and Feminist politics. An Interview with Maria Lind*, in: n.paradoxa. *Curatorial Strategies* 18, S. 5-15

nistische Kunstgeschichte genommen werden. Diese ist seit den 1970er Jahren aktiv und mit Nachdruck an der Perspektivierung des Kunstkanons in zwei Richtungen beschäftigt: erstens eine Hinterfragung und Neuinterpretation des Kanons selbst (z.B. etwa durch das Aufzeigen der unterschlagenen Künstlerinnen oder fragwürdiger Strukturen für die Unterstützung gewisser, männlicher Positionen) und zweitens eine Überarbeitung des bestehenden, bislang von Männern, bzw. patriarchalen Argumentationsstrukturen und -mechanismen dominierten Kanons.⁷⁰ Wie eine ›Neu-Interpretation‹ des Kanons aussehen könnte, wurde bislang vor allem unter dem Aspekt der Sichtbarmachung und Ansprüche der Repräsentation untersucht. Mit der Frage: »Why Have There Been No Great Women Artists?« wird im Jahr 1971 mit der US-amerikanischen Kunsthistorikerin Linda Nochlin der Grundstein feministischer Kunstgeschichte ausgemacht. Die darin zur Sprache kommenden, institutionellen Hürden für die Ausbildung von Künstlerinnen verbindet Nochlin mit der machtvollen ›Unsichtbarmachung‹ existierender, weiblicher Künstlerinnen im musealen Ausstellungsdiskurs. Mit (Un)Sichtbarkeitsstrategien hat sich die deutsche Forschung unter dem Aspekt des ›Zeigens/Zu-Sehen-Gebens‹ angenähert, die sich bildintern, räumlich und im Rahmen der Repräsentation auswirkten.⁷¹ Sigrid Schade und Silke Wenk, um hier nur einige Namen zu nennen, hinterfragen seit 1995 konsequent dieses ›Zu-Sehen-Geben‹ auf visueller Ebene und beziehen sich darin auf das bildimmanente – wobei sie dabei aber weniger untersuchen, inwieweit sich dies als Begehrensstruktur im Zeigen von Kunst auswirke.⁷² Die Art und Weise des Erzählens und des Zeigens in Ausstellungen untersuchen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch im Zusammenhang mit visuellen Repräsentationen von Rollenbildern ebenfalls bereits seit Jahrzehnten.⁷³ Im Jahr 2002 erschien die Übersetzung des 1996 veröffentlichten Bandes: »Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis« von Mieke Bal. Die Literatur- und Kulturwissenschaft-

und (2006a): »Feminist Curatorial Strategies and Practices since the 1970s«, in: Janet Marstine (Hg.), *New museum theory and practice: an introduction*. Malden, MA: Blackwell, S. 67, Maria Lind (2001): »Selected nodes in a network of thoughts on curating«, in: Carin Kuoni (Hg.), *Words of wisdom: a curator's vade mecum on contemporary*. New York: Independent Curators International, S. 29-31.

- 70 Vgl. Renate von Heydebrand/Simone Winko (1994): »Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19, 2, S. 153.
- 71 Vgl. Kornelia Imesch (2008): *Inscriptions/Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies*, Reihe Kunstgeschichten der Gegenwart. Emsdetten/Berlin: Edition Imorde; Irit Rogoff (1993): »Der unverantwortliche Blick. Kritische Anmerkungen zur Kunstgeschichte«, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 21, Nr. 4, S. 41-48.
- 72 Vgl. Sigrid Schade/Silke Wenk (1995): »Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, in: Hadumond Bußmann/Renate Hof (Hg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Ein Handbuch*. Stuttgart: Kröner, S. 340-407; (2005): *Strategien des ›Zu-Sehen-Gebens‹: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte*, in: ebd., S. 144-184. Das Forschungsprojekt von Hauer/Muttenthaler/Schober/Wonisch (Hg.) (1997): »Das inszenierte Geschlecht: feministische Strategien im Museum« umfasst verschiedene Beispiele feministischer Gegenstrategien zur dominanten Geschichtsschreibung im Museum seit den 1970ern ebenso wie die Publikation: »Gender Perspectives: Essays on Women in Museums« (2005).
- 73 Z.B. Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch (2002): »Visuelle Repräsentationen – Genderforschung in Museen«, in: Ingrid Bauer/Julia Neissl (Hg.): *Gender Studies – Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*. Innsbruck: Studien-Verlag, S. 95-107, (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript, (2010): *Rollenbilder im Museum. Was erzählen Museen über Frauen und Männer*. Schwalbach: Wochenschau.

lerin geht dezidiert auf die Zeigegeesten innerhalb der musealen ›Exposition‹ als narrative Struktur ein. Besonders im Kapitel »Telling, Showing, Showing off« fügt sie ähnlich wie Schade und Wenk die beiden Aspekte zusammen – das, was gezeigt wird und wie.⁷⁴ Die vermeintliche Allgemeingültigkeit, Objektivität und Neutralität im Rahmen des Zeigens von Kunst wurden durch all ihre Analysen entlarvt und die Autor_innenschaft im Zeigen/Beschreiben von Kunst in seinen hegemonialen Gesten und Effekten des Realen und der Repräsentation sichtbar gemacht. Doch noch immer scheint es zu wenig in der kuratorischen Praxis institutionalisierter Ausstellungen reflektiert und integriert.⁷⁵ Auch die umfassenden Ausstellungsprojekte werden seit Jahren initiiert und doch ist es bislang zu wenig gelungen, die feministischen und postkolonialen Ansätze mit dem ›male-dominated canons‹ zusammenzubringen, beziehungsweise selbige zu stören – bleiben sie doch zu oft in ihrer marginalisierten Position verhaftet.⁷⁶ Wegweisend betonte Lucy R. Lippard zu ihrer Ausstellung »26 Contemporary Women Artists« 1971:

The show itself, of course, is about art. The restriction to women's art has its obvious polemic source, but as a framework within which to exhibit good art is no more restrictive than, say, exhibitions on German, Cubist, Black and white, soft, young, or new art. (Lippard 1976: 38)⁷⁷

74 Bal (1999): *Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford: Stanford UP.

75 Auch nicht unerwähnt bleiben sollte die Publikation von Mary Anne Staniszewski (1998): »The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art« bleiben, die in ihrer Umfasstheit Geschichte der Ausstellungen eines Kunstmuseums zu einem Korpus zusammenträgt und darin erstmals den Fokus auf die Kontextabhängigkeit von Kunstwerken und in Ausstellungen enthaltener Ideologieagenda des Museums lenkt.

76 Vgl. Jennifer John (2010): *White Cubes/Gendered Cubes. Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle*. Oldenburg: Universität Oldenburg. In Kürze: »Elles@CentrePompidou« (2009-2011), bei der Camille Morineau mit ihrem Team fünf Jahre die zweijährige Schau in der 4. und 5. Etage des Centre Pompidou (Paris) nur weibliche Künstlerinnen der Sammlung unter den Themen: Themen: »Pionnières« (4.) und 5. Etage: »*Feu à volonté*«, »*Corps slogan*«, »*Eccentric abstraction*«, »*Une chambre à soi*«, »*Le mot à l'œuvre*«, »*Immatérielle*« zeigte (vgl. centrepompidou.fr/cpv/resource/ccBLAM/r7Gk70d); Allein im Jahr 2007: »Dream and Reality: Modern and Contemporary Woman Artists from Turkey«; »WACK! Art and the Feminist Revolution« und »Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art«. Die Methode der ›losen Themen: wurde auch bei der Ausstellung »WACK! Art and the Feminist Revolution« aus dem selben Jahr angewandt. Die achtzehn Rubriken erscheinen in der Serie detailliert und führen die Aufteilung damit auch ad absurdum. Durch die Fülle an Quellen und Literatur kann es nur möglich sein auf Aspekte zu schauen, die sich mit queer als Methode und weniger als sexuelle Identitätsbeschreibung kümmert. Die Verbindung von Theorie und Praxis – in meinem Falle queer theory und Ausstellen ist der zweite Teil des Forschungsstandes. Denn auch wenn bei Ausstellungen das Thema queer oftmals mit der Repräsentation entsprechender Künstler_innen und ihre Sexualität bei ihrer Auswahl im Vordergrund steht, wird der Versuch unternommen, Ausstellungen hervorzuheben, die sich in ihrer Art der Präsentation für mich mit queeren Aspekten zeigten. Die größte Problematik darin ist jedoch die Nachträglichkeit ihrer Analyse; meine spezifische Suche/Perspektive; die nicht aktive Selbstgestaltung der Konzeption und die hier nicht zugrunde gelegte, rein induktive Arbeitsweise. Methoden des Ausstellens werden demnach ex post angenommen und speisen sich aus Installationsansichten, dem Katalog, Aufsätzen und eigenen Erfahrungen.

77 Lucy R. Lippard (1976): *From the center: feminist essays on women's art*. New York: Dutton.

Auf Seiten der Theorie vertritt Spivak unter anderem in ihrem Buch »In Other Worlds: Essays in Culture Politics« von 1987 die Ansicht, dass es in Teilen sinnvoll ist, »strategic essentialism« in diesem Kontext zu betreiben (S. 46-76, 197-221). Kategorien mitsamt ihrer Verstrickung in Machtrelationen zu begreifen und sie gleichermaßen zu überwinden, sollte deshalb nicht immer separat gedacht werden. In einer strategischen Essentialisierung im Sinne Spivaks liegt oft auch ein praktischer, kommunikationsspezifischer Vorteil – ein Alleinstellungsmerkmal, das vielleicht zum ersten Mal in dieser Form hervorgehoben und gezeigt wird ist nicht zuletzt PR-/marketingstrategisch nicht zu unterschätzen. Sichtbarkeit und Sichtbarmachung sind hier die Schlüssel, die nachhaltig aber zugleich auch hinderlich für eine weitere positive Entwicklung und wirkliche Störung des gesamten Ausstellungsdiskurses sein können, wenn sie in der Nische verbleiben – ein Kritikpunkt, den Spivak im weiteren Verlauf ihrer Karriere selbst einräumte.⁷⁸

Denkt man an die bisherigen Ausstellungen und queer-feministischen Forschungen im Rahmen von Kunst und Zeigepraktiken, liegt die Konzentration auf queere Künstler_innen, Themen und Menschen der LGBTQI*-Community – und damit auf einem anderen Fokus des Begriffs »queer«. Dabei geht es vor allem um die (dringend notwendige!) Sichtbarmachung queerer Identitäten und weniger um die Methode des Ausstellens.⁷⁹

Ein solch kuratorischer Versuch in Berlin war zum Beispiel die Ausstellung »Homosexualität_en« (2015/16)⁸⁰ (DHM und SMU Berlin und als nächste Station im Münsteraner LWL), die bereits im Titel ihre repräsentative Multiplizierung durch die Mehrzahl und den Unterstrich und damit Öffnung ankündigt. Auch wenn es die eben beschriebene Fokussierung auch hier gab, unternahmen die Kurator_innen Birgit Bosold, Dorothee Brill, Detlef Weitz und Sarah Bornhorst große Anstrengungen und Erfindungsreichtum im Zeigen der Inhalte, tradierte Vorgänge im kulturhistorischen und kunsthistorischen Ausstellungskanon zu irritieren (#(Des-)Orientierung, #Situieretes Wissen, #Wildes Denken, #Queer phenomenology, vgl. Kapitel 4.2 »Die Ausstellung: »Homosexualität_en««.⁸¹ Vier Jahre später daran anschließend zeigten sie zusammen mit acht Goethe-Instituten in Nordamerika die Ausstellung »Queer as German Folk«⁸², bei der Birgit Bosold und Carina Klugbauer vom SMU »queere Widerstände, ungehörte Stimmen und die Kunst der kontrovers geführten Debatte« wieder zusammen mit dem Gestaltungsbüro chezweitz

78 Vgl. Sara Danius/Stefan Jonsson/Gayatri Chakravorty Spivak (1993): »An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak«, in: *Boundary 2* 20, no. 2 (1993): 24-50, hier S. 34f.

79 Vgl. *Queer Identities/Political Realities*, Sabine Fuchs (2009): *Femme! radikal – queer – feminin*. Berlin: Querverlag; William Turner (2000): *A Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple UP. Vgl. Caroline Kutzt (2003): *QUEER IDENTITIES. Geschlechternormen und -überschreitungen in der Literatur*, Univer. Diss. Hildesheim; Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis (Hg.) (2005): *Quer durch die Geisteswissenschaften: Perspektiven der Queer Theory*, Berlin: Querverlag.

80 Schwules Museum*, Deutsches Historisches Museum (Berlin) 2015, und 2016 im LWL-Museum für Kunst und Kultur (Münster); inkl. Ausst.-Kat., Hg. im Sandstein Verlag 2015; vgl. Kapitel 4.2; ebenso: »Das achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960« (2006) im Museum Ludwig in Köln. Letztere ergänzt vor allem auf der Ebene verspielt-architektonischer und künstlerischer Möglichkeiten des Queerens.

81 Im SMU Berlin scheint erst mit dem »Jahr der Frau_en« (2018-2019 ein nachhaltige Multiperspektivität angestrebt zu werden, bei dem ein queer-feministischer Blick leitend und sich lernend durch etliche Programme, Ausstellungen und Veranstaltungen perspektivisch entwickelte. Vgl. schwulesmuseum.de/ausstellung/jahr-der-frau_en/.

82 goethe.de/ins/mx/de/kul/wir/50s/ext/ber.html (2019)

auch queer-kuratorisch präsentieren.⁸³ »Queerness in Photography« wird sich im C/O Berlin 2022 thematisch Cross Dressing beschäftigen in: »Under Cover. A Secret History of Cross Dressing. Cindy Sherman. Performance and Casa Susanna Orlando.«⁸⁴ Die Londoner Ausstellung in der Tate Britain »Queer British Art: 1867-1967« (2017)⁸⁵ versuchte mit Clare Barlow kuratorisch im traditionellen Stil des »White-Cubes« die Kunstgeschichte zu diversifizieren. Die parallel dazu entstandene Publikation »A Queer Little History of Art« reiht sich in diese Erzählweise ein. Im Bode Museum Berlin versucht man in Kooperation mit dem SMU mit »Spielarten der Liebe. Der zweite Blick« zumindest 33 Objekte in fünf Rundgängen neu zu betrachten und dies auf Infoblättern in den Räumen selbst zu kommunizieren. Kuratorisch ändert sich an der Ausstellung somit wenig – aber die Aktion ist inzwischen dauerhaft eingerichtet und betrachtet »LGBTIQ* im Kontext der vergangenen Epochen.«⁸⁶ In dem Onlineprojekt »Out and About. Queere Sichtbarkeiten in der Sammlung der Berlinischen Galerie«⁸⁷ unternahmen die Volontär*innen der Berlinischen Galerie ähnliches: Sie betrachten »Fotografien, Gemälde, Arbeiten auf Papier und Filme auf ihre queeren Lesbarkeiten« hin. Eine Initiative im Jahr 2020, bei der auch wir als Netzwerk Museen Queeren Berlin als Ratgeber_innen gefragt wurden. Von 2020-2021 unternahm das lab.bode zudem mit »Let's talk about Sex!« umfangreiche Anstrengungen, kuratorische Vermittlungsarbeit zu queeren Themen und Sexualität in Schulen zu leisten.⁸⁸ Mit »ALL INCLUDED – QUEER UNTERWEGS« unternahm das Jugendmuseum Schöneberg ebenso den Versuch, besonders Kindern und Jugendlichen eine diverse Perspektive zu eröffnen. Die Ausstellung war Teil des Modellprojekts »ALL INCLUDED! Museum und Schule gemeinsam für sexuelle und geschlechtliche Vielfalt.«⁸⁹

Ebenso in Berlin arbeitet Antke Engel als Leiterin des Instituts für queer theory (Berlin/Hamburg), bewusst außerhalb universitärer Rahmen, ist aber zugleich mit ähnlichen machtpolitischen Instrumenten innerhalb ihrer Forschung verortet. Sie verbindet theoretische und praktische Ansätze, wie zum Beispiel in der Veranstaltungsreihe und Ausstellung »Bossing Images. Macht der Bilder, queere Kunst und

83 goethe.de/ins/mx/de/kul/wir/50s/ext/ber/21592078.html

84 co-berlin.org/de/programm/ausstellungen/queerness-photography.

85 Vgl. für 2017 ebenso: »Spectrosynthesis-Asian LGBTQ Issues and Art Now« (光·合作用—亞洲當代藝術同志議題展) (Museum of Contemporary Art) in Taipei (Taiwan) durch Sean Hu, (die aus den Zwängen der weißen Wände ausbrach). Sieben Jahre zuvor mit ähnlicher großer Brisanz: »Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture« (Smithsonian National Portrait Gallery), kuratiert von Jonathan Katz und David Ward, die mit Ablehnungen von Leihanfragen, staatlicher und museumsinterner, offener und versteckter Zensur und christlich-religiösen Attacken kämpfen mussten (vgl. Martin 2018). Im Jahr 1995, »In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice« (Berkeley Art Museum), Kurator: Lawrence/Larry Rinder.

86 smb.museum/museen-einrichtungen/bode-museum/ausstellungen/der-zweite-blick/spielarten-der-liebe/

87 berlinischegalerie.de/assets/downloads/presse/Presstexte/Allgemein/Out_and_About/PM_Out_and_About_Berlinische-Galerie.pdf

88 lab-bode.de/lab.bode/aktuelles/schulprogramm/lets-talk-about-sex-neues-buchbares-angebot-fuer-schulen/

89 museen-tempelhof-schoeneberg.de/all-included-queer-unterwegs.html, all-included.jugendmuseum.de/das-projekt.html. Das Projekt wurde gefördert vom Bundesfamilienministerium im Rahmen des Bundesprogramms Demokratie leben! Dazu gab es auch ein Abschluss-Symposium, bei dem ich 2019 einen Vortrag halten durfte: all-included.jugendmuseum.de/bisher.html

Politik/The power of images, queer art and politics« (2012), die sie gemeinsam mit Jess Dorrance in der nGbK Berlin kuratierte. Sie gingen dabei von »queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode« aus,⁹⁰ mit der sie sich vor allem für das Konstellieren mit und zwischen den Besucher_innen interessierten:

Das »Bild« erhält die Chance, zwischen Kunstobjekt, Phantasiebild und Metapher zu changieren. In experimentellen Settings inszeniert *Bossing Images* von Macht und Begehren bewegte Begegnungen und fragt: Wie lassen sich die Machtrelationen der Produktion und Rezeption in Bewegung versetzen? (Engel 2012)⁹¹

Die Ausstellung und auch der Katalog fokussierten auf die Aushandlungsbeziehungen der Besucher_innen. Die Rolle der Kunstaussstellung wurde stark zurückgefahren, so dass »Bossing Images« vor allem in aufeinanderfolgenden Veranstaltungen funktionierte, die Machtmechanismen untersuchten und mit ihren Publikationen spannend für die Verschränkung von queerer Theorie und Praxis außerhalb identitärer Argumentationen war.⁹² Bei dem studentischen Ausstellungsprojekt mit Nana Adusei-Pokus im Witte de With (Rotterdam 2015) »No Humans Involved. Howdoyousayyaminafrican?«⁹³ Das SMU zeigte dagegen in ihrer Ausstellung künstlerische Positionen, die queere Inimität medial auf unterschiedlich verhandeln: »Intimacy: New Queer Art from Berlin and Be-

90 Engel (2009: 133f.), ebenso Engel/Dorrance (2012), zudem: Antke Engel (2009b); (2005): »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit. Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, in: Harders Cilia/Kahlert Heike/Schindler, Delia (Hg.), *Forschungsfeld Politik. Politik und Geschlecht*, Vol. 15, Wiesbaden: VS, S. 259-282; vgl. ebenso Jack Halberstam (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press.

91 queer-institut.de/bossing-images-series/ (Zugriff 19.10.18). Das Projekt wanderte von Berlin nach Stockholm 2013, Freiburg 2014, Zürich 2015. Sie nutzten die dt./engl. Übersetzung um Bedeutungsverschiebungen einzubauen, die man aber nur wahrnahm wenn man beider Sprachen mächtig ist. Vgl. z.B. auch die New Yorker Ausstellungen: Harmony Hammond (1978): »A Lesbian Show«, Dies. (2000): »In a Different Light: Lesbian Art in America, A Contemporary History«, Jonathan D. Katz's (2002): »Queer Visualities: Reframing Sexuality in a Post-Warhol World«. Vgl. weiterführende Aufzählungen bei McGovern 2018 und Reilly 2018, Katz 2017), da es hier weder um einen neuen Kanon geht, noch ihren kuratorischen Prozessen gerecht würde, bei denen ich nicht zugegen war. Zudem schließe ich damit solche aus, die im Team queere Ansätze verfolgen, sie aber als solche nicht benannten oder sich das in den Texten/Titeln nicht dezidiert widerspiegelt. Diese werden dadurch nicht sichtbar. Da ein unsichtbar sein oder machen ebenso bedeutungshervorbringend ist wie das Hervorheben, wird von (weiteren) Aufzählungen abgesehen. Außerdem wird hier eine deduktive Arbeitsweise bevorzugt. Dennoch beeinflussen sie mich in meiner Arbeit und eigenen Praxis ebenso stark wie die Theorien – und aus diesem Grund wird es hier dennoch verknüpft. Es geht hier also nicht um einen queeren Ausstellungs-Kanon – viel eher ist es ein Anerkennen bereits umfassend geleisteter Anstrengungen von queeren Praktiker_innen und Theoretiker_innen.

92 Vgl. Antke Engel (2009a): »How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens«, in: Barbara Paul/Johanna Schaffer (Hg.), *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value): Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art, and Gender Politics*. S. 101-118.

93 fkawdw.nl/en/our_program/exhibitions/no_humans_involved. Ihre Haltung machten sie zudem in ihrem Ausstellungskatalog sichtbar: issuu.com/wittedewith/docs/no-humans-involved-english-wdw-rich

yond⁹⁴« Renate Lorenz ist in ihrer Ausstellung »NORMAL LOVE. precarious sex, precarious work« (2007) im Künstlerhaus Bethanien Berlin ebenso von den queeren Künstler_innen und ihren Kunstwerken ausgegangen; indem sie sich auf eine historische Arbeit bezog und auf dieser aufbauend zeitgenössische, vor Künstler_innen neue Arbeiten⁹⁵

In ihrer theoretischen Auseinandersetzung zur »Queer Art« (2012) beschreibt sie vor allem queere/trans*/drag-Künstler_innen und die Frage, wie Begehrensstrukturen zwischen ihren Bildern und den Betrachter_innen entstehen. Die Rolle der Zeigenden und des Zeigerahmens von Kunst spielen dabei kaum eine Rolle.

Bisherige, queer-feministische Forschungen lösen manchmal selbst nur die Hälfte ihrer Forderungen ein – denn Bilder stehen nie für sich allein und wandern in ihrer Erscheinung in neuen Kontexten.⁹⁶ Doch es scheint so, als wären Objekte in Ausstellungen noch immer vor allem ein illustratives Mittel sein, um Gesamtnarrationen zu bedienen oder diese zu verifizieren oder zu repräsentieren. Selbst existierende Unterfangen, die feministische Bildwissenschaft mit queeren Theorien zu verbinden, lassen doch immer wieder das Kuratieren und damit den Kontext des Zeigens/Zeigerahmen außen vor.⁹⁷ Auch wenn die Forschung des Museumsraums in Verbindung mit Ansätzen des Feminismus oder Gender Theorien bis heute auf ein beträchtliches Maß angewachsen sind.⁹⁸ Die Tatsache, dass sie meist induktiv und eng an Einzelfallstu-

94 schwulesmuseum.de/ausstellung/intimacy-new-queer-art-from-berlin-and-beyond/

95 Vgl. Lorenz 2007: 8ff. Ein solches Arbeiten mit der Kunst ist bei historischen Sammlungen in diesem Ausmaß nicht möglich, so dass auch für diesen Fall Methoden entwickelt werden müssen. Ein offene Selbstreflexion über die kuratorischen Prozesse oder Konzeptionen wurden im recht klassischen Katalog nur selten eingeflochten und sind selbst im »queer tour guide« (S. 40-55) kaum zu finden. Die queeren Themen der Arbeiten werden darin ausführlich besprochen – ansonsten geht er nicht über einen »normalen« Audioguide hinaus.

96 Für eine konservativ-kunsthistorische Auseinandersetzung des Wandels der Bedeutung von Bildern als »Nomaden« vgl. Hans Belting (2001): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink, S. 32. Man denke auch an die »nomadischen Subjekte«, die in Anknüpfung von Deleuze und Guattari eine große Rolle spielen (vgl. z.B. in AG Queer Studies (2009)).

97 Vgl. Kerstin Brandes/Sigrid Adorf (Hg.) (2008): »Einleitung. ›Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen‹ – Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory«, in: FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Nr. 45, S.5-11- fkw-journal.de/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fwww.fkw-journal.de%2Findex.php%2Ffkw%2Farticle%2Fdownload%2F118%2F115%2F (Zugriff 22.3.22); David J. Getsy (2016): Queer. Whitechapel Series: documents of contemporary art. London/Cambridge: The MIT Press; Maria-Anna Tseliou (2013): Museums and heteronormativity: Exploring the Effects of Inclusive Interpretive Strategies. Leicester: University of Leicester. Die Konferenz: »Queere Kunst (Theorie). Queere Politik« (2006) an der HBK Hamburg (Leitung Renate Lorenz) wäre hier zu nennen. Anja Zimmermann (Hg.) (2006): Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. Vgl. ebenso die online veröffentlichten Vorlesungsreihen mit einem feministischen Blick auf die Kunstgeschichte von Daniela Hammer-Tugendhat (Universität für angewandte Kunst Wien): »Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft« oder »Aspekte zur Geschichte der Kunst« u.v.m.

98 Vgl.: Anna Döpfner (2016): Frauen im Technikmuseum. Ursachen und Lösungen für gendergerechtes Sammeln und Ausstellen. Bielefeld: transcript; Petra Unger (2009): Leitfaden: Gender im Blick. Geschlechtergerechte Vermittlung im öffentlichen Raum und in Museen. Wien: BMUKK. Amelia Jones, »Citizenship and the Museum. On Feminist Acts«, in: Jenna C. Ashton (Hg.), Feminism and Museums. Intervention, disruption and chance, Vol. 1, Edinburgh/Boston: MuseumsEtc 2017, S. 74-98; Antzela Dēmētrakakē/Lara Perry (2013): Politics in a glass case: feminism, exhibition cultures and

dien arbeiten, begrenzt sie nicht nur thematisch, sondern führt auch dazu, dass sie weniger übertragbar werden auf das Ausstellen allgemein. Kerstin Brandes und Sigrid Adorf resümieren:

Allerdings sind Entwicklungen im Bereich der Queer Theory bisher vorwiegend sozial- und literaturwissenschaftlich orientiert und obwohl eine queere künstlerische Praxis als Anregung für die Theoriebildung durchaus wertgeschätzt wird, bleibt das Verhalten gegenüber dem Feld des Visuellen hier bisweilen geradezu unbedarft. (...) Eine Anknüpfung an die Erarbeitungen feministischer Kunstwissenschaft findet nicht statt. (Brandes/Adorf 2008: 7)

Manchmal sind es gerade die Forschungen, die nicht direkt in Museen oder von Kurator_innen/Museolog_innen entstanden sind, abstrakter, übertragbarer und lösen damit auch die stets sinnvolle Forderung nach Ganzheitlichkeit und Inter-/Multidisziplinarität ein.⁹⁹ So ist es nur allzu verständlich, dass das Hinterfragen der traditionellen Kunstgeschichte und der Schiller'schen Idee der ›ästhetischen Erziehung des Menschen‹ zunächst von der Kunstpädagogik als aufklärerischer Machtgestus angegriffen wurde. Insgesamt kann man bei einem Blick in ›die musealen Institutionen‹ (z.B. in Berlin) behaupten, dass vor allem die kritische Kunstvermittlung bislang noch immer wichtige Grundlagenarbeit leistet. Sie hält noch als einzige Disziplin direkt in den großen Institutionen Einzug, wird dort jedoch nur zu langsam in das Machen von Ausstellungen integriert.¹⁰⁰ Eine konsequente Verschränkung von Praxis und Theorie wäre für kuratorische Tätigkeiten hilfreich, ohne dass es um ein angehängtes Vermitt-

curatorial transgressions. Liverpool: Liverpool Univ. Press; Elke Krasny/Frauenmuseum Meran (2013): Women's: Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art. Wien: Löcker; Helen Molesworth, »How to install art as a feminist?«, in: Cornelia Butler/Alexandra Schwartz (Hg.), Modern Women. Women Artists at The Museum of Modern Art, New York 2010: Museum of Modern Art, S. 498-513; Jennifer Tyburczy (2013): »Queer curatorship: Performing the history of race, sex, and power in museums«, in: Women & Performance: a journal of feminist theory, 23:1, 107-124; Dorothee Richter/Elke Krasny/Lara Perry (Hg.) (2016): Curating in feminist thought. on-curating.org/issue-29.html#W-l7siolyAw (Zugriff 20.1.18); Jessica Sjöholm Skrubbe (2016); Beate Söntgen (Hg.) (1996); ebenso das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Projekt von Daniela Döring/Hannah Fitch (Hg.) (2016): Gender Technik Museum. Strategien für eine gendergerechte Museumspraxis. Berlin: ZfIGF, ist ein gutes Beispiel für die Verbindung von Theorie und Praxis.

99 Vgl. John Fraser/Joe Heimlich (Hg.) (2008): Where is Queer? Museums and Social Issues. A Journal of reflective Discourse, vol. 3, Nr. 1 Thematic Issue. New York: Routledge.

100 Vgl. vor allem die umfassende intersektionale Arbeit von Carmen Mörsch. Ihre bemerkenswerte Publikationsliste: academia.edu/31905590/o_CarmenMoerschPublication_List [youtube.com/watch?v=rusnlcFJTig](https://www.youtube.com/watch?v=rusnlcFJTig); Die umfassend benutzer_innenfreundliche Online-Publikation ist dabei besonders hervorzuheben (2013): »Zeit für Vermittlung«, kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=d; interventionen-berlin.de/wp-content/uploads/Text-Video-Interview-Carmen-Moersch.pdf; Dies.: (Hg.) (2009): Kunstvermittlung 2: Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Zürich: Diaphenes. Darin beschreibt Mörsch auch das Problem »the gendering of art education«. In dem Band ebenso beachtenswert: Sandra Ortman: »Das hätten Sie uns doch gleich sagen können, dass der Künstler schwul ist!«: Queere Aspekte der Kunstvermittlung auf der documenta 12« (S. 257-278); Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.) (2012): Educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Wien: Böhlau; Ebenfalls in Wien arbeitet Elke Smodics mit trafo.Kan viel beachteten Vermittlungsprogrammen. Paul O'Neill & Mick Wilson (Hg.)

lungsprogramm gehen soll – ist doch schließlich die Ausstellung selbst bereits eine Vermittlung.¹⁰¹ Ihre Forderung entspricht auch einer solchen nach Multiperspektivität: Patrick Steorn legt diese in mehreren Publikationen dar, nimmt jedoch vor allem auf die LGBTQ-Sichtbarkeit in musealen Sammlungen und Archiven Bezug und nur wenig auf deren Zeigen im Raum.«¹⁰² Der von Levin (2010) herausgegebene Reader unternimmt diesen Versuch ebenso im Hinblick auf Geschlechternarrative aus queer-feministischer Perspektive.¹⁰³ In der US-amerikanischen Forschung betont James Sanders III, dass ein ›queeres Museum‹ über den Aspekt der Repräsentation hinaus gehen sollte:

I seek not to simply sweep subaltern sexual subjects to the center of curatorial practice, to disrupt those socio-sexual assumptions that have been thoughtlessly reenacted. Through this repeated practice of queerly (un) naming and opening history and art-works to multiple readings, one may reinvest in the museum as an institution and its objects' ongoing (re)production, relevancy and vitality. (Sanders 2007: 3)¹⁰⁴

Jonathan Katz ist gleichermaßen in der Akademie und der Praxis angesiedelt und forscht ebenso umfassend zu LGBTQ-Themen, wie er dazu ausstellt. Das in der Züricher Hochschule der Kunst angesiedelte, theoretisch-praktische Doktorand_innen-Programm »in Curating« arbeitet in Kooperation mit der University of Reading in England an eben dieser Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis.¹⁰⁵ Die in England ansässigen Universitäten von Leicester und das Goldsmith College sind für ihre umfassende, museologische Forschung im Rahmen von Diversität, Repräsentation und queer-feministischen Themen bekannt: Das Londoner Goldsmith College besitzt einen umfassenden, kuratorischen Schwerpunkt, an dem auch Helen Reckitt auf unterschiedlichen Ebenen und sehr textreich und kuratorisch an zukunftsgerichteten, queer-feministischen Fra-

(2010): Curating and the educational turn. London/Amsterdam: Open Editions/de Appel, betonsalon.net/PDF/essai.pdf. Vgl. in Berlin: lab-bode.de (Zugriff 20.1.18).

- 101 Vgl. die Verschränkungsversuche der documenta X (1997), 11 (2002) und 12 (2007). Problematisch ist die Geschlechteraufteilung, die in diesem Bereich herrscht.
- 102 Vgl. Patrik Steorn (2010): »Queer the museum. Methodological reflections on doing queer in museum collections«, in: Lambda Nordica: Queer Methodologies No. 3-4, S. 119-143; (2012): »Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice«, in: Curator: The Museum Journal 55, 3, S. 355-365; Vgl. Robert Atkins (1996): »Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility: Meditating on Curatorial Practice«, in: Art Journal, vol. 55, no. 4, S. 80-86.; lambdanordica.se/wp-content/uploads/2011/11/2010-34-Steorn-Museum.pdf (Zugriff 1.7.17). Tuan Nguyen (2018): Queering Australian Museums: Management, Collections, Exhibitions, and Connections. Sydney: University Press.
- 103 Amy Levin (Hg.) (2010): Gender, Sexuality, and Museums: A Routledge Reader. London/New York: Routledge.
- 104 James Sanders III: »Queering the Museums« (2007), (2004): »Moving beyond the binary«, in: Anna Fariello/Paula Owen (Hg.), Objects and meaning: Readings that challenge the norm. Lanham: Scarecrow, S. 88-105. Sanders forscht vor allem im Zusammenhang von Art Education mit queerem Zugriff aus US-amerikanischer Perspektive, vgl. aaep.osu.edu/people/sanders-iii.1 (Zugriff 14.2.18).
- 105 zhdk.ch/doktorat/phd-in-curating-kooperation-mit-der-university-of-reading-uk-3999 (Zugriff 15.2.18). Das viel beachtete Magazin On-Curating.org gehört ebenfalls dazu. Die von Dorothee Richter ausgerichtete Konferenz »Curating in Feminist Thought« (2015) war wegweisend für die hier gewählte, aktivistische Variante des Kuratierens.

gen teilhat.¹⁰⁶ Richard Sandell interessiert sich in Leicester für Themen der Inklusion/Exklusion im Rahmen von LGBTQ und marginalisierte Künstler_innen in England. Seine methodische Vorgehensweise ist oftmals interviewbasiert und setzt in den kuratorischen Praktiken umsichtig den Raum und das Zusammenspiel von Geschichte(n) und zeitgenössische Perspektiven in Szene.¹⁰⁷ Seine Publikationen mit anderen Wissenschaftler_innen zu musealen Themen sind umfassend mit Eithne Nightingale: »Museums, Equality and Social Justice« (2012), »Prejudice and Pride. LGBTQ Heritage and its Contemporary Implications« (2018) zusammen mit Matt Smith und Rachael Lennon; »Museum Activism« mit Robert R. Janes (2019). Robert Mills arbeitet ebenso vor allem empirisch an der Frage der LGBTQ-Repräsentation in der heterosexuellen Matrix des Sammelns, Ausstellens und Besuchens. Darüber hinaus stellt er Überlegungen an, wie »experience-centered understandings« innerhalb der Museumsarbeit aussehen könnte, die die LGBTQ-Geschichte(n) nicht selbst zum Thema machen.¹⁰⁸ Diese Ansätze wurden auch in der Ausstellungsreihe der University of Brighton (Paweł Leszkowicz) »Civil Partnerships? Queer, feminist Art and Activism« (2012) mit abschließender Konferenz in der Tate Modern (Lara Perry) verhandelt. Darin suchte zum Beispiel Lisa Metherell aus künstlerischer Perspektive nach »Queer Encounters with Art: (Dis)Orientations Beyond Representations of Sexual Bodies,«¹⁰⁹ was sie in ihrer Monographie »Glittering orientations: towards a non-figurative queer art practice« (2015) weiter ausführt. Mitorganisator der Konferenz Matt Smith untersucht an Beispielen in seiner eigenen praktischen Arbeit unterschiedliche Ansätze, mit welchen Strategien Queerness bisher in das Museum gelangt ist und verbindet dies ebenso mit seinen eigenen, künstlerischen Arbeiten.¹¹⁰ Für sein Projekt »Queering the Museum« fasst er zusammen:

Queer has a number of meanings. Its primary use in this exhibition is as an inclusive word for the lesbian, gay, bisexual and transgender communities. However, its dictionary definitions also include: ›differing from the normal or usual in a way regarded as odd or strange‹ and ›to be put in a difficult or dangerous position‹. This ambiguity is one of Queer's biggest allures. (Smith 2014: 86)¹¹¹

106 Reckitt (2018) und (2019): »Inside Job: Learning, Collaboration, and Queer Feminist Contagion in Killjoy's Kastlex«, in: Allyson Mitchell/Cait McKinney (Hg.), Killjoy Kastle's: A Lesbian Feminist Haunted House. Vancouver/Toronto: The University of British Columbia Press, S. 1-22. Das sehr kostenintensive Doktorand_innen-Programm »Curatorial/Knowledge« wird von Irit Rogoff und Stefan Nowotny geleitet gold.ac.uk/media/study-section/fees/PG-Fees-1819.pdf (1.8.18).

107 Vgl. z.B. die Installation EXILE by RCMG/National Trust, Kingston Lacy (13.-17.9.17), le.ac.uk/rcmg/research-archive/exile-at-kingston-lacy (Zugriff 14.6.18).

108 Dies unternimmt er zum Beispiel bei den Labels der Kunstwerke. In: Robert Mills (2008): »Theorizing the Queer Museum«, in: Museums & Social Issues, 3:1, 41-52., hier S. 49f.

109 arts.brighton.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0009/65385/CivilIP_Booklet_FINAL_email.pdf. whats-on/tate-modern/conference/civil-partnerships-queer-and-feminist-curating (Zugriff 14.2.17).

110 Matt Smith (2015): Making Things perfectly queer: Art's use of Craft to signify LGBT Identities. Brighton: University of Brighton, core.ac.uk/download/pdf/42558236.pdf (14.02.17). Metherell und Smith fügen vor allem eigene Kunstwerke dem bisher Gezeigten hinzu, die den tradierten Kanon stören sollen. Vgl. darüber hinaus: Prejudice and Pride (2018).

111 mattsmith.com/wpcontent/uploads/2014/10/Pages-from-ICOM-CE-DIGITAL-08-2.pdf, S. 86 (Zugriff 14.02.21).

Manche der darin beschriebenen Ausstellungen führte Matt Smith mit dem Projektleiter des Birmingham Museum and Art Gallery Andy Horn durch, der ebenso abschließend fragt: »How can museums engage with this messier, more confusing, far more chaotic queer reality?«¹¹² Die vielseitige Publikation von »Kuratieren als antirassistische Praxis« (2017) ist in diesem Zusammenhang besonders für ihre ähnlich aktivistischen Projektbeschreibungen und ihre Umfasstheit hervorzuheben.¹¹³ Gerechte Repräsentation auf Seiten der Künstler_innen und der Besucher_innen sind ebenso Themen wie die generelle Frage nach Zugänglichkeit von Inhalten. Dabei fassen sie den Begriff des Kuratierens deutlich weiter und beziehen sich auch auf Veranstaltungs- und Vermittlungsformate und haben dadurch weniger die »klassischen Kunstaustellungen« im Blick. Auch wenn es ihnen darin mehr um das *Was* anstelle des *Wie* geht, sind ihre Beobachtungen auch für ein Queer Curating im Rahmen der hier zugrundeliegenden, politischen Ambitionen ebenso stärkend wie solche der Kunstvermittlung (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen«). Beachtenswert und Hilfreich war für mich die Monografie von Johanna Schaffer »Ambivalenzen der Sichtbarkeit« (2015), die für eine selbstreflexive Praxis des Sehens, aber auch des Zeigens von Objekten plädiert. Wegweisend ist ebenso die vielseitige Wiener Publikationsreihe von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, die zum Beispiel »Gegen den Stand der Dinge« (2016) arbeiten. Die zweibändige Publikation »Feminism and Museums. Interventions, Disruptions and Change«, herausgegeben von Jenna C. Ashton, ist ein wunderbares Beispiel praktischer, interventionistischer Beispiele in der musealen Ausstellungswelt. Das Kompendium der Fallbeispiele konzentriert sich vor allem auf politisch motivierte Themensetzungen und Künstler_innen-Zusammensetzungen. Leider enthält es weniger spezifisch-situative, gestalterisch-konzeptuelle Interventionen der Kurator_innen im Ausstellungsraum. Aber jene können zusammen mit der theoretisch-praktischen Arbeitsweise von Antke Engel, die queere Theorien durch ein »VerUneindeutigen« (2001, 2002, 2005) in einen größeren Wirkungskreis trägt, als vorbildhaft in eine queerende, politische Richtung gesehen werden.¹¹⁴ Auch das HKW setzt »Queering« als Methode im Rahmen des »neuen Alphabets« ein, das für die Jahre 2019-2021 als Schwerpunkt gesetzt wurde und umfassend von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert wurde.¹¹⁵ In der englischen Literatur, wie zum Beispiel bei Claire Bishop: »Radical Museology« (2013), Gudrun Whitehead: »Punk

112 mattsmith.com/wpcontent/uploads/2014/10/QTM.pdf, o.S. (Zugriff 14.02.21).

113 Bayer/Kazeem-Kamiński/Sternfeld (2017); Moira Simpson: Making Representations: Museums in the Postcolonial Era; schnittpunkt – Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turrek/Nora Sternfeld (2009): Das Unbehagen im Museum. Wien: Böhlau; Anita Moser (2011): Die Kunst der Grenzüberschreitung: Postkoloniale Kritik im Spannungsfeld von Ästhetik und Politik. Bielefeld: transcript.

114 profamilia.de/fileadmin/dateien/fachpersonal/Engel_profaf-Text_2013.pdf (Zugriff 20.6.18). Vor allem in den späten 1990er Jahren wurde das Konzept von queer zusammen mit politischen Theorien gedacht; vgl. Shane Phelan (1997) und Lauren Berlant (1997), die den queer Begriff explizit auf politische Fragestellungen anwendeten. Auf politischer Landesebene sind vielfältige Ansätze zu beobachten, sensibel für queere Themen zu werden. Vgl. Kapitel 2.1 »Queer beginnings« und 2.3 »Queer und Ausstellungen«, #Zwischen Raum und Zeit, #Queer spaces, #Safe spaces).

115 In wie weit dies nur mit dem Engagement von Einzelpersonen zusammenhängt oder programmatisch ist, ist schwer zu beurteilen. hkw.de/de/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.php, hkw.de/media/de/texte/pdf/2017_2/presse_2017/jahrespressekonferenz_hkw_2017.pdf (Zugriff 20.6.18)

Museology« (2016) und Kylie Message: »The Disobedient Museum« (2018) zeigt sich ebenso eine deutlich aktivistische Tendenz und interventionistische Ambitionen, die sich als Haltung auch im Queer Curating für Ausstellungen und Museen widerspiegelt. Diese Ambitionen werden in einem Queer Curating sichtbar, das zugleich an die bestehenden Weisen des Ausstellens anknüpfen will.

Die Verbindung aller Aspekte und eben auch Entitäten, wie dem Raum, die Situation/der Kontext der Ausstellung, der interessierte Blick auf Besucher_innen und der selbstkritische auf die Kurator_innen und die Entwicklung ›normierungsstörender‹ Maßnahmen – all das wurde bislang noch nicht umfassend für kuratorische, neue Methoden zusammengedacht. Viel eher sind es nachträgliche Analysen und Zusammenstellungen von Ausstellungen, die die Haltung und Methoden bis hin zum Gesamtkomplex oft im Unklaren lassen. Bei der kuratorischen Beschäftigung mit ›Kunst im Raum‹ geht es aber nicht (nur) um das Zeigen von Kunst, szenografische Anordnungen oder klimatische Bedingungen (#Rhizom). Es geht um die Frage, welche Vorstellung(en) von Menschen und Objekten sich darin zeigen oder hervorgebracht werden (#Posthumanities, #Queere(nde) Narrationen?). Sarah Ahmed betont, es sei die Orientierung, die einen Raum erschafft – das Gerichtetsein auf etwas – und Orientierung ist wiederum die gelebte Erfahrung, die uns den Raum auf bestimmte Weisen zeigt und Dinge erscheinen lässt (Ahmed 2006: 8ff.) (#Queer phenomenology). Wie Kunst in ihrer Verbindung zu den Besucher_innen steht, wurde bildwissenschaftlich, phänomenologisch und medienwissenschaftlich zu eng betrachtet – wohingegen die Fragen nach ihrer Repräsentation, ihrem Zeigen und Ausrichten im Raum im Zusammenhang mit ihrer Wahrnehmung diese Verbindung zu weit entfernte – die richtige Balance ist noch nicht gefunden. Weitere Lager scheinen konventionelle und traditionell-kunsthistorische ›Gesten des Zeigens‹ zu sein, die genialistische und machtvolle Narrationen festigen wollen. Auf einer weiteren Seite stehen die vielen Vertreter_innen der feministischen Kunstgeschichte. All diese Seiten vergessen gleichermaßen – trotz vollkommen entgegengesetzter Ziele –, dass Objekte in Ausstellungen nicht auf semiotischer Ebene derart einzusperren und zu instrumentalisieren und damit auch in ihren Bedeutungen stillzustellen sind, sondern die Haltung der Kurator_innen und Besucher_innen einen existentiellen, da intra-activen, Anteil daran nehmen (#Intra-action und Relationalität).¹¹⁶

Gleichermaßen scheint das Bedürfnis nach Anleitung, Praxisleitfäden oder vorgegebenen Strukturen ebenso beim Machen von Ausstellungen präsent. Ein Folgen vorgegebener Pläne ist oft besonders bei der ersten, eigenen Ausstellung oder zu Beginn eines kuratorischen Projekts mit engem Zeitrahmen zu beobachten – wie etwa im Rahmen eines universitären praktisch/theoretischen Ausstellungsseminars. Dieses Bedürfnis nach einer solchen Sicherheit ist nachvollziehbar – sind wir doch auch in unserem digitalen Alltag zu sehr an leicht zugängliche Anleitungen und Unterstützungen gewöhnt.

Wer kann das nicht verstehen? Eine Anleitung wie ein kuratorischer Fahrplan – am besten gleich organisatorisch und inhaltlich – schnell, effizient und prestigeträchtig zugleich, der viele Besucher_innen anzieht. Ein Plan, nicht nur, wo es hingehen soll, sondern auch noch mit exakter Wegbeschreibung, erscheint großartig, leicht und beruhig-

116 Zum Konzept der Intra-action nach Karen Barad vgl. Kapitel 2 »Queer – through the magic of the name«, #Intra-action und Relationalität). Dieter Mersch (2002) stellt als Medienwissenschaftler das Sich-Zeigen der Materialität und die Frage der Aura an dieser Stelle zur Disposition, in: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

gend. Man müsste nicht all seine Aufmerksamkeit, Energie und Zeit darauf verwenden, eine Ausstellung von Grund auf neu anzugehen, sondern könnte einfach ›Leitlinien‹ folgen – step by step. Die Vielzahl an existierenden Versprechen im Internet oder in etlichen Publikationen bestärken den Wunsch nach Anleitung, bringen ihn mit hervor und lassen Ausstellungen zu reinen Projektmanagementaufgaben werden, die kein Einfühlen, Denken im Raum und im Kontext erfordern.¹¹⁷ Eine Fehlleitung, die das selbstständige Denken, Reflektieren, neues Zusammenarbeiten, Verbündete suchen, Kunstwerke neu betrachten – insgesamt eine Auseinandersetzung ausschaltet und eine Zeitlichkeit vorgibt, die eine Verflachung der Inhalte wahrscheinlich macht, gleichförmige Ergebnisse hervorbringt und auch symptomatisch dafür scheint, alles schnell, einfach, möglichst effizient im Hinblick auf das Ziel einer Steigerung (egal erstmal wovon) zu erledigen und sich dabei auch gern in eine passive Rolle und Handlungsmacht flüchtet. Der Preis aber, den man bei der Abgabe von Verantwortung und Möglichkeiten zahlt, ist hoch. Zu hoch.

Kuratieren braucht eine Haltung! Eine Ausrichtung! Eine immer wieder neue Teamarbeit, die vollkommen anders sein und ausgehen kann als die letzte! Eine, die die Kunst, die Umstände und Diskurse der Zeit, den Raum der Ausstellung und die Menschen würdigt, die daran beteiligt sind. Wir sind nicht allein auf der Welt und Vorbilder sind gut – aber blindes Folgen von vermeintlich perfekten Ausstellungsleitfäden sind nicht der richtige Weg. So wäre es gut, aus queer-feministischer, anti-hierarchischer Autonomie zu handeln, nicht aufzugeben wenn alles nicht gleich funktioniert – embrace the disruption, feel the chaos and love the failure). Traut euch! Bleibt stark, seid mutig! Übernehmt Verantwortung und lasst euch auf ›noch nicht Gewusstes‹, auf bisher ›Unverfügbares‹, auf Unsicheres und Neues ein! Bleibt frei und fokussiert – solange es geht – fühlt, denkt, fasst an, baut um, assoziiert, streitet und haltet euch auf – im Raum, im Kopf, in der Zeit. Es ist vollkommen okay und genau richtig, zu Beginn nicht genau zu wissen, wie und wohin die Reise wirklich geht – auch wenn das vielleicht das Zugticket schon gebucht ist. Fordert euch die Dinge ein, die ihr dazu braucht – wie Muße, Zeit, Geld und Unterstützung. Denn ist der vorgefertigte, kategoriale Zugang, der Oberflächlichkeit, Stereotype, Machtmechanismen und auch Ausschlüsse – in jedem Falle aber Gleiches hervorbringt: ›andere Kund_innen kauften auch‹, ›nächstes Video folgt‹ in 3,2,1, #TikTok-feed mit dem immer gleichen Algo_rithmus in schneller Abfolge (vgl. Kapitel 5 »Schluss und Anfang«). Es ist eine »formale Systematisierung«, die schon Lévi-Strauss kritisierte und von dem er überzeugt war, man würde das meiste verpassen, wenn man nicht all seine Aufmerksamkeit auf das Neue richtet und es wahrnimmt, für das was es ist (1978: 59f.). Erst der Mut für Neues und die Aufmerksamkeit für jedes Projekt lassen das ›Prinzip Ausstellung‹ heute relevant und hier zeitgemäß sein. Selbst kleine Veränderungen arbeiten an den normierten Mechanismen und lassen Neues und vor allem Eigenes entstehen (vgl. Derrida 1976: 312).

Ausgewählt wird, was nahe liegt. Im übertragenden und im wörtlichen Sinne. Die intensive Auseinandersetzung mit Kunst im Zusammenhang mit aktuellen theoretischen und gesellschaftlichen Debatten bleibt zu oft aus. Kunst wird so weder als Quelle

117 So beteuern sie: »Die perfekte Ausstellung« zu kennen und zu definieren (Alder/den Brok 2012) und erklären uns, wie wir »Ausstellungen machen« mit »konkreten Aufgaben«, um »das Projekt somit zu einem Erfolg« zu bringen (Aumann/Duerr 2013: 12). »Kunstaustellungen organisieren. Der Große Leitfaden von A bis Z« (Maas/Kehsler 2009) mit »passenden« Werbeanzeigen branchennaher Unternehmen bewirken, dass man das »Ziel von Anfang an klar vor Augen« hat: »Wochen- und monatelang wird auf die Vernissage hingearbeitet«, um »Massen« anzuziehen und für »Schlagzeilen« zu sorgen (S. 7).

noch aktiver Part der Gesellschaft verwendet, sondern vor allem als Repräsentant der Kunstgeschichte. Sie wird so nur als Zeichen verwendet, womit man ihr und der Begegnung mit ihr im Raum nicht gerecht wird. Es vernachlässigt aktuelle (kultur)wissenschaftliche Theoriebildungen ebenso wie Körper, emotionale und sensorische Aspekte in Ausstellungen und ihrer Konzeption. Die Frage ist auch, wie Räume konstruiert und Blickbeziehungen entstehen können, damit verbale und non-verbale Narrationen konzipiert und Auseinandersetzungen mit der Kunst gedacht werden können. Dabei drücken Kurator_innen in erster Linie ihre Haltung aus und stellen sie zur Disposition mit der Kunst. So ist es wichtig, Konzepte zu entwickeln, die ein umsichtiges Zeigen ermöglichen und ästhetisches Wahrnehmen in Zusammenhang mit queeren Momenten denken. Dies ist bislang wenig erforscht – eben ohne sofort die ›richtige‹ Anleitung anzubieten. Die Fragen nach den Objekten, Subjekten, den Räumen, nach Atmosphäre und sinnlicher Wahrnehmung, die beim Queer Curating durch die Nähe zu allen (intra-activen) Entitäten so groß ist – bleiben auch in den meisten analytischen Auseinandersetzungen weitestgehend unangetastet (#Queere(nde) Narrationen?, #Affekte, #Sinnliche Wahrnehmung, #Atmosphäre, #Queer phenomenology, #Posthumanities). Diese Aspekte müssen jedoch für eine umfassende Ausstellungstheorie inkludiert werden. Das Gleichgewicht darf nicht zugunsten eines Aspektes der Ausstellung aufgegeben werden. Es gibt noch zu wenige Beispiele aus der Praxis und auch aus der Theorie, die ganzheitlich sind und sich eine nachhaltig und gemeinsam mit ihren Methoden auseinandersetzen. Die in etlichen, aktivistischen Organisationen vorhandene kritische Reflexion über Machtgefüge innerhalb des Ausstellungsbereichs, der Ausstellenden und den Narrationen des Kunstmarktes, der Kunstgeschichte und der Kunst, fehlt noch allzu oft. Dazu gehört auch die Förderung einer eigenen, selbstkritischen Haltung bereits in der Ausbildung von Kurator_innen, also meist im Studium der Kunstgeschichte und im weiteren Verlauf der Zusammenarbeit mit Kolleg_innen. Das Reflektieren der eigenen Erwartungen, der Teamarbeit, ihrer Ergebnisse, der Ausstellung und dem Rahmenprogramm ist dabei ebenso relevant wie der nachhaltige Umgang damit, bei dem die gemachten Erfahrungen zur Weiterentwicklung der Konzepte zudem auch auf theoretischer Basis in Bezug zu den aktuellen Debatten, neusten queer-feministischen Forschungen und im Hinblick auf die Stimmen der Gesellschaft erfolgen sollten, um ein Queer Curating reflektiert, zukunftsorientiert und ganzheitlich zu denken.

2.4 Queer und Ausstellen?

»What makes a theory queer? What does it mean to describe oneself as queer? Is ›queer‹ an adjective, a noun or a verb? Is ›queer‹ something that you do or something that you are? Perhaps you can fight against norms and discrimination. You can do queer, by queer or be solidary to queers. And, do exhibitions in a queer way – so go ahead and read.«
(Morland/Willox 2005: 1)

»Perhaps you become queer by doing certain things« – so beginnen Iain Morland und Annabelle Willox ihre Einleitung zur »Queer Theory.«¹¹⁸ Sie setzen darin die Grundlage ihres Bandes mit folgender Definition, die sie gleichsam mit der Geschichte von queer verbinden: »It was a strategy, not an identity. Put differently, the message of queer activism was that politics could be queer, but folk could not.« (Morland/Willox 2005: 2). Dass sich diese Strategien (auch) auf sexuelle Praktiken beziehen (können) aber nicht nur, bleibt dabei immer wichtig. Somit bin ich eine Verbündete – eine Ally, die in ihrem gesamten Agieren und kuratorischen und universitären Handeln aktivistisch und solidarisch zum queeren Sein ist (einem Sein, das auch nie eine homogene Gruppe umfasst). Ich arbeite dafür, im Verbund mit anderen und meinen Methoden daran, Wege zu leben und zu finden, um gegen Normierungen anzukämpfen, damit sich die Welt und das Miteinander zum Besseren und Gerechteren verändert.¹¹⁹ Meine Überzeugung ist queer und ich möchte nie aufhören, interventionistisch zu sein, in dem was und wie ich Dinge mache. Praxis und Theorie sollen sich dabei gegenseitig unterstützen und sich in ihren Erfahrungen und Denkweisen verschränken. Diese Arbeit soll einen Beitrag und Unterstützung leisten für Ausstellungskonzepte, die in großen und kleinen Häusern und Orten oder freien Menschen selbst ihre kleinen Budgets mit empowernden Kooperationen teilen und mit klugen Konzepten queer- feministische und antidiskriminierende Kämpfe mit der Kunst und den Menschen praktizieren und fördern. Die Aufmerksamkeit auf normierende und diskriminierende Praktiken in gesellschaftlichen Strukturen, die eben auch in der Kunstwelt existieren, benötigen im nächsten Schritt noch mehr Raum. Auch wenn queer hier nicht per se als Identitätskategorie oder im Hinblick auf Sexualität verstanden wird, sind diese auch mit ›race‹ interdependent und damit intersektional zu denken, da es hierbei auch immer um das Verändern von Machtverhältnissen geht. Die Vorarbeiten, die eine solche akademische Auseinandersetzung mit dem Thema, der Identitätsform und hier dem Queeren als Strategie benötigt, haben all jene geleistet, die oft ohne finanzielle oder gesamtgesellschaftliche Unterstützung für den Respekt vor queeren Lebensweisen kämpften.

118 Iain Morland/Annabelle Willox (2005): Queer Theory. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 1.

119 Dabei bin ich mir der Historizität und der Macht des Diskurses bewusst, in dem ich mich bewege und den ich mit meinem einzelnen Tun nie allein verändern kann. »This view of performativity implies that discourse has a history' that not only precedes but conditions its contemporary usages, and that this history effectively decenters the presentist view of the subject as the exclusive origin or owner of what is said« (Butler 1993: 227).

Queer steht auch für Kämpfe gegen Zuschreibungen von Differenzen. [...] Die Herausforderung besteht darin, Differenzen als Begründung von Ausgrenzungen oder Unterordnung zurückzuweisen, aber Differenz als Anfechtung der Norm stark zu machen. Es geht darum, Artikulationen von Differenzen zu finden, die weder universalistische Vereinheitlichung noch normative Ausgrenzungen forcieren. (Engel 2002: 96)

Heteronormativität und Diskriminierung dominieren noch immer machtvoll die Struktur öffentlicher visueller Praktiken. Beginnend bei der Auswahl – von wem, wie und warum – und später beim Zeigen von Kunst, spielen normierende, diskriminierende Praktiken eine noch immer zu große Rolle. So soll diese Arbeit Teil des queer-feministischen Rhizoms sein, um Handwerkszeug zu liefern und Ausstellungsprojekte zu unterstützen, die gegen dieses System ankämpfen wollen (#Rhizom). Solche, die in großen Museen aber auch die, die trotz des Mangels an Geld mit empowernden Kooperationen und klugen Konzepten arbeiten, um queere, feministische und antidiskriminierende Kämpfe mit der Kunst und den Menschen zu praktizieren. Dafür ist dieses Buch eine Unterstützung.

Um das traditionelle Ausstellen entlang formalistischer, epochengeleiteter und solitärer Untersuchungsweisen mit kritischen, queeren Formen des Ausstellens zusammenzubringen und sie zugleich zu stören, wird hier ein Hybrid angestrebt, das nicht naiv, sondern aus Überzeugung versucht, alles zu vereinen, indem es alte Strukturen stört und neue Ansätze integriert und mit theoretischen, praktischen und poetischen Methoden kämpft.

Wenn der Begriff ›queer‹ ein Ort kollektiver Auseinandersetzung sein soll, Ausgangspunkt für eine Reihe historischer Überlegungen und Zukunftsvorstellungen, wird er das bleiben müssen, was in der Gegenwart niemals vollständig in Besitz ist, sondern immer nur neu eingesetzt wird, umgedreht wird, durchkreuzt wird [queered] von einem früheren Gebrauch her und in die Richtung dringlicher und erweiterungsfähiger politischer Zwecke. (Butler 1995: 301)

Die Verwendung des Begriffs ›queer‹ und das inzwischen jahrelange Kennenlernen queerer Theorien, das Kämpfen, die Praktiken, die Menschen und diversen Identitätskonzepte, haben mein Arbeiten methodisch, ethisch und inhaltlich umfassend, tiefgreifend und grundlegend verändert – als Mensch, als Dozentin mit Studierenden und als Kuratorin. Zu jedem Zeitpunkt dieses Buches versuche ich mit großer Sensibilität nach außen und nach innen über und mit diesem Thema zu schreiben. Die Tatsache, dass ich den Begriff nicht zuerst als diskriminierende Äußerungen gegen mich gerichtet erfahren habe oder ihn als Selbstbezeichnung meiner sexuellen Identität gesucht habe, ist mir bewusst. So ging der Begriff nicht meiner Vorgehensweise voraus, sondern näherten sich einander an und als ich so weit war, trat der Begriff in meine akademische Perspektive und meine Orientierung bekam einen Namen¹²⁰ und eine Dringlichkeit, die schon immer eine Bezeichnung suchte – für meinen Umgang mit Menschen, mit mei-

120 Dies erfolgte in einem Theoriezirkel mit Gertrud Lehnert, die sich mit ihren Doktorand_innen und mir im Zusammenhang von Mode, queeren Konzepten- und Körperpraktiken auseinandersetze. Daraus entstand im Jahr 2015 auch eine gemeinsame Konferenz, bei dem ich das erste Mal öffentlich Ansätze zum Konzept eines Queer Curatings vorstellte. www2.gender.hu-berlin.de/ztg-blog/2015/10/workshop-ist-mode-queer-universitaet-potsdam-30-november/ (Zugriff 1.11.18).

nem Agieren, Denken und Handeln – auch mit der Kunst, Theorien, (Kunst-)Geschichtsschreibungen, Räumen, Dingen und damit mit Ausstellungen. Wissend, dass auch Politiken rund um wissenschaftliche Theorien existieren und damit Ausschlüsse hervorgebracht, reproduziert oder gar gestärkt werden. Diese repräsentieren ein sich nur langsam wandelndes, institutionelles Denken, weshalb die Lehre und Dissertationen im universitären Bereich Fortschritte leisten können, da sie vom Inneren des Systems Veränderungen bewirken und zugleich konservative Ansichten stören, wenn sie auch versuchen, Theorie und Praxis eben auch mit der Gesellschaft, Aktivismus und eine Arbeit gegen Diskriminierung, Normierung und Macht leisten. Es gilt für mich, Brücken zu schlagen und Verbündete zu suchen.¹²¹ Wie Sara Ahmed in ihrer »Queer Phenomenology« (2006 und 2008) betont, ist das umfassende Bewusstsein für eine Orientierung und eine Ausrichtung hin zu etwas wichtig und beeinflusst eben auch die Orientierung im Raum und die Suche nach neuen Wegen. Nach Jack Halberstam in: »The Queer Art of Failure« (2011) geht der Mut so weit, auch ein Scheitern bei dieser Suche zuzulassen. Ahmeds Fragen, wie diese Orientierungen zu Stande kommen und welche Einflüsse wir zulassen – und ob wir mutig genug sind, auch verloren zu gehen, sich zu orientieren, neue queere Wege zu gehen und eben auch zu scheitern, gehören zum Queer Curating.

The hope of changing directions is always that we do not know where some paths may take us: risking departure from the straight and narrow, makes new futures possible, which might involve going astray, getting lost, or even becoming queer.

The temporality of orientation reminds us that orientations are effects of what we tend toward, where the ›toward‹ marks a space and time that is almost, but not quite, available in the present. (Ahmed 2006a: 554)¹²²

Queer und damit auch queere Wege sind für mich eine Überzeugung. Eine, die keine verletzende Aneignung sein soll, sondern eine engagierte, persönliche Methode, die sich als Teil des solidarischen, rhizomatischen Gefüges versteht, das sich in Richtung Toleranz, Diversität und Solidarität hin verändern muss. Dafür bedarf es Störungen im normierten System. Eine intersektionale Denkweise ist dabei unerlässlich. Es ist ein diskriminierendes, machtvoll und komplexes System der visuellen Praktiken,

121 Durch meine Position innerhalb der Dominanzverhältnisse, gegen die ich arbeiten möchte, entsteht ein Dilemma, das z.B. Carmen Mörsch mit »postkoloniale[r] Enthaltsamkeit« begegnet: »Damit meine ich, dass es genauso viel darum geht, wenn man versucht diese Arbeit zu tun, still zu sein, nicht zu handeln, Platz zu machen, vielleicht auch mal wegzugehen, wenn es gerade wichtig ist, dass Leute unter sich sind, wie es wichtig ist, parteilich zu sein, die Stimme zu heben, Gewalt zu unterbrechen und zu benennen, wenn sie passiert. Das ist miteinander verschränkt. Das sind quasi die zwei Seiten der Medaille, was es heißt, in dem Feld diskriminierungskritisch zu agieren. Ich glaube, dass es dafür keine Regeln gibt, sondern dass das ist wie ein Muskel, den man trainieren muss, und wo es auch kein perfektes Handeln gibt. Aber ich finde es wichtig zu sagen, dass es nicht unmöglich ist.« *interviewen-berlin.de/wp-content/uploads/Text-Video-Interview-Carmen-Mörsch.pdf* (Zugriff 10.11.18).

122 Ahmed verbindet die Suche nach Orientierung mit der Möglichkeit, verloren zu gehen und queer zu werden; also auch einer sexuelle Orientierung im Raum im doppelten Sinne. Sara Ahmed (2006): »Orientations: Toward a Queer Phenomenology«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Volume 12, Number 4, 2006, S. 543-574; vgl. Dies. (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke UP.

in dem auch die Verwendung von Begriffen, Zuschreibungen und damit von Sprache eine wichtige Rolle spielt.¹²³ Mit jeder Existenzform geht ein Ausdruck einher, den wir unter Sprache subsummieren wollen und es ist sinnvoll, einen wie das queere, so stark wie möglich zu machen.¹²⁴ Die Diversität von Sprache, die Art der Sprache und der Ausdruck des Seins durch Begriffe, die wir wählen, verbleiben nicht innerhalb einer ›Gruppe‹ oder gar in ihrer Intention – sie wandern und wandeln sich, sind zur Kommunikation nach außen gerichtet und in diesem Moment immer der Rezeption ausgeliefert. Diese ist, je nach Verständnisgrad, verschieden bis hin zu vieldeutig und schillernd. Innerhalb einer schriftlichen Arbeit wie dieser bleibt also die Frage: Wie kann Sprache rücksichtsvoll, bedacht, ethisch und integer verwendet werden, eine Verletzbarkeit und Vorsicht zeigen und zugleich bedeutungsvolle Aussagen machen? Die Lösung scheint gleichermaßen Hoffnung zu sein: Der Rahmen dieser Arbeit kontextualisiert die Verwendung der Worte in einer Weise, wie sie der Intention zumindest sehr nahe kommen können und ihre neue Verwendung ermöglichen. So ist ein Umgang mit ›queer‹ immer gewagt. Mann* und Emde betonen zur Einführung:

›Queer‹ ist ein leeres Wort, ›Queer‹ ist ein reichhaltig gefülltes Wort, ›Queer‹ ist mal das eine und mal das andere, ›Queer‹ ist trendy, »queer« ist eine pseudoavantgardistische Popperparty, eine linkspolitische Bewegung, P.C., verletzend, respektvoll, sexistisch, kritisch, theoretisch, lebensfern und alltagspraktisch, Empowerment, banal, antikapitalistisch, sexy und liebevoll, kommerziell, normierend, be- und enthindernd, oberflächlich und Tiefseeforschung, männlich und weiblich, kontrovers und provokant und all die anderen Dinge, die ich aus Platzmangel nicht aufschreibe oder schlichtweg einfach nicht bedacht habe. (Mann*/Emde 2008: 43).¹²⁵

»Can I say ›Queer‹ if I'm not?« fragen John Fraser und Joe Heimlich zu Beginn ihrer Auseinandersetzung: »Where is Queer?« (2008). Die Frage, wie eine Übertragung von queer als Lebensform in die Wissenschaft gelangt ist, ist gelegentliches Streitthema. Eine Vereinnahmung und Verharmlosung des Begriffs oder die Verleugnung seiner politisch-historischen Geschichte sind dabei oft geäußerte Sorgen.¹²⁶ Nur stellt sich die Frage, ob auf Verbreitung einer umfassenden Diversität und der Untersuchung normalisierender Regime

123 Vgl. Spivak (1993): »More on Power/Knowledge«, in: *Outside in the Teaching Machine*, S. 25–52. Das ist natürlich in jedem Bereich, auch im Akademischen, nicht erst seit Austins Sprechakttheorie (1955) oder der Kunst des DaDa (1916) beschrieben worden.

124 Morland/Willox 2005: 4. Vgl. Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis (2010): *Intersektionalität und Queer Theory*, in: portal-intersektionalitaet.de (Zugriff 11.12.17), hier S. 4. So betont auch Butler den ›Anspruch‹ einschränkend: »Perhaps this will be a matter of working sexuality against identity even against gender, and of letting that which cannot fully appear in any performance persist in its disruptive promise.« Das, was Butler hier auf »drag« (1991b: 31) bezieht, wage ich, auch für das Queer Curating anzunehmen.

125 LCavaliero Mann*/V.D. Emde (2008): »(Un)wissenschaftliche Kopfmassagen – der andere Titel für dieses Buch oder: Wie es überhaupt hierzu kam«, in: Dies. et al. (Hg.), *Queer leben – queer labeln?* (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. Freiburg: fwpf, S. 22–43, hier S. 43.

126 Vgl. die kontrovers diskutierte Frage in den Gay and Lesbian Studies, vgl. Judith Coffey/V.D. Emde/Juliette Emerson (2008); Carmen Rosa Caldas-Coulthard/Rick Iedema (2010): *Identity Trouble. Critical Discourse and Contested Identities*. New York: Houndsmill; Iain Morland/Annabelle Wilcox (2005): *Queer Theory*. New York: Basingstoke.

zugunsten einer ausschließenden Verwendung verzichtet werden kann. Mit dem Kapitel wurde nun versucht, die Frage von Fraser und Heimlich zugunsten einer queeren Praktik zu verschieben und sich als Verbündete zu positionieren. In Anknüpfung ebenso an den Forschungsstand wird nun die eigene Positionierung zu ›queer‹ vorgestellt, die sich als Methode auch neben identitärer/geschlechtlicher/sexueller Themen bewegt.

Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of a here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world. (Muñoz 2009: 1)¹²⁷

*So, let's do queer together!*¹²⁸

127 José Esteban Muñoz (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: NYUP, S. 1.

128 In Anlehnung an Bermingham: »Feeling Queer Together« (2018).

3. Queer is as queer does¹

»does the concept of queerness change the ways in which we theorize?« (Nigianni/Storr 2009: 1)

Queer ist für mich eine sich in Bewegung befindende Auseinandersetzung mit normativen Vorgaben,² die hier als Praktik im Rahmen des Kuratorischen zum Einsatz kommt. Dabei geht es nicht nur um eine anti-diskriminierende, gerechtere und diversere Repräsentation, sondern auch um die theoretische Auflösung jener gesetzter/erlernter Grenzen von Subjekt/Objekt, Theorie/Praxis, Geist/Körper, Wissen/Erfahren, Gedanken/Emotionen.³ Übertragen aber auf das Ausstellen von Kunst umfasst/ enthält/ermöglicht ›queer‹ Momente kuratorischer Störungen von herrschenden Normierungen, mit der eine neue Methode des Ausstellens vorgeschlagen wird. ›Queer‹ ist eine Haltung und ein reales, immer wieder neu zu entwickelndes Störmoment, das interventionistisch zu konzipieren ist.⁴

The minute you say ›queer‹ ... you are necessarily calling into question exactly what you mean when you say it ... Queer includes within it a necessarily expansive impulse that allows us to think about potential differences within that rubric. (Harper/White/Cerullo 1990: 30)

Es gilt die inzwischen über dreißigjährige deutsche Geschichte queerer Theoriebildung, die vor allem Kritik an binären und (hetero-)normativen Konstruktionen von Sexualität und Geschlecht unternahm, um diese Felder zu erweitern und nach neuen Ausdrucksformen queeren Denkens zu suchen – mit dem Ziel, das Machen von Ausstellungen zu verändern. Damit verschiebt sich die Konzentration von der Kritik heterosexueller Nor-

1 Ohne eine Anwendung in der politischen Praxis erlangen queere Theorien keine Relevanz (vgl. Engel 2005, Goldman 1996) – oder, wie Jacobsen (1998: 529) vorschlägt. In: Janet Jakobsen (1998): »Queer is? Queer does? Normativity and the Problem of Resistance«, in: GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies. 4. Jg. H. 4, S. 511-536.

2 Vgl. Jagose/Berry 1996: 11, 98.

3 Die Herausforderung liegt immer auch darin, dass die Verwendung des Begriffs ›queer‹ viele Disziplinen und persönliche Bereiche tangiert.

4 Damit behaupte ich nicht, dass jede_r queer ist, der mit queeren(den) Methoden arbeitet. Das Wegrücken von Sexualität zu queer soll auch nicht die unterschiedlichen Unterdrückungs-, -Sanktions- und Gewaltebenen der Menschen verheimlichen, die nicht den (hetero)normierten Geschlechts- und Genderidealen und -Ordnungen entsprechen. Vgl. Engel (2001).

men und Sichtbarkeiten queerer Identitäten/Künstler_innen auf grundsätzliche und vielschichtig existierende und sich äußernde, patriarchalische und konservative Macht-Unterdrückungssysteme, die bestimmte Arten des Zeigens von Kunst hervorbringen. Dennoch sind die hiesigen Interessen und damit die Methode hier anders ausgeprägt: es geht darum, *wie* Kunst gezeigt werden kann und nicht in erster Linie welche – queer rückt von der identitären Bezeichnung hin zur Methodik selbst.⁵ Queer befindet sich selbst stets im Fluss in einer »unendlichen Bewegung« und vermag es, sich mit »dem vorhandenen relativen Milieu, vor allem aber mit den darin unterdrückten Kräften« zu verbinden und damit alles mit sich zu reißen und neues, vielleicht sogar Utopisches aufzubauen (Deleuze/Guattari 1994: 124) (#Intra-action und Relationalität, #Rhizom).

In der politischen Utopie liegt immer auch eine »Abkehr von den konkreten historischen Vorgaben«, betont auch Antke Engel (1994: 102), die notwendig wird, um in der Utopie etwas Neues zu schaffen – zu »werden« (ebd.). Eine Abgrenzung ist immer zugleich eine Bezugnahme, so dass es immer wieder Wechselbewegungen geben wird. Engel meint dazu:

Für die feministische Theoriebildung hieße das, sich nicht auf die Analyse historisch und kulturell konkreter Verhältnisse, seien es materielle oder diskursive, zu beschränken, wohl aber diese als Bedingungen wahrzunehmen. (Engel 1994: 103)

Queer ist für mich eine Methode des Durchkreuzens von normierenden und normierten Ausstellungskonzeptionen. Es kann wie ein »Bündel von Interventionen«, verstanden werden, mit dem »disziplinär verfasste Wissensregime«⁶ gestört und konstruktiv je nach situativen Bedingungen verändert werden können. Queer Curating ist somit als konkrete und »korrektive Methode« zu verstehen, die gleichermaßen Grenzen und größtmöglichen Bedingungen für Veränderung eröffnet und sich selbst immer als korrigierbar begreift.⁷ Auch die Parameter im Queer Curating werden gequeert: So wird auch die Kunst aus ihrer komfortablen Position und Positionierung gerückt. Meine Arbeit in der Kunstwissenschaft wird daher dezidiert mit queeren Ansätzen verbunden, die die klassischen Ausstellungskategorien »Subjekte«/»Objekte«/»Räume« (Kapitel 3.4.1, 3.4.2, 3.4.3) queer und um Aspekte wie Aktivismus, Haltung, Orientierung, Stören, Scheitern, Materialität, Präsenz, Körper, Raum, rhizomhaftes und wildes Denken, Aisthesis, Affekt, Verletzbarkeit usw. ergänzt und sie intra-activ denkt – sowohl von theoretischer als auch von praktischer Seite – im »Grundlagen-Methoden-Glossar« (Kapitel 3.4): #Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung,

5 Mir ist bewusst, dass es mir in diesem Rahmen kaum möglich sein wird, alle Potentiale, die »queer/en/queerness bieten, auszuschöpfen oder gar darzustellen – nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass das Konzept von queer sich immer in Bewegung befindet und sich durch seine stetige Transition auszeichnet. Mir ist ebenso bewusst, dass ich vor allem mit solchen Theorieansätzen/Wissenschaftler_innen arbeite, die innerhalb des akademischen Systems sich an machtvollen Positionen befinden und zudem der englischen oder deutschen Sprache ausdrücken können. Gerade die Gespräche mit queeren Personen außerhalb der Wissenschaft machte mir diese Umstände bewusst und relativierte meine Forschung stets.

6 Karen Wagens (2014): »...wie und wie weit es möglich wäre, anders zu denken.« – Queerfeministische Perspektiven auf Transformation«, in: Yvonne Franke et al. (Hg.), *Feminismen heute: Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 79. Vgl. ebenso Halperin 1995: 62.

7 Dietze/Haschemi Yekani/Michaelis 2010: 2, vgl. Butler 1993: 174, Jacek Kornak in »Queer as a Political Concept« (2015) für die »queer citizenship.« (S. 181-196).

#Intra-action und Relationalität, #Situierendes Wissen, #Wildes Denken, #studium & punctum, #Rhizom, #Posthumanities, #Queere(nde) Narrationen?, #Queer spaces, #Safe spaces, #Queer phenomenology, #Atmosphäre, #Zwischen Raum und Zeit, #(Des-)Orientierung).⁸ Auch wenn jeder Aspekt einer Ausstellung nicht vom anderen getrennt werden kann oder sollte, kann der systematische Zusammenhang in seiner Komplexität erst durch eine Separierung und Bestimmung der einzelnen oben genannten Aspekte erfolgen. Ihre Ergebnisse und Zusammenführung sollen dann weder als neue Norm verstanden werden oder gar universalistisch verstanden werden, sondern immer wieder gegen die Normierungspraktiken selbst arbeiten.⁹ Queer-feministische Kritik an hegemonialen Strukturen kann auch im Ausstellungsbereich nicht auf »die Position eines Außenstandpunktes« abgeschoben werden, sondern muss innerhalb der Institution geschehen. Kritik ist ebenso in alle diskursiven Machtverhältnisse integriert, wie jene, wovon sie sich abgrenzt und worauf sie sich bezieht (vgl. Sternfeld 2010: 30). Die bereits beschriebene, strukturelle Offenheit muss in der Lage sein, Konflikte zu provozieren, auszuhalten, bestehen zu lassen und unterschiedliche bzw. eigene Haltungen in der Ausstellung sichtbar und möglich zu machen.¹⁰

3.1 Finde deine kuratorische Haltung

»Das Subjektivste wird das Objektivste sein«
(Deleuze/Guattari [1991] 1996: 17)

Eine Haltung entsteht nur mit Bewegung. Dieser vermeintliche Widerspruch löst sich in einem veränderten Körper- und Relativitätsverständnis auf – in Verbundenheit zur eigenen Umwelt. Je starrer man bleibt, desto mehr Kraft, größere Anstrengung und damit auch mit mehr Macht muss man am Alten festhalten. Hält man sich in der U-

8 So betont Patrik Steorn: »Museums should instead facilitate the production of queer meaning in their collections through innovative display, groundbreaking research, and by encouraging subversive social events on their grounds. This will not only communicate with LGBT and queer audiences, but to all individuals who seek online and on-site museum encounters that can mobilize pluralistic passions and dissident, embarrassing emotions too often foreclosed in the standard picture gallery«, in: Patrik Steorn (2018): »The Art of Looking at Naked Men: Queering Art History in Scandinavia«, in: on-curating.org, 38, S. 67-72, hier S. 71f.

9 Vgl. Engel 2002: 49. Mit der Queer Curating-Methode rücken Ausstellungen in die Nähe einer Mikropraktik und könnten im Rahmen ihrer Widerständigkeit weitergehend betrachtet werden. Mikropraktiken verdanken sich wie Praktiken keinem souveränen Subjekt, sondern entstehen »aus den Verflechtungszusammenhängen des Geschehens heraus, das durch kulturelle Konventionen zwar präfiguriert, historisch jedoch wandelbar und damit nicht determiniert ist.« (Alkemeyer/Budde/Freist 2013: 21). Der Begriff der Mikropraktiken ist angelehnt an die Auseinandersetzung von Mikro- und Makropolitik nach Gilles Deleuzes und Félix Guattari (1997). Vgl. Elke Bippus: DFG-Teilprojekt: »Mikropraktiken: Formen des Widerstandes und Engagements (2015-2018) mediaandparticipation.com/ueber/teilprojekt-5/ (Zugriff 21.4.18).

10 Für die Praxis der Kunstaussstellung heißt das nicht, etliche Versionen ein und derselben Ausstellung zu zeigen, nur um verschiedene Meinungen zu respektieren (auch wenn dies als Metaausstellung sicherlich sehr spannend wäre), sondern offen zu zeigen/kommunizieren, von wem und an welchen Stellen es zu Entscheidungen kam, die streitbar sein können und dürfen.

Bahn oder im Bus stehend zu sehr an der Stange fest, ist jedes Ruckeln, jede Kurve, jede Bremsung oder Beschleunigung ein Kraftakt – lässt man locker, fließt man mit und löst den festen Griff und den starren Körper etwas, bewegt man sich zusammen und steht zugleich sicherer. Auch die innerliche Haltung entsteht nur mit Bewegung. Man spürt Neues, Aufruhr, Veränderungen, Energien, Dringlichkeiten, man informiert sich, kommuniziert, reflektiert sich und die Ereignisse, hält inne – nimmt Haltung an und agiert. Man nimmt Haltung an und ist doch nie statisch – hält nicht krampfhaft an alten Ritualen, Tugenden, Vorstellungen, Vorgehensweisen fest. Sich und seine Haltung zu zeigen (oder überhaupt diese erst zu entwickeln), erfordert Reflexionsvermögen und Mut. Dass in der Wissenschaft so vorgesehene *Procedere* der eigenen Verortung – etwa im Rahmen eines theoretischen Referenz- und Forschungsrahmens – ist es für die praktische Ausstellungskonzeption wichtig eine kuratorische Haltung zu formulieren. So Auch wenn es selbstverständlich klingt, kam es in meiner Erfahrung selten vor, dass es zeitlich oder grundsätzlich eingeplant war, sich über seine Haltung grundlegend im Team auszutauschen – grundsätzlich und zu einem dann konkreten Ausstellungsprojekt.

Die kuratorische Haltung ist notwendig, um mit der Methode des Queer Curating und dem Moment der Störung überhaupt arbeiten zu können. Die hier vorgestellte und vorzustellende intra-activistische Haltung ist zugleich eine radikal-relational-kuratorische Grundeinstellung und eine politische Positionierung. Beim queeren geht es an erster Stelle um die Haltung der Kurator_innen, Menschen generell und aller anderen Subjekte im Rahmen der Ausstellungskonzeption – mit Hilfe derer fixe Kategorisierungen und Kategorien gestört werden. Von dieser Position aus wird organisiert, nachgedacht, mobilisiert und konzipiert – aber sie wird eben nicht als theoretische Konstante betrachtet. Jede Ausstellungskonzeption beginnt mit der Entwicklung einer eigenen Haltung: die Haltung, mit der man den Raum sucht oder ihm begegnet, erste Konzeptideen entwickelt und wieder verwirft; in der man die Kunst und die Künstler_innen auswählt, im Team bespricht und wieder aussortiert oder ins Konzeptpapier einfügt. All das ist nicht nur auf der organisatorischen Ebene wichtig (auf der dann etliches wie Finanzierung, PR usw. dazukommt), sondern auch auf der ideellen. Denn nicht der Kunstkanon, Prestige oder extrinsische Aspekte (abgesehen von Lebensunterhalt) sollten die eigenen Ambitionen einer Ausstellung leiten, sondern der Wille zur Gestaltung von Wissen. Mutig und im Team, das man hat oder sich sucht, muss die eigene Haltung entwickelt werden – die je nach Projekt grundlegende Diskussionen zutage bringt. Die Kurator_innen rücken damit an eine unkomfortable Stelle, sich selbst zu aller erst stören (lassen) zu müssen und zu wollen. Als kulturelle Praxis ist das Ausstellen – bewusst oder unterbewusst – vor allem Ausdruck der Sichtweise der Kurator_innen. Denn egal, wie klein oder vermeintlich ›genau belegt‹ ein gewisses Thema einer Ausstellung ist oder wie viel Archivmaterial und Wissen über Künstler_innen existiert, es ist immer die Auswahl und Sicht der Kurator_innen, die zu Beginn des Rezeptionsprozesses der Ausstellung stehen (das Zu-Sehen-Geben) und damit die Wahrnehmung der Besucher_innen lenken. Es sind diejenigen, die die Bedeutungsproduktion maßgeblich lenken und die Ausstellung erst zur Entfaltung bringen. Auch wenn es eine der Lösungen ist, im Kollektiv zu kuratieren, müssen die Selbststörungsprozesse, die vor allem eine kritische und sichtbare Selbstreflexion initiieren, dennoch und gerade auch dann aktiv betrieben werden. Die weitere Voraussetzung für das queere, intra-active Modell von Ausstellungen (abgesehen vom Gewahrsein situativer Bedingtheiten und der Wichtigkeit von Körperlichkeiten) ist ein queeres Konzept, bei dem das kuratorische Vorgehen

selbstreflexiv, antidiskriminierend und nicht normierend ist.¹¹ Dabei kann eine queere Haltung sogleich alte Traditionen durchkreuzen und konstruktiv sein.¹² Auch erkennt eine queere Ausstellungskonzeption, dass alles Wissen darin subjektiv konstruiert wird und nur eine von sehr vielen möglichen Weisen des Zeigens und Erzählens ist. Die damit notwendige Abgabe von (Deutungs-)Macht wirkt sich auf alle Bereiche inhaltlicher, organisatorischer und ideeller Ebene aus. Die Konstruiertheit allen Wissens um die Kunst und die Bedeutung der Perspektive auf sie in der Ausstellung muss sichtbar und die Besucher_innen, ihre Sicht, Meinung, Empfindung herausgefordert werden. Dies kann nur erreicht werden, wenn ich mich als Kurator_in und meine Ausstellung zur Disposition stelle und dazu nicht kunstgeschichtliche Darstellungen, sondern vor allem kulturwissenschaftliche Theorien einbeziehe.

Die Frage nach der möglichen Beziehung zwischen der Ausstellung und den Besucher_innen beginnt also bei denjenigen, die die Ausstellung konzipieren. Wenn es die Absicht ist, eine Involvierung in und damit mit der Ausstellung zu bewirken, sind es nicht etwa Marketingstrategien oder Trends, Naheliegendes oder Kanon-Geleitetes, sondern ist es vielmehr das kuratorische (Selbst)Verständnis und das der Kunst, das zunächst in den Blick genommen werden muss und das dem Moment kuratorischer Störungen vorangeht. Welchen Einfluss die Vorstellung eines Publikums hat, wurde bereits zu Beginn dieses Buches hervorgehoben, an dieser Stelle betrifft die eigene Haltung die nächsten Schritte und Aspekte einer Ausstellung – die inhaltliche Ausrichtung und die damit verbundenen Zielsetzungen. In der Praxis sollte jede Ausstellungskonzeption damit beginnen, seine Gedanken zu sammeln, seine Haltung zu überprüfen und zu überdenken. In Anbetracht der aktuellen Situation, gesellschaftlichen Themen, zur Kunst, Künstler_innen, dem Kontext, in dem die Ausstellung stattfinden wird, einem selbst, seinen Intentionen und dem Gefühl zum potentiellen Ausstellungsraum. Es ist immer eine besondere Zeit, die neue Voraussetzungen bereithält und die Intentionen mit der Ausstellung auch beeinflusst sowie der Umgang, die Art der Ansprache, der Grad der Involvierung mit den potentiellen Besucher_innen, die sich je nach Ort, Thema, Raum, Zeit und Kunst verändern und reflektiert werden müssen. Auch, damit nichts nur ritualhaft geschieht – ob aufgrund von Zeit- und damit auch immer Geldmangel, Bequemlichkeit oder Unbedachtheit – ist dabei egal. Oft nützt es sogar sehr, die eigenen Gedanken, Reflexionen und Erwartungen zu notieren und mal auszuformulieren – etwa als Vorarbeit für das Konzept der Ausstellung. Ausformulierte Sätze dienen zudem als gute Grundlage für das dann anstehende Gespräch mit den Teammitgliedern. Denn all das Gedachte, so selbstverständlich es scheint, sollte mit seinen Teammitgliedern besprochen, ausgetauscht und gemeinsam hinterfragt werden. Sich bereits zu diesem Zeitpunkt in seinem eigenen Kosmos stören zu lassen, ist immer sinnvoll. Auch zu diskutieren und Differenzen zu benennen, ist absolut notwendig – im Sinne der bereits erörterten Notwendigkeit des Konflikts – und erst dann langsam zu beginnen, Kunstwerke dazu zu denken. Sekundär, welche Parameter feststehen – ob eine Sammlung, die gezeigt werden soll, oder ein Ort, an dem die Ausstellung stattfindet, oder das Thema, zu dem sich die Teammitglieder

11 Antidiskriminierend insofern, als sie nicht ausschließend sind und Unterschiedlichkeit und Differenzen nicht zu vereinheitlichen sucht, sondern eben diese beizubehalten strebt.

12 Mit Vilém Flusser könnte man auch meinen, es handele sich nicht um eine »konstruktive, sondern um eine eindringende, eindringliche Geste« (1994: 32).

zusammengefunden haben – egal was, der gegenseitige, intensive Austausch mit gemeinsamer Zielsetzung muss am Beginn stehen. Ziel ist es, nicht immer altbekannte Aussagen, Narrationen, Kategorien, Positionen zur Kunst usw. zu reproduzieren. Viel eher sollte danach gefragt werden, wie ein heutiger Blick im spezifischen Ausstellungsraum in dieser Zeit neue Sichtweisen auf den_die Künstler_in, unsere Zeit, einen selbst und unsere Gesellschaft erzeugen. Wie können neue Verbindungen und Schnittpunkte unter den Künstler_innen entstehen? Welche sind für die Arbeiten und die Besucher_innen fruchtbar und welche illustrieren nur ein vorher gewähltes Thema? Welche Ebenen und Tönungen gibt es? Bei diesen Besprechungen ist es Weg und Ziel zugleich, die eigene Argumentationsherkunft wie auch seine Richtung offen zu legen und zur Diskussion zu stellen. Dies dient nicht nur dazu, sich seiner eigenen Haltung und Intentionen immer wieder bewusst zu werden und dies zu reflektieren, aber eben auch, um ein gemeinsames Arbeiten und ein Forum des Gedankenaustauschs zu schaffen. Dabei sind auch persönliche Interessen, theoretische Grundlagen und Erfahrungen wichtig. Ein gemeinsames, teamorientiertes Arbeiten ist im Rahmen des Queer Curating von zentraler Bedeutung. Kreativität, Austausch, Respekt, Verhinderung einzelner Machtpositionen, Vielstimmigkeit, Gleichberechtigung, Diversität usw. sind nur einige Aspekte, denen damit entsprochen wird. Oftmals werden diesen Gesichtspunkten in der Praxis aufgrund von Zeit, da Geldmangel, anderen Überzeugungen oder bereits konkreten Konzepten zu wenig Beachtung geschenkt. In großen Museen werden die lange Vorlaufplanung und daran gekoppelte, übergeordnete Interessen meist als Vorwand genommen, um eher bereits erprobte Wege zu gehen, anstatt neue Teambesetzungen, Fragestellungen oder Vorgehensweisen bei der Erarbeitung von Ausstellungen zu erproben. Wenn die eigene Theoriearbeit und Überzeugungen derart auf der Probe stehen, ist es eine Verschmelzung, die dem interventionistischen Anspruch Folge leistet und (geistes)wissenschaftliches Arbeiten vor neue Herausforderungen stellt. So betont auch Turid Markussen: »Forms of involvement that aim to take on the present through transforming the traditional backstage of research – its processes of making – into its performative possibility« (2005: 341).

Ausstellungen sind immer kontextgebunden oder sollten es zumindest sein – da sich das Team ändert, die Umstände, der Ort usw., muss die eigene kuratorische Haltung ebenso aktualisiert werden. In der Praxis hat es sich als hilfreich herausgestellt, zuweilen ein grobes Raster zu Hilfe zu nehmen, damit ein Austausch im Team stattfinden kann, der über das anfängliche Gespräch zu Erwartungen und Erwartungserwartungen (vgl. Kapitel 1.3) hinausgeht. Man könnte bei den ersten Gesprächen dieser Art die die Betrachtungsraster von Carmen Mörsch zur Hilfe nehmen.

An dieser Stelle erscheint ein kleiner Exkurs sinnvoll, mit dem eigene kuratorische Möglichkeiten der Veränderung im Rahmen der Diskurse besser einschätzbar werden. Dabei hilft die Vorarbeit der Künstlerin, Kulturwissenschaftlerin und Kunstvermittlerin Carmen Mörsch. Sie entwickelte für die Vermittlungsarbeit der documenta 12 in Kassel im Jahr 2007 vier verschiedene Betrachtungsmöglichkeiten als Raster aktueller Diskurse, zu denen man sich positionieren kann (bzw. die der Kunstvermittlung aus institutioneller Perspektive zugesprochen werden können).¹³ Angenommen wird, dass ihre Ansätze zur Kunstvermittlung auf das Kuratieren übertragbar sind – auf die in der Institution arbeitenden Subjekte, die Ausstellungsarbeit

13 Vgl. Mörsch 2009a.

generell, da mit ihr die Frage an den Anfang gestellt wird, welche Haltung gegenüber der Absicht einer Ausstellung eingenommen werden kann. Ihre kategorischen Grenzen durch die Benennung dienen vor allem der Orientierung – in der Praxis können sich die Kategorien überlappen und in Kombination angewandt werden. Mörsch beschreibt in einem im Anschluss an die Documenta entstandenen Aufsatz vier Kunstvermittlungsdiskurs-Kategorien und benennt sie als affirmativen, reproduktiven, dekonstruktiven und transformativen Diskurs (Mörsch 2009: 9ff.). Der *affirmative Diskurs* schreibt der Kunstvermittlung die übergeordnete Funktion zu, die Institution im Verwalten eines statischen Wissens und Verwahrens von wertvollem Kulturgut zu unterstützen. Die dabei »autorisierten SprecherInnen« geben Wissen an ein versiertes Fachpublikum weiter, zum Beispiel durch »Vorträge (...), ExpertInnenführungen oder Ausstellungskataloge« (ebd.). Der *reproduktive Diskurs* ist denen der affirmativen Strategien sehr ähnlich. Den größten Unterschied kann im Bild des anzusprechenden Publikums ausgemacht werden. Es ist kein bereits interessiertes, selbstmotiviertes Publikum – es ist ein Publikum, das noch an diesen Punkt gebracht werden soll durch die Kunstvermittlung (vgl. S. 9f.). Die »reproduktive Vermittlung« soll im besten Fall durch »ereignisorientierte Veranstaltungen« das »Kulturgut öffentlich zugänglich« machen (S. 10), da dies »mit hohen symbolischen Schwellen versehen ist«. Das Bild des Publikums ist eines, das »gebildet« und auf einen gleichen, »höheren Stand« gebracht werden muss. Dem zugrunde liegt feststehendes Wissensverständnis, das in »angepassten« Praktiken – je nach »Zielgruppe« – vermittelt werden muss. MuseumspädagogInnen entwickeln dafür »Workshops für Schulklassen (...), Angebote für Menschen mit besonderen Bedürfnissen (...), lange Nächte oder Museumstage« (ebd.). Der dritte und der vierte Diskurs agieren in gewissem Abstand zur Institution und stehen eher der »kritischen Museologie« nahe. Die Kunstvermittlung des *dekonstruktiven Diskurses* betrachtet die Institution als Kanonisierungsort, das tradierte Wissensvorstellungen immer wieder neu hervorbringt. Diese Prozesse schließen gesellschaftliche Gruppen aus und erhalten die Idee eines Museums als Distinktionsort. Ihr Ziel ist es unter anderem, gemeinsam mit dem Publikum und der Kunst diese Vorstellungen zu dekonstruieren. Um dies zu erreichen, werden selbstreflexiv Vermittlungen entwickelt, die »selbst künstlerische Merkmale« aufweisen (ebd.). Ähnlich wie im reproduktiven Diskurs werden auch hier Gruppen angesprochen, die als »benachteiligt markiert sind« (ebd.), das Verständnis solcher Gruppierungen ist aber grundlegend anders. Zudem existiert selten ein feststehendes Programm, es werden eher Interventionen und Führungen entwickelt, an denen das Publikum mitwirken kann (vgl. S. 10ff.). Mörsch formuliert ihr Ziel darin, die »Autorisiertheit der Institution zu kritisieren, zu relativieren und als eine Stimme unter vielen kenntlich zu machen« (ebd.). Dass eine Institution und die Kunstvermittlung sich grundlegend *transformieren*, beschreibt den Weg des vierten Diskurses. Ohne ihn als zeitliche oder inhaltliche Entwicklung zu begreifen, muss deutlich werden, dass ein solches Vorhaben noch einige Zeit in Anspruch nehmen wird und vielleicht in dieser Form auch scheitert. Gerade aus diesem Grund ist es sinnvoll, die von Mörsch formulierten Aufgaben und Grundsätze auch des letzten Diskurses zu betrachten, um über das Machen von Ausstellungen nachzudenken. Nicht zuletzt, weil darin die »hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung« (S. 11) überwunden wird. Die »Kurzlebigkeit und Fragwürdigkeit eines engen Konzepts von ExpertInnenwissen« (S. 10) wird darin

ebenso begründet.¹⁴ Auf diese Weise können eine wirkliche Zusammenarbeit, Integration und Offenheit gegenüber neuer Praktiken entstehen, die eine notwendige Grundlage von Ausstellungskonzeption und -vermittlung darstellt. Der *transformative Diskurs* könnte dazu beitragen, dass ein von der Gesellschaft isoliertes Denken überholt wird. Dazu sind die Kurator_innen und Vermittler_innen angehalten, selbstreflexiv im Hinblick auf ihren eigenen Wissensbegriff zu agieren, da er direkt mit dem Foucault'schen Machtbegriff zusammengedacht werden muss. Erst wenn Lehrende und Lernende sich wechselseitig innerhalb des institutionellen Bildungsprozesses beeinflussen, kann sich die Vormachtstellung wandeln (vgl. S. 13). Der interventionistische Anspruch, der auch den Studien zur visuellen Kultur zugrunde liegt, ist auch der Anspruch des transformativen Diskurses nach Carmen Mörsch. Ihre Ansätze zeigen eine Haltung, die sich für das Queer Curating in Theorie und in der theoretischen Praxis als sehr hilfreich erwiesen haben.¹⁵ Es gilt hier also nicht, die Frage nach inklusiven Ansprache-Möglichkeiten eines divergierenden Publikums zu suchen. Es kann auch nicht darum gehen, eine möglichst ›unstreitbare‹, anpassbare, aus einem Guss und Mund scheinende oder oberflächliche Ausstellung ›für alle‹ zu schaffen, die die eigene Meinung unsichtbar werden lässt. Ziel ist eine starke und selbstkritische Haltung, die mithilfe kunst- und kulturwissenschaftlicher und queerer Theorien offen gedacht, gehalten und in der Ausstellung hinterfragbar sein muss.¹⁶ Nicht zuletzt, um mit dem Konzept des situierten Wissens nach Donna Haraway zu arbeiten.

Knowledge from the point of view of the unmarked is truly fantastic, distorted, and irrational. (...) Positioning is, therefore, the key practice in grounding knowledge organized around the imagery of vision. (Haraway 1988: 587)

Ein Positionieren ist dabei das Kernelement – nicht etwa der Anspruch einer vollkommenen oder vollständigen Darstellung eines vermeintlich einzig denkbaren und feststehenden Wissens. Es geht also um die Haltung zu Informationen, zur Suche nach ihnen und der Frage, wie diese aufbereitet, eingeordnet und sichtbar gemacht werden – ohne zu einem Zeitpunkt die Verantwortung für diesen Prozess zu vergessen oder unsichtbar zu machen.¹⁷

Queer Curating heißt, seine Gedanken zur Kunst und die Kunst selbst zur Disposition zu stellen, und Macht abzugeben – sowohl die eigene als auch die des Kanons, der Rituale, der Normen – der Kunst und ihrer Geschichte(n). So sind traditionelle Abläufe und Inhalte nicht mehr zu reproduzieren und neue Trampelpfade zu finden. Wie gezeigt werden kann, *wer* spricht und *warum*, ohne dass es die einzige Lösung darstellt,

14 Der Wissensbegriff wird nicht zuletzt auch seit der Kritik am Liberalismus in Frage gestellt. Vgl. Huffer/Klemm (2002).

15 Vielen Dank an die bereichernden Anregungen von Anne Fäser.

16 Die dabei entstehenden Bedeutungen sind Ausgangs- und gleichzeitig der wandelbarste Aspekt. Vgl.: Haraway (1988): »I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims«, S. 598.

17 Antke Engel betont im Hinblick auf die »Positionalität« ebenso den Aspekt der Verantwortlichkeit, wobei sie ihn vor allem »politisch-ethisch« (2005: 13) im Hinblick auf die Analyse und das Aufdecken der Machtverhältnisse bezieht, in denen man sich bewegt (vgl. Rosi Braidotti 2002: 12).

erklärende Texte dazu zu schreiben, wird in den vorherigen und folgenden Kapiteln weiter diskutiert. Mit Mieke Bal lässt sich zusammenfassen: »Das Ausmaß, in dem das ›Ich‹, das Subjekt der Darstellung, in der Ausstellung selbst lesbar wird, eröffnet die Möglichkeit einer kritischen Dimension« (Bal 2006: 94).

*Interesse haben und erwecken wollen,
Du sollst berührt werden.
Alles gehört dir!*

*Du bist der Raum, du bist die Objekte, die Themen und die Subjekte.
Du bist Teil des Rhizoms.*

3.2 Moment der Störung: eine Methode

Der Moment kuratorischer Störung ist eine der möglichen Strategien des Queer Curating und zugleich ein grundständiges Element – wie eine Eigenschaft, die wie ein rauschendes Störgeräusch dazu führt, alles in Zweifel zu stellen, was sich sonst immer harmonisch anhörte. Ein konstantes Fragen nach dem ›Wie‹ und ›Warum‹? Es ist ein Hinterfragen, das nicht immer ein Dagegen, ein que(er), ein mittendurch sein muss – aber stören tut es. Weil es aufhält, Zeit kostet, Entscheidungen oder Abläufe hinterfragt – wenn auch nur am Rand.

Von der Medizin bis hin zur Medientheorie werden Störungen meist als negativ und als ein Scheitern laufender Prozesse angesehen; als etwas, das es zu beheben und wenn möglich zu vermeiden gilt.¹⁸ In erklärenden Modellen können sie als solche konkret benannt werden und ihnen wird oftmals ein fester Platz als systemische Stelle eingeräumt. Spannend wird es immerhin, wenn ihnen auch ein produktives Moment zugeschrieben werden kann. So kann eine Störung als »Negation auch als Quelle des empfangenden Signals (...), außerhalb und innerhalb des Kommunikationssystems« fungieren und Informationen liefern.¹⁹ So gibt es aber auch anders ausgerichtete Deu-

18 Anders: Claus Pias (2011): »Störung als Normalfall«, in: ZFK, 5, Nr. 2, S. 27-44. Kümmel und Schüttpelz setzen die Übersetzung des Terminus »noise« aus der Fernmeldetechnik als »Rauschen« und »Störung« begrifflich in der Wissenschaft in einer »frühen Phase der Informationstheorie und Kybernetik« an (2003: 15). Für die Musikwissenschaftlerin Susan McClary sind im Rahmen kreativer Prozesse, die den Versuch unternehmen, außerhalb des kapitalistischen Systems zu laufen – wie etwa in den 1970er Jahren in England New Wave als »culture noise« sichtbar, (1985): »Afterword. The Politics of Silence and Sound«, in: Jaques Attali (Hg.), Noise. The Political Economy of Music. Minneapolis/London: Manchester UP, S. 149-158, hier S. 156f. Etymologie: »althochdeutsch storran, für storjan (...), beunruhigen, bewegen, heftig aufregen«, in: Friedrich Schmitthenner (1837): Kurzes deutsches Wörterbuch für Etymologie, Synonymik, Orthographie. Darmstadt: G. Jonghaus, S. 466, vgl. Eberhard G. Graff/Hans F. Massmann (1840) (Hg.): Althochdeutscher Sprachschatz oder Wörterbuch der althochdeutschen Sprache«, 5. Berlin: Nikolaische Buchhandlung, S. 707. Laut Duden: »mittelhochdeutsch stœren, althochdeutsch stôr(r)en, ursprünglich=verwirren, zerstreuen, vernichten« duden.de/rechtschreibung/stoeren_behindern_sabotieren_nerven (Zugriff 20.6.18).

19 So zum Beispiel bei der Interface-Theorie und Praxis, bei der Störungen als die zentrale Kategorie innerhalb der Kommunikation von technischen Geräten und Menschen und zwischen Maschinen betrachtet wird. In: Kümmel/Schüttpelz: Band »Signale der Störung« (2003). Ihre theoretisch-praktischen Überlegungen stören sich auch gegenseitig: So sind die Beiträge in Paaren gruppiert, die

tungen, indem sich die »Störung als der entscheidende Motor epistemologischer Veränderung erwiesen« hat.²⁰ Störungen können in dem medientheoretischen Verständnis von Kümmel/Schüttpelz »potentiell als ein Signal verstanden werden, das auch zur ›Entstörung‹ anderer Signale verwendet wird« (2003: 26). So könnten sichtbare Störungen etwa in Dauerausstellungen dazu dienen, die Norm als solche sichtbar zu machen: etwa die dominierende Auswahl nur von männlichen, Weißen Künstlern und das Fehlen von diversen Positionen; scheinbar objektive Präsentationen von Wissen; die problematische Auswahl von Themen und/oder Kategorien usw. entlarvt werden und als Ausgangspunkte einer Neuorientierung dienen. Diese Variante der Störung ist effektiv und wird schnell evident – verbleibt aber damit innerhalb des machtvollen Systems als Gegensatz und stärkt damit auch immer die Norm – sofern die Störung nicht nachhaltig und konsequent als Grundlage für einen Neuanfang dient.

Queeren als Stören bedeutet ein Arbeiten mit, in und gegen ›das System Ausstellung‹ zugleich. Inhärent bei Störungen im Queer Curating ist die grundlegende Kritik an normierenden Mechanismen, die in diskriminierender, kapitalistischer und machterhaltender Manier Abweichungen und Störungen zu vermeiden suchen. Die Methode ist so konzipiert, dass es möglich ist, kuratorische Störungen zu initialisieren und gleichzeitig mit und in dem Ausstellungssystem selbst zu agieren. Es gibt Spiel- und Freiräume, die man sich erarbeiten und erkämpfen muss und die man auch als Besucher_in erhält, da die Ausstellung anfechtbar – da persönlich wird.²¹ Die Methode der Störung knüpft somit an den Kritikbegriff bei Foucault und die Art und Weise des kritischen Fragens von Butler²² und führt sie fort. Foucault stellt bei der Kritik eine ›Entunterwerfung‹ [désassujettissement] des Subjekts im Spiel der ›Politik der Wahrheit‹ in Aussicht indem er betont, »Kritik (ist) die Bewegung, in welcher sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen.«²³ Wichtig wird auch der produktive und konstruktive Aspekt an der Kritik:

Ich stelle mir einfach gerne eine Kritik vor, die nicht zu urteilen versuchen würde, sondern ein Werk, ein Buch, einen Satz, eine Idee zum Leben erwecken würde; [...] Sie würde nicht die Urteile, sondern die Lebenszeichen mehren. [...] Die Urteile fällende Kritik schläfert mich ein; ich hätte gerne eine Kritik in einem Funkenregen von Einfällen. Sie wäre nicht souverän, nicht rot gekleidet. Sie trüge den Blitz der möglichen Gewitter. (Foucault 1985: 32)

einander widersprechen oder sie ›positiv rückkoppeln‹. Auch die Querverweise im gesamten Band sind eher selten anzutreffen und stören damit sich selbst (die Beiträge und die Autor_innen) und die Leser_innen in der gewohnten Lektüre.

20 Kümmel/Schüttpelz (2003: 10) beziehen sich hier auf eine »medienarchäologisch informierten Wissenschaftsgeschichte, v.a. im Anschluss an Bruno Latour und Hans-Jörg Rheinberger« (2003: 10). Auch wenn sie sich hier vor allem auf die Medialität und deren Störanfälligkeit beziehen (wie ein Filmriss usw.) ist der Anlass der Veränderung hier interessant.

21 Vgl. das Konzept der Kritik bei Foucault (1990a): »N' être pas tellement gouvernés«, S. 28. Online hier: whtsnxt.net/107 (Zugriff 1.11.18).

22 Vgl. Judith Butler (2001): Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Brenner. eipcp.net/transversal/0806/butler/de (Zugriff 29.10.18).

23 Michel Foucault (1990a): »Qu'est-ce que la critique?«, Bulletin de la Société française de philosophie 84, H. 2, S. 35-63, S. hier S. 39. Hier in der Übersetzung: Foucault 1992: 9.

Die Störung hier ist kontrollierter und geht von einer Machtposition innerhalb des Gefüges aus – sie ist also zugleich nach innen und nach außen gerichtet; der Wille zur Selbsttransformation geht mit der Kritik einher.²⁴ Dieser Prozess beginnt individuell und kann dann kollektiv und in den Ausstellungen im Austausch mit anderen hervorgebracht werden.²⁵ Störung ist hier also keine Gegenmacht, sondern ein reflektiertes, queer-feministisches Ausrichten und Handeln – gleichzeitig wissend, dass Macht vor allem aus machtvoller Position heraus abgegeben und zum Guten verändert werden kann. Das Stören als Methode des Queer Curating ist dabei immer an das Handeln einer Person gebunden und inkludiert damit eine subjektive Haltung, die Konsequente und harte Arbeit benötigt, da mit jedem Tun rund um das Ausstellen diese Haltung wieder hervorgebracht wird. Das performative Dreierverhältnis von ›queer‹ zur Störung und zur Norm lässt sich auch mit Butlers Aufsatz »Critically Queer« beschreiben, indem sich vor allem die Machtbeziehungen wandeln können:

Performativity describes this relation of being implicated in that which one opposes, this turning of power against itself to produce alternative modalities of power, to establish a kind of political contestation that is not a »pure« opposition, a »transcendence« of contemporary relations of power, but a difficult labor of forging a future from resources inevitably impure. (Butler 1993: 241)

Die Methode der Störung agiert als Unterbrechung und Antrieb zur »Vergegenwärtigung unendlicher Möglichkeiten« zugleich – auch, um nicht an die »Grenzen von Erkenntnisweisen« zu geraten.²⁶ So betont vergleichbar auch Foucault in Bezug zu seinem Wissenskonzept:

Ich befasse mich ja im Grunde nicht mit dem Sinn und auch nicht mit den Bedingungen seines Erscheinens, sondern mit den Bedingungen der Veränderung oder Unterbrechung des Sinns: mit den Bedingungen der Veränderung oder Unterbrechung des Sinns: mit den Bedingungen, unter denen der Sinn erlischt, damit etwas anderes entstehen kann. (Foucault 1987: 9)

Die Störung ist nicht nur Störung *von etwas*, sondern hat ihren eigenen inhaltlichen, ästhetischen und medialen Wert. Die Störung kann, wie etwa die literarische Figur des Stolperns, einen Moment eröffnen, indem zeitliche und inhaltliche Potentiale Die Sichtweise auf die Störung als etwas Negatives wird hier ein produktiver Aspekt bis hin zur Möglichkeit des vollständigen Scheiterns/Hinfallens zur Seite gestellt. Das

24 Vgl. Sønke Gau (2017): Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld. Wien/Berlin: Turia + Kant. Vgl. Sabeth Buchmann (2006): »Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtungen eines historischen Dilemmas«, in: Bildpunkt: Zeitschrift der IG Bildende Kunst; S. 22-23.

25 Bei Foucault käme jetzt die Frage nach der »Wahrheit« ins Spiel, die immer auch die Funktion der Kritik beinhaltet. Vgl. Michel Foucault [1978] (1992): Was ist Kritik? Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 30.

26 Eine »Krise des epistemologischen Feldes« (wie man sie mit Judith Butler in Anlehnung an Michel Foucaults Konzept von »Kritik« [critique] bezeichnen kann) etwa in der Museologie war vor allem durch die Beschäftigung anderer Disziplinen wie den gender-, postcolonial- und queer studies mit dem Diskursfeld möglich.

Scheitern könnte auch wörtlich verstanden und in der Ausstellung gezeigt werden: misslungene Versuche eines Leihantrags, einer Kooperation, Bemühen um umfassende Diversität oder das Scheitern im Status Quo des Teams, eine vergebliche Suche nach Kunst oder symptomatisch-bürokratische E-Mail-Korrespondenzen anstelle der gewünschten Kunstwerke zeigen. Das Stören normierter Abläufe und Displays bis hin zum Scheitern von Teilbereichen der Ausstellung oder des Gesamten bei queer-feministischen und damit interventionistischen kuratorischen Projekten sollte als reales Risiko und Möglichkeit verstanden werden. Die bewusste Haltung und Ausrichtung hin zu neuen Möglichkeiten des Kuratorischen in der Stärke und Radikalität werden darin ebenso deutlich.²⁷ Es sind die mutigen Versuche, die Ausstellungen bedeutsam machen – keine Besucher_innen-Rekorde. Störungen, Scheitern und praktische-wissenschaftliche Erkenntnisse durch Ausstellungen sollten dabei ebenso genutzt und kommuniziert werden. Auch bei einem schon feststehenden Jahresprogrammen müssen Ausstellungen als Erkenntnismedium und nicht nur als Schauort oder prestigeträchtige, wissenschaftliche Katalogprojekte in den Fokus rücken.²⁸

Das Stören wird als aktive, kuratorische, positive und kritische Strategie betrachtet, die immer in Relation gedacht wird. Sie existiert als Haltung situativ unabhängig – als Handlung steht sie immer in Beziehung zu allen Dingen. Störungen werden initialisiert, provoziert und gemacht – durch und mit der Ausstellungskonzeption, thematisch, subjektbezogen, inhaltlich und auch real-situativ im Ausstellungsraum mit den Kunst-Objekten, Blickachsen, Konstellationen, Atmosphären, Menschen. Auch für Besucher_innen kann die sichtbar gemachte Störung durch die Kurator_innen eine Hilfe sein, die Distanz und die passive Haltung zur Ausstellung zu verlieren und sie damit stärker zu involvieren.²⁹ Die Kunst und die Kurator_innen werden damit nicht aus dem Mittelpunkt getrieben, aber ihre Rollen verändern sich. Indem das Zeigende sein Zeigen zeigt, bzw. die_der Kurator_in und ihre Entscheidungen sich als solche zu erkennen gibt, wird das Narrativ und die Medialität der Ausstellung preisgegeben. Damit wird die machtvolle Geste verringern und die scheinbar objektive und absolute Wahrheit relativiert. So ist der Effekt der Störung auch ein »looking at« – ein Moment, in dem die Ausstellung als Etwas ausstellendes auf sich selbst ein und das »das Zeichen/Medium als (gestörter) Operator von Sinn in den Fokus von Aufmerksamkeit

27 Vgl. dazu J. Halberstam (2011): »The Queer Art of Failure« und (2013) »Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto«.

28 Wissentlich, dass die Leihfristen von großen Museen und Förderanträgen von oftmals mehr als neun Monaten dabei diese Haltung herausfordern. Außerdem verlangt es, dass man als Kurator_in hinhören, sich austauschen, zuschauen, fragen und beobachten muss, wie eine Ausstellungskonzeption und ihr Gewordensein abläuft und die Ausstellung empfunden wird. Sich dafür Zeit zu nehmen, ist gleichermaßen eine persönliche, organisatorische und finanzielle Herausforderung.

29 Vgl. Max Haarich/Ingo Leisten/Frank Hees/Sabina Jeschke (2013): »Langfristiges Verstehen durch kurzfristiges Missverstehen. Die Bedeutung der interaktiv-transkriptiven Störungsbearbeitung für den Transfer von Wissen«, in: Jeschke et al. (Hg.), Automation, Communication and Cybernetics in Science and Engineering 2011/2012. Berlin/Heidelberg: Springer, S. 54-61.

tritt«. ³⁰ Es ist eine Form von Sichtbarmachung, die zugleich zu einer »Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte« führt. ³¹ Es ist vergleichbar mit der Sprache:

Im Regelfall Alltagssprachlicher Kommunikation aber bleibt die Materialität des Zeichens unthematisch, d.h. sie wird als solche nicht wahrgenommen. Erst die Störung oder das Sprachkunstwerk lassen sie auffällig werden. Die sinnliche Wahrnehmbarkeit des Zeichens scheint dann als unabdingbare Voraussetzung für das Entstehen jeglicher Bedeutung auf. (Peter 2016: 129) ³²

Queeren als Stören will herausfordern, will eine eigene Orientierung, Positionierung und Haltung von allen Beteiligten. So betont auch Shephard: »Queering unfolds its most disruptive potential in its disorienting capacity to render oblique what is conventionally thought along straight lines.« ³³

Gedanklich noch im Nachhall des vorherigen Kapitels zur »Kuratorischen Haltung«, war die »Störung« und der anschließende »Riss, der durch Wände gehen will« eine Störung, die über eine bloße Kritik des Status Quo des Ausstellens hinausgeht. So ist der Riss als Störung und die Störung als Riss zu verstehen, die über die Kritik hinausgeht und als queer-konstruktiven Methoden für die Praxis entworfen wird. ³⁴ Eben wie ein Riss, der durch Wände geht.

3.2.1 Ich bin ein Riss, ich will durch Wände gehen!

»The essence of an act, as distinct from conduct, practice, behavior and habit, is that an act is a rupture in the given.« ³⁵ (Isin 2008: 15)

Der Riss, der durch Wände gehen will, zeigt seine Absichten, durchquert glatte Oberflächen, die bislang entweder nur untergründig spannten oder noch nicht einmal unruhig wurden in ihrem schönen Schein, der zu ihrem Sein wurde. Auf diese Weise wird das Moment der Störung bildhaft sichtbar und zeigt sich als Moment in der Überraschung, der zugleich auch als Riss anhaltend sichtbar bleibt. Eine »Überraschungsqualität« vermag »die Sinne in besonderer Weise zu affizieren«, intensiviert die Erfahrungsprozesse und stellt oftmals (vor allem bei Kindern) den »Aus-

30 Ludwig Jäger (2011): »Erinnerung als Bezugnahme. Anmerkungen zur Medialität des kulturellen Gedächtnisses«, in: Klein et al. (Hg.), Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog. Würzburg: Königshausen&Neumann, S. 81-106, hier S. 97. Vgl. ebenso Alfred Schütz (1971): Das Problem der Relevanz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

31 Nelson Goodman (1997): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 45

32 Carmina Peter (2016): Literatur im Kontext phänomenologischer Wahrnehmungstheorie: M. Blechers Poetik des Empfindens. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

33 Shephard 2016: 35. Vgl. zudem Ahmed 2006.

34 Vgl. Judith Butler (2001): »Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend«, aus dem Amerikanischen von Jürgen Brenner, unter eipcp: eipcp.net/transveral/0806/butler/de (05/2001) (Zugriff 1.7.18), in: Auseinandersetzung mit: Michel Foucault (1982): Was ist Kritik? Berlin: Merve.

35 E.F Isin (2008): Theorizing Acts of Citizenship, in: E.F. Isin/G.M Nielsen (Hg.), Acts of Citizenship. London/New York: NY Zed Books, S. 15-43.

gangspunkt aller Selbst- und Welterfahrung« dar, so Duncker (1991: 11). Walter Benjamin setzt der »Überzeugungskraft« die »Überraschung«, das »Unvorhergesehene« und den »Chock« voraus, der so seine Wirkungskraft entfalten kann (1991b: 560f.). Die Frage ist immer wieder im Rahmen von Konzeptionen zu stellen, wie raum-objekt-bezogene, inhaltliche oder anlassgebundene Risse und Störungen entwickelt werden können. In Ausstellungen kann dieses Gewährwerden, das auch gleichsam ein Öffnen und *sensibel-Werden* darstellt, durch solcherart Momente entstehen.

Zu den wichtigsten Leistungen von Kommunikation gehört die Sensibilisierung des Systems für Zufälle, für Störungen, für ›noise‹ aller Art. Mit Hilfe von Kommunikation ist es möglich, Unerwartetes, Unwillkommenes, Enttäuschendes verständlich zu machen. [...] Entscheidend ist, dass Störungen überhaupt in die Form von Sinn gezwungen werden und damit weiterbehandelt werden können. (Luhmann 1984: 237)

Das Überraschungsmoment – als sinnbildlicher ›Riss in der Wand‹³⁶ – kann ein Beginn der Störung sein (vgl. Kapitel 4.2 »Die Ausstellung: ›Homosexualität_en‹«). Risse sind als Strategie und nachhaltig sichtbares Ergebnis und Abgrenzung zur Normalität zu verstehen – eine Art des Denkens und der ›schneisenden‹ Fortbewegung. Und wenn es einmal reißt, reißt es immer wieder und weiter... wie der Lauf der Masche... und ist nicht mehr aufzuhalten. So sind Risse semantisch, visuell und auch im Kontext der queeren (Des)Orientierung zu verstehen (#(Des-)Orientierung). Der Riss ist als Teil und Weg der Störung keineswegs als eine rein theoretische oder vergeistigte Re-Aktion zu denken. Als Wegweiser und Gedankenrichtung in hohem Tempo, großer Wille und doch unvorhersehbares Vorankommen ist er auf vielen Ebenen zu denken:

Bruch im Ablauf, wie Ausstellungen entstehen – neue Teammitglieder werden gesucht, andere Formen der Zusammenarbeit gefunden, mit Ironie und Sarkasmus, Übertreibungen und Humor, Überschwänglichkeit in Texten, Wiederaufrufen von Klischees, das Spiel mit dem Medium der Ausstellung selbst; zum Beispiel fünf Varianten anbieten, die Höhen/Tiefen der Hängung ins Extreme führen, die Guides schweigend führen lassen, die Kurator_innen mit einem Tisch in die Ausstellung setzen mit der Aufschrift #askthecurator – vielleicht sogar mit Weinen wie bei Marina Abramović, das Modell der Ausstellung zeigen und den alleinigen Überblick abgeben; sich nicht so ernst nehmen und es auch als Puppenspiel inszenieren im Foyer; das Licht so sehr dimmen, dass die punktuelle, choreografierte Lichtshow zu den Kunstwerken die verschiedenen Blickbeziehungen zeigt, mit anderer, unpassender Kunst stören, sie dazwischen hängen/legen/stellen und nicht kommentieren³⁷, Lücken lassen und schauen, was passiert; Beschriftungen mit »intentionally left blank« – zum Selbstauffüllen, oder Beschriftungen auf Textrollen, die sich ausrollen, sobald man sie in die Hand nimmt, Rückseitenansichten

36 Der Ausruf war auch namensgebend für die Ausstellung der Peters-Messer und Miettinen Collection vom Salon Dahlmann (22.9-15.12.18) und Kristof Schreufs Lied: »Bourgeois With Guitar«: »Ich bin ein Bourgeois with a guitar/ Ich sehe aus wie ein Mensch/ Damit man mich erkennt/ Aber vom Kopf bis zu den Zehen/ Bin ich ein Riss/ Ich will durch Wände gehen.«

37 »Wenn in einer Kunstausstellung ein Bruch mit Sehgewohnheiten inhaltlich opportun erscheint, der Kurator dies aber mit Hilfe eines Kunstwerks einlöst, verbleibt der Bruch innerhalb gesicherter Bahnen und damit gefahrenloses Spiel; wenn er dagegen Exponate aus anderen Dingwelten integriert, öffnet er die Frage – und setzt sich der Kritik aus« (Tyradellis 2014: 217).

zeigen, Beschriftungen, die das Eingebundensein des Objekts in die Ausstellung thematisieren, Navigationszeichen wie Pfeile im Raum installieren und sie dann an die Decke oder in eine Ecke führen lassen, Sticker mit »I would like to have company« verschenken zum gemeinsamen Erleben der Ausstellung, gleich zu Beginn irritieren – auch körperlich, damit die Grundstimmung für die Ausstellung aufmerksam wird, nur Nachnamen der Künstler_innen verwenden um die Geschlechtlichkeit nicht zu zeigen, Geschichten zum Werk erfinden – zwei fiktive und eine, die näher an der Wahrheit ist – und sie als Post-it an die Wand kleben zu lassen, ein Werk, zum Beispiel ein Gemälde 4 mal kopieren lassen und immer wieder in der Ausstellung verteilen, Kopien/Fotografien von Werken, die man gern in der Ausstellung gehabt hätte, die Einführungswand in der Ausstellung weiß lassen und ihn als Gedankenraum oder -zeit markieren.

Die ›Reißmöglichkeiten‹ sind auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelt und sollten immer zusammen mit den Ausstellungsstücken im Raum und thematisch konzipiert werden – theoretisch und praktisch. Auch die Reflexionsebenen sind unterschiedlich – so werden Erfahrungswerte vergangener Ausstellungen, in Verbindung mit queerer Gedankenspielerei offenbart. Diese zeigen zugleich auch ihre Annahmen und dahinter liegende Rituale – mit dem Versuch, sie und ad absurdum zu führen. Wie können also Routinen und erlernte Abläufe gestört werden? Störungen sind dabei aber nicht nur Störungen von Erfahrungen und Erwartungen, da sie sonst innerhalb des Systems verbleiben, nur dagegen arbeiten und es nicht radikal genug verändern (wie im vorhergehenden Kapitel gezeigt; vgl. zudem Kapitel 1.3 »Was bisher geschah« und 3.3 »... Beyond, in or against the canon?«). Es ist symbolisch und handlungsorientiert zu verstehen, da man sich nie ganz frei machen kann von einer eigenen Erinnerung – so ist es nur die Aus_Richtung hin zum Neuen, Mutigen, Unbekannten – eben auch in dem Versuch, sich in seinem alten Blick und Tun selbst zu stören – und nicht nur Wände entlang zu gehen, die schon zu lange die Richtung und den Raum vorgeben (#Queer phenomenology). So traue dich auch mal: »Dem Regelhaften und Erwarteten schenken wir keine Beachtung, und dadurch werden unsere Sinne frei, das Unerwartete und Überraschende zu prüfen« (Ernst H. Gombrich 1994: 30) (#Wildes Denken). Wie können auch Erwartungen gestört, durchbrochen und verändert werden? Wie kann Macht abgabe funktionieren? Wie können Alternativen entwickelt werden bei gleichzeitigem Bewusstsein darüber, dass bereits die Position aus, von der dieser Plan in Angriff genommen wird, machtvoll ist? Entscheidend dafür erscheint mir der Umgang mit Theorien wie in dieser gesamten Ausführung – und im Speziellen im Methoden-Glossar versucht wurde – sie nicht nur in Anwendung für eine Praxis, sondern sie selbst als Praxis zu begreifen (vgl. Foucault 1974: 108). Mit der Liebe zur theoretischen Praxis ist es möglich, bewusst das System zu verändern, in dem man sich selbst befindet und seine eigene ›Verbandelung‹ darin zu offenbaren. Foucault fasst dies in einem Gespräch mit Gilles Deleuze (ebd.) folgendermaßen zusammen:

Die Intellektuellen sind Teil dieses Machtsystems; die Vorstellung, dass sie die Agenten des ›Bewusstseins‹ und des Diskurses sind, gehört zu diesem System. Heute kommt es dem Intellektuellen aber nicht mehr zu, sich an die Spitze oder an die Seite aller zu stellen, um deren stumme Wahrheiten auszusprechen. Viel mehr hat er dort gegen die Macht zu kämpfen, wo er gleichzeitig deren Instrument ist: in der Ordnung des ›Wissens‹, der ›Wahrheit‹, des ›Bewusstseins‹, des ›Diskurses‹. Darum ist die Theorie nicht der Ausdruck, die Übersetzung, die Anwendung einer Praxis; sie ist selbst die Praxis. (...)

Sie ist Kampf gegen die Macht, Kampf um ihre Sichtbarmachung und Schwächung dort, wo sie am unsichtbarsten und hinterhältigsten ist. (...) Sie ist ein Kampf um die Unterwanderung und Übernahme der Macht, neben allen und mit allen, die um sie kämpfen. (Foucault 1974: 108)

So nach dem Kampfe, bitte *zeig mir deine wunde*.

3.2.2 zeig mir deine wunde

Ausstellungen sind politisch und deshalb persönlich. Und andersherum. Zu oft ist es zu laut, wenn es um Ausstellungen geht. Wer ruft am lautesten »Ich!«? Queer Curating will das anders – will etwas anderes. Verletzungen sind geschehen durch Diskriminierungen, durch Rassismus und koloniale Herrschaften. Verletzungen sind geschehen durch systematischen Ausschluss, Übersehen, Nicht-Zeigen, Nicht-Hören, Nicht-Sehen. Diese dadurch entstandenen Verletzungen sind wie Generationstraumata im kulturellen Gedächtnis und so persönlich zugleich. »Zeig mir deine Wunde« kann eine zarte Bitte sein – die weder fordert, noch verlangt, oder muss. Sie muss nicht heilen. Sie muss nicht verdeckt werden. So wie in der Installation von Joseph Beuys mit der Aufschrift: »Wenn Du Dich schneidest, verbinde nicht den Finger sondern das Messer« (1962).³⁸ Einschnitte können Momente der Störung von Messern sein, die nicht sofort verbunden werden. Aufmerksamkeit brauchen die Wunden – Verändern muss sich aber nur das Messer und unser Umgang mit Messern und ihren Verletzungen.

Bewegen wir uns weg von dieser Szene und gelangen auf eine andere Ebene: Risse und Brüchen bei Objekten. Die japanische Technik des Kintsugi (金継ぎ zeigt, dass Verletzlichkeit, Störungen im Perfekten und Unvollkommenheit nicht versteckt werden müssen, sondern im Gegenteil ihre »Wunden« als »goldene Narben« gesehen werden. Die Technik, die im Wortsinn mit »Gold wieder etwas zusammenfügt« bedeutet, wird bei Aufbewahrungsgegenständen des täglichen Gebrauchs, vor allem für Teeservices noch heute verwendet. Bereits mit dem ersten japanischen Teemeister Sen no Rikyū (千利休) (1522-1591) waren Tee und Zen eins: Die Reparatur von etwas aufwändig Hergestelltem erfährt durch den goldenen oder silbernen Puder, der zum Beispiel einer Harzmasse beigefügt wird, eine Wertschätzung, die den Reparatur-Akt sichtbar macht und das ganze Objekt in seiner Fehlerhaftigkeit und nicht-perfekten Schönheit anerkennt. Dieser Moment der Zerstörung / der sichtbaren Verletzung / der Andershaftigkeit wird nicht unsichtbar gemacht oder verschleiert. Der Riss hebt sich ab. Es ist nicht die tadellose Oberfläche, die betont werden soll, sondern der Bruch. Dass gerade die Wertschätzung von Verletzbarkeit im Kintsugi betont und wertgeschätzt wird, ist für mich inspirierend. Richard R. Powell betont, es gäbe in der Wabi-Sabi-Philosophie »three realities: nothing lasts, nothing is finished, and nothing is perfect.«³⁹ Die Veredlung des Risses eröffnet durch ihr visuelles Narrativ eine Nähe, die einen anderen Umgang – gar ein spirituelles und anerkennendes Sehen – zu ermöglichen vermag.

38 Joseph Beuys: »Das Messer« (1962); und »zeig mir deine wunden!« (1976). Vgl. lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/zeige-deine-wunde-30011090 (Zugriff 20.3.19).

39 Vgl. Leonard Koren (1994): *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*. Stone Bridge Press, S. 7.

Reflektiert auf das Gestern, situiert auf das Heute und offen und verletzlich auf das Morgen schauen: Blicke, die im Rahmen des Queer Curating möglich werden. Wunden zu zeigen, sie als »Bruchstücke« zu behalten oder sie wieder zusammenzufügen aber ihre Risse sichtbar zu lassen, sind Möglichkeiten, die in erster Linie Beziehungen reflektieren und unsere Sichtweise auf sie zeigen. Dabei geht es nicht unbedingt um das Erinnern an sie, sondern um das aktive Leben des Unvollkommenen, der Vulnerabilität im Angesicht des Scheiterns. Es ist eine mutige Vorgehensweise, um neue Wege zu wagen in der Welt der Beziehungen, die im Rahmen des Machens von Ausstellungen eingegangen werden – zu den Objekten, zur eigenen Denkweise, zu anderen Menschen, zur Zeit, in der man sich befindet.

Kintsugi zeigt, wie sehr das Moment der Störung in seiner Zeitlichkeit und Handlungsfähigkeit erweitert wird – es geht nicht nur um das aktive Stören als unterbrechendes Moment, sondern um die Frage, wie Ehrlichkeit sichtbar wird und welche Wertschätzung ihr zukommt. Auch im kuratorischen Ausstellungskonzept, das sich Zeit genommen hat, zu reifen, das entdeckt werden will, gleichermaßen fehlbar ist und darüber hinaus bewusst Risse initiiert, soll es sich ähnlich verhalten. Die Wabi-Sabi-Philosophie / der Zen-Buddhismus und speziell Kintsugi symbolisieren das authentische Sich-Zeigen der Kurator_innen im Rahmen des Queer Curating ebenso wie das Moment der Störung, das sichtbar und spürbar wird und von »der anderen Seite« auch gesehen werden will. Kintsugi wird hier zum »Riss, der durch Wände gehen will«. Als goldener Riss ist das Moment der Störung nun konstitutiv und zeigt symptomatisch das auf, worauf es ebenso bei Kintsugi ankommt. Aspekte, die einem neoliberalen System nicht unbedingt entsprechen und somit Kurator_innen, Künstler_innen und Besucher_innen vor neue Herausforderungen stellt. So bleibt es zu betonen: Es ist wichtig, sich als Kurator_in verletzlich zu machen und zu zeigen. Aber auch die eigenen Meinungen, die dahinterliegenden Geschichten und Brüche – sowohl der eigenen Person als auch bisheriger/aktueller Kunsnarrationen und gesellschaftlicher Entwicklungen durch Risse zu zeigen. Es bedarf Mut, sich verwunden zu lassen, diese Wunde als solche anzuerkennen und zeigen zu wollen – auch ebenso bei jenen, die die Verwundungen wahrnehmen und sich ihnen zuwenden.

Auch auf der visuellen Ebene der Ausstellung dürfen, können und sollten Risse sichtbar sein (vgl. Kapitel 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«). Herausforderungen, Brüche und Schwierigkeiten dürfen thematisiert und nicht im Display unsichtbar gemacht werden: »This way of repair celebrates the unique history of each artefact by emphasizing its breakages, cracks or even missing parts instead of hiding or disguising them.«⁴⁰ Man könnte meinen, in den vom Kapitalismus geprägten und hochindustrialisierten Teilen der Welt wird die Verwundbarkeit als Schwäche angesehen. Etwas polemisch könnte man hinzufügen, Kintsugi zeigt eine Wertschätzung gegenüber all dem auf, wogegen die Argumente des Kapitalismus herrschen. Nicht nur in der Wirtschaft muss alles neu, schnell, billig und zugleich perfekt sein. Ein Anspruch, der zuweilen eine Konformität hervorruft, die sich symptomatisch auch in großen Ausstellungshäusern mit Erfolgsversprechen niederzuschlagen scheint: überall werden die gleichen großen Namen der Kunst auf die gleiche anorganische Weise im schnellen

40 wabisabilife.cz/en/kintsugi-2/ (Zugriff 8.10.18). Vielen Dank auch an Janosch Weiss, der mir das erste Mal von der Welt von Kintsugi erzählte.

Blockbuster-Rhythmus gezeigt, Einführungstexte in leere Worthülsen ohne Autor_in gepackt und die Kataloge auf Hochglanz poliert.

Die menschliche Verletzlichkeit ist ein Thema, das zu den Anfängen der Philosophie und dem Ursprung des Begriffs »curare« zurückführt. Das Kuratieren kommt vom Lateinischen »curare« – »pflegen, für etwas sorgen«, »etwas besorgen« oder auch »heilen«. ⁴¹ So denke man etwa an Platon, der von einer »aus Beziehungen entspringende Vulnerabilität« sprach. ⁴² »In der Verwundbarkeit beginnt das Aufbrechen des Menschlichen im Sein – sein »Erwachen« – Emmanuel Lévinas spricht über Verwundbarkeit in existentiellen Erfahrungen des Menschen. ⁴³ So wird sich in dieser Arbeit gegen das bürokratische, neoliberale, egozentrische Arbeiten der Kuratoren ausgesprochen, die per Arbeitsbeschreibung zur: »Erhaltung, Ausbau, Forschung, Präsentation der Sammlungen und Management« verpflichtet sind. Ziel ist es schlicht, eine menschliche und auch sich kümmernde Ebene wieder stärker zu betonen: ⁴⁴

Dass der Aspekt der Pflege, der Fürsorge, der Betreuung ausgeblendet wird, ist kein Zufall. Denn der genialische Kurator ist nicht nur die Kopie des genialischen Künstlers, ebenso angefochten wie dennoch beherrschende Figur der Kunstwelt, sondern auch ein Verwandter des »homo oeconomicus«, der nach wie vor in den ökonomischen Standardmodellen herumgeistert. Es sind Modelle, die strukturell und schweigend Gewalt ausüben, indem sie reproduktive Arbeit systematisch verhehlen und damit die Voraussetzungen ökonomisch erfasster Produktivität schaffen. (Bosold/Fritsch/Hofmann/Krasny 2018) ⁴⁵

Die Verwundbarmachung ist hier eine verkörperlichte Form von Widerstand gegen kuratorisch normierte Abläufe. ⁴⁶ So entspringt dem Zeigen der Verletzlichkeit eine Überzeugung von Ehrlichkeit, Direktheit und Schwächen-zeigen-Dürfen. Damit wird eine Bedeutungsverschiebung vorgenommen. Auch wenn es der »Riss ist, der durch Wände willk, geht es hier bei der Vulnerabilität um eine Einstellung, die Körper und Geist zusammendenkt – nicht um die Zuschreibung als Schwäche oder einer passiven Empfindung. Im Queer Curating ist Verwundbarmachung eine Einstellung. Eine Einstellung, die offen mit ihren Absichten, Zielen, Interessen und persönlichen wie gesellschaftlichen Bedingungen umgeht. Im feministischen Diskurs wird »Vulnera-

41 frag-caesar.de/lateinwoerterbuch/curare-uebersetzung-2.html (Zugriff 5.12.18).

42 Burghardt (2017): Vulnerabilität: Pädagogische Herausforderungen und Aufgabe. Abschnitt 4.

43 Wenn Emmanuel Lévinas über Verwundbarkeit spricht, spricht er vor allem von der sinnlichen Seite und existentiellen Erfahrungen des Menschen. Die Begriffe der Verwundbarkeit und Sinnlichkeit treten später vor allem in: [1974]: »Le temps et l'autre«, dt.: (1992): »Jenseits des Seins oder anders als Sein«. Vgl. Jutta Czapski (2017): Verwundbarkeit in der Ethik von Emmanuel Lévinas; im theologisch-akademischen Kontext: vulnerabilitätsdiskurs.de (Zugriff 18.1.19); im politischen Kontext: Judith Butler (2004): Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence.

44 Deutscher Museumsbund / ICOM Deutschland Statuten, vgl. icom-deutschland.de/client/media/339/europaeische_museumsberufe_2008.pdf (Zugriff 5.12.2108).

45 schwulesmuseum.de/veranstaltung/whose-cares-kuratieren-re-produktives-kuemmern-kritisch-feministisch-queer-1-tag/ (Zugriff 14.10.18). Einführungstext zur Tagung von den Veranstalter_innen: Birgit Bosold, Lena Fritsch, Vera Hofmann und Elke Krasny.

46 Vgl. Judith Butler: »When the body »speaks« politically, it is not only in vocal or written language (Butler 2011) (auch wenn sie das auf öffentliche Proteste bezieht).

bility« nicht (mehr) als passiv oder ›Frauen‹ zugeordnet angesehen, sondern wird mit »Resistance« in Verbindung gebracht.⁴⁷ Beides bezeichnen die Autor_innen passenderweise als »different modalities of thought« (ebd.). Diese politische Ausrichtung des Begriffs soll seinen phänomenologischen und emotionalen Anteil dabei aber nicht verlieren. Leticia Sabsay verbindet den Begriff der »Vulnerability« mit der »Permeability«, was hier als passend erscheint. Verwundbarmachung, Permeabilität, Empfänglichkeit besitzen zwar unterschiedliche Grade der Aktivität, aber inkludieren als Gedankenmodalität relational alle Entitäten der Wahrnehmungs-, also Ausstellungssituation.

Permeability indicates the relational character of vulnerability, in a way that highlights the impossibility of establishing a clear origin and destiny for the circulation of affect (both in spatial and temporal terms), and by this move it also reminds us of the unstable (and always in the process of being negotiated) boundaries of the vulnerable»k. (Sabsay 2016, o.S.)⁴⁸

Die Überlegung, dass es damit auch keinen Ursprung des Affiziertwerdens gibt, unterstreicht die Notwendigkeit des relationalen Denkens auch in Ausstellungen im Hinblick auf das Display, die Texte, die Weisen der Präsentation, die (Zusammenstellung der) Objekte usw. Mit einem permeablen, verwundbaren ›Zustand‹ als Ausgangspunkt und Ziel zugleich, ist es möglich, ein sehr nahbares Konzept zu erarbeiten. Die Verwundbarmachung (von Seiten der Besucher_innen, aber mehr noch von der der Kurator_innen) umfasst die Fähigkeit des Affiziertwerdens, die eine offene Kommunikation ermöglicht. Diese setzt eine Responsabilität und Permeabilität voraus. Die Überwindung der Distinktion von Körper und Geist ist in der Verwendung des Begriffs ebenso inkludiert. Es besteht also die Überzeugung, dass durch die Verwundbarmachung eine stärkere Involvierung der Wahrnehmenden stattfinden kann, die anstelle einer passiven Wahrnehmung von Kunst, die Kurator_innen mit dem Zu-Sehen-Bekommenen in Verbindung bringen können, um auf diese Weise eine weitere Reflexionsebene zu erhalten und ein sich-selbst-Positionieren zu ermöglichen.⁴⁹

»zeig mir deine wunde«⁵⁰ ist eine Bitte, eine Hoffnung, eine zugewandte Aufforderung. Es ist Wunsch und Eingeständnis zugleich ist, das von einem reziprok wirkenden,

47 Vgl. Judith Butler/Zeynep Gambetti/Leticia Sabsay (2016): »Inroduction«, in: Dies. (Hg.), *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke UP, S. 1-11.

48 Leticia Sabsay (2016): »Permeable Bodies: Vulnerability, Affective Powers, Hegemony«, in: Butler/Gambetti/Sabsay, o.S.

49 Vgl. hierfür auch weiterführend: Anna Riegler: »Dem Umgang mit Vulnerabilität entspringt das Menschliche [oder einfach sensible], indem Schwäche nicht unabdingbar sozial verurteilt wird, sondern Normen kritisch in Frage gestellt werden. Indem sich das Individuum selbst als verletzlich bzw. schwach anerkennt, kann es einem anderen Individuum mit Großzügigkeit begegnen« (vgl. Butler 2007), in: Riegler (2016): *Anerkennende Beziehung in der Sozialen Arbeit: Ein Beitrag zu sozialer Gerechtigkeit zwischen Anspruch und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Springer VS., S. 153ff.

50 »Zeig mir deine Wunde!« Dies war der Titel einer Ausstellung im Wiener Dom Museum (20.9.18-25.8.19), das zeitgenössische Kunst mit dem Hintergrund christlicher Bildtradition zeigt. Johanna Schwanberg (Hg.) (2018): *Zeig mir deine Wunde*. Wien: Dom Museum Wien. Dieser Titel lehnt sich wiederum an die Arbeit »zeige deine wunde« von Josef Beuys (1973-74) und die Publikation Cornelia Gockel »Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst« (1999) an, bei denen der Schwerpunkt aber vor allem bei kriegerischen Handlungen und deren Erinnerungspolitik liegt.

zugeneigten und vertrauensvollen Verhältnis erzählen könnte, das bei aller Wissenschaftlichkeit von Ausstellungen zu selten zwischen Subjekten, Objekten und Räumen existiert. Wie lässt sich dies verändern und auf welche Weise ist die Darstellbarkeit von Verwundung denkbar? Und wie ist es möglich, darin auch die queer-politische Intention sichtbar zu machen? So umfasst das Plädoyer die leitende Bitte und den Blick der Kurator_innen auf ihre Objekte, ihr Sein, ihre Geschichte – den Raum, den Ort und die Themen – ebenso wie die Auswirkungen auf die Bedeutungsproduktion, die Ausstellungen und die Praktik des Ausstellens an sich. Die Wunde steht metaphorisch für die Konsequenzen, die Risse verursachen können – sowohl als Wunde am eigenen Körper als auch in der »Wand«. Es ist eine Verbindung aus dem vorherigen Kapitel und der metaphorischen und gleichermaßen körperlich-geistigen Verwendung von Offenheit. So bleibt die Verwundbarmachung als Einstellung bestehen – die Wunde, die zugleich auch Riss ist, kann immer wieder überwunden und auch ein Scheitern verarbeitet werden – die »Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden«⁵¹ (Joseph Beuys).

Wir sind auf soziale und individuelle, auf rechtliche, politische und institutionelle Anerkennung angewiesen; Verletzbarkeit ist nachgerade eine der ursprünglichen Formen, die soziale Beziehungen annehmen können. Aber wir sind nicht alle in gleicher Weise und im selben Maße verwundbar; Prekarität ist differentiell, ungleich verteilt und Politiken der Gefährdung, institutionelle und rechtliche Arrangements, soziale Normen und ökonomische Gegebenheiten gefährden, verletzen gar die einen und schützen die anderen. (Hark/Villa 2017: 122)

... und Ausstellungen befinden sich mittendrin.

3.3 ...Beyond, in or against the canon?

Mit dem Moment kuratorischer Störung zu arbeiten, bedeutet gleichermaßen mit und gegen den Kanon zu arbeiten. In der Überzeugung, dass eine wirkungsvolle Transformation normativer Strukturen nur innerhalb der Institutionen oder institutionalisierten Praktiken vollzogen werden kann, muss eine Auseinandersetzung mit »dem« Kanon geschehen und die Frage nach neuen Wegen, Themen zu suchen, gestellt werden.⁵² Auf diese Weise wird die kuratorische Haltung auch im Sinne einer Kunstvermittlung aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet. Dies ermöglicht es, das Bisherige an das Neue zu knüpfen und weiterhin die Zusammenarbeit zwischen traditionellen Kurator_innen/Kurator_innen an großen Museen mit neuen Arbeits- und Denkweisen frei arbeitenden Kurator_innen zu gewährleisten. *Queer Curating* setzt sich dafür ein, das Feld der Mächtigen aufzulösen und Alternativen vorzuschlagen. Dabei wird an ihren Stühlen gesägt, werden Mechanismen und Machenschaften gestört und neue Metho-

51 Süddeutsche Zeitung 26./27. Januar 1980.

52 Diese Aspekte werden im Kapitel zu Objekten und insgesamt im Methodenglossar aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet (#studium & punctum, #Rhizom, #Posthumanities, #Queere(nde) Narrationen?) und sollen daher nur kurz als Grundproklamation eingefügt werden. Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2003.

den angewandt.⁵³ *Queer Curating* daher nicht ohne diese Vertreter_innen und den mit ihr zusammenhängenden Kanon (welcher Spezifik auch immer) denkbar – auch wenn man ihn stört und Alternativen entwirft, ist ein Bezug im Dispositiv immer präsent.

Auch wenn *Queer Curating* aktivistisch ausgelegt ist, können Veränderungen, zumindest in großen Institutionen bzw. bei den Gewohnheiten der dort Arbeitenden, manchmal nur langsam von statten gehen – *Queer Curating* nutzt die vorhandenen, institutionalisierten Strukturen wie ein Parasit seinen Wirt, um dauerhaft auf seine metabolische Funktionsweise de- und rekonstruktiv einwirken zu können und ›unverdaulich zu werden«. Dabei wird weder das institutionalisierte Ausstellen, noch der Kanon zerstört. Stattdessen wird er gebraucht, aber nicht als Machtinstrument, sondern um sie umzufunktionieren. Damit manifestiert sich die Methode und generiert durch ihre operative Wirkung Potential und Territorium für ihre weitere Verbreitung.⁵⁴ Wie Eingangs beschrieben, ist ›queer‹ immer auch quer zur Norm und muss sich daher abgrenzen und sich abstoßen können. Queeren (als Verb) ist dabei weder nur destruktiv oder nur konstruktiv – auch nicht im Hinblick auf einen etwaigen Kanon. *Queer Curating* umfasst auch eine grundsätzliche und transparente Infragestellung kunst-historisch-visueller und damit sozialer Ordnungen, die durch »Dominanz und Unterordnung, Ein- und Ausschlüsse«⁵⁵ gebildet werden.

Queer Curating ist eine aktivistische Variante der Idee des ›Verlernens‹, die sich einen Weg durch bisherige epistemisch-politische Ordnungen sucht und neue aktiv fördert. Tradierte, veraltete Kategorien in Ausstellungen müssen verlernt und sich ihrer verführerischen Kraft entzogen werden.

Queer Curating ist ein relationales Konzept, das sich der Strukturen des Normalen – also auch des Kanons – bedient, um es zu durchbrechen; das Legitimierte untergräbt und das Dominante sichtbar macht, um es zugleich zu stören. Für diejenigen, die die alten Rituale kennen wird es als Störung wahrgenommen, die anderen Besucher_innen lernen unvoreingenommen die kuratorische Haltung kennen.

Because maintaining the hegemonic binary is an active process, people have the power, both individually and collectively, to choose forms of expression that deliberately disrupt the hegemonic binary. This can be characterized as a way of ›queering‹ the existing language. Used as verb, ›queer‹ refers to the process of directing attention toward rather than away from the inconsistencies within the ideas, expectations, and attitudes associated with the hegemonic binary. To disrupt the hegemonic binary, even in small ways, serves to ›queer‹ the paradigm. (Marinucci 2016: 183f.)

Die Störung normierter Vorgehensweisen, die immer nur Gleiches, Machtvolles, vermeintlich Objektives hervorzubringen vermögen, ist dabei Strategie und Ziel zugleich. Die Meinungen gehen auseinander, wie erstrebenswert es ist, einen alternativen, fe-

53 Vgl. hierfür auch Beate Söntgen (1996): »Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft«, in: Dies. (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin: Akademie Verlag, S. 7-23, hier S. 16.

54 Für die naturwissenschaftlichen Analogien und Gedanken danke ich Janosch Weiss.

55 ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/48594/ssoar-gender-2016-2-bauschke-urban_et_al-Normalitat_dekonstruieren_queere_Perspektiven_Vorwort.pdf?sequence=1. Vgl. *quaestio* 2000: 13.

ministischen Gegenkanon zu entwerfen oder generelle Kanonisierungsbestrebungen abzulehnen.⁵⁶ Aber:

(...) by proclaiming the canon as obsolete, one does not change the fact that we are continuously faced with a gender gap within the mainstream canon and at the center of an art system, which continues to favour heterosexual, white, western males. (Kobold 2012: 40f.)

Klar ist, jede Auswahl von Künstler_innen ist ein ›in Beziehung setzen‹ zum Kanon und Ausdruck unseres »kulturellen Selbstverständnisses« (ebd.). Die soziale Verankerung von solchen Erinnerungen, beziehungsweise Erinnerbarem und Erinnerungswertem innerhalb des kollektiven Gedächtnisses bildet einen Bezugsrahmen und einen »emotionalen Kitt einer Gruppe«. ⁵⁷ So ist es unabdingbar, sich mit den bisher dominierenden Praktiken der scheinbar unhinterfragbaren Macht durch gleichermaßen anmutende Kuratoren* auseinanderzusetzen. Bisherige Akteuer_innen müssen dafür auch in ihren Entscheidungen und ihren Methoden dorthin hinterfragt und zur Disposition gestellt werden. Solange die Bekanntheit, Sichtbarkeit und Förderung für nicht ›Weiße Männer aus Nordamerika und Europa‹, nicht gleichberechtigt ist, muss weiter (auch) mit direkt anti-kanonischen Ausstellungen und Mitteln gearbeitet werden. So brauchen wir nicht nur Queers/Frauen*ausstellungen! Es geht nicht nur um Sichtbarkeit, sondern auch der Frage nach Gruppenbildung, ›othering‹ und der damit verknüpften Stereotype. Das überzeugte Ziel dahinter ist aber zudem, dass dergleichen machtvolle Kategorien obsolet gemacht werden und die Orientierung an einem Kanon immer weniger relevant ist.⁵⁸ Ein gemeinsamer Pool an Künstler_innen soll entstehen, in dem sie nicht aufgrund kategorialer Eigenschaften oder Merkmalen von Menschen aus/eingeschlossen sind. Mit diesem Ziel muss immer ein genauer Blick auf die Prozesse gelegt werden, in denen »Eigenschaften zu Stigmata werden, Ausgrenzung und Verfolgung prägen.«⁵⁹ So betonen Hark/Villa ebenso, dass:

Rassismus und Sexismus nicht von den Identitäten oder Eigenschaften einer Gruppe oder eines Individuums her gedacht werden können, sondern nur von den Verhältnissen, in denen diese produziert und relevant gemacht werden. Weder gibt es Rassismus,

56 Vgl. Helena Reckitt (2006): »Unusual Suspects: Global Feminisms and WACK! Art and the Feminist Revolution«, in n.paradoxa. Curatorial Strategies, 18, Juli, S. 34-42, hier S. 36. Vgl. »Counternarratives« von Henry A. Giroux et al. (Hg.) (1994): Counternarratives. Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces. London/New York. Routledge.

57 A. Assmann 2006: 187, in Anlehnung an Maurice Halbwachs und »cadre sociaux« (1985: 121). Vgl. Miersch 2015: 36. Vgl. zudem A. Assmann 2006a: 37f. 6

58 Vgl. Katja Kobolt (2012): »Feminist curating *beyond, in, against* or *for* the canon?«, in: Katrin Kivimaa (Hg.), Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe. Tallinn: Tallinn UP, S. 40-63, hier S. 48ff.; vgl. weiterführend: Marlen Bildwell-Steiner/Karin S. Wozonig (2006): A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies. Innsbruck: StudienVerlag; Paul O'Neill (2011); Helena Reckitt (2016): Troubling Canons. London: Routledge.

59 »Das bedeutet, anstatt eines Gleichheitsrechts gegen die Benachteiligung aufgrund des Geschlechts ein Recht gegen Sexismus zu normieren oder anstelle eines Verbots der Diskriminierung wegen der Rasse ein Recht gegen Rassismus zu setzen«, in: Susanne Baer (2013): »Der problematische Hang zum Kollektiv und der Versuch, postkategorial zu denken«, S. 62f.

weil es ›Rassen‹, noch Sexismus, weil es ›Geschlecht‹ gibt. Es verhält sich vielmehr genau anders herum. (2017: 121)

Monografische Ausstellungen ›männlicher Künstler-Genies‹ sollten der Vergangenheit angehören. Ebenso wie bei der Schaffung von ›save spaces‹ müssen sich die Künstler_innen beziehungsweise ihre Kunst queer-feministische Fragen gefallen lassen und Macht abgeben.⁶⁰ Dabei geht es nicht um Zensur, sondern um eine bewusste Entscheidung, Kunst von Menschen, die den heutigen und eigenen, ethisch-moralischen Ansprüchen nicht genügen, nicht auszustellen. Es gibt genug andere begabte Künstler_innen – also, wie lange wollen wir noch ›Picasso-Ausstellungen‹ machen?⁶¹

Um eine Auseinandersetzung mit dem Kanon zugunsten neuer Relevanzkriterien zu gestalten, müssen sich zum Beispiel auch Begrifflichkeiten von Verschlagwortungen in museal digitalen oder privaten – egal, ob in analogen Verbindungen, Netzwerken oder eigener Verschlagwortung. Auch Patrik Steorn betont dazu:

reclassifying objects not only makes them available for database search, it also adds new historical layers and confines objects to fit the established categories. (Steorn 2010: 127)

So sind Begriffe zur Beschreibung von Kunstwerken eben auch immer ›travelling concepts‹ (Bal 2002: 10ff., 336ff.): Auch in etwaigen Beschriftungen im Raum. Ebenso müssen die Sammlungspolitiken verändert werden – auch wenn vollständige Sammlungen einzelner Künstler_innen für viele Museen erstrebenswert erscheinen, darf das Sammeln aber nicht zum Selbstzweck werden.⁶² Dabei geht es nicht nur um eine bessere Repräsentation der Vielfalt diverser Künstler_innen in den Sammlungen und Ausstellungen (auch im Hinblick auf Geschlecht und Sexualität), sondern auch darum, durch wen und wie sie erreicht werden. Dies bedeutet, konventionelle Arbeitsprozesse der Auswahl und/oder Sammlungstätigkeiten zu überdenken sowie neue thematische Schwerpunkte zu legen und aufstrebende, begeisternde Künstler_innen zu suchen und zu unterstützen.

60 Vgl. Bette Kauffman 1995: 95; Linda Nochlin (1971: 70). Nicht umsonst nehmen viele Künstlerinnen männliche Pseudonyme an um diese Strukturen zu nutzen und ad absurdum zu führen. Vgl. hierfür z.B. Siri Hustvedt (2014): *The Blazing World: A Novel*. New York: Simon & Schuster; Courtney Coombs (2015).

61 Die Frage ist neben ihrer Polemik sinnbildlich gemeint. Auch wenn dies wirklich noch bis heute vorkommt: Fondation Beyeler (Basel): ›Der Junge Picasso – Blaue und Rosa Periode‹ (3.2.-26.5.19). Und was würde passieren, würden wir Zuschreibungen und Hierarchisierungen verweigern und sinnbildlich ›Picasso‹ neben unbekannte Künstler_innen hängen – die Namen aber nicht nennen (und damit auch eine geschlechtliche Einordnung erschweren)? Und wenn, wäre es nicht sinnvoll zu fragen, wie, welche Künstler_innen mit welchen Kunstwerken und Themen in kulturell-gesellschaftlichen und historischen Kontexten bedeutsam gemacht wurden? Es muss sich also auch der Frage gestellt werden, wie Gemälde oder andere Kunstwerke heute wirken, nicht nur, in welchem Kontext sie entstanden sind.

62 So lässt sich fragen, ob bei aller Liebe nach über 6000 Arbeiten von Adolph Menzel in der Sammlung des Kupferstichkabinetts Berlin (SMB) eine weitere Pastell-Zeichnung ›Die Schliittschuhläufer‹ (1855/1856) für 325.000 Euro (mit Beteiligung der Ernst von Siemens Kunststiftung und der Rudolf-August Oetker-Stiftung) gekauft werden muss, wenn das Budget für Arbeiten von Nachwuchskünstler_innen immer wieder zur Disposition steht. Wer entscheidet, warum und mit welchem Ziel – und sind diese noch zeitgemäß? smb.museum/nachrichten/detail/neuerwerb-eines-menzel-werkes-fuer-das-kupferstichkabinett.html (Zugriff 1.2.19).

Im Rahmen der Methode des Queer Curating ist die Suche nach Künstler_innen ein demokratischer Versuch, nicht bereits etablierte Künstler_innen zu zeigen. Aus zwei Überzeugungen heraus: 1. »etablierte« Künstler_innen sind aus vielfältigen (auch andere strukturell benachteiligende) Gründen bekannt – nicht nur, weil sie talentiert sind; 2. um konsequent nicht am Kunstmarkt orientierte, gesellschafts-politisch engagierte Künstler_innen zu fördern.⁶³ So könnte es nötig werden, Künstler_innen auf neue Weisen zu suchen und auch nicht nur das Allheilmittel Instagram zu bemühen. Kurator_innen können wichtige Positionen fördern (und diskutiert im Team, was auch warum als wichtig gilt und macht das in der Ausstellung transparent) und Unterstützung leisten: mit den Honoraren, die es für Ausstellungen inzwischen gibt und der immer wieder erwähnten Sichtbarkeit, die ihnen eine Ausstellung und im Anschluss eventuell Stipendien ermöglicht – wenn sie die Zeit, Möglichkeiten und Voraussetzungen haben, sich zu bewerben. So, do your job and search for new voices, perspectives and questions. Such sie in deinem oder neuen Netzwerken und Communities; in den Hochschulen für die elitäre Note, lieber noch in den Atelieregemeinschaften, kleinen Initiativen, nicht-kommerziellen Galerien usw. Es braucht oft nur einen guten Anfang im Schneeballsystem. In der Community sind die Suchkriterien divers und die Schwarmintelligenz befördert ein demokratisches Prinzip der Suche nach Künstler_innen. Wenn du kannst, reise. Wenn du kannst, verbinde dich. Mit anderen Suchenden in anderen Regionen, anderen Ländern. Frag nach, suche und verlass dich nicht nur auf das WorldWideWeb und seine Algorithmen (vgl. Kapitel 5: »Schluss und Anfang«).

Das Sammeln von Themen und Kunst, das Suchen und der Umgang mit dem Traditionellen, müssen sich verändern und *Queer Curating* ein methodisch »subversives Versprechen« abgeben, dabei zu helfen (vgl. Edelman 2004: 46). Sich nicht mehr überwiegend am Kanon oder kanonisierten Fragestellungen zu orientieren, macht Arbeit und Chaos. Bei derart disruptivem, fundamental kritischem Vorgehen, muss man auch Zustände des Ungeordneten aushalten können – sowohl von Seiten der Kurator_innen als auch den Besucher_innen.⁶⁴ Aus den Reihen der Kunst und der Kunstvermittlung wurden bereits einige Schritte in diese Richtung getan – wenn auch nicht kuratorisch, sondern eher metaphorisch, und sollen doch kurz erwähnt werden. Blickt man also auf das thematische Abarbeiten an längst kanonisierten Themen, Darstellungsweisen und Topoi, müssen auch diese zum Spielfeld der normativen Störung verwendet werden – natürlich immer in Verbindung mit der Kunst (#Wildes Denken, #studium & punctum). Vergleichsweise wie auf künstlerischer Ebene mit der Serie *Olympia* (1996) von Katarzyna Kozyra. Sie bezieht und dekonstruiert zugleich die Narration der Kunst(geschichte) über Strategien, die über ein bloßes Zitieren weit hinausgeht: Die Arbeit ist ein direkter Angriff auf stereotypisierte Bilder von Frauen, die oft sexualisierte männliche

63 Und wenn es doch wieder die bekannten Namen sein müssen (warum nochmal?). Erzähl nicht die Geschichte eines Genies, der ohne Ausbildung und Unterstützung in der Welt umherging: Zeig Verbindungen zu anderen Menschen, ihrem helfenden Beziehungsnetz und die Mechanismen, die ihn (oder noch besser sie) bekannt machten. Welche Vorbilder aber auch Aneignungen gab es?

64 An dieser Stelle wäre eine dezidierte Ausdifferenzierung zwischen musealen und freiem Kuratieren sinnvoll, da sich die Aufgabenbereiche jeweils anpassen – aber das würde an dieser Stelle zu weit führen. Die Anfänge der Methode und der Haltung, die mit dem Queer Curating eingenommen werden aber, überschneiden sich, so dass diese hier thematisiert werden.

Blickregime zeigen.⁶⁵ Diskriminierende Posierungen durch Männer und Vorstellungen von Posen und damit oft verbundenen Sexualisierung, Blicklenkung der Betrachenden und überbordende, westlich geprägte Schönheitsideale, Nacktheit, Altersrepräsentation und Gesundheit, die in der Kunstgeschichte immer wieder gezeigt und damit manifestiert. Diese werden durch Kozyra provoziert und Alternativen zur Disposition gestellt. Die fotografischen Arbeiten beziehen sich dabei auf typisierte Olympia-Darstellungen, die ganz spezifisch Ausdruck eines bestimmten (diskriminierenden) Verständnisses zur weiblichen Schönheit der Zeit sind. Katarzyna Kozyra formuliert mit ihrer Arbeit einen Kommentar und entwirft zugleich eine und alternative Wirklichkeit. So heißt es auf der Webseite:

Kozyra presents herself during chemotherapy, with a shaved head and without makeup, alluding to the canon of a once avant-garde painting, maintaining the full décor of the original and expanding the scene with an additional two frames and a film, instead of a lovely young woman. (Kozyra 2020)⁶⁶

Ähnlich agieren auch Tanja Ostojić and Marina Gržinić in ihrer fotografischen Performance: »Politics of Queer Curatorial Positions: After Rosa von Praunheim, Fassbinder and Bridge Markland« (2003) können als queer-feministische Antwort zu »Gabrielle d'Estrees et une de ses sœurs« (um 1594) von der Schule von Fontainebleau gesehen werden. Die Neu- oder Uminterpretation des lesbischen Begehrens zeigt durch das Tapen der Brustwarzen auch einen Kommentar zur Nacktheit von Frauen in Darstellungen. Etwaige künstlerische Strategien (und es gäbe noch viele Beispiele) sind seit dem »educational turn« in der kuratorischen Praxis verstärkt in den Blick der Kurator_innen geraten (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen«).⁶⁷ Die kritische Kunstvermittlung und Ansätze des postrepräsentativen Kuratierens sind Vorbilder im Rahmen des »educational turns«, um den Kunstgeschichtskanon, Machtstrukturen und Wissensproduktionen in Ausstel-

65 Abbildung: katarzynakozyra.pl/prace/olympia/ (Zugriff 19.3.18). Der Bezug entsteht selbstverständlich ausschließlich zur »Olympia« von Eduard Manet wenn man diese Arbeit kennt. Somit ist es ein feministischer Kommentar, der nicht selbsterklärend ist – doch aber durch die Art der Darstellung augenscheinlich werden kann.

66 katarzynakozyrafoundation.pl/wp-content/uploads/2020/09/2.FriendsCollection_ENG.pdf (Zugriff 19.3.18). Katarzyna Kozyra's Bezüge sind die kanonisierten Ölgemälde »Olympia« (1863) von Edouard Manet ebenso wie Venusdarstellungen, wie etwa »Die Venus von Urbino« (um 1538) von Tizian.

67 Vgl. der etwa von ARGE schnittpunkt/Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (2012) (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen«); Paul O'Neil/Mick Wilson (2007): Curating and the educational turn« und Irit Rogoff (2008). Vgl. etwa »Group Material«, die diese Strategien ebenso verfolgen. Die Forschungsgruppe »Mediale Teilhabe«, in der unter anderem Elke Bippus (ZHdK Zürich) arbeitet, wird in den nächsten Jahren zu diesen Themen der künstlerischen Vermittlungspraxis als »Nicht-Sagbar. Regulierungen der/durch Wissensproduktion« forschen. Vgl. mediaandparticipation.com/2018/12/18/nichtsagbar-regulierungen-der-durch-wissensproduktion/ (Zugriff 11.2.1019). Auch die Forschung im Rahmen der New Museology und zur Ausstellungsanalyse gehören an diesem Schnittpunkt etwa dazu. Hier ist vor allem Jana Scholze (2004) hervorzuheben, die zwar mit einem semiotischen, aber dennoch sinnvollen Blick auf Ausstellungen schaut.

lungen zu stören und zu verändern.⁶⁸ Der vermittelnde Weg durch und mit der Kunst sind dabei immer wieder gern verwendete Maßnahmen, normierte Darstellungs- und Sichtweisen der Kunst und der Ausstellung zu hinterfragen (#studium & punctum).⁶⁹ Die zwei Beispiele sind modellhaft zu verstehen – kuratorische Praktiken dürfen sich aber nicht auf das Zeigen etwaiger Arbeiten begrenzen – es müssen viel ganzheitliche Strategien entworfen werden, bei denen die Kurator_innen ihre Verantwortung ebenso übernehmen. So sind auch Maßnahmen, die Räume frei zu geben oder aktiv auch privaten Initiativen anzubieten, immer wieder unter dem Aspekt der Verantwortung zu sehen. Dennoch sind diese Zeichen für Offenheit institutionalisierten Zeigens und der Abgabe von Macht wichtige Signale inmitten einer Gesellschaft. So sind es zwischen allen möglichen Akteur_innen und Mitstreiter_innen:

Prozesse der Aushandlung, des gemeinsamen und gegenseitigen (Ver-)Lernens, das Ergreifen von Initiative sowie der Versuch, durch das Erzählen marginalisierter Narrative den Kanon der (Kunst-)Geschichtsschreibung herauszufordern und ihn mitzudefinieren. (Gangl/Morawek 2012: 173)

So effektiv diese Vorgehensweisen sind, sind sie doch zugleich gegebenenfalls in ihrem Wirkungskreis begrenzt, da sie umfassende kunstgeschichtliche Kenntnisse voraussetzen (wenn diese nicht zugleich mitgezeigt werden). Gleichzeitig darf man nicht Gefahr laufen, die Ausstellung als reines Lehrstück zu konzipieren, in dem die Kunstwerke lediglich Demonstrationsobjekte sind und eine Geschichte auf Metaebene erzählen. Dennoch sind die oben genannten Arbeiten für sich genommen (auch ohne die Referenz auf die Originale) spannungsreiche Kunstwerke, die die Diversität in Ausstellungen erhöhen, womit deutlich wird, dass ein normatives Stören nicht unbedingt immer sichtbar oder definitiv rezipierbar sein muss. So wird Diversität als ›Standard‹ gezeigt, ohne dass sie dezidiert als queer_end ausgewiesen werden muss. Auch die Zusammenführung zeitgenössischer Künstler_innen mit denjenigen aus bestehenden Sammlungen ist eine museal beliebte Variante, einen Dialog zu schaffen und die Absolutheit der Werke ebenso wie ihre alleinige Deutung durch Kurator_innen abzugeben. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Wiener Dom-Museum: Die Gegenüberstellung und das in-Bezug-Setzen von ›alter‹ und ›neuer‹ Kunst bzw. Kunsthandwerk ist eine Strategie, neue Spannungsfelder in einer Dauerausstellung zu erzeugen, die gleichermaßen als Kunstwerke und künstlerische Vermittlung gesehen werden können. Die Nahbarkeit, die dadurch erreicht wird, sind starke, kuratorische Entscheidungen, die die Verantwortung auf mehrere Schultern verteilt. Sich als Kurator_in nicht zu verstecken und methodologisch Strategien der Auseinandersetzung zu entwerfen, die zum

68 Ob sie sich als Kunstvermittlung, pädagogische Bildungsarbeit oder Fortsetzung von Kunst versteht, ist erstmal nicht relevant. Postrepräsentativ meint: »Es geht auch immer wieder darum, wer was wie über wen (...) mit wem auf welche Weise sagen und zeigen darf. Postrepräsentativ bedeutet daher – wie stets, wenn das Präfix ›post‹ in Anschlag gebracht wird – nicht eine Praxis nach dem Ende der Repräsentation« (Mörsch 2017: 171). Vgl. zudem Sturm 2005.

69 Auch normierte Zeigeweisen werden in Ausstellungen aufgerufen, nachgebildet und dann gestört. Vgl. Renate Lorenz (2007: 15) und Antke Engel und Joss Dorance (2012). In der Ausstellung »Homosexualität_en« (2015/16) wurden alternative Lesarten von Kunstwerken immer wieder thematisiert (vgl. Kapitel 4.2, 4.4 »Texte(n) in Ausstellung, #Queere(nde) Narrationen?«).

Thema, zum Anlass, zur Kunst und zum Raum passen, müssen immer wieder Methode und Ziel sein. Alle Ausstellungen können auf eine Weise konzipiert werden, in der sich eine queer-feministische Haltung ausdrückt – eine Haltung und Vorgehensweise, mit denen ausgestellt, nach Objekten, Orten und Themen gesucht werden kann.

Wenn aber etwas an unserer Gesellschaftsordnung offen genannt zu werden verdient, dann ist es die Freiheit, neue, kontroverse Geschichtsbilder zu produzieren und damit dem Experimentierraum Energien zuzuführen, in dem die Individuen ihre Identität täglich neu schaffen. (Siepmann 1987: 62).

Für die Wahl des Ausstellungsthemas lässt sich mit den Worten Eckhard Siepmanns folgende Intention beschreiben: »ein neues politisches Denken, eine ökologisch orientierte Bedürfnisstruktur entwickeln zu helfen, ein historisch neues Verständnis von Denk- und Triebstrukturen« (1987: 63). Dies entspricht seiner Überzeugung des Museums als »autonomes, ästhetisches Medium« zu begreifen, das er als Laboratorium entwirft:

Laboratorien sind Orte, an denen man oft und lange im Trüben fischt, blitzartig zu neuen Ergebnissen im Mikrobereich kommt, scheinbar Neues mit Altem verwechselt und umgekehrt; immer liegt die Gefahr nahe, daß einem der ganze Laden um die Ohren fliegt. (Siepmann 1987: 64)

Darin zeigt sich die Notwendigkeit zur Verwundbarmachung und zum Mut, die für das Konzipieren von Ausstellungen notwendig ist. Egal, welche Sexualität, Herkunft usw. die_der Künstler_in hat oder mit welchem Geschlecht sie_er sich identifiziert – der Effekt auf die Besucher_innen und/oder die Verhandlung des Inhaltlichen/Stilistischen – muss gedanklich mit queer-feministischen Grundsätzen einhergehen:⁷⁰ Aspekte der Anerkennung, Diversität, Inspiration, Zusammenarbeit, Unterstützung, Wertschätzung von Vorbildern und Gleichberechtigung, müssen erfüllt sein. Andere Bilder und Seiten zu zeigen von Kunst und Künstler_innen sind essentiell – nicht zuletzt auch für ein erweitertes Verständnis für den Erfolg von Künstler_innen – der nie »einfach so geschieht«, sondern immer in einem unterstützenden System entsteht.

Wenn man relationales, inra-actives, queeres oder auch nur ein beobachtendes Verständnis der Welt annimmt, können situativ-kontextgebundene Ausstellungen entworfen werden – die nicht nur dem Kanon folgen, bzw. reproduzieren. Schon aus Prinzip nicht. Egal, wie viel Geld die nächste Blockbuster-Künstler*-Retrospektive einbringt. Dieses Prinzip der »großen Namen« ist im Rahmen des neoliberalen Dispositivs verständlich, aber keines, welches Museen anstreben oder unterstützen sollten. So haben jede Generation und jedes Geschlecht verschiedene Positionen, an denen sie sich abarbeiten können und müssen. Es ließe sich eine Parallele zu einem queeren Familienmodell ziehen, in dem auserwählte Familienmitglieder eine andere Form von Bezugnahme ermöglichen und Auseinandersetzungen etwa mit »Vaterfiguren« verhindert werden: »Finding (real and elective) artist-mothers releases women to

70 Vgl. Pollock (1987): »Feminism and Modernism«, in: Parker/Pollock (Hg.), Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985. London: Pandora Press, S. 93.

deal with their fathers and encounter their siblings on equal terms.«⁷¹ Diese Modelle eröffnen eine Denkweise, die horizontal durch Bindungen und Allianzen organisiert sind, im Gegensatz zu einem vertikalen (Kunst)Geschichtsmodell, das durch Erzählungen von Ausschluss, Ablehnung und Triumph über einander charakterisiert wird (vgl. Molesworth 2010: 508).⁷² Dabei ist hier zugleich eine weitere Verbindungslinie zu ziehen, nämlich je zum Konzept des Rhizoms, das in der kuratorischen Praxis und damit vor allem im Methoden-Glossar eine zentrale Rolle spielen wird. An den Beziehungsgedanken lassen sich zwei Modelle von Helen Molesworth und Lisa Tickner anschließen: Helen Molesworth schlägt als Alternative zur chronologischen Installation oder zur thematischen Ausstellung ein ›Generationsmodell‹ vor. Sie plädiert für ein historisches Einflussmodell, das auf der Idee basiert, dass vor allem Künstlerinnen (und ich würde hinzufügen, auch marginalisierte Künstler_innen) eher nach (Ver-) Bindung als nach Trennung gesucht haben. Lisa Tickner sieht dabei eine Parallele zur Wahlverwandtschaft etwa in queer-feministischen Modellen und betont: »It might help to consider the question of attachment or rupture, not as a gendered distinction, but in terms of an historical contrast in modes of production« (2002: 27). Kunst ist mehr denn je marktabhängig und scheint nie ganz frei – also müssen Kurator_innen sie viel eher als befreiendes Mittel begreifen und nutzen.

Queer-feministisches Kuratieren besitzt einen interventionistischen Anspruch und bedeutet somit immer auch, Kunst in ihrem geschützten Sein zu stören, ihr eigenes Werden und das Gewordensein der Dinge zu hinterfragen. Das heißt auch, dass Ausstellungen ›kulturhistorischer‹ und die strikte Trennung der ›Kategorie Kunstaustellung‹ gestört werden.⁷³ Dabei geht es nicht darum, einen Ursprung oder Kern auszumachen, sondern zum Beispiel zu fragen, warum bestimmte Ideen/Themen immer wieder auftauchen. So wären es eher auch Ausstellungen, die sich zur künstlerischen Ausbildung, Inspirationen, Umständen und ihren Voraussetzungen positionieren. Die Entstehungsgeschichte_n von Kunst in den Fokus zu rücken, heißt nicht, eine wissenschaftliche Distanz zu verlieren. Die Nahbarkeit und die Idee der Nachvollziehbarmachung ist keine Simplifizierung oder mangelnde Abstraktionsfähigkeit – sie fügt viel eher eine Ebene wieder dazu, die eigentlich untrennbar vom Kunstwerk sein sollte, wenn sie ihren ursprünglichen Kontext verlässt. Vorbilder, Lehrmeister_innen, Kolleg_innen, Investor_innen, soziale Strukturen, gesellschaftliche Phänomene und ›Symptome‹ der Zeit können gezeigt und nachvollziehbar gemacht werden. Das Finden des neuen ›Themas‹ erfordert ein neues Geschichts- und Kulturverständnis« (Siepmann 1986: 62) und eine neue Sichtweise auf die Rolle von Kunst in der Gesellschaft. Initiiert durch die Kurator_innen kann

71 Lisa Tickner (2002): »Mediating Generation: The MotherDaughter Plot«, S. 29. Sie meint weiter: »Feminism fought for our right to publicly acknowledged cultural expression; it also insists on our place in the patrimony, equal heirs with our brothers and cousins« (ebd.).

72 Dabei lehnt sie sich an Lisa Tickner an: »Tickner argues that historically women artists have sought attachment rather than separation, meaning that one of the effects of operating within a genealogy marked by absences and omissions is that you try to seek out your predecessors rather than refute them« (Molesworth 2010: 504).

73 Dass sich eine überwiegend experimentelle, analytische und assoziative Variante des Zeigens im Gegensatz zum White Cube nicht durchgesetzt hat, könnte an der immer enger werdenden Verbindung von Kunst und dem Kunstmarkt mit all seinen neoliberalen Mechanismen liegen. Es lohnt sich finanziell einfach mehr, Blockbuster-Ausstellungen zu machen und diese mit bereits großen, bekannten Namen zu feiern. Im Rahmen dieser Arbeit werden hoffentlich Methoden sichtbar, die entgegen dieser Logik arbeiten.

und soll ein Prozess entstehen, der die Relationalität von Gesellschaft und Ausstellung – mit all ihren Objekten, Räumen, Themen, Besuchenden – ins Zentrum der Konzeption stellt und das ›Idealbild Kanon‹ dekonstruiert/entlarvt. Ausstellungen werden als aktiver Teil in die Mitte unserer Gesellschaft gerückt und können mit den Besucher_innen als unabdingbaren, essentiellen Teil darin, über ihre Medialität in den Dialog treten.

Mach, was dich bewegt, zeigt, was euch interessiert und was ihr glaubt, was Relevanz besitzt und warum. Mach, was in den Kontext des Ortes und die Zeit gehört. Outreach und communitybased. Entwickle Utopien mit Kunst. Fang an, am Kanon zu bröckeln, denk Disziplinen und Fragestellungen zusammen und verbleib nicht im Turm des Kunstmuseums. Denkt mit der Kunst und stellt sie nicht tot – unterstützt junge Ideen und neue und denkt sie – wenn vorhanden – mit und gegen eure Sammlung und mit euren Überzeugungen und Ideen zusammen. Und redet mit den Künstler_innen – wenigstens mit denen, die noch leben. Und redet unter Kurator_innen miteinander und besorgt Geld für eure Zusammenarbeit und die Künstler_innen. Denkt in Verbänden, mit anderen Institutionen, kooperiert mit anderen Einrichtungen, die euch gedanklich oder räumlich nahestehen. Überwindet Bürokratien, unternimmt etwas und werdet sichtbar.⁷⁴ Denk schneller, langfristiger und konzeptueller zugleich. Arbeitet zusammen an Fragen, langfristig, mit vielen Ausstellungen, unterschiedlichen Medien und Künstler_innen. Macht Themenjahre oder Sequenzen – wie inzwischen am SMU und an der UdK mitsamt ihren Seminaren und Ausstellungen. Ausstellungen sind Forschung und nicht nur Präsentation. Ausstellung sind Haltung. Nimm dir Zeit. Kämpfe für Zeit. Komm aus deinem gedanklichen Alltag und schau, was dich bewegt, mach dich verwundbar, sei mutig und fühle. Fühle mehr. Schaut euch andere Ausstellungen an und redet darüber. Was bewegt euch, was euch interessiert und fasziniert euch und warum (nicht). Sucht einen Anfangspunkt und seid dann ein Riss, der durch Wände geht.

Queer Curating darf ein diffuses Gewebe von Aktion und Reaktion sein und hervorrufen – und bedarf keiner absoluten Steuerung der Mechanismen und der Ursache-Wirkungs-Beziehung. Zudem existieren immer aktive und passive Anteile bei kritisch-transformatorischen Prozessen (vgl. Jaeggi 2017), die nicht vollständig kontrollierbar sind. Es ist viel mehr als ein kontinuierliches Arbeiten an bisherigen Strukturen – ein Problembewusstsein, das immer versucht, konstruktiv zu arbeiten. Übertragen auf das Ausstellen von Kunst, umfasst, enthält, ermöglicht ›queer‹ Momente kuratorischer Störung von existierenden Normierungen, mit der eine neue Methode des Ausstellens vorgeschlagen wird. ›Queer‹ ist hier eine Haltung und ebenso ein reales, immer wieder neu zu entwickelndes Störmoment, das interventionistisch zu konzipieren ist. Damit behaupte ich nicht, dass jede_r queer ist, der mit queeren(den) Methoden arbeitet. Das Wegrücken von Sexualität zu queer soll auch nicht die unterschiedlichen Unterdrückungs-, Sanktions- und Gewaltebenen der Menschen verheimlichen, die nicht den (hetero)normierten Geschlechts- und Genderidealen und -Ordnungen entsprechen (vgl. Engel 2001). Der Umgang mit In_Formationen und Objekten muss sich loslösen von bisher Gelerntem, muss selbst zum ›Gift‹ oder ›Virus‹ im Innersten

74 So ist das auch auf institutioneller Ebene denkbar: Könnte man das ›Kulturforum‹ in Berlin nicht vor der Versenkung bewahren, dächte man es stärker mit der Philharmonie, dem Ibero-Amerikanischen Institut und der Staatsbibliothek (Preußischer Kulturbesitz), der Neuen Nationalgalerie (+ Neubau Museum des 20. Jahrhunderts), dem Musikinstrumenten und Film Museum zusammen – alle in einem Umkreis von 5 Minuten!)

werden – strukturell, praktisch, metaphorisch. *Queer Curating* kann all jene Prozesse anschieben und benötigt neben dem Engagement der Kurator_innen auch Werkzeuge, die im folgenden Methoden-Glossar zur Hand gereicht werden.

3.4 Methoden-Grundlagen-Glossar

Queer Curating ist eine theoretische Methode, die zugleich durch die Dynamik der Praxis – der Räume, der Objekte, der Erfahrungen, der Ausstellungskultur(en) und -bedingungen, des realen Lebens und Ereignissen, und ebenso der Beziehungen von und zu Körpern, mit denen man sich mit dem Queer Curating auch auseinandersetzt, transformiert wird. Damit besteht Queer Curating nie nur aus ihren Strategien und womit sie sich befasst, sondern auch aus ihren eigenen Produktionsprozessen, die räumlich-, inhaltlich-, zeitlich-, kulturell- und emotional-körperspezifisch sind. Für mich ist Queer Curating insbesondere eine queer-feministische, kulturwissenschaftliche Ausstellungstheorie, die eben nicht nur die Objekte, sondern vor allem auch Kontext, Körpererfahrung und Räume in die Normenstörenden Strategien miteinbezieht. Diese möchte auch situative Befindlichkeiten und Wünsche der individuellen- und sozial-körperlichen Menschen beachten und widerspiegeln, die sie als Methode nutzen. Diese steht damit immer als Unterstützung den vermeintlich unveränderlichen Vorgaben von Ausstellungen zur Seite.

Queer Curating ist also eine lebendige Methode. Eine gelebte Theorie – also eine Praxis, die von unterschiedlichen Menschen – also Körpern ausgeführt wird und sich damit immer wieder neu hervorbringt. So gern die Museologie und die Kunstgeschichte des Kuratierens auch ignorieren wollen, dass jede Hervorbringung einer Ausstellung untrennbar von den Protagonist_innen ist, die sie konzipieren und damit auch von der Kunst, so deutlich muss es werden, dass diese Trennung eben nicht existiert. Das Kuratieren – und hier als methodischer Vorschlag eben das Queer Curating – ist von der eigenen Haltung und den eigenen Blickwinkeln nicht zu trennen, trotz der Resonanzsuche in anderen; ebenso wenig wie sie vom Raum und dem immer wieder neuen Kontext beeinflusst wird. Die Methode des Queer Curating kann daher in ihrer Darstellung niemals eine Anleitung sein oder sich vollständig erklären. Theorie und Praxis funktionieren nur im Verbund – eine Methode wird, wenn sie nur in gelesenen Wort verbleibt, nie vollständig. Ich als Wissenschaftlerin/Kurator_in kann daher auch nie die Methode repräsentieren – sie bringt sich performativ hervor und muss immer reflektiert werden.

Queer Curating beinhaltet Strategien, die nach Resonanzen in anderen Körpern suchen, in anderen Räumen, zu anderen Zeiten. Resonanzen, die durch die Glossareinträge ausgelöst werden sollen.

Theory should emanate from what we live, breathe, and experience in our everyday lives and its only in breaking boundaries, crossing borders, claiming fragmentation and hybridity that theory will finally be useful for liberation. (Hurtado 2003: 216)⁷⁵

75 Aida Hurtado (2003): »Theory in the Flesh: Toward an Endarkened Epistemology«, in *International Journal of Qualitative Studies in Education*, online [researchgate.net/publication/248986836_Theory_in_the_flesh_Toward_an_endarkened_epistemology](https://www.researchgate.net/publication/248986836_Theory_in_the_flesh_Toward_an_endarkened_epistemology) (Zugriff 15.7.22).

Bedeutung entsteht in der Resonanz: im Mitklingen, im Nachhallen, in der Verbindung mit anderen und anderem.⁷⁶ Das heißt, diese Arbeit ist ein Versuch, eben diese Resonanz herzustellen und Verbindungen zu schaffen: mit Mut gegen das Normierte, mit neuen Methoden, neuen Begriffen, anderen Wörtern, die vielleicht sonst nicht im Umgang mit Ausstellungen zu hören sind. Diese Arbeit inkorporiert den Prozess des Ausprobierens, des Kuratierens und des Schreibens ebenso.

The knowing self is partial in all its guises, never finished, whole, simply there and original; it is always constructed and stitched together imperfectly, and therefore able to join with another, to see together without claiming to be another. (Haraway 1988: 586)

»Wenn wir zitieren, dann nur aus Liebe.

Wir beanspruchen nicht, eine Summa zu verfassen oder eine Chronik aufzustellen, unsere Verfahren sind Vergessen und Subtraktion. Ein Rhizom bilden, Maschinen bauen, die vor allem demontierbar sind; ein Milieu schaffen, wo mal dies und mal jenes auftauchen kann: wie (...) ein funktionelles, pragmatisches Buch: nehmt euch, was ihr wollt.« (Deleuze/Guattari 1977: 40)

Queer Curating und ihre Methodik befindet sich immer im Prozess und erfährt durch ihre Verschriftlichung und Umsetzung immer nur kurze Konkretionspunkte. Diese sind notwendig, um nicht die existierenden kuratorischen Theorien und Praxen zu dekonstruieren, sondern Möglichkeiten anzubieten – also darum, Alternativen zu schaffen, die aber weder fix noch vollkommen vorhersehbar sind oder sein sollen. Sie versucht nicht perfekt zu sein und tut eben auch nicht so als sei sie es.

Im Folgenden werden die ersten 15 Einträge des methodischen Grundlagenglossars vorgestellt. So banal wie das klingt, so berauschend können ihre Wirkung sein. Die Einträge beinhalten einen Status Quo, der sich mit jeder Erfahrung erweitert und von jeder_m nach Wunsch verwendet und erweitert werden darf. Die darin enthaltenen Ansätze waren mein Handwerkszeug, meine Sprache, meine Richtung. In jeder Reihenfolge und Verbindungen wurden sie bei den (Seminar)Ausstellungsprojekten gebraucht und wurden nach jeder Erfahrung seit 2015 überarbeitet – eine Zusammenfassung oder sie als Endprodukt zu begreifen, wäre daher nicht im Sinne der Sache.

Das »Methoden-Grundlagen-Glossar« soll methodisch für Theorie und Praxis umfassende Anregungen für das Kuratieren von Ausstellungen geben. Neu, wieder und anders über Subjekte, Objekte und Räume nachzudenken – immer reflektiert im rhizomatisch Verbund mit einem selbst im Hier und Jetzt (#Intra-action und Relationalität, #Situieretes Wissen, #studium & punctum, #Zwischen Raum und Zeit).⁷⁷ Ihre Zugriffsweisen bieten Alternativen für dichotome Vorgehensweisen in binären, eindeutigen, hierarchischen oder vorhersehbaren Strukturen. Sie sind offen für neue Herangehensweisen, Beobachtungen, Strukturen und Existenzweisen und beachten

76 Vgl. dazu unter anderem Jean Luc Nancy: »A l'écoute« (1972) für die Verbindung mit anderen auf körperlicher und geistiger Ebene.

77 Ich bin mir bewusst, dass die einzelnen Abschnitte ausschnitthaft und knapp sind – ebenso wie die Grundlagentexte etliche Fragen im Zusammenhang mit Ausstellungen offen oder gar unberührt lassen. Sie sind von Begeisterung und Überzeugung geleitet und immer schon mit der Ausstellungspraxis zusammengedacht, so dass sie nicht als reine Ausarbeitungen der jeweiligen, zugrundeliegenden Konzepte missverstanden werden dürfen.

Interdependenzen aller Entitäten.⁷⁸ In diesem Sinne knüpft Queer Curating an post-strukturalistisches Denken an, das ahistorische, universelle Wahrheiten und Normen ebenso wie die Vorstellung eines einheitlichen und abgrenzbaren Subjekts zurückweist und die Bedeutung symbolisch-diskursiver Prozesse für die Hervorbringung von Ausstellungen innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse betont (Engel 2005: 260).⁷⁹ Dabei bewegen sich die Ansätze (und ich mich mit ihnen) bewusst in Anlehnung, Abgrenzung und Durchque(e)rung bekannter Normen, um sie von innen heraus zu verändern. Durch die zugrunde gelegte relationale, intra-activistische und rhizomatische Denkweise ist es möglich, gleichzeitig einen Fokus auf die Entitäten wie auch das Werden in Relation zu legen. Mit dem Methoden-Glossar und seinen Einträgen geht es um eine Zugewandtheit gegenüber allen Akteuer_innen – menschlicher und nicht-menschlicher Natur – Objekten, die zugleich materiell und kulturell ebenso wie in ihrem Zusammenhang zu Subjekten stehen.⁸⁰ Ohne also dogmatisch neue Normen oder Zwänge für das Konzipieren von Ausstellungen zu schaffen, dient das Glossar vor allem zu diesem ›Gewahrwerden‹ von Möglichkeiten – so kann mit den Hashtags hin- und hergesprungen und gesucht werden.⁸¹ So gilt dies auch für das Lesen dieses Buches: »turn the pages until a paragraph catches your eye. If the ideas or images seem interesting, scan the nearby paragraphs for anything that resonates in an intriguing way« (Ballard [1970] 2001: vi).

Die folgenden Ansätze sind zum einen in der Praxis erprobte Werkzeuge, und zum anderen Überzeugungen, die sich in Anlehnung und Abgrenzung tradierter Abläufe von Ausstellungskonzeptionen befinden. Dabei muss in der Anwendung nicht jeder Eintrag zum Tragen kommen – die Intensitäten und Verdichtungen sind je Projekt frei wählbar, »wie es dir gefällt« und je nachdem, was zu dir spricht.

78 Immer mitbedenkend, dass heteronormative und diskriminierende Wissens- und Denkstrukturen im Queer Curating ebenso abgelehnt werden.

79 Vgl. Jacques Rancière (1987): *Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris: Fayard und *The KINQ Manifesto*: kinqblog.wordpress.com. (Zugriff 19.1.19).

80 Vgl. das Konzept der ›Hybride‹ und ›Quasi-Objekte‹ bei Bruno Latour und Michel Serres. In: Latour (2002): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 248 und Michel Serres [1980] (1987): *Der Parasit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 346, zudem Schaffaff 2013: 70f., Umathum 2011: 162.

81 Auch wenn innerhalb dieses Buches, bzw. des PDF's, nicht immer auf alle Hashtags verwiesen werden kann und soll, ist es doch eine handhabbare Option, die auch Spaß machen kann.

3.4.1 Subjekte

#Affekte

»Das ist die Aufgabe der Ästhetik: dass sie nicht die Bereiche der Welt von ihrer sinnlichen Einbezogenheit in dieselbe trennt. Affekt ist letztlich nicht nur ein angemesseneres Konzept als Repräsentation – obwohl letzteres mit dem Vorangehenden verbunden werden kann – sondern es ist das Einzige, das der Art und Weise gerecht wird, in der Kunst außerordentliche kulturelle Kraft ausübt, ausüben muss, und nicht aufhören kann auszuüben.« (Bal 2006: 19)

Die Fähigkeit, zu affizieren und affiziert zu werden ist Grundlage queer-kuratorischer Arbeit.⁸² Sie ist geprägt von unserer Aufmerksamkeit für Verbindungen der Welt, für eine bestimmte Erfahrung, einen Ort oder Raum oder eine Begegnung und von unserer aktiven Auseinandersetzung mit der Materialität und dem Kontext, in dem Ereignisse und Interaktionen stattfinden. »Es ist vor allem ein verkörperter und ausgeführter Prozess – eine Art und Weise, in der Welt zu sein, der aus einem ganz persönlichen Akt der Zuwendung zur Welt besteht.«⁸³ Jüngste Entwicklungen hin zu einem dezidiert nachhaltigen Kuratieren gehören ebenso dazu – wie die Frage, ob es nicht vor allem Beziehungen zwischen Menschen (und ggf. Objekten) sein sollten, die Ausstellungen aktivieren – viel eher als das Verständnis von Ausstellung als Produktion. Besonders in dieser Nach-Pandemischen Zeit ist es eine Chance, die Rolle, Aufgaben und Vorgehensweisen der Kurator_innen vollkommen neu zu denken.

So plädiere ich für ein involviertes, relationales Verständnis zur Welt – gepaart mit der Überzeugung, als Kurator_in zu ihrer Verbesserung beitragen zu können. Die Konzepte von »Affekt« und »prehension« bei Alfred N. Whitehead ergänzen diese direkte Beziehung (1987: 225-232). Dabei ist seine zugewandte und zugleich abstraktere Auffassung – einer »uncognitive apprehension« (Whitehead 1929: 69) – als eine relationale Verbindung zwischen Menschen und der sie umgebenden Welt zu beschreiben, bei der es nicht um ein vorrangig wissenschaftsbasiertes Begreifen/Beziehen geht. Vorstellbar auch etwa wie eine immer wieder, offene Begegnung mit den Objekten: Was macht es mit mir, was erzählt es mir, wie sieht es aus, warum ist es wichtig, was regt es für Gedanken an – genau dieses, genau jetzt, genau hier? Die Offenheit, auch eine »prä-epistemischen« Vorstellung von der Welt zuzulassen, ermöglicht eine neue Variante einer Wissenshervorbringung und Abstraktion. Dabei ist es jene Abstraktion einer früheren Erfahrung im Jetzt-Moment und beschreibt vor allem einen Akt der Achtsamkeit, der ihn wiederum mit dem Affekt verbindet. Dieser beinhaltet nach Ma-

82 Dabei wird der Abgrenzung von Affekt und Anziehung/Trieb gefolgt, die Sedgwick und Massumi ebenso anstreben: Sedgwick/Barber/Clark (2002): »This Piercing Bouquet: An Interview with Eve Kosofsky Sedgwick«, in: Stephen M. Barber/David Clark (Hg.), *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York: Routledge, S. 243-262, z.B. S. 261; Vgl. Brian Massumi (1995): »The Autonomy of Affect«, in: *Cultural Critique: The Politics of Systems and Environments*, 2, 31, S. 83-109, besonders S. 69 und Massumi 2010: 27. Auch wenn Brian Massumi betont, dass es sich für ihn nicht um eine individuelle Emotion handelt. Massumi bezieht sich in seiner Definition dabei auf Spinoza und Deleuze (vgl. Massumi 2009).

83 Frei übersetzt für den Begriff des »Worlding« nach Helen Palmer, Vicky Hunter: »Worldings«, in: newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html. Zugriff am 2.2.2016).

rie-Luise Angerer auch einen »Abstraktionsprozess«, der seinen »Ursprung in der Vergangenheit hat und mit der zeitlich vorgelagert Zukunft verschmilzt.«⁸⁴

Queer Curating bezieht Affekte, bzw. das Zulassen des Affiziert-Werdens und des Affizierens umfassend mit ein – als eine bewusste Hinwendung der Aufmerksamkeit auf Begegnungen und relationale Verbundenheit. Ein Affekt also zunächst als etwas empfundenes, ein aktiv Erlebtes und zugleich mit sozio-kultureller Prägung als Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart im Kontext der Wahrnehmung der Kunst verbundener Aktivierungs-Effekt – einer, der nicht in erster Linie »dominierende Deutungen« vorschreibt (vgl. Adorf/Christadler 2014). In Korrespondenz mit der Definition von Raum, der erst in seiner Verwendung – etwa im Umgang mit Objekten und der Bewegung von Körpern, wird unerschrocken Affektion mit »faktischem Wissen« für die Konzeption verbunden – in der Überzeugung, dass beides untrennbar ist und immer zusammengedacht werden kann (#studium & punctum). Dies geschieht auf rhetorisch-sprachlicher ebenso wie auf räumlich-atmosphärischer Ebene: »Wir begreifen, was uns ergreift« durch die »sinnlichen und gedanklichen Erfahrung[en]« (#Sinn_liche Wahrnehmung).⁸⁵

Auf der rezeptiven Seite der Besucher_innen-Forschung ist die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Kunst im Ausstellungsraum oftmals direkt mit neoliberalen Zügen verknüpft, die mit Strategien der Überwältigung, Emotionalisierung, Affektierung eine Lenkung von Wahrnehmung für bestimmte Zwecke oberflächlich verbinden.⁸⁶ Das bewusste, ästhetische Spüren der Präsenz der Kunst als Effekt des Ausstellungsbesuchs wäre hierbei aber ein Anfang.⁸⁷ Zudem sind es »Kunsthistorische bzw. historische Deutungsmodelle, die die Präsentation von Kunstwerken [immernoch] bestimmen (...) und damit unterschwellig oder auch offenkundig« die Wahrnehmung von Kunst lenken, dominieren bis heute den kuratorisch-kustodischen Museumsalltag (Braesel et al. 2008: 18). Wenn sogenannte »pädagogische« Zwecke (ebd.) hinzugezogen werden, erreicht es oft einen Charakter der Überzeugungsstrategie, die hier nicht angestrebt wird. Es geht viel eher um die aktive Einbindung der sinnlichen Wahrnehmung in die Konzeption einer Ausstellung. Peter Rehberg hebt hervor: »Affekte stabilisieren sich nicht über Wiederholungen, sie operieren zunächst jenseits von Erinnerungsspuren, Geschichte oder Wissen« (2017: 69).⁸⁸ Elke Bippus betont:

84 Marie-Luise Angerer (2014): »Affekt und Repräsentation – Blick und Empfinden«, in: FKW // Zeitschrift für und Visuelle Kultur, 55, fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1266/1261, S. 30 (Zugriff 25.07.15). Mit der Historizität des Affekts setzt sich ebenso Judith Butler auseinander.

85 Emil Staiger (1955): Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich: Atlantis, S. 11; Elisabeth Ströker (1965): Philosophische Untersuchungen zum Raum. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 22f.

86 Vgl. zum Beispiel: Szenografie in Ausstellungen und Museen VII: »Zur Topologie des Immateriellen. Formen der Wahrnehmung« der DASA Arbeitswelt Ausstellung Dortmund (2015).

87 Unter anderem haben sich Erika Fischer-Lichte, Gernot Böhme, Jacques Rancière und Laura Bieger mit »ästhetischer Erfahrung/Aisthesis« in diesem Zusammenhang auseinandergesetzt. Jacques Rancière untersucht, wie Gesellschaften Dispositive der Wahrnehmung herausbilden (2006); für Gernot Böhme ist es eine »sinnliche Wahrnehmung« (2001: 41) für Laura Bieger ein »Eintauchen« (2007: 9).

88 Wenn es aber zur generellen Auseinandersetzung mit sinnlicher Wahrnehmung kommt, wird mit der Methode es Queer Curating darüber nachgedacht, inwieweit die sozio-kulturell geprägten Aspekte der Wahrnehmung (auch im Anschluss an die Auseinandersetzung mit Erwartungen) im Moment der situativen und normativen Störung relevant werden und verknüpft werden müssen. Wie können auf

Das seit einigen Jahren bestehende Interesse am Affekt kann als ein Angebot gesehen werden, diesen reflexiven repräsentationskritischen Ansätzen eine Kompetenz an die Seite zu stellen, welche die Wahrnehmung, den Körper, den Affekt explizit einbezieht und so das reflexiv-geistige Vermögen mit einem affektiv-körperlichen verbindet. Aktuell diskutierte Affekttheorien versuchen demgemäß eine Affekt(de)regulierung nicht allein durch ein *Wissen* um Deutungsmuster und Interpretationsrahmen herbeizuführen, sondern die Sinne selbst in ihrer affektiven Ansprechbarkeit empfänglich werden zu lassen für ausgeschlossene, nicht dominierende Deutungen. (Bippus: 2014: 22)

Neben der Affekttheorie und Prozessphilosophie, sind es Ansätze in der Tradition des poststrukturalistischen Dekonstruktivismus, die hierfür relevant werden – und damit auch den Queer Theories. Im Rahmen des bisherigen queer-theoretischen Diskurses wird dabei die Frage nach der Repräsentation und Begehrensstruktur besonders relevant, die sich vor allem auf die Vielfalt von sexuellem Begehren bezieht. Begehren kann als Angezogen-Werden losgelöst von Sexualität betrachtet werden, wie es etwa auch Deleuze und Guattari in ihren Ausführungen zum Rhizom vornehmen (#Rhizom). Sie verstehen es als Kraftfeld, in dem es weniger um die intimen Beziehungen einzelner Subjekte geht. So ließe sich für mich Affekt als angezogen Sein und Werden als ein Denken in Gefügen verstehen, das sich relational intra-activ aus menschlichen und nicht-menschlichen Aspekten zusammenschließt. So wäre der Begriff des Begehrens hier eher ein methodischer, wenn man ihn als dynamische Vorgehensweise beschreibt. Weitere Vertreter_innen wie z.B. Ann Cvetkovich, José Esteban Muñoz, Sara Ahmed oder Lauren Berlant setzen sich in intersektionaler Verbindung mit unterschiedlichen Implikationen mit psychoanalytisch mit Affekten auseinander. Es geht ihnen aber weniger um die Herstellung oder Untersuchung von Affektzuständen als viel eher um die Frage, welche, vor allem negativen, Erfahrungen aus Diskriminierungen in affektive Begrifflichkeiten gebracht werden, die von bereits kategorisierten Verwundungen zeugen, überhaupt schwer zu benennen sind (und manchmal auch bleiben sollten) oder als individuell gesehen werden – auch wenn sie vor allem Zeugnisse strukturell-hegemonialer Gewalt sind (vgl. Ahmed 2010).⁸⁹

Was die Vertreter_innen der queeren Affektforschung mit dem *Queer Curating* unter anderem vereint, ist die Betonung einer Körperlichkeit, die Wichtigkeit von Gefühlen im weitesten Sinne, gerade auch in Verbindung mit visuellen Praktiken, die üblicherweise mit der überholten Zuschreibung des Geistes (versus des Leibes) versehen werden ebenso wie strukturelle Bedingungen für Emotionen.⁹⁰ Die normierte und überwiegend entkörperlichte Wahrnehmung, die in Ausstellungen oft präferiert wird, ist nicht zuletzt durch die Hinzunahme der queer-affect-theories überholt. An-

diese Prägungen eingegangen werden, ohne dass Stereotype angenommen oder mit repräsentativen Aspekten gearbeitet wird? Dabei geht es nicht darum, es ›allen recht machen zu wollen‹ – nur die Frage, wer was wie in der Ausstellungen wahrnehmen könnte. Nicht zuletzt, da Ausstellungen nie ortlos sind – und sich damit immer in die Ausstellung einschreiben.

89 Vgl. Ann Cvetkovich (2003): *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Culture*; Lauren Berlant (2010): *Cruel Optimism*; Heather Love (2007): *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*; Sarah E. Chinn (2012): *Queer Feelings/Feeling Queer*, S. 124-131 oder in Reaktion darauf als *affirmative turn* bzw. positiver besetztem Blickwinkel, z.B. Muñoz (2009), Clare Berringham (2018): *Feeling Queer Together*, hdl.handle.net/10012/14206.

90 Vgl. Jennifer Fisher (2006): »Exhibitionary Affect«, in: *paradoxa. Curatorial Strategies*, 18, S. 27-33.

genommen wird, dass, ausgehend von einem Verständnis des Affekts, in einer Inszenierung eine kuratorische Störung provoziert werden kann, die sich auf allen Ebenen auswirken kann. Diese Momente gesteigerter Intensität bergen ein transformatives Potential. Störungen innerhalb eines affizierten Wahrnehmens können individuelle oder gemeinschaftliche Veränderungen der Wahrnehmung bewirken, je nach Konzeption. Der Affekt ist der »margin of manoeuvrability« (Massumi 2015: 3). Dieser erhoffte Möglichkeitsspielraum beinhaltet ebenso ein Transformationspotential: »The affect and the feeling of the transition are not two different things« (vgl. ebd. S. 1ff.). Die Affizierung geschieht also im Zusammenwirken von Objekt und Subjekt, die Veränderungen im Bewusstsein, den Bedeutungen und Emotionen ermöglichen und damit wichtiger Teil der Bedeutungsproduktionen von Ausstellungen sein können.

Der Affekt fordert das Denken heraus und affiziert es, indem er internalisierte Perzeptionen und Affektionen nicht befriedigt, sondern diese unterbricht und einem Affekt/Raum der Potentialität ausdrückt und das Intervall zwischen Bewegungen/den Zwischenraum der Relationalität gerade nicht erfüllt. (Bippus 2014: 24)

Der Affekt beinhaltet, anders als Brian Massumi in Anlehnung an Spinoza und Deleuze meint, auch »individuelle« Emotionen, die sich darin ereignen können. Bippus betont mit Butler:

Wir sind schon in die soziale Produktion von Affektivität eingebunden, bevor wir einen Affekt als unseren fühlen und behaupten können; unser Affekt ist mithin niemals bloß unser eigener. (...) Soziale Deutungsmuster veranlassen uns dazu, die Welt in einer bestimmten Weise wahrzunehmen (...). Reaktionen sind immer Reaktionen auf einen in bestimmter Weise wahrgenommenen Zustand der Welt. (Butler 2009: 35f.)⁹¹

Um in dem Konzept des Affekts ein mögliches Transformationspotential zu generieren, wird es notwendig, Butlers Verständnis vom Affekt als sozialer Effekt mit Brian Massumis (2015) und Elke Bippus' Definition zu kombinieren und ihn in der Dopplung der Affiziertwerdens zu halten. De Affekt/das Affiziert-Werden auf Seiten der Kurator_innen ist eine grundsätzliche Haltung und Ausrichtung hin zur Welt.

Auf der Rezeptionsebene geschieht er innerhalb kultureller Praktiken und wird durch Störungen der routinierten Wahrnehmung ausgelöst. Massumi bringt dies mit dem Peirce'schen »Shock«-Konzept« (Massumi 2015: 53) in Zusammenhang.⁹² Dieser lenkt und unterbricht unsere normalisierte Wahrnehmung. Störungen können bewusst und unbewusst ablaufen und sind eine Möglichkeit, auch Erwartungen und »etablierte Wahrnehmungsweisen« – der Kunst und innerhalb des Rituals der Ausstellung – zu durchkreuzen. Um sich weiter grundsätzlich »dem Moment der Störung« zu nähern, wird der Affekt als Teil des queer-performativen Verständnisses von der Welt verbunden.

91 Judith Butler (2009): »Über Lebensbedingungen«, in: Dies. *Krieg und Affekt*. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 35f., zit. nach Bippus 2014: 21f.

92 Wie zum Beispiel durch »ungewöhnliche Präsentationsweisen«, Übertreibungen, irritierendes Zusammenführen.

Die Hinwendung zum Affekt-Konzept vereint ein relational-gesellschaftliches Moment mit dem konkret situativen, sinnlichen Erleben und lässt sich mit dem Moment der Störung und der ästhetischen Arbeit am Objekt konzipieren.

Bei der Betrachtung des E/Affekts von Kunst entsteht eine Verschiebung, die sich mit dem Sedgwick'schen Begriff des »periperformative«⁹³ beschreiben ließe und den Umkreis zeichnet, um den es sich dreht – nicht um das Direkte (sowohl sprachlich als auch räumlich); also nicht um den »explicit performative« Sprechakt, sondern um das, was als »cluster around performance« (2003: 68) beschreibbar ist. Das, was inhärent ist, aber nicht direkt formuliert wird, entspricht einer Lücke – einer Lücke, die eben auch eine sprachliche Störung sein kann – eine Leerstelle, die auch in der Ausstellung als bewusste Auslassung funktionieren kann (ob etwa in Ausstellungstexten angewandt oder räumlich begriffen). Für Sedgwick ist damit der Begriff des Affekts als verkörperte Reaktion auf etwas zu verstehen, der durch⁹⁴ ausgelöst, aber nicht direkt an den Akt/das Objekt gebunden ist (vgl. 2003: 70ff.). Der Auslöser für die Veränderung ist dabei immer im Dazwischen zu verorten – einem Dazwischen, das aus vielen Entitäten besteht – nicht nur aus dem ›Sendenden‹ und ›Empfangenden‹. Auch wenn Norbert Elias davon ausgeht, dass Affekte gesellschaftlichen Kontrollmechanismen unterliegen und sich die Gesellschaft innerhalb von Gruppen selbst erzieht, wird angenommen, dass sich die Art und Weise wie zwischenmenschliche und insgesamt entitäre Inter/Intra-Aktion auf besondere Weise entfaltet, sobald eine sinnliche Wahrnehmung herausgefordert wird. So können formbare Sozialbeziehungen entworfen werden, die über die veränderte Beziehung zwischen Menschen/Bewusstsein/Objekt/Wissen und Emotionen/Raum/Kunst Auskunft geben können und sie selbst verändern (#Intra-action und Relationalität). So wird auch deutlich, dass mit dem Konzept des Affekts ein Demokratisierungsanspruch proklamiert werden kann. Kurator_innen können Raum- und Themenkonzepte mit Affekten hervorbringen, die für unsere Relationen zur Welt und unser Transformationspotential im Moment der Wahrnehmung von Kunst ein Bewusstsein schaffen – als queer-politische, körperbetonte und ganzheitliche Wahrnehmungsweise.

#Sinn_liche Wahrnehmung

Queer Curating ist ein Plädoyer für mehr Sinnlichkeit beim Ausstellen von Kunst. Für mehr Mut, Engagement und Emotionen. Begegnung, Spiel, Humor beim Kuratieren. Im Folgenden wird auf den Aspekt des Sinn_lichen eingegangen und gezeigt, wie sehr wir Inhalte über all unsere Sinne wahrnehmen und die kunsthistorische Dominanz des Auges als Zentrum unserer Erfahrung abgelöst wird. ›Sinn_lich‹ meint dabei die Verschmelzung von sinnlicher Wahrnehmung mit der Anerkennung von Sensorik als relevanten, da sinnstiftenden Teil bei der Wahrnehmung von Kunst. Es geht hier um nichts weniger als die Frage, wie wir ein relationales Gefüge aus Kunst, Menschen, Räumen und Gedanken befördern und welche Vorstellung wir generell von Bedeutungsproduktionen in Ausstellungen entwerfen wollen. Auf diese Weise wird der Weg vom skopischen Regime zum Kaleidoskopischen geführt, bei dem alle Sinne, Wahr-

93 Eve Kosofsky Sedgwick (2003): *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham/London: Duke UP, S. 68ff.

94 Vgl. Norbert Elias (1939): *Über den Prozess der Zivilisation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

nehmungs- und Denkweisen bedacht werden, wobei hier nur ein kleiner Anfang gemacht werden kann. Eine Ausrichtung und Orientierung hin zu dieser Konzeptionsweise vermag aber bereits große Veränderungen anzustoßen.

Die Ansichten zum #Affekt aus dem vorangegangenen Eintrag ergänzen jene für eine sinn_liche Wahrnehmung, die immer einer sozio-kulturellen Prägung von Wahrnehmung einhergeht – ebenso wie die ritualisierte Museumsbesuchserfahrung, die zudem oft passiv und beiläufig ist/konzipiert wird und zu einem »klassifizierenden Vorverständnis« tendiert (Lange 2008: 202f.). Ergänzend dazu wird es wichtig, Inhalte, Themen und Positionen mit dem wirklichen Konzipieren des situativen Moments zusammenzudenken – beides bedingt sich gegenseitig und wird durch die Besucher_innen hervorgebracht. Kurator_innen sollten ein Gespür dafür zu entwickeln, wie die Objekte, die Themen, der Kontext der Ausstellung mit der Atmosphäre des Ortes und der Ausstellungsräume so verbunden werden kann, dass sie gemeinsam das Konzept der Ausstellung hervorbringen. Kunst ist immer sinnlich – ihre Wahrnehmung in Ausstellungen aber zu selten derart konzipiert (#Atmosphäre). Die den Kunstwerken bislang zugeschriebenen, aber ebenso aktualisierten, kontextgebundenen Sinnesansprüchen müssen ebenso beachtet und gestaltet werden. Dass diese Ansprüche subjektiv empfunden und deshalb variabel sind, versteht sich von selbst und sollten deshalb bei der Konzeption von Ausstellungen besonders sensibel behandelt werden. Feinfühlig und entsprechend der Idee gesteigerter Intensitäten wird angenommen, dass sinn_liche Wahrnehmung in der Konzeption auf eine Weise Bedeutungen produziert, die umfassende Erfahrungen ermöglicht und die Distanz zu Besucher_innen verringert. Innerhalb dieser Annäherung an eine Aisthesis ist es mitnichten so, dass weniger Informationen als bei nüchternen, den Sehsinn fokussierenden pragmatisch konzipierten Räumen verarbeitet werden. Das Bewusstsein bewältigt ein Bruchteil der Informationen, die unser Gehirn erreichen.⁹⁵

Die Konzeption schwingt auf vielen, auch un- und unterbewussten Ebenen und sucht Resonanzpunkte bei jeder_m einzelnen Besucher_in. Diese, in der gesteigerten Intensität stattfindenden Situationen, in der die Informationen durch die Besucher_innen verarbeitet werden, sind also weder überwältigend, den Inhalt verflachend oder ablenkend gemeint. Die unbewussten und bewussten, beziehungsweise explizit gemachten Informationen müssen für die Konzeption von Ausstellungen auf den unterschiedlichsten Ebenen mitgedacht und zugleich ihre Entstehung bewusst ermöglicht und durch die Körper hervorgebracht werden.⁹⁶ Damit ist auch gemeint, dass sinnlich-affektive Anhaltspunkte konzipiert werden, um ein Gewährwerden der neuen Wahrnehmungsweisen von Kunst in Ausstellungen queer normierter Muster zu fördern. Diese Muster beginnen sich aufzulösen, sofern man auch den Körper auf verstärkte Weise für den Prozess des Nachdenkens, des Ausstellens und der Wahrnehmung von

95 Bas Kast (2007): »Das Unbewusste dagegen wird sogar mit Millionen von Bits fertig. In jeder Sekunde verarbeiten unsere Sinne mehrere Millionen Bits, nur ein Bruchteil davon jedoch dringt ins Bewusstsein. Der Hirnforscher Gerhard Roth schätzt, dass uns »weniger als 0,1 Prozent dessen, was das Gehirn tut, aktuell bewusst wird.«. In: wissenschaft.de/gesellschaft-psychologie/wie-sie-ih-unbewusstes-nutzen/ (Zugriff 1.5.19).

96 Für die performativ ausgerichtete Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte ist die Wahrnehmung nicht prozesshaft, sondern vor allem als dezidiert aktive Handlung zu verstehen und wird somit auch zum Teil kuratorischer Konzeptionen (vgl. Fischer-Lichte 2001: 352).

und über Kunst beachtet. Philosophen wie Maurice Merleau-Ponty, Edmund Husserl, und Bernhard Waldenfels dominieren in der Philosophie bereits mit systematischen Analysen einer Phänomenologie der Wahrnehmung eine stärkere Betrachtung des Körpers (bzw. des Leibes).⁹⁷ Trotz der Aufrechthaltung der Trennung von Geist und Körper betont etwa Merleau-Ponty, der Leib sei das »Mittel überhaupt, eine Welt zu haben« (1966: 176). Eine Welt zu haben, bezieht dabei situative Momente der Wahrnehmung und Handlung ebenso mit ein wie die generelle Verankerung des Körpers in der Gesellschaft.⁹⁸ Diese Doppelbeziehung wird auf vielen Ebenen hier auch relevant und wird zum politischen Instrument: So ist die ›Situation‹ immer eine Doppelte, die sich nicht nur auf das Subjekt im relationalen Moment der Wahrnehmung bezieht, sondern auch auf seine Rolle innerhalb ritualisierter Strukturen und der Anerkennung einer »affektiven Intelligenz« und »leibhaftigen Vernunft« (Waldenfels 1993: 152).⁹⁹ Diese sollten immer bei der Hervorbringung neuer Wahrnehmungsweisen und damit auch Wissen in Ausstellungen beachtet werden (vgl. Butler 2002: 303ff.). Eine neue, sinnliche Wahrnehmung in Ausstellungen erkennt alle Formen der lebenswirklichen Wissenshervorbringung an, die umfassende Erfahrungen von und mit Kunst in Relation zu uns und unserer Umwelt zulässt.¹⁰⁰ Letztlich sollte vor allem die Trennung und tradierte Dichotomisierung von Körper und Geist final selbst in der Lehre der Kunstgeschichte aufgegeben werden, die viel zu oft noch in diesen Kategorien denkt und das Ausstellen beeinflusst. Zumal mit dieser Trennung lange Geschlechterzuschreibungen vorgenommen wurden, bei die Weiblichkeit mit Körper im Kontrast zur hegemonialen geistigen Männlichkeit stand. Von dieser Basis ausgehend zeigte Butler, wie weitreichend diese Geschlechterzuschreibungen waren und welche sie noch hervorbrachten: weibliche Irrationalität versus Rationalität, Passivität versus Aktivität – bis hin zur Frage, wer Entscheidungen treffen oder gar (in der Wissenschaft) arbeiten sollte.¹⁰¹ Diese Denkmuster dominierten alle Ebenen der Wahrnehmung und wirkten sich somit auch auf das Machen von Ausstellungen aus. Butler honoriert diesen Ansatz in Merleau-Pontys Spätwerk, in dem er dem Körper im intensivierenden und aktualisierenden Modus beschreibt, mit dem auch historische Situationen relational betrachtet werden können. Es wird zudem mit Elke Bippus angenommen, dass sich Repräsentationen in den jeweiligen Situationen immer wieder neu aktualisieren und damit verändern lassen (2014:19). Eine Chance, die Ausstellungen auf eine besondere

97 Bernhard Waldenfels (2006): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; ders. (2000): Das leibliche Selbst. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

98 Der Leib wird laut Merleau-Ponty »erst in der Erfahrung von ihm, und vornehmlich in der sexuellen Erfahrung und durch das Faktum der Geschlechtlichkeit« zweideutig (1966: 200). Vgl. Anna Orlikowski (2018): »Weiblichkeit als Zweideutigkeit: Phänomenologische Zugänge im Spannungsfeld zwischen Beschreibung und Konstituierung«. Sie betont: »Während er für die Anderen ein ›Objekt‹ darstellt, ist die Leibperspektive ›meinerseits‹ eine subjektive, die im Begehren oder in sexueller Erfahrung auf besondere Weise zum Ausdruck kommt.« (S.3)

99 Vgl. Metraux/Waldenfels 1989.

100 Vgl. Imke von Maur (2017): Die Epistemische Relevanz des Fühlens. Habitualisierte affektive Intentionalität im Verstehensprozess. https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-20180807502/5/thesis_von_maur.pdf

101 Vgl. ebd. Mit der neuen Perspektive auf ein »leiblich inkarniertes Subjekt« wurden neue Diskurse zu Geschlechter- und Körperdifferenz ermöglicht und für allem für eine feministische Forschung der Philosophie weitreichend.

Weise nutzen sollten: Eine wirkliche Begegnung mit Geschichte_n (Butler 1989: 97).¹⁰² Sich also nicht mit der Frage nach der sinnlichen Wahrnehmung in Ausstellungen zu beschäftigen, ist tendenziell lebensfremd und eine vertane Chance. Dennoch ist Privilegierung des Sehens im Zuge der cartesianischen Körper-Geist-Dichotomie, einer Natur/Kulturteilung und dem aufklärerischen Verständnis von Bildung ein hartnäckiges Überbleibsel, das sich nur sehr schwer aus den Museen entfernen lässt (#Affekte). Auch wenn sich viele kunst- und bildwissenschaftliche Forschungen mit der Rolle des Sehens/Blickens beschäftigen, bleibt die sensorische Wahrnehmung meist ein blinder Fleck.¹⁰³ Die Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung wird noch immer bevorzugt, auch wenn es innerhalb der Forschung die Tendenz hin zum »Sehakt« gibt, der nicht allein vom Bild ausgeht (Krämer 2009a: 16). Dennoch fehlt ihnen der »radikale Impuls im Denken des Performativen, der darin besteht, menschliche Tätigkeiten (auch) in ihrer Geschehensdimension und ihrem Widerfahrnischarakter zu machen« (ebd.). Etliche weitere Forschungsrichtungen befassen sich mit dem Phänomen der (ästhetischen) Wahrnehmung – bis hin zu den Naturwissenschaften: In der Neuropsychologie geht man pragmatisch davon aus, dass eine aktive Wahrnehmung die Verbindung aus einem Reiz und der Erwartung ausmacht.¹⁰⁴ Die Phänomenolog_innen und Raumtheoretiker_innen (die kulturwissenschaftlich soziologisch oder philosophisch arbeiten) betrachten Aspekte der Atmosphäre, der Handlung und Wirkung und die so-

102 Wenn Merleau-Ponty über die Körperlichkeit des Sehens schreibt, interessiert ihn vor allem eine Ambiguität des Körpers, einen, den er in »corps objectif« und einen »corps phénoménal« unterteilt (1945: 493). Diese ist mit unseren cartesianischen Körper und Leib-Trennung verwandt. Seine Körper als seine Erkenntnistheorie wären hier erwähnenswert, da er diesen als körperlichen Prozess und den Körper zugleich als Ergebnis der Wahrnehmungsbedingungen beschreibt. Außerdem lehnt er darin die Kategorisierung von Subjekten und Objekten zugunsten einer Ontologie des Sinnlichen ab (vgl. Butler 1989: 97).

103 Vgl. Susanne von Falkenhausen (2015): Das Sehen in der Kunstgeschichte und Visual Culture Studies. Auch wenn Eva Schürmann (2008) betont: der Blick ist ein »performativer Akt« (S. 192) und die Bildwissenschaft sich diesem Phänomen des »Bilderblickens« angenommen haben, zielen ihre Untersuchungen auf eine andere Fragestellung – vor allem an das Bild selbst und nicht die Art und Weise, wie es gezeigt wird. Dazu forschen etwa auch Jean Paul Sartre, später Georges Didi-Huberman, Klaus Krüger und Hans Belting. Vgl. auch Sabine Flach (2001): »Das Auge« und Robert Schade (2017): »Schwankende Ansichten«. Die Rolle der Wahrnehmenden von Kunst ist im Rahmen kunsthistorischer Betrachtungsweisen grundlegend anders behandelt worden als in den performativ orientierten Kunst- und Kulturwissenschaften. Mit der Rezeptionsästhetik wurde der Schwerpunkt bei dem Anteil der Betrachter_innen von Kunst auf innerbildliche Strukturen gelegt und der Wahrnehmungskontext meist ignoriert. Vgl. Ernst Gombrich »Art and Illusion«, »Beholder's Share« (1960). Das Zusammendenken von Körper und Geist, das mit Spinoza begründet wurde, ist spätestens seit dem Poststrukturalismus und dem »performative turn« und dem insgesamt verstärkt interdisziplinären Arbeiten für kunstgeschichtliches Ausstellen immer schwerer zu ignorieren.

104 Vgl. Rainer M. Bösel (2003): »Ästhetisches Empfinden: neuropsychologische Zugänge«, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 264-283, hier S. 274. Spannend ist, dass in der heutigen Zeit die Debatten rund um das Thema Wahrnehmung in den Geisteswissenschaften und in der Museologie immer wieder zusammen mit Neurowissenschaften und technisch-medialen Einflüssen geführt werden. Die Logiken, die darin sichtbar werden und die Strategien, mit denen diese Diskurse geführt werden, sagen vielleicht viel mehr aus als deren spezifische Erkenntnisse.

zio-kulturellen Aspekte bei der Wahrnehmung.¹⁰⁵ Bereits in der Phänomenologie mit Merleau-Ponty geht es immer um eine ganzheitliche Wahrnehmung – um ein bewusstes Erleben und ein Erfassen, das immer schon auch Deutungen und damit verbunden auch Neuschöpfungen beinhaltet.¹⁰⁶ Das ›Projekt Queer Curating‹ ist dabei als methodische Differenztheorie zu verstehen, die steter Anpassung und Bewegung bedarf und somit als Prozess und Ergebnis gleichermaßen gedacht werden muss. Jede Reaktion auf äußere Gegebenheiten läuft individuell ab und doch gibt es Gemeinsamkeiten innerhalb kultureller Gemeinschaften. Dass die Wahrnehmung von Kunst im Raum andere Prozesse als die alltägliche Wahrnehmung anstoßen kann, kann mit anderen Formen von Erwartung und Aufmerksamkeit in Verbindung gebracht werden.¹⁰⁷ Erika Fischer-Lichte unterscheidet als Theaterwissenschaftlerin zwei Ordnungen von Wahrnehmung aus Betrachter_innen-Perspektive: Die Wahrnehmung von Präsenz bezieht sich auf die spezifische Phänomenalität aller wahrgenommenen Erscheinungen; diese inkludiert Aspekte der Repräsentationen in ihren kulturellen Bedeutungen. Außerdem differenziert sie unterschiedliche Grade der Aufmerksamkeit bzw. der Intensität der Wahrnehmung von Erscheinungen (vgl. 2012: 90ff.).¹⁰⁸ Eine solche Unterscheidung ist als theoretisches Hilfskonstrukt interessant, wobei hier davon ausgegangen wird, dass in der Wahrnehmung diese Aspekte parallel ablaufen und schwer zu trennen sind. Zumal in der Affektforschung emotional-körperliche Reaktionen nicht vom Geist und der Kognition abgetrennt voneinander verstanden werden wollen.

Sich als Kurator_in situativ in die aktive ›Handlung der Wahrnehmung‹ und damit des Besuches des Raumes und der Kunst hinein zu fühlen oder selbigen vor Ort zu imaginieren, ist weder esoterisch, noch nicht-inhaltlich motiviert, sondern entspricht einer ganzheitlichen Ausstellungskonzeption, die zum Queer Curating gehört. Räumlich-atmosphärisch gedacht etwa:

Wie fühlt sich der Ort an? Welche Räume möchte ich mit einem Thema, den Künstler_innen schaffen? Wozu möchte ich mich positionieren, warum und wie? Und wie lässt sich das erfüllen? Wie kann es anregen zum Miterreden? Welche Stimmungen spüre ich in meinem Umfeld – möchte ich denen entsprechen oder dagegen arbeiten? Und warum? Und wie? Wie fühlt es sich an, den Raum zu betreten? Gibt es Wege, die entstehen? Möchte ich diese betonen oder so frei wie möglich halten? Welches Licht fällt ein? Gibt es Tageslicht oder nur künstliches? Wie fühlen sich die unterschiedlichen Tageszeiten an? Welche Dimensionen besitzt der Raum und wie ließen sich seine Ausmaße mit der Kunst in Zusammenhang bringen? Welche Räume grenzen aneinander an? Besitzt der Ort eine Geschichte? Wie wird diese sichtbar (gemacht)? Wie fühlen

105 Denkbar sind Namen wie Elisabeth Ströker, Hermann Schmitz, Gernot Böhme, Martina Löw.

106 Vgl. Maurice Merleau-Ponty (1945): *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

107 Vgl. Nina Zschocke (2006): *Der irritierte Blick: Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*. München: Fink, S. 23ff.

108 Innerhalb der Wahrnehmung geschehen Momente von gesteigerter Intensität. Verschiedene Zweige der Forschung interessieren sich hierbei für den Moment, in dem eine besondere Form der Wahrnehmung, Deutung und Handlung existieren. Dieses wird zwar nicht außerhalb von Machtverhältnissen gedacht, enthält aber ein transformatives Potential, das neue Möglichkeiten dieser Formen eröffnet. Neben den Sozialwissenschaften sind es nicht zuletzt Ansätze in der Tradition des poststrukturalistischen Dekonstruktivismus und der Prozessphilosophie und Performativitätsforschung, die sich für eben diesen Moment interessieren und wichtige Grundlagen bilden können, zieht man sie beim Kuratieren zu Rate.

oder sollen sich Präsentationsmodi anfühlen? Brauche ich eine Vitrine? Sie vollkommen weg zu lassen, ist oftmals aus unterschiedlichen Gründen schwierig. So ist bei manchem Stück restauratorischer Schutz geboten oder es ist die Sorge um Handgreiflichkeiten im weitesten Sinne vorhanden. Wie kann ich mit ihren Wirkweisen umgehen – wie kann ihre distanzierende, ausratisierende, Körperhaltung vorgebende Wirkung reflektiert werden, einbeziehen/umkehren/verstärken und wie lenkt es die Wahrnehmung? Welche Wege spüre ich im Raum und im Thema auf der Metaebene und wie arbeite ich mit ihnen – wie lassen sie sich mit dem Thema oder bestimmten Kunstwerken verbinden, ohne eine einheitliche Narration produzieren zu wollen, einem machtvollen Chronologieentwurf zu folgen oder eine (meist diskriminierende und viele Aspekte ignorierende) Überblicksdarstellung zu imaginieren? Wie beeinflussen Brandschutzvorgaben (Fluchtwege, Sprinkleranlagen, Sicherheitsmaßnahmen für Einbauten, Stellwände usw.) das Gefühl der Ausstellung?

Dabei geht es nicht darum, diese Dinge erst zu erspüren, wenn die ›Liste der Kunstwerke‹ schon vollständig ist oder das Thema steht – viel mehr muss an allen Aspekten gleichzeitig gearbeitet werden und zueinander gefügt werden. In der Praxis ist es oft so, dass einer der Parameter bereits steht – der Ort, ein Thema oder ein_e Künstler_in/Kunstwerke; dennoch muss alles zusammengedacht werden. Im nächsten Schritt geht es dann um die Zusammenführung der Objekte im Raum. Im übertragenen Sinn (und hier im Hinblick auf kulturhistorische Ausstellungen bezogen, die aber nicht wirklich von Kunst abgetrennt werden sollten):

Die vernetzte Ausstellung entwirft begehbare Geschichtsbilder auf begrenztem (Natur-, Stadt- oder Innen-)Raum. Sie bezieht dabei potentiell alle ästhetischen Medien, ebenfalls alle Künste ein, wobei dem Bühnenbild, der Musik, der Lyrik und der Fotografie besondere Bedeutung zukommen. Ebenfalls könnender Geruchs- und Geschmacksinn wichtig werden. (Siepmann 1987: 65)

Ziel des Arbeitens mit allen Sinnen sind zweierlei herausragende Aspekte: Zum einen wird das queere Arbeiten mit der Kunst und dem Raum auf diese Weise als intra-activer Teil der Konzeption ernst genommen (#Intra-action und Relationalität). Zum anderen werden Körper und Sinne ebenso (#Atmosphäre) von Beginn an als zentraler Aspekt mitgedacht. Dieser Umgang ist ein anderer als die Arbeit mit physischen, meist musealen Räumen, die vor allem anhand von Maßangaben und Grundrissen gedacht wird. Werden aber die Sinneswahrnehmungen aktiviert – bei den Kurator_innen und später bei den Besucher_innen, können die üblichen rein visuellen Konzeptionen, also die »gesellschaftlich sanktionierte« und ritualisierte Struktur der Wahrnehmung, in Ausstellungen verändert werden (Bieger 2007: 241f.). Störungen oder Wahrnehmungen, die zudem entgegen der eigenen Erwartung vollzogen werden, gehören zu den »primäre[n] oder universelle[n] Emotion« in der Neurowissenschaft. »Widerständiges und Unerwartetes« wahrzunehmen, was »nicht in der Kontinuität alltäglicher Wahrnehmungen liegt und aufgrund seiner Überraschungsqualität die Sinne in besonderer Weise zu affizieren vermag« (Duncker 1999: 11), wird daher als zugehörig zur Methode des Queer Curating verstanden, da es persönliche Anknüpfungspunkte besitzt, die außerhalb normierter Zugänge liegen. So werden die Räume, Besucher_innen, Objekte zum Teil der Konzeption und ihres zusammengesetzten Selbst und erfüllen ihre Mittlerfunktion und werden zum gleichwertigen Teil und Träger von Inhalten. So wird das

›queere Bündel von Interventionen‹ auf multisensorischer Ebene gedacht und in die ›disziplinär verfassten Wissensregime‹ eingegriffen.¹⁰⁹ Was sich in diesem bewegten Wahrnehmungsraum-Verständnis auch abzeichnet, ist die Notwendigkeit, die vollständige Räumlichkeit wieder präsenter zu machen.¹¹⁰ So sind ›sinnliche Störungen‹ auf der phänomenologischen, der körperlichen und nicht zuletzt auf der zeitlichen Ebene wichtig. Dieses »Moment des Zögerns, Zurücktretens und Innehaltens« soll eine »dominante Handlungsdrift« zurücknehmen, sie verlangsamen und die Kurator_innen dazu bewegen, sich neu zu positionieren (Moser 2003: 12). Eine »Informationserzeugung durch Differenzbildung« könnte dabei ebenso unterstützen.¹¹¹ Letztere inkludiert sowohl den situativ-körperlichen Anteil, indem ›Wahrnehmung als Bewegung‹ begriffen wird (vgl. Fischer-Lichte 2001: 235ff.), als auch den normativ-strukturellen Teil, der sich innerhalb kultureller Praktiken abspielt (vgl. auch Kapitel 1.1 »Was bisher geschah«, 3.1 »Finde deine Haltung«, #Zwischen Raum und Zeit,). Die sinnliche Wahrnehmung entsteht innerhalb der Ausstellung aus einem Wechselspiel sozio-kultureller Prägungen der jeweiligen Besucher_innen und ihrer situativen Wahrnehmung.¹¹² Diese äußern sich auf körperlicher und kognitiver Ebene im Gewährwerden und gewinnen im Moment kuratorischer Störungen enorm an Intensität. Mit dieser These sollen die Konzepte des Affekts und der sinnlichen Wahrnehmung mit einer ›kuratorischen Störung‹ zusammengebracht und ihre Wichtigkeit und Umfasstheit für die Konzeption von Ausstellungen gezeigt werden. Daraus ergibt sich wiederum für die theoretisch-praktische Konzeption, dass in Anknüpfung an das Kapitel zur geprägten Erwartung in Ausstellungen das sinnliche, situative Erleben in die Konzeption einbezogen werden muss, um selbige zu durchkreuzen. Dabei ist die begriffliche Zusammenführung von Affekt, Emotion, Geist, Leib, Körper, sinnlicher Wahrnehmung tendenziell unerschrocken vermischend gegenüber theoretischen, separierenden Nomenklaturen, da es weniger um die illusorische Ausdifferenzierung einzelner Begriffe geht als um die Frage ihrer Zusammenführung und Übertragung in die Praxis und damit ein Sensibel-

109 Vgl. Karen Wagens 2014: S. 79, Halperin 1995: 62.

110 Man denke auch etwa an erste Ansätze in den 1930er Jahren bei den Kuratoren des Werkbundes, die ihre Konzepte »von der starren Wand« ablösten und durch »die Einbeziehung von Raumteilen, Winkeln und Führungshinweisen« (Siepmann 2007: 131) ebenso wie an Drähten aufgehängte Foto tafeln den Raum gleichermaßen entgrenzten, in ihn seiner Materialität verflüssigten und dennoch stark auf ihn Bezug nahmen. Er wurde so zum Teilnehmer und richtete die Aufmerksamkeit zugleich auf die Wahrnehmenden und ihre Bewegungen. Vgl. zum Beispiel auch die Publikationen des Werkbundarchivs, bei denen Eckhard Siepmann 1987 und 1988 die Texte, die Inhalte, die Anordnung kaleidoskopisch, visuell-assoziativ, undogmatisch und durchdrungen von schriftlichen Äußerungen unterschiedlichster Art selbst zum Argument der vorgestellten Thesen werden.

111 Eine Differenz benennt etwa Bazon Brock als »Spürbarkeit eines Widerstandes«, die hier zum Beispiel durch eine Störung in ihrem Sein und ihrer Andersartigkeit erst wahrnehmbar wird. Dies ließe sich auch auf Kunst in Ausstellungen generell beziehen, die so in ihrer vom Alltag differenten Wirkung erfahren wird. bazonbrock.de/werke/detail/?id=2790 (Zugriff 11.5.18).

112 Innerhalb von Kulturen existieren Verknüpfungen mit Dingen, Sichtweisen und Ritualen, die, sobald sie gestört werden von den Angehörigen wahrgenommen werden können. Diese können auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden. Zur Auseinandersetzung von Affekt- und Hegemonietheorien vgl. Stäheli 2007; besonders hervorzuheben ist ebenso die Ausgabe 55 der Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur (2014): *New Politics of Looking? Affekt und Repräsentation*, herausgegeben von Sigrid Adorf und Maïke Christadler.

Machen innerhalb queer-kuratorischer Prozesse – bis hin zur Überforderung. Sarah Ahmed geht es zum Beispiel in »The Cultural Politics of Emotion« ebenso wenig um Emotionen als feststehendes Begriffskonzept an sich, als um eine Ausrichtung, die sie bewirken: »[W]e need to consider how emotions operate to ›make‹ and ›shape‹ bodies as forms of action, which also involve orientations towards others«¹¹³ (Ahmed 2004: 4). So versteht Ahmed sie »as moving between and across bodies, sometimes sticky and sticking, moving and shaping those bodies through and within cultural spaces« (ebd).

Die hiesige Beschäftigung mit ›Wahrnehmung‹ umfasst einen direkten Körperbezug und queerende Fragen, wie innerhalb von Aufmerksamkeitsdynamiken Hierarchisierungs-, Ordnungs- und Störungsmomente zur Erscheinung und Wirksamkeit gebracht werden können. Queer Curating umfasst sinnliche und anti-repräsentative Körperbezüge, die sich gegen ein entkörperlichtes oder entkörperlichendes Zu-Sehen-Geben und entkörperlicht wahrgenommen werden in Ausstellungen wendet.¹¹⁴ So geht es um queerende Formen der Wissensproduktion und Vergemeinschaftung im Gegensatz zur stillen, vermeintlich rein visuell-intellektuellen Wahrnehmungsprovokation durch Kunstausstellungsdisplays. Auch in der Queer Theory wird die Illusion der Differenzierung von Körper und Geist und etablierter Wahrnehmungsmuster bewusst widersprochen und gestört. Nicht objektfixiert oder rein thematisch getrieben, sondern methodisch auf ein ganzheitliches Erleben der Ausstellungen bezogen, wozu auch der Weg vom Subjekt zum Objekt als Bedeutungsnetz konstelliert wird – sowohl im Raum als auch auf der Metaebene. Dazu ist es notwendig, sich mit der sinnlichen Wahrnehmung auseinanderzusetzen und zu fragen, welche Rolle sie in Ausstellungen und ihren Konzepten spielen kann. Angenommen wird, dass mit einem neuen Verständnis von Wahrnehmung – auch mit der Hilfe des spezifischen Konzepts des Affekts – einen queer-kuratorischen Umgang mit Wissensproduktionskonzepten unabdingbar macht. Der multisensorische Anteil der Wissensproduktion soll hierbei aus kuratorischer Sicht untersucht werden, bei dem entsprechend des dualen Konzepts der Störung situative und normative Anteile enthalten sind. Ich gehe davon aus, dass die Einbeziehung der sinn_lichen, also ganzkörperlichen Wahrnehmung, eine Chance ist, die zwei Konsequenzen ergibt: Zum einen verändert sich die Art und Weise der Ausstellungskonzeption, wenn sie körperbewusst geplant wird (auf beiden ›Seiten‹) und wenn spezifisch auf der Seite der Besucher_innen durch eine ganzheitliche Betrachtungsweise von Wahrnehmung diese stärker involviert und können Annäherungen oder Widerstände im Denken durch ein persönliches, körperlich-affektives und damit auch geistiges Betroffensein herstellen. Es geht also nicht um die topische Annahme, dass so eine kritische Distanznahme verhindert würde. Ebenso ausgehend von einem performativen und intra-activen Entstehen von Bedeutungen im Raum und dem Konzept des situierten Wissens und der kuratorischen Haltung (#Situieretes Wissen, #Wildes Denken), stellt sich nun die Frage, wie eine sinn_lich-betonte Wahrneh-

113 Für den Blick auf Emotionen aus neurowissenschaftlicher Perspektive vgl. António Damásio (1994): *Descartes' error. Emotion, reason, and the human brain*; (1999): *The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness*, in der deutschen Übersetzung mit »Ich fühle, also bin ich«; (2017): *Am Anfang war das Gefühl. Der biologische Ursprung der menschlichen Kultur*; ebenso wie Dies./Hanna Damásio (1989): *Lesion Analysis in Neuropsychology*.

114 Dies bezieht sich auf die Frage Donna Haraways (1991), ob unsere Körper wirklich mit unserer Haut aufhören.

mung im Rahmen des Queer Curatings theoretisch greifbar und ›konzipierbar‹ wird. Auf diese Weise werden weitere Setzungen für die Konzeption in der Arbeit gemacht: Die Wahrnehmung der Besucher_innen erfolgt auf allen sinn_lichen Ebenen. Diese ist unter anderem sowohl von der Konzeption auf der Seite der Kurator_innen, der temporär-relationalen Beziehung zu anderen Besucher_innen und den Ausstellungs-Stücken in einer Situation im Raum beeinflusst. Mit der Betonung der prozesshaften, erst im Zusammenwirken entstehenden Ausstellung wird deutlich, dass also der Prozess der ganzkörperlichen Wahrnehmung und der damit zusammenhängenden geistigen Verarbeitung gedacht werden muss – auch wenn er nie gleich abläuft.

Aus kuratorischer Sicht sollte das Konzipieren einer Ausstellung immer den situativen Moment der Wahrnehmung der Besucher_innen imaginieren (und darin zudem das situative Störmoment). So grundlegend oder naheliegend es auch klingt, umfasst es nichts weniger als das Zusammendenken aller relationalen Komponenten der Ausstellung: Inhalte, Erwartungen, Affekte, Emotionen, raumtheoretische Betrachtungen, Kontexte, Absichten – all das und noch viel mehr wird im Zeigen von Kunst auf ›der einen‹ und im Moment der Wahrnehmung auf ›der anderen Seite‹ hervorgebracht (vgl. Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«, #Intra-action und Relationalität). Momente der Störung gehören dabei zur Bedingung aufmerksamer Wahrnehmung. Äquivalent zur normativen und situativen Störung werden situative Wahrnehmungsbedingungen betrachtet, die sich mit Überlegungen zur Raumwirkung verbinden, welche aber später im Kapitel zu »Räumen« (3.4.3 und #(Des-)Orientierung, #Queer phenomenology) noch einen anderen Schwerpunkt besitzen und weiter ausgeführt werden.

Mit allen Sinnen

Zur neuen, sinn_lichen Wahrnehmung gehören auch die olfaktorische, haptische und akustische Wahrnehmung im Raum. Wir nehmen Kunst – so wie alles andere – niemals nur mit einem Sinn wahr. Wenn also eine Ausstellungskonzeption nur für das Auge kuratiert ist, hat das mitnichten etwas mit hoch intellektueller und geistiger Vorzüglichkeit zu tun.¹¹⁵ Es ignoriert schlicht, dass wir mit dem ganzen Körper wahrnehmen – mit Erinnerungen und in der situativen Gemeinschaft – die sich in Ausstellungen bildet. Dabei ist es ganz verschieden, zu welchem Zeitpunkt / in welchem Moment die Ausstellung beginnt: bereits beim Betreten des Ortes, der versteckten Tür einer kleinen Hinterhofausstellung, bei der man sich ducken muss; die schwere Holz- / Eisentür des Museums; die sich von Zauberhand öffnende Glastür, die sich bereits unserer Berührung verwehrt – alles stimmt uns ein und schreibt sich in das Erleben der Kunst. Der Geruch, der nur zu selten noch die Materialität der Kunstwerke erahnen lässt, die Stimmen der anderen Besucher_innen, der Aufsichten, der Gruppenführungen, die sich mit den Fotografiegeräuschen ebenso vermischen wie mit den manchmal hörbaren Videoarbeiten und der nur scheinbar stummbleibenden Skulptur. Die haptische Wahrnehmung der Hände der Besucher_innen wird meist nur durch das Halten der Eintrittskarten befriedigt oder eigens mitgebrachter Dinge, die wir ungern aus der Hand geben. Der Fußboden – hallt er bei jedem Schritt (bzw. quietscht beim Fahren mit

115 Zumal fast ausschließlich von einem Sehenden, großen Menschen ausgegangen wird, die die Ausstellung besuchen, auch wenn es, wie etwa in der Berlinischen Galerie, dort ein Umdenken gibt.

dem Rollstuhl) oder ist er weich und ich versinke darin? Ist er ebenerdig oder muss ich Hindernisse überqueren oder gehört die Neigung des Bodens mit zur Konzeption der Ausstellung / des Ortes wie etwa im Jüdischen Museum Berlin oder dem Heinrich von Kleist Museum in Frankfurt/Oder? Wie werde bzw. mache ich damit auf spezifische Weise feinfühlig für das, was zu sehen und zu spüren ist im Raum? Es muss immer Ziel sein, Wirkungen, Intentionen und Konzepte der Ausstellung als solche fühlbar zu machen und sie zugleich als solche zu kennzeichnen und als (nur) eine Lesart darzustellen.

Der haptische Sinn oder auch der Umgang mit taktilen Qualitäten von Visuellem, der den Abstand zum Wahrgenommenen verringert, wie etwa Walter Benjamin 1977 für den Film untersucht (S. 38), vermag ebenso die Reflexionsebene anzuregen – man denke nochmal an die Fülle von bewussten und unbewussten Informationen, die verarbeitet werden. Auch der Geschmackssinn ist »eine Art Tastsinn«¹¹⁶, der sich zugleich mit dem Geruchssinn verbindet und erst synästhetisch Urteile zu fällen vermag.¹¹⁷ So erinnert es daran, dass sich der lateinische Begriff für Weisheit von Geschmack (<sapientia> von <sapor>) ableitet.¹¹⁸ Dies bedeutet für die Ausstellung auch nicht, dass in analog-digitalem Hybrid überall Hands-on-Stationen konzipiert werden müssen. Oder alle Sinne mit intensiven Reizen umfassend angesprochen werden sollen. Es geht auch nicht darum, die Räume wie in einem Erlebnispark unterhaltend zu gestalten und alles mit künstlichem Duft von Ölfarbe zu durchtränken, nur, weil Alte Meister gezeigt werden. Ginge es aber thematisch um die Lebenswirklichkeiten der Künstler_innen, wie sie arbeiteten und wie unterschiedlich etwa der Einsatz von Farbe war, könnte es einen Vorstellungsraum eröffnen, würden Abbildungen der Ateliers mit dem Geruch von Ölfarbe verbunden werden – oder der Musik, die sie hörten oder der Straßelärm, der sie umgab. Das Assimilieren von Inhalten wird durch Gerüche auf besondere Weise immersiv und intim.¹¹⁹ Auch ausstellungsortsbedingt sollte umfassend mit allen Sinnen gedacht werden. Soll die Konzeption den lauten Trubel an einem beliebten Ausstellungsort aufnehmen und fortführen? Oder soll es einen bewussten Gegenpol bilden? Dies muss für jeden Bereich gedacht werden – und gleich zu Beginn lässt sich fragen, ob mit leisen und zarten Kunstwerken gearbeitet wird, die sogleich am Eingang unsere volle Aufmerksamkeit bedürfen oder auf sich ziehen und uns damit sowohl verlangsamten als auch fokussieren – oder übersieht man sie gar, da das visuelle und sinnliche Tempo und Intensitätslevel an Sinnlichkeit der Außenwelt

116 Aristoteles, De An. II, 10, 422a 8f.

117 Es existieren Untersuchungen darüber, die den Geruchssinn und seine Auseinandersetzungen darüber seit der Antike aufarbeiten und zum Urteil kommen, er sei »philosophisch so gering geachtet« (Schaub 2011: 391) und es seien ganze Zeitalter daran zu Grunde gegangen: »Just in den Gründungs-jahrzehnten der Ästhetik als philosophischer Disziplin, die vom Aufstieg der pneumatischen Chemie begleitet wird, findet in den Städten eine dramatische Senkung der kollektiven Toleranzschwellen gegenüber Geruchsbelästigungen statt. Das Ancien Régime geht auch an seinem Gestank zu Grunde; die Ämter versinken in einer Flut von Beschwerden wegen Geruchsbelästigung.«

118 Vgl. Schaub 2015: 390. man denke auch etwa an die Begriffsbildung bei Kant und sein Kapitel zum subjektiven »Geschmacksurteil« in der »Kritik der Urteilskraft« (1790). Das Geschmacksurteil ist darin kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht »anders als subjektiv sein kann«, KU § 1 (II 39).

119 Bieger 2011: 75. Bereits Simmel betonte, dass wir Objekte oder Atmosphären durch den Prozess des Riechens »assimilieren« (1922: 490), so dass ein sehr intimer Vorgang der Wahrnehmung entsteht. Vgl. Fischer-Lichte 2004: 204.

noch nachwirkt? Wie sollen Aufmerksamkeiten im Hinblick auf sinn_liches Wahrnehmen geschaffen und inhaltlich entwickelt werden? Will man Gespräche fördern und Diskussionsangebote mit Texten oder einer Hängung provozieren? Wo gibt es Störmomente und wo möchte ich sie provozieren? Immersionserfahrungen können innerhalb von Räumen nach Laura Bieger ebenso durch das direkte Berühren von Objekten entstehen. Ihre »affektive Mobilisierung« bestimmt die »Intensität von Eindrücken und Gefühlen« und ist damit auch »wesentlich für die Qualität von Wahrnehmungen, sie macht Ereignisse und Dinge bedeutsam (...) und erinnerbar« und damit intensiviert sich auch die Involvierung der Besucher_innen in die Ausstellung (Lehnert 2011a: 16). Robin Curtis schreibt in seinen filmwissenschaftlichen Analysen der Schaffung immersiver Erlebnisse in der Rezeption eine Erfahrung zu, die in der filmischen Darstellung eine »besondere Räumlichkeit, Körperlichkeit und Emotionalität (...) durch die Plastizität der filmischen Darstellung« ermöglicht, in die sich die Betrachtenden hineinimaginieren (2008: 97). Diese sind auch für Ausstellungen vorstellbar – und werden durch den Einfluss der eigenen und dezidiert körperlichen Wahrnehmung aber entscheidend erweitert. So entstehen in Ausstellungen nicht nur Bilder, in die man sich eventuell hineinversetzen kann, sondern Emotionen, Meinungen und Positionen. Wie könnten etwa die Intensitäten der Kunstwerke in den Raum übertragen werden oder soll ihnen (dem Thema entsprechend) viel eher konträr entgegengearbeitet werden? Es geht darum, dass man beachtet, wie die Ausstellungen wirken, welche Reizeinflüsse es orts- oder kunstwerkbedingt geben könnte und welche man für das Thema, den Raum oder den Anlass bewusst herstellen möchte. Nicht darum, im Sinne der Konsumwelt ein reizüberflutendes Erlebnis herzustellen.

...hören sie...

Zu der Möglichkeit des Einfühlens und einer umfassenden Erfahrung gehören auch die Konzeption und Wahrnehmung akustischer Reize. Hermann Schmitz beschreibt diese als inneren Vorgang und als Raumempfinden, die Distanzen zum Raum und den zu verbundenen Objekten zu verringern vermögen (Schmitz 1964: 343).¹²⁰ Da diese Reize den gesamten Körper als Resonanzraum verwenden, können die Reaktionen bzw. Emotionen sehr umfassend werden und beeinflussen auch, inwieweit wir uns in Räumen wohlfühlen. So könnte das gesamte »Soundscape« von Ausstellungen mitgedacht werden.¹²¹ Siepman betont etwa für Musik in Ausstellungen:

Es kommt darauf an, ihn in der richtigen Mischung und Dosierung zu verabreichen. Nicht Ablenkung, sondern Intensivierung der Wahrnehmung ist das Ziel beim Gebrauch von Musik. Nie darf sie [ohne Absicht als Aussage, Ironisierung o.ä.] den Charak-

120 Vgl. Böhme 1995: 30ff. Dass hier von der zeitlichen und inhaltlichen Ebene immer wieder von der Konzeption bis hin zum Erleben der Ausstellung gewechselt wird, ist eine bewusste Entscheidung – es geht um das Hineinfühlen in die Situation und nicht um ein anleitendes Handbuch und zugleich bleibt es aber stets auf Seiten der Kurator_innen, die immer wieder zu teilnehmenden Beobachter_innen werden. Vgl. zudem Fischer-Lichte (2004: 205).

121 Für den Begriff vgl. Raymond Murray Schafer (1994): *The Soundscape*, (1977): *The Tuning of the World*. Darin unterscheidet er unter anderem Geräusche, die kulturell bedingt bedeutsam werden und solchen, die in dieser Hinsicht weniger relevant sind (vgl. S. 12ff).

ter der ›Untermalung‹ annehmen, gar ›Hintergrundmusik‹; sie ist wie eine begriffslose Zusammenfassung – manchmal kann sie sogar als konterkarierendes Element benutzt werden. (Siepmann 1987: 67)

Videos oder ähnlich akustisch bemerkbare Kunstwerke müssen in ihrer Beeinflussung des Raumes, der anderen Arbeiten und der Stimmung beachtet werden. Dabei geht es nicht nur um Pragmatisches, sondern auch um die Frage, wie man es inhaltlich mit der Wirkung verknüpfen kann und derer, die man damit erzielen will.

Sollen die Geräusche alles überdecken, einnehmen oder zusammenführen, oder braucht das Ohr Fluchtpunkte? Ab wann werden sie hörbar und was macht das mit dem Gang durch die Ausstellung? Irritiert das Geräusch oder ist es zuordenbar? Sind Stimmen darin hörbar oder sollen es durch eine entsprechende Lautstärke werden? Oder sollen sie mit Kopfhörern exklusiv wahrgenommen werden und die Besucher_innen für einen Augenblick immersiv abschotten? Was macht das mit der Wahrnehmung, mit der Interaktion mit anderen Besucher_innen? Entsteht Nähe durch sichtbar gemeinsames Hören? Welche Sichtachsen entstehen, wenn man auf diese Weise kurz in seinen Bewegungen innehält? Der bedachte Umgang mit akustischen Reizen und deren Einfluss ist nicht zu unterschätzen.

Betrachtet man ein häufig verwendetes, akustisches Medium im Museum, abgesehen von live-Führungen, lässt sich betonen: In der Zeit, in der Audioguides oder Soundduschen fast immer präsent sind, sollten wir uns an »die etymologische Verwandtschaft erinnern, die das Hören mit dem lat. ›abaudire‹, ›gehörchen‹, besitzt.¹²² Ein Umstand, der nicht unbedingt als positiv zu bewerten ist – sofern zum Beispiel nur eine Version der Geschichten angeboten und damit dominant wird, die man nur noch glauben, nicht etwa hinterfragen soll. Die Besucher_innen wollen mehr wissen, wollen Geschichten hören und erleben zur Kunst, wollen mehr über die Künstler_innen, das Thema, den Anlass und die Relevanz wissen. Aber ist es wirklich die Lösung, die Verantwortung für einen so wichtigen Teil der Ausstellung vor allem auf akustische Medien in dieser Weise abzuwälzen? Die Gefahren liegen darin, die Besucher_innen zu passiven, in den Räumen vereinzelt und abgeschotteten Wesen zu verwandeln. Die vor allem aus hygienischen und technischen Gründen fortgeschrittene Entwicklung weg von beidseitigen, weichen Kopfhörern hin zum einseitigen Plastikgerät, das ans Ohr gehalten wird, verstärkt das sinnbildliche Festhalten an etwas, das nicht das Allheilmittel sein darf. Audioguides, die ganz über das eigene Smartphone laufen, verändern diese Vereinzelnungs- und Lenkungs-Entwicklung nur bedingt und lassen das Gefühl der Selbstbestimmtheit autonom vom Gehörten erscheinen. So zeigt sich auch die Parallele zur Glückshoffnung bei Ratgeber_innen-Literatur, in dem das aufmerksame Folgen und Zuhören dem Ideal entspricht und erfolgsversprechend zu sein scheint: »Zuhören« umfasst somit nicht allein die auditive Wahrnehmung«, betont Bernhard Waldenfels,

sondern bezieht sich ebenfalls auf die – responsive – Hinwendung des Zuhörenden zum sprechenden Subjekt, also auf eine sich ereignende Verschiebung der Aufmerk-

122 Max Ackermann (2006): »Hörwörter – etymologisch«, in: Der Aufstand des Ohrs – die neue Lust am Hören, S. 59-75, hier S. 60.

samkeit und die Herausbildung und Fixierung eines bestimmten Zentrums der Gerichtetheit (Waldenfels 2004: 72).

Insgesamt geht es mir also bei dem Gebot der Vorsicht gegenüber Audioguides auf der einen Seite um den oft traditionellen, feststehenden, Informationsgehalt, der bereits durch virtuelle Spracherkennungsapps ersetzt zu werden droht, Fragen der Besucher_innen zu beantworten. Eine Verantwortung, die die Kurator_innen nicht an Programmierer_innen der Apps abgeben sollten. Wie etwa der neue virtuelle Assistent (»Museum Intelligent Assistant« (MIA)) im Berliner PalaisPopulaire, der die Fotokunst der Sammlung »Time Present« computergeneriert »vorab trainierte Basisfragen zum Kunstwerk zu beantworten, etwa zu den Künstlern oder zum Entstehungsjahr des Kunstwerks« wie es auf der IBM Internetseite dazu heißt.¹²³

MIA sei in der Lage, gesprochene Worte zu analysieren, in den richtigen Kontext einzuordnen und darauf angemessen zu reagieren, sagte Wolfgang Hildesheim, der bei IBM für die Entwicklung von MIA verantwortlich ist. (dpa 2020)¹²⁴

Wer entscheidet, was »Basisfragen« sind? Wie kritisch und reflektiert, feministisch, intersektional versiert, institutionskritisch und nicht nur westlich geprägt sind die Fragen oder gar die Antworten? Sind allein nicht bereits die »Basisfragen« richtungsweisend und das Machtsystem reproduzierend und bei weitem nicht aussagekräftig?¹²⁵ Muss es etwa immer eine Aufzählung an großen Museumsausstellungen geben? Eine der bekanntesten Werke? Eine Chronologie, die zumeist auch eine dezidierte Entwicklungsaussage macht? Eine, die eine Verbesserung impliziert? Muss es daneben immer eine Hierarchisierung an Werken geben, Bekanntheitsgrad mit Wichtigkeit verknüpft?¹²⁶ Wie denken wir uns die Erzählungen über Kunst? Und sind wir nicht längst weiter, als dass uns »Basisfragen zum Kunstwerk« nicht nur nicht ausreichen, sondern eben auch in die falsche Richtung lenken? Auf der anderen Seite vereinnahmt diese Art und Weise und Reihenfolge der Wahrnehmung (»Zuhören, Abnicken und weitergehen«) die Besucher_innen derart, dass sie zu passiven, wahrscheinlich befriedigtem, sicheren Zustand versetzt werden. Das eigene Entdecken, Neugierigwerden, genaues Sehen, Denken, Fühlen, Entdeckens wird so nicht gefördert. Das eigene, auch körperliche Wahrnehmen der Kunst, der Atmosphäre und sich selbst und anderen im Raum, das langsame Schlendern, das sich Anziehen, Verweilen, Abschrecken, Stören und Treiben lassen – erscheint sehr viel erstrebenswerter als eine fremdgesteuerte, akustisch von der Außenwelt abgeschnittene Variante, bei der man wie eine Puppe mit einer Hand

123 de.newsroom.ibm.com/2020-06-09-Virtueller-Assistent-von-IBM-unterstuetzt-Kunstvermittlung-im-Berliner-PalaisPopulaire (Zugriff 21.4.22)

124 Dpa (2020): »Europa-Premiere für KI-Assistenten im Berliner PalaisPopulaire«, in: monopol-magazin.de/europa-premiere-fuer-ki-assistenten-im-berliner-palaispopulaire (Zugriff 10.6.20).

125 »Why have there been no great woman artists?«, welche Unterstützung und welches System war nötig um diesen einen Künstler (sic!) zu einer Sichtbarkeit zu verhelfen?

126 Den Ansatz der Antihierarchisierung verfolgt auch der Kurator Krist Cruijthuijsen und der Künstler Peter Friedl mit seinem Lebenswerk in der Ausstellung »Report 1964-2022« (19.2.-1.5.22) in den KW Berlin.

am Ohr geführt wird und durch eine Stimme vom Wesentlichen abgelenkt wird. So betont Rost für das Theater ebenso:

Genau wie das idealisierte konzentriert-verstehende Zuhören stellt auch die Idee der ›Ablenkung‹ ein diskursiv und kulturell erzeugtes Konstrukt dar, dessen Wirksamkeit in der Verhinderung des Ziel-Verfolgens und -Erreichens verortet und negativ bewertet wird. (Rost 2017: 118)¹²⁷

Der Wunsch aber nach Geschichten, Informationen, Perspektiven, Anleitung, Erklärung und damit auch ein Stück Sicherheit sollte dabei ernst genommen aber auf andere Weisen kanalisiert werden und mit dem Konzept der Ausstellung hervorgebracht werden. Auch eine geführte Tour im Rahmen der kritischen Kunstvermittlung vermag bereits sehr viel fortschrittlicher sein als jede computergenerierte App und ist oft zum Glück weit entfernt von einseitigem Monolog durch die_den Führer_in, die nur stilles körperliches und geistiges Folgen verlangt und damit hervorbringt.

...neue Narrationen!

Queer Curating verschiebt also die Bevorzugung einer historisch westlich-tradierten, den Körper eher stillstellenden, schulischen, rein visuellen und damit ›richtigen‹ Wahrnehmung hin zu einer sinn_lichen Ausstellungskonzeption als Anerkennung der Wichtigkeit und Gleichberechtigung aller Sinne. Die sonstigen normierten Wahrnehmungsordnungen in Ausstellungen werden mit neuem Fokus betrachtet. Störungen, Ablenkungen und Verunsicherungen sind als spezielle Strategien bewusst im Rahmen der Methode vorgesehen. Darin sind die unterschiedlichen Dynamiken der Besucher_innen zu beachten, die sich gegenseitig, man denke nochmal an Elias, einschränkend zu regulieren, aber auch zu bestärken und durch Spiegelneuronen mitzuerleben seien.¹²⁸ Wenn im Rahmen des Queer Curating von ›Verstehen‹ der Konzeption die Rede ist, wird dabei nicht das intellektuelle Gehorchen angedeutet, sondern viel eher mit Hans-Georg Gadamer ein Verstehensprozess betont, der eine Offenheit für die Meinung anderer und ein zugewandtes Zuhören meint, das vor allem auch über nicht-sprachliches Äußern, so etwa visuelles Zeigen, Orientierung und sinnumfassendes Komponieren des Ausstellungsdisplays funktioniert (und weniger über Lesen von Texten, Zuhören des Audioguides oder einer nicht-dialogischen Führung) (#Queere(nde) Narrationen?).¹²⁹ Wenn man in seiner Konzeption nicht auf Audioguides verzichten will (und sie nicht nur als nachträgliche Vermittlungsarbeit abtut), was wäre also, wenn man queer(end)e Audioguides konzipiert? Solche, die quer zur sonstigen

127 Katharina Rost (2017): Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance. Bielefeld: transcript. Für weitere Literatur vgl. Forum Klanglandschaft (FKL) iqlt.de/wp-content/uploads/2015/05/JOP_HU_booklet_RZ.pdf (Zugriff 27.12.18).

128 Vgl. hierzu auch Merleau-Ponty, der davon spricht, dass Blicke der anderen auf einen selbst zurückwirken. Dieser Aspekt ist vor allem empathisch gemeint, wie etwa in der Forschung zu Spiegelneuronen deutlich wird. Vgl. Nadia Zaboura (2009): Das empathische Gehirn: Spiegelneurone als Grundlage menschlicher Kommunikation. Wiesbaden: VS.

129 Vgl. Hans-Georg Gadamer (1998): »Über das Hören«, in: Thomas Vogel (Hg.), Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen: Attempo, S. 197-205, hier S. 203.

Art des Erzählens laufen, zum Sprechen mit anderen motivieren und zum eigenen Positionieren und Äußern? Vermeintliche ›Basisfragen‹ als machtpolitisch entlarven ›Informationen‹ nie als objektiv darstellen, sondern als eine mögliche Les-/Seharts von vielen? Solche, die verschiedene Stimmen zu Wort kommen lassen und zum eigenen Denken und Phantasieren anregen?¹³⁰ Wie ließen sich Perspektivwechsel einbauen? Wie wäre auch eine von vielen, diversen Menschen geführte Ausstellung? Wie wäre eine rein musikalische oder getanzte Führung, deren Grundstimmung man selbst wählen kann? Wie kann man erzählen und zugleich die Herausforderungen des Erzählens zu bedenken geben? Bisherige Einflüsse, Erfahrungen, Unterstützer_innen der_s Künstler_in benennen und sie nicht als Einzelgenies stilisieren? Bisherige Ausstellungen benennen mit ihren thematischen Schwerpunkten – nicht nur, um sie als Aneinanderreihung von Anerkennung innerhalb des Machtsystems zu (re)instrumentalisieren? Ebenso wie ›die bekanntesten Werke‹? Chronologie nicht als ausreichende Begründung der Reihung von Ereignissen oder eines Entwicklungsbestrebens verstehen? Wie kann man ermutigen und viele Themenschwerpunkte neu aufziehen in den Guides? Wie ließen sich thematische Ebenen der Kunstwerke neu bilden und damit die Aussagen der Ausstellung multiplizieren? Wie könnte man auch etwa verspielte, detailverliebte, sexuelle, atmosphärische, diskriminierungs-, repräsentations- und institutionskritische Sichtweisen einfügen? Oder wie wären weitere, queer-akustische Ebenen, die Macht abgeben wollen? Würde sie dann atmosphärisch die Körperlichkeit einbeziehen, würde einen kritischen Kommentar zum Gesehenen bilden und damit queer zum Visuellen stehen, würde es eine Fortführung der Inhalte in die Sphären des Imaginativen geben, das queer denkbar wäre? Was wäre, wenn sie unterschiedliche Besucher_innen (wenn mindestens zwei da sind) zu verbinden und zum Gespräch animieren könnten? Würden sich durch das Gesprochene Zufallsgruppen bilden, die sich austauschen, gemeinsam nachdenken, gemeinsam sehen, sich gemeinsam vertiefen? Würden Audioguides keine ›Vermittlung‹ von Wissen in hegemonialer Natur sein, sondern Verbindungsaktivist_innen zwischen der Kunst und den Besucher_innen und ihnen untereinander, wäre das eine Verbindung von technischem Fortschritt, dessen Platz in Ausstellungen angemessen wäre und nicht nur bloßer Digital-Fetischismus. Gerade das Abdriften¹³¹ kann eben diesen Moment der Leere, des ›Nicht-Wissens‹, des Sich-selbst-Positionierens beinhalten und fördern. Daraus ergibt sich zudem eine queere Überzeugung, die nicht immer auf Fortschritt, Erzeugung, Produktivität zielt, sondern auch ein Nicht-Erreichen und Scheitern akzeptiert, das bereits mehrfach mit Halberstam angeführt wurde.¹³² Aus der Kunst, dem Thema und

130 Der Audioguide mit dem Titel »Modern Voices« des New Yorker MoMA, bietet immerhin unterschiedliche Interpretationen in verschiedenen Sprachen zu den Kunstwerken der Dauer- und temporären Ausstellung an. Meist sind sie aber nur in Englisch verfügbar. Wenn sie in anderen Sprachen verfügbar sind, beginnt das Hörbare mit der_dem originalen Erzähler_in, benennt ihn/sie und geht dann über in eine Muttersprachler_in, die den Text eingelesen hat, vgl. acoustiguide.be/news-release/the-museum-of-modern-art-and-acoustiguide-debut-the-world-s-largest-inclusive-audio-guiding-program. Nicht alle entsprechen diesem Prinzip aber der Ansatz ist zu begrüßen, vgl. moma.org/audio/playlist/42/684 (Zugriff 29.10.17).

131 Dies spielt bei Katharina Rosts Analyse von Theateraufführungen eine Rolle. Vgl. Rost 2017: 139ff.

132 Vgl. Lee Edelman (2004): *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke UP; (2011): »Against Survival: Queerness in a Time That's Out of Joint«, in: *Shakespeare Quarterly*, 62 (2), S. 148-169, hier S. 149.

dem Raum können in der Zusammenführung die Ausstellungserfahrung gedanklich und körperlich umfassend imaginiert, geplant und zugleich gestört werden.

Wenn man davon ausgeht und ernst nimmt, dass die Zeit, in der wir leben, unsere Vorstellung von Wahrnehmung von Kunst beeinflusst – und damit auch unsere ›Weisen der Welterzeugung‹ –, müssen wir zumindest einen Blick auf den Ort werfen, an dem die Technik gerade unsere Wahrnehmung im Alltag beeinflusst.¹³³ An meinem Ort scheint es gerade zwei Tendenzen zu geben, die unser Wahrnehmungsspektrum gleichermaßen unglaublich erweitert und zu verengen vermag. Im Zuge virtueller Realitäten, die als VR-Kunst längst Einzug in die Kultursphäre hält, wird eine Ausdehnung des analogen Raums zum digitalen Hybrid revolutionär. Unser Vorstellungsvermögen scheint darin zugleich auf unendliche Welten erweitert und wird durch die Flut an Illustrationen zurückgebildet und unterfordert werden. So erträumen oder phantasieren wir uns keine Welten mehr, wir durchlaufen sie in den vorgegebenen Bahnen virtueller Realitäten. Damit gibt es hier weder eine Abkehr noch ein Votum für VR-Kunst oder das Schaffen von Illusionsräumen. Nur das ›Zeigen von etwas‹ muss ebenso erhalten bleiben – nicht das Zeigen nur um das Zeigens Wollens oder die Übernahme der Kunst vermeintlich ohne Zeigegeste im virtuellen und zugleich im unsichtbaren, analogen Raum. Das Mitdenken technischer Möglichkeiten und faszinierender VR-Kunst erfordert dabei aber genaue Aufmerksamkeit. Zumal die Nähe zum neoliberalen, vermarkteten Technikhype neuer Geräte zumindest mit einer Metaebene begegnet werden muss – nicht zuletzt um reale Objekte im Raum nicht obsolet werden zu lassen und die kritische Reflexionsebene über gesellschaftliche Entwicklungen aufgegeben wird. Der politische Anspruch an Ausstellungen und Museen ist dabei nicht die Adorno'sche Angst vor Geißelung der Kunst, sondern jener, die sich an die Kurator_innen richtet. Die zweite Tendenz – neben der Verknüpfung marketingstrategischer Ansätze und neoliberaler Züge, die ihren Platz in Ausstellungen seit einiger Zeit zu suchen beginnen – ist die Wahrnehmungsseite der Akteuer_innen. Es ließe sich fragen, wie sich die Wahrnehmung derjenigen verändert, die eine intensive, visuelle Beziehung zu ihren technischen Geräten, wie dem Smartphone, dem Laptop oder ähnlichen Tablets hegen, denn sie bekommen die gesamte(n) Welt(en) und weltweit digital verfügbare Informationen im kleinsten Maße präsentiert. Unsere Blickwinkel sind darin dermaßen fixiert, dass sich unsere Sehgewohnheiten und Ansprüche verändern werden, wenn sich ganze Realitäten auf ca. 14 x 6 cm oder 13 Zoll (usw.) abspielen, die wir überall mit hinnehmen und abrufen können.¹³⁴ Was heißt das für die Wahrneh-

133 Vgl. Goodmann 1998, vgl. Braesel et al. 2008: 9ff.

134 So wird das Smartphone bereits als »first screen« bezeichnet, der tagsüber immer wieder hinzugezogen wird. Laut Kantar TNS besitzen im Jahr 2017 bereits 86 % der Internetnutzer_innen im Alter zwischen 16 und 65 Jahren ein Smartphone wiederum fast zwei Drittel ihrer Zeit im Internet mit dem Smartphone verbringen. Durchschnittlich verbringen Smartphone-Nutzer_innen täglich 1,5 Stunden auf ihrem mobilen Endgerät, die so bezeichneten »Millennials« sogar mehr als 2,5 Stunden. bvdw.org/fileadmin/bvdw/upload/publikationen/mobile/Thesenpapier_Mobile_Moment.pdf, comscore.com/Insights/Presentations-and-Whitepapers/2017/Die-Multi-Plattform-Landschaft-in-Deutschland Globale Datennutzungsangaben hier einzusehen: digitalreport.wearesocial.com (Zugriff 21.12.18). Die personalisierte Werbung, die targeting-Optionen wie Standort, Wetter, Uhrzeit und bisheriges Nutzer_innenverhalten und Google-Suchanfragen in die Echtzeitdaten miteinbezieht und die umfangreichen Assistenzfunktionen auf der einen Seite und die ständige Verfügbarkeit von Informationen, Dienstleistungen und Kommunikationen mit dem Smartphone verändert unsere Art der Wahrneh-

mung von Kunst und Informationen in Ausstellungen, wenn ›wir‹ sie sonst immer öfter auf Handflächengröße an jedem erdenklichen Ort präsentiert bekommen? Will ich darauf reagieren? Und wenn ja, wie? Wie können wir es etwa nutzen, dass digitale Entwicklungen ebenso dazu beitragen, dass Informationen ›weltweit‹ ausgetauscht und vernetzt werden (könnten) oder reflektieren, dass sie sich in ihren Fragmenten immer wieder neu zusammensetzen, ohne dass Haltungen oder Ortsbezüge manchmal darin noch überblickbar sind. Die Verknüpfung der Idee von Globalisierung, verfügbaren Informationen und Kommunikation ist dabei noch immer eine Diskriminierung und ›Unsichtbarmachung‹, dass Zugang zum Internet mitnichten ein weltumfassendes Privileg ist, sondern nicht jedem ermöglicht wird.¹³⁵ Was sagen also kuratorische Zugriffsmodelle über die spezifische Wahrnehmungsprägung und -vorstellung aus? Und wie sind die der Künstler_innen geprägt worden? Und wie ließen sich ihre Verhältnisse zur Wahrnehmung, das zum Kunstwerk wurde, zum Thema machen oder mitreflektieren?¹³⁶ Wie lassen sich diese Teilaspekte zum Bedeutungsnetz hinzufügen? Und wie lässt sich dieses Spannen generell denken und welche Implikationen zeigen sich wiederum in dieser Form des Ausstellens? Konkreter gefragt: Wie lässt sich so ein Wahrnehmungs- und Bedeutungsnetz spannen, das relationalen Vorstellungen entspricht? Letzteres wird im nächsten Kapitel zum Schwerpunkt werden.

In der Zusammenführung von kunst- und queertheoretischen Ansichten mit kulturwissenschaftlichem Blick, existiert eine besondere Sensibilität für das Moment der sinn_lichen Wahrnehmung, die eine besondere Potentialität besitzt. Für das weitere methodische Vorgehen stellt sich die Frage, wie wahrnehmungstheoretische Ansätze für die Konzeption einer Ausstellung produktiv in einen Rahmen gebracht werden können, der zugleich repräsentationskritisch, demokratisch und antidiskriminierend ist.

mung und auch der Anspruch an sie – wenn auch bei jeder_m anders. Dass sich daraus eine extrem gefilterte, datenschutzrechtlich bedenkliche und geleitete, auch vermeintlich möglichst angenehme und einfache Welt zusammensetzt, sei an dieser Stelle besorgt angemerkt. Die davon von den Nutzer_innen benötigten Daten sind umfassend auf Data-Management-Plattformen (DMPs oder bei spezialisierten Data Exchanges) erhältlich.

135 »Der neue Global Digital Report 2018 von We Are Social und Hootsuite zeigt, dass heutzutage mehr als 4 Milliarden Menschen das Internet nutzen. Weit über die Hälfte der Weltbevölkerung ist inzwischen online und die neuesten Ergebnisse zeigen, dass 2017 fast eine Viertelmilliarde neuer Nutzer zum ersten Mal online waren. Mit jährlich mehr als 20 Prozent Wachstum an Internetnutzern über den gesamten Kontinent verteilt, zeigt Afrika die stärksten Wachstumsraten. (...) Zwei Drittel der 7,6 Milliarden Menschen auf der Welt haben jetzt ein Mobiltelefon.«. wearesocial.com/de/blog/2018/01/global-digital-report-2018. Für umfassendere Informationen vgl. u.a. digitalreport.wearesocial.com (Zugriff 3.1.19).

136 Vgl. die Auseinandersetzung zur »technischen Reproduzierbarkeit«/»Aura« von Benjamin (1974).

Denn die Verbindung aus präsentischem Hervorbringen von Inhalten in Zusammenhang mit einem queer-repräsentationskritischen Ansatz ist insofern eine Herausforderung, als mit Stuart Hall in Anschluss an Michel Foucault angemerkt werden kann, dass »jedes Repräsentationssystem ein Machtsystem sei, das Unmittelbarkeit, Präsenz und Wahrheit für sich beanspruche.«¹³⁷ Dass diese sich ähnlicher Strategien bedienen, führt dazu, dass keine atmosphärischen Illusionswelten gebaut werden sollen oder eine sinnliche Reizüberflutung als Überzeugungsstrategie verwendet wird. Ausgegangen wird davon, dass eben in diesen Systemen, zu dem auch Ausstellungen gehören, sinn_liche Wahrnehmung zentral wird, die im diskursiven Nachahmen der sonstigen Rituale und Machtgesten Verschiebungen bewirken.¹³⁸ So gesehen kann mit Butler das politische Subjekt erst in der Verbindung von Affekt und Verwundbarmachung ausgemacht und wirksam werden in meinem Sinne (vgl. #Affekte, #Situieretes Wissen).¹³⁹

#Intra-action und Relationalität

«We're not outside observers of the world. Nor are we simply located at particular places in the world; rather, we are part of the world in its ongoing intra-activity.»
(Barad 2003: 828)

Intra-action ist eine performative und zugleich prozesshafte Relationalität, die eine Grundüberzeugung im Rahmen des queer-feministischen Kuratierens hält. Zusammenhänge und Interdependenzen wirklich ernst zu nehmen und in rhizomatischen, intra-activen Verbindungen zu denken, lässt uns mit der Welt, der Kunst, den Themen im Raum verschmelzen und behält sie zugleich in der Ausstellung in Bewegung. Ich gehe dabei davon aus, das sei nochmal in diesem Kapitel gesagt, dass Ausstellen keine Hängung von Kunstwerken an der Wand ist, das dann als Ergebnis besucht wird, sondern, dass Ausstellungen erst im Zusammenwirken des kuratorischen Konzeptes im Moment der Begegnung gemeinsam mit den Akteur_innen und Ausstellungsstücken im Raum entsteht. Dabei gibt es keine passiven Momente – alles wird als aktiver, performativer Akt innerhalb des Ausstellungsbesuchs verstanden.¹⁴⁰ Methodisch liegt dem ein intra-actives Verständnis allen Seins mit Karen Barad zugrunde, das in der praktischen Umsetzung mit einer relational-performativen Kurationsweise verbunden und zum Schluss mit dem Verständnis von Dingen von Gert Selles ergänzt wird.

Um den tradierten Normen etwas an die Hand zu reichen, das sie zu transformieren vermag, werden im Glossar Ansätze von Karen Barad, Gilles Deleuze & Félix Gu-

137 Stuart Hall (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften, Band 2, Hg. von Ulrich Mehlem. Hamburg: Argument-Verlag, hier S. 142.

138 Vgl. Butler 1993: 297, Pieper/Wiedemann 2014: 66.

139 Judith Butler: (2005a: 50-84): Precarious Life; Giving an Account of Oneself, ([2009] 2016: 33-54): Frames of War, (2016: 12-27): Dies./Gambetti/Sabsay: Parting Ways und Rethinking Vulnerability and Resistance.

140 Vgl. eine frühe, kunsthistorische Arbeit zumindest für die Anerkennung des Anteil der Kunst-Betrachter_in: Rudolf Arnheim z.B. mit (1965): Kunst und Sehen: eine Psychologie des schöpferischen Auges.

attari, Sara Ahmed, Donna Haraway und Claude & Dina Lévi-Strauss (geb. Dreyfus) unternommen (vgl. Kapitel 3 »Queer is as queer does«, #Situieretes Wissen, #Wildes Denken, #Rhizom, #Posthumanities, #Sinn_liche Wahrnehmung). Mit ihren Ansätzen und Positionen lässt sich die wissenschaftlich-disziplinäre Unterscheidung zwischen Epistemologie und Ontologie in einer Weise ins Wanken bringen, wie es für die Methode des Queer Curatings gefeiert und benötigt wird. Die Welt der Ausstellung lässt sich so mit all ihren Weisen des Seins und der Entstehung von Wissen situativ, relational und anti-normativ und neuen Formen der Einordnung denken. Große Zusammenhänge der zu konzipierenden Ausstellungsräume, der Themen, dem Licht, dem Kontext und den verschiedenen der Besucher_innen usw. werden ebenso mit den hier vorzustellenden theoretischen Grundlagen betrachtet und angewandt. Der fortgeschriebene, cartesianische Bruch liegt hier im Verabschieden der Annahme a priori existierender und abgrenzbarer Individuen – zugunsten eines rhizomatischen, intra-activen Gefüges, das sich aus kontextualen Entitäten immer wieder neu bildet.¹⁴¹

So wird die Idee der Intra-actionen aktionistisch gehandhabt und in der Praxis als Methode angewandt. Dabei ist man als Kurator_in innerhalb dieser Zusammenhänge ebenso involviert, anknüpfungsfähig und für Verbindungen offen – wie auch ein produktiver Knotenpunkt. Die Momente der Störung stellen dabei Konkretionspunkte dar, an denen die Relationen beobachtbar und mit neuen Que(er)verbindungen justierbar werden. Die Vorstellungen von Wissens- und Bedeutungsproduktion, der Rolle der sinn_lichen Wahrnehmung innerhalb der kuratorischen Konzeption werden an diesen Bündelstellen neu gedacht. Sein, Werden und Wissen werden methodisch nicht voneinander getrennt. Geist, Herz und Körper vermischen sich – Subjekt und Objekt im Raum und Zeit ebenso. Zu Beginn des Buches hieß es »Wissen braucht Gestaltung«. Jetzt heißt es: Sein und Wissen gehören zusammen.

Karen Barad geht mit ihrem Konzept der »Intra-action« davon aus, dass alle Entitäten sich nur in Relationen materialisieren – ebenso wie Methoden, Orte und Zeiten (vgl. Barad 2012: 77).¹⁴² Barads Konzept stellt fundamentale Annahmen der Meta- und Quantenphysik in Frage, die bisher von autonomen Entitäten ausgeht: Subjekte, Objekte und Phänomene – existieren nicht außerhalb oder vor einer Interaktion – viel mehr gehen sie aus »Intra-Actionen« in ihrer Materialität erst hervor und sind in ihrem Zusammenwirken dann auch immer eine andere Version ihrer selbst. Alles ist miteinander verbunden: »Practices of knowing and being are not isolatable, but rather they are mutually implicated« (Barad 2003: 829). Es ist grundlegend anders als vom bestehenden Kanon auszugehen und von objektivem Wissen oder Fakten auszugehen. Das Hervorbringen von Wissen steht damit immer in Verbindung mit der Frage »wa-

141 Eine Denkweise, die im Konfuzianismus ähnlich existiert und sich aber dennoch meist für das (moralische) Subjekt interessiert und die Frage, wie es von eben diesem Beziehungsnetz bestimmt werden kann – erweitert wird es dann durch die zwei elementaren Urkräfte innerhalb des Kosmoses. Vgl. Rosenlee (2006): *Confucianism and Women*, S. 159; Tangjia Wang (2011): »Towards a Proper Relation Between Men and Women. Beyond Masculinism and Feminism«, S. 91-107. In der Physik ist es zum Beispiel auch Erwin Schrödinger, der in »Geist und Materie« (1956) von der Untrennbarkeit von Subjekt und Objekt schreibt – und damit auch Wahrnehmung und Welt und darüber hinaus auch die Verbindung zwischen Erfahrungen generell, vgl. S. 38, 124.

142 Sie geht damit noch einen Schritt weiter und ergänzt das gedanklich-relationale Konstrukt, das von Nicolas Bourriaud bereits 1998 erschien.

rum, wie & wer, womit Erkenntnisse erzielt wurden? Zudem bleiben diese bei jedem Betrachten, Informieren und Sprechen etwa über Kunst immer in Bewegung.

We do not obtain knowledge by standing outside of the world; we know because ›we‹ are of the world. We are part of the world in its differential becoming. The separation of epistemology from ontology is a reverberation of a metaphysics that assumes an inherent difference between human and nonhuman, subject and object, mind and body, matter and discourse. (Barad 2003: 829)

Sie begibt sich damit in eine Reihe der Erkenntnislehren, wie etwa Erwin Schrödingers, die dem Postulat einer Objektivität und eines alleinigen Subjekts/Objekts in der Welt entgegentreten. Menschen sind in ihrem Sein in Ausstellungen (und dann auch noch in Begegnung mit dem jeweiligen Objekt im Raum und anderen Menschen) – andere als etwa draußen zusammen mit ihren Liebsten vor dem Eiswagen in der Sonne. Neben dem etwaigen Wissen über bislang tradierte Verhaltensrituale in Ausstellungen, ist es eben die Intra-action, die sie zu dem werden lässt, was sie in diesem Augenblick der Begegnung mit der Kunst im Raum sind. Übertragen zum Beispiel auf Objekte kann man sagen, sie existieren mit Anteilen ihrer Beschaffenheit und Erscheinung im Moment unserer Forschung und existieren dann in jedem Moment des Zeigens und Wahrnehmens in ihrer jeweiligen Verbindung auf eine andere Weise. Sie sind mit der Kontextualisierung, dem Raum und den Besucher_innen untrennbar verbunden – trennbar nur insofern, als es dann wieder zu etwas anderem wird, wenn sich die Intra-actionen verändern. Das heißt selbst mit den gleichen Bedingungen ist ein Kunstwerk in der Ausstellung schon am nächsten Tag ein anderes:

the notion of ›intra-action‹ queers the familiar sense of causality (where one or more causal agents precede and produce an effect), and more generally unsettles the metaphysics of individualism (the belief that there are individually constituted agents or entities, as well as times and places). (Barad 2012: 77)

Erst durch den Umgang und das Zusammendenken aller Entitäten kommen sie und die Ausstellung zur Entfaltung – und an jeder Bruch- bzw. Störungsstelle ergeben sich neue Verzweigungen. So ist es eine bewusste Entscheidung, dieses Gedankenspiel und diese theoretische Überzeugung im Praktischen zuzulassen und sie mit der Methode eines intra-activen, diskursiven, involvierten und prozessualen Ansatzes zu konzipieren.

Das Situativ-intra-active und Relationale sind Dreh- und Angelpunkt und Ausgangsbasis, Überzeugung und Werkzeug des Queer Curating zugleich. Es ist während des Konzipierens von Ausstellungen zwar notwendig, einzelne Aspekte getrennt voneinander zu behandeln, so ist es doch aber unabdingbar, sie immer in Relationen zu denken (vgl. Barad 2012: 77).¹⁴³ Die Frage war: Wie lässt sich ein methodisches Konzept definieren, das sowohl in der Bedeutung als auch in der methodischen Verwendung immer in

143 Vgl. Haraway 1988: 595. Darüber hinaus: Angerer (2016), Philippe Descola (2005), vgl. »COST – European Kooperation in Science and Technology: New Materialism; Networking European Scholarship on ›How Matter Comes to Matter‹« newmaterialism.eu/ (Zugriff 16.11.18). Für ein prozessuales Denken in Relationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. z.B. Alfred North Whitehead, Gilbert Simondon, Ernst Cassirer, Jakob von Uexküll, Merleau-Ponty. Deleuze denkt Körper in seiner Aus-

Bewegung ist und alles relational interdependent im intra-actionistischen, queeren Verständnis? Diese Frage soll besonders in diesem Glossar beantwortet werden. Das Prinzip des Intra-activen denkt damit eine Sekunde vor dem Prinzip des Performativen, in dem Bedeutungen hervorgebracht werden (vgl. #Situierendes Wissen, #Queer spaces, #Rhizom). Das Intra-active ist ebenso wie ein generelles, relationales Verständnis, methodisch nur in Augenblicken der Begegnung oder Konkretion beschreibbar. So werden die umfassenden Bestandteile einer Ausstellung im Glossar getrennt voneinander beleuchtet – aber konzeptuell dauerhaft zusammengeführt und -gedacht – Subjekte, Objekte und Raum (vgl. Kapitel 3.4 »Methoden-Grundlagen-Glossar«). Diese temporäre Aufteilung geschieht sowohl aus benutzer_innenfreundlichen Aspekten, konzeptuellen Ansätzen und methodischen Überlegungen heraus, als auch aus grundsätzlich tradierten Bestandteilen einer Ausstellung. Ebenso wie aus eigenen, praktischen Erfahrungen, die zudem beeinflusst von pragmatischen Aspekten und Bedingungen sind.

Möchte man diese Sichtweise noch nahbarer betrachten, kann man dies durch einen Blick aus der Kunstvermittlung mit Gert Selle ergänzen. »Wie man ein Ding ansieht, so schaut es zurück« (2012). Selles poststrukturalistisch-performativ informierte, hier in erster Linie kunstpädagogische Überlegungen ermöglichen einen ergänzenden und handhabbaren Blick auf Objekte und unseren Umgang mit ihnen im Rahmen von Ausstellungen. So führt Selle aus:

Wir sprechen auf ihre sinnlich wahrnehmbaren Reize an und versuchen sie als einen Text zu lesen, den wir selber formulieren müssen. Dieser Text wird von unserem Vorwissen, aber auch von Phantasien und Leidenschaften geprägt sein – von allem, was uns an den vernutzten narbigen Körpern alter Dinge beeindruckt. Die Sprechenden und Sinnproduzierenden sind immer wir – ihre Betrachter oder Analytiker. Denn was Dinge angeblich erzählen, erweist sich bei genauer Prüfung als ein stummes Echo der Erwartungen und Projektionen ihrer Betrachter und findet in deren Kopf und nicht in der Vitrine des Museums statt. (Selle 2012: 132)

Das Echo muss nicht als stumm verstanden werden – so haben die Dinge, Materialitäten und Themen ebenso Einfluss wie unsere kuratorischen Konzepte und Präsentationsweisen – sowohl im Planungsprozess als auch im Moment der Wahrnehmung durch die Besucher_innen – alles verschwimmt im Strudel des hermeneutischen Zirkels. Die Herausforderung ist, dass besonders bei Gegenständen und Themen weit zurückreichender Zeiten, das intra-active Verständnis verbunden wird mit unserem Blick auf historisch-zeitgeschichtliches Wissen darüber. Es bedarf der Fähigkeit, mit multiperspektivischen Fragen an die unteren Schichten der eignen Geschichten und des Objekts zu gelangen, über die sich etliche Jahre an wissenschaftlichen Sichtweisen, Diskursen und Forschungen palimpsestartig aufgetürmt haben. Dabei gibt es im Rahmen der Wissenschaftlichkeit kein ›richtig‹ oder ›falsch‹ – tatsächlich rät Selle, auch mal von dem »Pfad der Tugend der Sachlichkeit abzuweichen« – denn letztendlich werden wir so lange Dinge ansehen, »bis sie so zurückschauen, wie wir es möchten« (Selle 2012: 135ff.). Selbst wenn man es nicht so weit treiben mag, soll es an dieser Stelle ein Plädoyer für eine spezifische Aufmerksamkeit den Dingen und seinen Fragen

einandersetzung mit Spinoza in »Différance et répétition (1968)«, ebenso wie in Extensionen (vgl. Probyn 2005: 141).

ihnen gegenüber geben, die es für Ausstellungen auf ganz besondere Weise bedarf. Diese Aufmerksamkeit sollte ihrer materiellen Erscheinung ebenso gewidmet sein wie der Suche nach Mitwissenden, Interessierten und dazu forschenden Menschen – auch abseits bekannter Pfade, die zu neuen und relevanten Fragen führen. Kategorisch-normierte Forschungen, Konzeptionsweisen und Erkenntnisinteressen – sei es chronologischer, geografischer, motivischer oder formalistischer Einordnungen – werden nur eben jene Ergebnisse zu Tage bringen. Diese vermeintlich »objektiven« Vorgehensweisen sollten durch »lustvolle« Praktiken kulturwissenschaftlichen Arbeitens ergänzt werden, die

das Jonglieren mit Anmutungen und Vermutungen, die Abenteuer des Blickwechsels und der gewagten Interpretation, der Zweifel an der eigenen Rechthaberei und das einverständliche Lächeln, mit dem man Dingen begegnet, die einen sogleich zum Narren halten werden. (Selle 2012: 140)

Zudem existiert ein spezifisches Bewusstsein für historische Begebenheiten (#Situieretes Wissen, #Wildes Denken). So betont Hayden White:

If by history we mean not simply »the past« but the relation between the »present« understood as part of »history« and the »past«, then it is incumbent upon us to think about the possibility of the present as history. (White 2007: 224)

Den Dingen sein »Herz zu Füßen« legen mag manchen Kurator_innen etwas suspekt erscheinen – aber ist es nicht genau das, was uns dazu befähigt, Ausstellungen zu machen?

Aus all diesen Grundsätzen ergeben sich für Kunstaussstellungen folgende Konsequenzen:

Erstens: Die Vorstellung des einsamen Genies wird abgelehnt. Dies bedeutet nicht die Absage an eine kreative Fähigkeit, sondern viel eher die Überzeugung, dass eines Netzwerks bedarf, in dem die Förderung, Sichtbarwerdung und Sichtbarmachung »des Genies« unterstützend agiert. Dies ist und war im sozio-ökonomischen und patriarchalischen Kunstmachtssystem vor allem ein männlich-dominiertes Netzwerk. Rahmenbedingungen für das Schaffen müssen auf organisatorischer und finanzieller Weise ausreichend sein. Oftmals sind es zudem Frauen, die zudem die außerdem notwendige Care-Arbeit und Unterstützung leiste(te)n, ohne die an ein Schaffen kaum zu denken wäre.

Zweitens: Topische Anekdoten über die Entwicklung des Kunstschaffens werden abgelehnt. Anfänge wie »Er hat bereits als Kind (...)« bis hin zum steilen Fortschritt, der vor allem die Entwicklung vom Ursprung bis zu einem heutigen Höhepunkt entsprechen einem neoliberalen Fortschritts-, Verbesserungs- und Steigerungsgedanken der oftmals als gesetzte Norm und Richtung fungiert. Unentwegte Übung, Scheitern, Zweifeln und Rückschläge werden dabei verheimlicht und Optimierungsansprüche glorifiziert (vgl. 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«, #Queere(nde) Narrationen?).

Drittens: Die Annahme des objektiven, ausschließlich faktischen Wissens wird als normative Konstruktion abgelehnt. Das in der Konsequenz daraus dogmatische Festhalten und kommentarlos als selbsterklärende Aufzählen vor allem numerisch orientierter Kennzahlen für die Kunst, wie etwa: Entstehungsjahr, Maße, zählbare Vergleiche (ausgestellt bereits in X Museen, Verkaufserlöse von X in X Auktionen, Anzahl der

Werke in X Sammlungen, (...), Dauer des Aufenthalts in Ausbildungsstätten oder anderen Ländern). Dabei geht es nicht darum, dass Zahlen nicht wichtig sind. Sondern darum, dass sie eine Entscheidung sind, sie zu erwähnen. Sie sind nicht selbsterklärend und entsprechen meist dem westlich dominierten Machtsystem viel eher als dass man darüber wirklich ein besseres Verständnis für die Kunst erhält. Auch die bloße Aufzählung verwendeter Materialien als vermeintliche Essenz der Kunst ist eine zur Evidenz ausgedehnte Norm. Auch wenn all diese Angaben manchmal Überraschendes für Menschen preis zu geben vermögen, ist es die gebetsmühlenhafte, selbstverständliche, gar natürliche Aufzählung in jedem Text an der Wand/an jedem Schild, das es zu überdenken gilt. Anstatt sich im Vorhinein zu fragen, was die Angabe jeweils bedeutet, welchen Einfluss sie auf die Wahrnehmung der Besucher_innen, Künstler_innen oder die Arbeit hat, werden jene (niemals) objektive, »harte Fakten« und »Informationen« aufgezählt, die »den Besucher_innen« vermeintlich bereits »etwas sagen« sollen.

Die feministisch-konstruktivistische kulturwissenschaftliche Arbeitsweise wird mit der queeren(den) Perspektive verknüpft, die vor allem die Rolle der Kurator_innen und deren Standpunkte in den Fokus nimmt, die aber nie losgelöst vom Diskurs und damit dem Kontext sind und damit nachvollziehbar gemacht werden sollten. Neben Karen Barad hat Donna Haraway dem dominanten, normierten, patriarchalen Verständnis von Wissen ein radikales Konzept entgegengesetzt, das derart reflektiert und lebensnah ist, dass es kein Weg zurück gibt. Mit ihrem Konzept der »partiellen Perspektive« und des »sitierten Wissens« (1988) stellt sie zudem eine Verbindung zu gesellschaftlichen und sozio-kulturellen Distinktionsprozessen her. Diese Offenlegung ermöglicht ein Durchque(e)ren normativer Vorstellung des Entstehens von Wissen: »epistemology is about knowing the difference« (Haraway 1990: 203). Ausstellungen sind somit wie Zwischenberichte sinnlicher Denkprozesse und Vergangenheit und Zukunft zugleich. Im Folgenden geht es nochmals dezidiert um das »eigene Fragen« im Rahmen des »sitierten Wissens« bei Haraway (#Sitiertes Wissen) und neue Zugangsmöglichkeiten im Rahmen »leidenschaftlicher Aufmerksamkeit« im Sinne von Dina und Claude Lévi-Strauss (#Wildes Denken).

#Sitiertes Wissen

»Verortung hat also etwas mit Verwundbarkeit zu tun.« (Haraway 1995: 90)

Für Kurator_innen, die sich gegen einen dominierend-kanonischen Ton in ihrer Ausstellung entscheiden, ist das Konzept des sitierten Wissens von Donna Haraway eine hervorragende Grundlage für die reflektierte und offene Hervorbringung von Wissen. Haraways feministische Wissenschaftskritik ist dabei eine passende Unterstützung.¹⁴⁴

144 Folgend wird mit dem originalen Text (1988) ebenso argumentiert wie mit der Übersetzung von Helga Kelle (1995), die ein gutes Gespür für die Haraway'sche Art der Argumentation für mich offenbarte und die sonst vor allem in Vorträgen deutlich werdenden Umgang mit Sprache umsetzte. Haraway (1995): Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen. Hg. Carmen Hammer/Immanuel Stiess. Frankfurt a. M.; New York: Campus, S. 73-97; original (1988): »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: Feminist Studies 14, Nr. 3, S. 575-599.

Zudem spielen Körper und der Kontext der Wahrnehmung im wissensbildenden Prozess bei ihr eine zentrale Rolle.

Haraway verfasste im Jahr 1988 den Text »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism at the Privilege of Partial Perspective« als Kommentar auf einen Vortrag von Sandra Harding.¹⁴⁵ Darin setzt sich Haraway mit der Frage auseinander, wem im akademischen Diskurs das Privileg des Körpers, der »partiellen Perspektive« zugestanden und der gern gefolgten Objektivitätskritik gefolgt wird (vgl. 1995: 73). Aber sie kritisiert auch eine feministische Perspektive, die »verführerische Dichotomien« verfolgt (ebd.) und nur die Konstruiertheit von Wissen anprangert (vgl. ebd. S. 78).¹⁴⁶ Denn: »Jedes Wissen ist ein verdichteter Knoten in einem agonistischen Machtfeld« (1995: 75). Übertragen auf das Queer Curating lässt sich sagen: Es geht um eine Störung hegemonial-patriarchaler Gesten und Argumentationsweisen – in der Vorstellung von Wissen, ihrer Produktion und der Rolle der Kurator_innen dabei ebenso wie jener von dem Anteil der Besucher_innen integriert wird. So heißt es bei Haraway:

Aber wir könnten durchsetzbare, zuverlässige Darstellungen von Dingen gebrauchen bei denen diese weder auf Machtstrategien und agonistische elitäre Rhetorikspiele noch auf wissenschaftliche, positivistische Arroganz reduzierbar wären. (Haraway 1995: 79)

Eine kritische Haltung gegenüber von Wissensproduktion, Selbstreflexion und die Störung von tradiertem Wissen und ihren dominanten Zeigegesten werden bei einem Queer Curating gefordert und gefördert. Konkreter geht es auch um die produktive (und nicht nur dekonstruktive) Frage, wie bisher verwendetes Wissen betrachtet und Neues hervorgebracht wird – ohne der Fantasie, eine vom Menschen losgelöste, eine Wahrheit, von »Ideologien über Objektivität« oder »zynischem Sozialkonstruktivismus« zu unterliegen (1995: 74f.).

Es ist ein Geständnis, nicht alles wissen zu können und auch nicht vor den Besucher_innen so zu tun als ob. Das Einnehmen und Eingestehen einer partiellen Perspektive ist für queer-feministische, kuratorische Praktik eine wissenschaftliche Haltung und Ausstellungsmethode zugleich. Je subjektiver, reflektierter und damit »partieller« das Wissen gedacht und als solches begriffen und dargestellt wird, desto objektiver kann es sein. Letztendlich ist es mit Haraway einfach zu beschreiben: »Nur eine partielle Perspektive verspricht einen objektiven Blick« (Haraway 1995: 82). Dies während der Konzeptionsphase bewusst zu leben, sich mit seinem Körper und seinen Umständen darin zu verorten, sich damit auseinanderzusetzen und mit seinen Teammitgliedern zu besprechen, um sich letztlich zusammen zu positionieren. Diese Positionierung und damit partielle Perspektive, gilt es (gern auch mitsamt der Sichtbarmachung des Prozesses) in der Ausstellung sichtbar zu machen und zu visuell oder sprachlich zu kommunizieren.

Der zweite, wichtige Teil des Konzepts, das im Queer Curating angewandt wird, umfasst die kritische Analyse repetitiver Narrationen in der Kunstgeschichte und die

145 Sandra Harding (1987): »The Science Question in Feminism« während des »Western Division meetings of the American Philosophical Association« in San Francisco. Haraway 1988: 596. Haraway greift hier das Ideal der »strong objectivity« (Harding 1991: 149) auf, das die feministische Version der marxistischen Standpunkttheorie enthält (vgl. Hartsock 1983, Harding 1986; Haraway 2002: 362f.).

146 In Anlehnung an Foucault muss betont werden, dass nie »ein außerhalb des Diskurses« existiert und dass eine Dualitäten-Argumentation auf lange Sicht nicht ausreichend produktiv ist.

Übernahme der Verantwortung für seinen Beitrag des selbst verkörperten und verorteten Wissens.¹⁴⁷

I am arguing for the view from a body, always complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity. (Haraway 1988: 589)

Dabei sind die Perspektiven marginalisierter, unterworfenener, unsichtbar gemachter und diskriminierter Wissenssubjekte dezidiert mit in die neue Form der Wissensproduktion einbezogen. Nach einer kritischen Überprüfung werden komplexe und nie unschuldige Ergebnisse präsentiert.¹⁴⁸

Wissenssysteme lassen sich, gemäß Ansätzen in den queer studies, verändern, sobald im Rahmen gesellschaftlicher Normierungskritik speziell Kritik an Begriffen oder Kategorien geübt wird.¹⁴⁹ Die »verwobenen Verbindungen« lassen sich auch als Relationalität und Prozessualität des Wissens begreifen, bei dem das »erkennende Selbst in all seinen Gestalten partial und niemals abgeschlossen« ist (ebd. S. 82). Bei der reflektierten Suche nach Wissen über Kunst geht es mitnichten um die subjektivste Variante, sondern um eben in der subjektpositionierten Suche, die in ihrer ausgeprägtesten Form die größte Chance auf Objektivität besitzt (vgl. S. 86): »The moral is simple: only partial perspective promises objective vision« (1988: 583). Diskursive Anknüpfungspunkte, gesellschaftlich-relevante Fragestellungen und sammlungs-, orts-, interessen- und situationsbezogene Suchkriterien für Kunstwerke sind dennoch vorhanden.

For example, local knowledge have also to be in tension with the productive structurings that force unequal translations and exchanges – material and semiotic – within the webs of knowledge and power. (Haraway 1988: 588)

Diese Netzwerke unterstreichen eben auch die Untrennbarkeit des Objekts bzw. Untersuchungsgegenstandes und dem Subjekt:

Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see. (Haraway 1988: 583)

Die Umgangsweisen mit den Kunstwerken sind vielfältig; so sind sie aber niemals »Unterdrückte« oder »Uneigenständige« (vgl. 1988: 592). Haraway betont, dass im Rah-

147 Wobei verantwortungsvoll hier nicht heißt, zur »Rechenschaft gezogen werden zu können« (Haraway 1995: 83).

148 Vgl. Haraway 1995: 84, 1988: 584. Die »subjugated« Positionen, meint Haraway, sind für die »Leugnung des kritischen interpretativen Kerns allen Wissens« weniger anfällig (1988: 584). So betont Haraway, dass ihre Sichtweise sogar zu bevorzugen sei, weil sie: »more adequate, sustained, objective, transforming« seien (ebd.). Gerade dies ließe auch die Frage zu, ob bei den geforderten Qualifikationen einer Bewerbung jede_r zukünftige Kurator_in (Kunstgeschichte) im westlichen Sinne studiert haben muss, um mit visuellen Praktiken, wie dem Kuratorischen, zu arbeiten.

149 Vgl. Nina Degele (2008): Gender/Queer Studies. München: UTB Fink, S. 43.

men des Situierens das Wissensobjekt als »Akteur und Agent vorgestellt wird« (1995: 93). Dabei geht es aber nicht darum, eine

unmittelbare Präsenz solcher Objekte zu unterstellen oder, was auf dasselbe hinausliefe, eine von diesen ausgehende, endgültige oder eindeutige Determinierung dessen, was zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt als objektives Wissen gelten kann. (Haraway 1995: 96)

Die Abrede einer »unmittelbaren Präsenz« bedeutet aber nicht, die Wirkung von Kunst zu verneinen oder die Frage, wie mit dieser gearbeitet werden kann – gerade jene gehört ebenso zu den »unterdrückten Wissensarten« in der vermeintlich objektiven Kunstgeschichte.¹⁵⁰ Nur ihre »Unmittelbarkeit« ist illusorisch. Es ist in Zeiten, in denen das Museum noch immer als Ort der Bildung hochgehalten wird, wichtig, antiquierte Vorstellungen von Wissen bzw. Nicht-Wissen zu überwinden (vgl. Jaeggi 2017). Diese werden von einer verwundbaren Positionierung innerhalb des Wissensdiskurses abgelöst. Eine solche Form von Verortung bei Haraway ist es, die eben jener »Politik der Abgeschlossenheit, der Endgültigkeit oder, um einen Begriff von Althusser zu variieren, feministische Objektivität widersteht [und] der »Vereinfachung in letzter Instanz« (1995: 90). Das erkennende Selbst (»knowing self« 1988: 586) ist in all seinen Gestalten partial und niemals abgeschlossen, ganz, einfach da oder ursprünglich« (1995: 86). »[It] is always constructed and stitched together imperfectly and therefore able to join with others to see together without claiming to be another« (1988: 586).

So kann für Ausstellungen zuverlässiges, aber nie als rein objektiv deklariert oder dezidiert *vereindeutigendes* und subjektfreies Wissen verwendet werden. Relationale, komplexe Aspekte sind zudem immer Teil der Hervorbringung – besonders jene weitere Akteuer_innen und die Besucher_innen. Wissen sollte nie als Belehrung gedacht oder als »Überredungsstrategie« genutzt werden: (vgl. Haraway 1995: 75). Queer Curating aber leugnet nicht jene Macht, die immer in der Auswahl, Hervorbringung und Visualisierung von Wissen inkludiert ist. Es gilt, ein offener und verantwortungsbewusster Umgang und eine kritisch-aktivistische Haltung, die jene Strukturen zu verändern sucht. (vgl. ebd. S. 87ff.) (vgl. 3.1 »Finde deine kuratorische Haltung«). Es ist ein Plädoyer für den Vorrang der »Anfechtung, Dekonstruktion, leidenschaftlicher Konstruktion, verwobenen Verbindungen und der Hoffnung auf Veränderung von Wissenssystemen« (1995: 85).¹⁵¹ Es ist möglich, die eigene Haltung durch die Art und Weise der Ausstellung zu demonstrieren und performativ hervorzubringen. Als Vorbild ließe sich das »Cyborg Manifesto« von Donna Haraway genauer betrachten, indem sie nicht nur beschreibt, was sie will, sondern es auch vorführt: Beispielsweise in ihrer Argumentation außerhalb starrer Dichotomien zum Beispiel zwischen »bodies« und »tools« – jene bringt sie neben der Sprache in der Argumentationsweise und Struktur ihres Textes

¹⁵⁰ Vgl. Foucault 1999, Waldenfels 2000; Westphal 2004.

¹⁵¹ Im Folgenden wird mit dem originalen Text ebenso argumentiert wie mit der Übersetzung durch, die ein gutes Gespür für die Haraway'sche Art der Argumentation für mich offenbarte und die sonst vor allem in Vorträgen deutlich werdender Umgang mit Sprache umsetzte.

hervor (1991: 181).¹⁵² So führt das Ankämpfen etwa gegen Kategorien/Kategorisierungen sich selbst vor, indem sie zu Beginn scheinbar logische, dualistische Kategorien aufstellt, um sie dann ad absurdum zu führen¹⁵³ – aber erst zu einem Zeitpunkt, in dem man sich in der Sicherheit der Eindeutigkeit bereits verloren hat (#Wildes Denken, #(Des-)Orientierung). Die Kategorien werden auch in ihrer Zusammenfügung immer unklarer – so sind es nicht »einfach« vermeintliche Gegensätze, sondern führen auch gesellschaftlich oder akademisch entstandene Verknüpfungen auf, die die ideologischen Strukturen viel eher aufzeigen als Logische. Solche, die für jede_n wahrscheinlich auch noch anders empfunden werden. Haraway führt auf diese Weise ihre Argumentation auf und lässt sie in dem Lesenden erwachsen. Haraway konzipierte ihren Text als »ironic political myth« (1991: 149), der wie eine Denkanleitung und -präsentation ebenso wie eine aktivistische Kritik und Entwurf einer Utopie für mich funktioniert. So ist das gesamte »Cyborg Manifesto« zwar umfassend bekannt, aber nicht unbedingt im Hinblick auf ihre Argumentationsweise, die uns zugleich mit vorführt und uns in die weichen und komfortablen Fänge des Tradierten und Normierten fallen lässt und sich zugleich erst in unseren Köpfen wirklich formt. Damit trifft sie neben ihrer Cyborg-Theorie auch grundlegende Aussagen über ihre Weltansicht: Die Art, wie Theorie (und Ausstellungen) gemacht wird, muss nicht vereindeutigen oder nur dogmatisch beschrieben und vorgegeben werden. Viel eher lebt sie ihre Komplexität und integriert zugleich die Denkweisen ihrer Leser_innen, die Teil gesellschaftlicher Entwicklungen sind und mit auf ihrem Weg der Erkenntnis laufen und selbige mit hervorbringen.

Kunst ist nicht eindeutig und Ausstellungen sollten das auch nicht sein. Wissen braucht Gestaltung und kein machtvolleres Spiel um vermeintlich »allgemeingültiges« Wissen (vgl. Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch« und 5 »Schluss und Anfang«, #Queer phenomenology). So muss eine tiefgreifende kuratorische Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema, den Ausstellungsstücken, ihren Kontexten und dem Raum dazu führen, dass man »mehr weiß« als vorher. In dieser Zusammenstellung ist es dem des Publikums voraus – mitnichten aber in Details, Gesamtheit oder Verknüpfungen überlegen. Es ist eine Auswahl, die dann aber ein Wissen umschreibt, das dem Besuchenden übermittelt bzw. in ihm hervorgebracht werden muss, so dass eine Amalgamierung mit den eigenen Erfahrungen geschieht. Dies ist die wirkliche Herausforderung, der man sich stellen muss. So beschreibt auch Jean-François Lyotard:

Da gibt es ein unausweichliches Dilemma: entweder muss man sich der Anklage des Elitären aussetzen, oder man verfehlt seinen kulturellen Auftrag, wenn man sich damit begnügt, dem Publikum zu gefallen und seine Anerkennung einzuheimsen. (Lyotard 1985: 32)

152 Vgl. ebenso Haraways früheren Text zu »situated knowledges« (1988). Vgl. zum Beispiel auch die Publikationen des Werkbundarchivs, bei denen Eckhard Siepmann 1987 und 1988 die Texte, die Inhalte, die Anordnung kaleidoskopisch, visuell-assoziativ, undogmatisch und durchdrungen von schriftlichen Äußerungen unterschiedlichster Art selbst zum Argument der vorgestellten Thesen werden.

153 Der Störungseffekt wird dadurch noch gesteigert (Haraway 1988: 301 pp.). Wie zum Beispiel: »Labour – Robotics«, »Freud – Lacan« und »Second World War – Star Wars« (ebd. p 300f.) vgl. #(Des-)Orientierung, #Queere(n)de Narrationen?).

Darüber hinaus sollten immer auch »unterworfenen Wissensarten« genutzt und gesucht werden, die bislang in »formaler Systematisierung« untergingen.¹⁵⁴ Solche

Wissensarten, die als nicht sachgerecht oder als unzureichend ausgearbeitet disqualifiziert wurden: naive, am unteren Ende der Hierarchie, unterhalb des erforderlichen Wissens- oder Wissenschaftlichkeitsniveaus rangierende Wissensarten. (Foucault 1978: 60)

Kurz: auch das »Wissen der Leute« (ebd.). Dazu zählt eben auch nicht bereits anerkanntes Wissen jener »nicht qualifizierten, ja geradezu disqualifizierten Wissensarten.« Dabei meint er kein vermeintliches, vages »Allgemeinwissen« oder gesunden »Menschenverstand, sondern im Gegenteil ein besonderes, lokales, regionales Wissen (...), das seine Stärke aus der Härte bezieht, mit der es sich allem widersetzt, was es umgibt«¹⁵⁵. Homi Bhabha auf ortsbezogener Ebene präsentiert transhistorisches und transnationales Wissen, ohne aber bei der Arbeit mit globalen Phänomenen seinen ortsbezogenen, lokalen Fokus und damit seine partiale Perspektive zu verlieren.¹⁵⁶ Auch Rosi Braidotti fragt:

In what way were they ›missing‹ to begin with? Whether we look at indigenous knowledge systems, at feminists, queers, otherwise enabled, non-humans or technologically-mediated existences, these are real-life subjects whose knowledge never made it into any of the official cartographies. The struggle for their visibility and emergence drives the radical politics of immanence, aimed at actualizing minority-driven knowledges through transversal alliances. The people who were empirically missing – even from ›minor science‹ – get constituted as political subjects of knowledge through such alliances. (Braidotti 2018: 21)

Und so kann man Haraway mit ihrer »Hoffnung auf Veränderung von Wissenssystemen und Sichtweisen« (ebd. S. 85) nur zustimmen und selbst und mit anderen mit daran arbeiten.¹⁵⁷

Die Besucher_innen können nicht alle Debatten gleichermaßen und aus ihrem Blickwinkel verfolgen, so dass Kurator_innen bemüht sein müssen, ihre Ausstellung zu kontextualisieren. Dabei geht es nicht darum, alles en détail aufzuschreiben und sich gar damit zu rechtfertigen. Es geht um einen reflektierten Umgang mit Wissen, der eigenen, partialen Perspektive und der Situiertheit von Wissen. In ihre Welt einzutauchen und mehr über sie und die Kunstwerke und ihr ›Ausgesuchtwerden‹ für die Ausstellung zu erfahren. Warum wird wie welche Kunst gezeigt und welche nicht? Worum geht es den zeigenden Kurator_innen? Entdeckung, Überzeugung, Überraschung, Aufregung, Anregung? Auseinandersetzungen mit Persönlichkeiten, Menschen, Themen

154 Foucault (1978): »Historisches Wissen der Kämpfe um Macht«. Vorlesung am 7.1.1976, S. 59f.

155 Michel Foucault (1978): Dispositive der Macht. Berlin: Merve, S. 60 f.

156 Es ist wichtig, dass sich aus der partialen Perspektive die Möglichkeit zur Kritik ergibt und eine Erinnerung an das »historische Wissen der Kämpfe« (ebd. S. 61). Vgl. Homi K. Bhabha (2004): The Location of Culture. Abingdon: Routledge, (1992): »The World and the home« in: Social Text 31/32: Third World Post Colonial Issues, S. 141-153.

157 Vgl. Reilly 2018: 105; The Whole Earth Show, an interview with Jean-Hubert Martin/Benjamin Buchloh, hier S. 153, vgl. msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf (Zugriff 31.7.18).

oder Darstellungsweisen? Wissensgeschichten, die in Erinnerung bleiben. Diejenigen, die in mir entstehen und jene um die Kunstwerke. Ich bin davon überzeugt, dass wir den Besucher_innen mehr zutrauen können – im Wortsinne – ihnen mehr anzutragen von all dem, was sie sehen oder sehen könnten. Ein bisschen wie in einem OP-Gespräch, in dem gesagt wird, was, warum und wie gemacht wird. So soll es immer auch darum gehen, unsere Beziehung zur Kunst und damit ihr Zeigen auf eine Weise zu entwickeln, die sie unsichtig bedacht inmitten unserer Gesellschaft positioniert. Zugleich verändert sich dabei die Betrachtung von Besucher_innen, die mehr als nur das Museum besuchen – sie sind Akteur_innen und Bestandteil der Ausstellung. Es gilt deshalb, diese Verbundenheit auch sicht- und spürbar zu machen; zwischen ihnen und den Objekten Verbindungen zu schaffen, da nur auf diese Weise eine wirkliche Ausstellung zustande kommt. Verbindungen auf körperlicher, inhaltlicher oder emotionaler Ebene – bestenfalls alles. So heißt es auch, Aspekte aufzudecken, die die Kunstwerke in einem besonderen Licht zeigen – ohne dass es darum geht, jedes Werk ›totzuerklären‹, dies als pädagogische Überfrachtung zu verstehen oder Informationen spektakulär zu inszenieren. ›Besonders Licht zu werfen‹ heißt: ich bin mir des Aktes des Zeigens bewusst; ich bin mir um die möglichen (Aus-)Wirkungen meines Zeigens auf das Werk und auf die Besucher_innen im Klaren und mache mir darüber Gedanken; ich gebe mir ›besondere‹ Mühe, jedes Objekt auszustellen und sie nicht additiv nebeneinander zu reihen, ohne zu zeigen, was sie bedeutsam macht (für mich, die Ausstellung und die Geschichte). Und zwar nicht unbedingt immer mit Text – es ist auch der Versuch, das für die gesamte Ausstellung narrativ zu denken. Die Besucher_innen sollen selbst schauen dürfen, selbst neugierig werden, kennenlernen, sich selbst positionieren, reflektieren, kritisch oder begeistert sein. Wir sollten uns auch bemühen, neue Narrationsweisen und Narrative in Ausstellungen zuzulassen und auch bislang wenig gezeigte Künstler_innen und Themen zu zeigen, die uns berühren, aufregen, anregen; Kooperationen einzugehen, die über den bloßen Lehrverkehr oder einmalige Kurzzeitkooperationen hinausgehen; in kuratorischen Teams zu arbeiten, die nicht von Macht und weisungsgebundener Hegemonie leben, sondern von Vertrauen; engagierter Zusammenarbeit und gemeinsamen Überzeugungen, geteilten Budgets, um zusammen gesellschaftlich-kulturell wichtige und nachhaltige Auseinandersetzungen mit und in Ausstellungen hervorzubringen. Diese Bemühungen existieren bereits in der repräsentationskritischen Vermittlungs- und Kulturarbeit und vereinzelt in der musealen Praxis durch engagierte Kurator_innen, so dass allen und ihnen hier methodisches Handwerkszeug als Unterstützung und Förderung geliefert werden soll – denn, um neu und queer-feministisch reflektiert zu erzählen, muss man wissen und sich Gedanken machen, wie. Denn es müssen mehr als nur kanonische Kunstgeschichtsmaßstäbe genügen, um die Frage zu klären, welche Themen und Künstler_innen auf welche Weisen ausgestellt werden.

This mode of questioning while simultaneously interrogating the structural formation of such questions, at the same time as being self-reflexive about the process of interrogative thinking, is a central tenet of queer theory. The ›q‹ Word' is neither a statement nor a question yet it functions metonymically as both because its opacity encourages us to search for possible meanings within it, prompts us to ask questions about what those meanings might be and compels us to reflect on why we are driven to conduct a search for such meanings in the first place. (Giffney 2009: 1f).¹⁵⁸

158 Noreen Giffney (2009): »Introduction: The ›q‹ Word«, in: Dies./Michael O'Rourke (Hg.), The Ashgate Research Companion to Queer Theory. Farnham: Ashgate, S. 1-13, hier S. 1f. Vgl. Giffney/O'Rourke 2007: 7-11, Butler 1991: 122ff.

#Wildes Denken

Bahne dir deinen Weg durch die verwurzelte Welt im Hier und Jetzt und wisse, du bist nie allein. Hier verbindest du dich mit wilden Stiefmütterchen – wenn du willst. Vielleicht folgst du ihnen so lang, bis du selbst zu einem wirst. Nun los, schnell dem weißen Kaninchen hinterher – du bist spät dran!

Ist es beim Rhizom ein Wurzelwerk, das sich im Anschluss daran seine Wege entlang von immer neuen Knotenpunkten sucht und das vorangegangene, situative Wissen, das bei Haraway ›partial‹ ist (#Situieretes Wissen) und bei Foucault, der »unterworfenen Wissensarten« fördert, die bislang in »formaler Systematisierung« untergingen (1978: 59f.), ist es bei Lévi-Strauss das ›wilde Stiefmütterchen‹, (als) das (man) sich seine Wege bahnt.

Eben diese wilden, mehrfarbigen Stiefmütterchen zieren den Umschlag der Originalausgabe der »La pensée sauvage« aus dem Jahr 1962 von Claude Lévi-Strauss.¹⁵⁹ Die Pflanze, die zur Gattung der Veilchen (›Sauvage‹) gehört, bahnt sich weit verbreitet ihre Wege in der Natur und wird zum Sinnbild der Publikation. Im deutschsprachigen Raum wurde die Arbeit unter dem Titel »Das Wilde Denken« bekannt, worin gleichermaßen eine ethnologische Betrachtung ›wilder‹ Kulturen eine große Rolle spielt wie auch das Suchen nach einer Bricolage-Methode als »Denken im wilden Zustand« (Lévi-Strauss 1968: 253). Es ist eine Methode, die dem Beobachteten sehr zugewandt ist und weniger versucht, die Ergebnisse in bereits bekannte Kategorien einzuordnen, sondern für sie neue Ordnungen zu entwerfen: »Die Gelehrten ertragen den Zweifel und das Scheitern, weil sie nicht anders können. Aber Unordnung ist das einzige, das sie nicht dulden können und dürfen« (Lévi-Strauss 1991: 21). Diese versucht wertfreie, offene und nicht dominante Form der Ethnografie lernte Claude von seiner Frau Dina geb. Dreyfus, die er 1932 heiratete. Sie lehrte als Ethnologin für die frankobrasilianische Kulturmission an der Universität von São Paulo und reiste 1936–38 mit ihm nach Mato Grosso und ins Amazonasgebiet.¹⁶⁰ Ihre besondere Aufmerksamkeit und Zugewandtheit gegenüber dem Gesehenen werden in den fotografischen Aufnahmen (in der Publikation »Saudades do Brasil« (1994)) und ihrer Forschung sichtbar, die zusammen mit dem »Wilden Denken« (1968) und ihrer frühen Beschreibungen der »Tristes Tropiques« (1955) entstanden sind.¹⁶¹ Wenn also im Folgenden das ›Wilde Denken‹ hier Eingang findet, sind diese

159 Hier in der Übersetzung: Lévi-Strauss (1968): Das wilde Denken. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Die Abbildung von Pierre-Joseph Redouté ist um 1800 erschienen, vgl. docnum.u-strasbg.fr/cdm/search/searchterm/Redouté%20Pierre-Joseph/order/creato (Zugriff 18.5.21).

160 Vgl. Lévi-Strauss 1994. So wird in Loyer (2017) auch deutlich, dass Dinas Engagement und fachliches-ethnografisches sowie bürokratisches Wissen in São Paulo die Expedition überhaupt ermöglichte. Ihr entscheidender Einfluss auf seine Forschungsergebnisse, auf seine fotografischen Aufnahmen und die Existenz ihrer Fotografien, wird nicht erwähnt. Claude, selbst als Teil des patriarchalischen Systems, hat Dina Lévi-Strauss in ihrem Wirken unsichtbar gemacht, bzw. gar nicht erst sichtbar, was hier wenigstens ein Stück weit nachgeholt wird. Lévi-Strauss werden im Folgenden als Kollektiv im Plural verwendet.

161 180 seiner mehr als 3000 Fotos aus den Jahren 1935–1939 sind unter dem Titel »Saudades do Brasil« 1994 in Paris veröffentlicht worden. In den »Tristes Tropiques« aber erwähnt er Dina Lévi-Strauss, geb. Dreyfus nur an einer einzigen Stelle, und zwar als sie das Camp verließ. Ihre Fotografien zeigt er ebenso wenig. Ihre gemeinsamen Ergebnisse und Objekte wurden in der Ausstellung »Indiens du Mato-Grosso« (1937) im Musée du l'Homme gezeigt, wo sie noch beide im Vordergrund stehen. Vgl. Spielmann (2003): Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss und der Transvestismus Mário de Andrades.

Ergebnisse dennoch immer auch maßgeblicher Verdienst von Dina Lévi-Strauss, geb. Dreyfus.¹⁶² Sie untersuchten beide generell den Umgang von Begriffen, Bezeichnungen und Kategorisierungen, wenn sie Praktiken brasilianischer Einwohner_innen und der Tewa-Indianer_innen Neumexikos beobachteten, und betonten:

Die äußere Vertrautheit mit dem biologischen Milieu, die leidenschaftliche Aufmerksamkeit, die man ihm entgegenbringt, die genauen Kenntnisse, die damit verbunden sind, haben die Forscher verblüfft, da sich darin Verhaltensweisen und Interessen zeigen, durch die sich die Eingeborenen von ihren weißen Besuchern unterscheiden. (Lévi-Strauss 1968: 16)

In jeder Form der geäußerten Beobachtungen wird spürbar, dass »ein so systematisch entwickeltes Wissen nicht allein vom praktischen Nutzen abgeleitet werden kann« (Lévi-Strauss 1968: 19). Es geht also weit über bloßen Pragmatismus hinaus und zeigt ein Gewähr werden der spezifischen Umwelt, wobei hier nicht nur die Natur gemeint ist. Ihre Forschung geht weit über die Darstellung ihrer Ergebnisse hinaus und macht vor allem methodisch ein Gewähr werden von Menschen, ihren Praktiken und der Welt in ihren Besonderheiten möglich. Es ist auch eine »Systematisierung auf der Ebene der sinnlich wahrnehmbaren Gegebenheiten, denen die Wissenschaft lange Zeit den Rücken gekehrt hat« (ebd. S. 23). Sinn und Verstand werden also auch hier nicht getrennt und mit einer »leidenschaftlichen Aufmerksamkeit« verbunden, die im Queer Curating Eingang findet (#Affekte). Die bloße Zusammenführung von etwa Artverwandtem, ohne auf ihre sinnlichen und informativen Eigenschaften zu achten, lehnen sie ab (vgl. ebd. S. 24). So empfehlen Lévi-Strauss zudem:

Anstatt also Magie und Wissenschaft als Gegensätze zu behandeln, wäre es besser, sie parallel zu setzen, als zwei Arten der Erkenntnis (...) [die sich in ihrer] Art der geistigen Prozesse, die die Voraussetzung beider sind und sich weniger der Natur nach unterscheiden also aufgrund der Erscheinungstypen, auf die sie sich beziehen (Lévi-Strauss 1968: 24).

Die Aufhebung bekannter Kategorien zugunsten neuer Zusammenschlüsse, die unter anderen Gesichtspunkten gebildet werden, erachte ich als sehr fruchtbaren Ansatz für den hier gewählten Fokus. Seine Unterscheidung der wissenschaftlichen Praxis betont vor allem, dass

die beiden Funktionen nicht etwa ungleicher Stadien der Entwicklung des menschlichen Geistes, sondern zweier strategischer Ebenen sind, auf denen die Natur mittels wissenschaftlicher Erkenntnis angegangen werden kann, wobei die eine, grob gesagt, der Sphäre der Wahrnehmung und der Einbildungskraft angepasst, die andere von ihr losgelöst wäre (...). (Lévi-Strauss 1968: 27)

162 Vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«. Im Folgenden wird daher, wenn es keine direkten Zitate sind, Lévi-Strauss in der Mehrzahl als Paar verstanden und verwendet. Die Hintergründe, warum Claude Lévi-Strauss Diana unsichtbar machte und die Publikation nur unter seinem Namen veröffentlichte, sind ein Detail nicht nachvollziehbar.

Lévi-Strauss sagen dabei mitnichten einer generellen ›Klassifizierung‹ ab – sie betonen mehr aber ihre Möglichkeit zur Vielfalt. Zudem versuchen sie mit ihrer leidenschaftlichen Aufmerksamkeit und sinn_lichen Wahrnehmung keine altbekannten Einordnungs-Kategorien zu verwenden, sondern anhand ihrer genauen Beobachtungen neue Zusammenschlüsse unter anderen Gesichtspunkten zu bilden (#Sinn_liche Wahrnehmung). Lévi-Strauss lehnen dabei also nicht die Einordnung per se ab – sie betonen mehr aber ihre Möglichkeit zur Vielfalt:

Jede Art der Klassifizierung ist dem Chaos überlegen; und selbst eine Klassifizierung auf der Ebene der sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften ist eine Etappe auf dem Wege zu einer rationalen Ordnung. (...) denn die Klassifizierung wahrt, selbst wenn sie ungleichmäßig und willkürlich ist, den Reichtum und die Verschiedenartigkeit dessen, was sie erfaßt. Indem sie bestimmt, daß allem Rechnung zu tragen sei, erleichtert sie die Ausbildung eines ›Gedächtnisses‹. (Lévi-Strauss 1968: 28)

Nicht nur das Gedächtnis, sondern eben auch das gesamte Verständnis der eigenen Kulturen wird darin evident – als reflexive Wissenspraktik und partielle Perspektive. Das Kennenlernen ›fremder Kulturen‹ ohne den Gestus diskriminierender, kolonialer und aneignender Dominanz, macht es möglich, das Zusammenspiel von Kulturen besser zu verstehen, sich selbst zu reflektieren und damit auch die eigene Kultur besser zu verstehen und respektvoll mit allem und allen umzugehen. So geht es bei Ausstellungen noch immer um Systematisierung – aber nachvollziehbar und nicht diskriminierend; Ordnung – aber ohne Dominanz; die Muße und Kontemplation ebenso ermöglicht wie auch das längst von den Kunstvermittler_innen geforderte »Evozieren von Reflexion, Provokation und aktiver Auseinandersetzung mit Gesellschaftspolitik als museale Aufgabe.«¹⁶³

Wenn kunstgeschichtliche Maßstäbe, alte Sammlungen, Epochendarstellungen und machtvolle Kurator_innengesten reflektiert, in ihren Kontext gesetzt und daraus neue Klassifizierungen entwickelt werden, können die politische Sprengkraft, Potentialität und wilde Denkweisen der Kunst und der Kurator_innen zur Wahrnehmung gelangen. Dabei geht es nicht darum, geschichtliche Tendenzen zu verurteilen, abzuwerten oder unsichtbar zu machen – es soll vielmehr ein neues Sehen, das Gewordensein der Kunst(-betrachtung) stets mitzeigen, ohne dass der Fokus abgelöst wird von der Kunst selbst. Es geht darum, Strategien zu entwickeln, die Eigenheiten und Besonderheiten in ihrer Gesamtheit zu erfassen und ausstellbar zu machen. Dass bei Lévi-Strauss dabei auch »sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften« (Lévi-Strauss 1968: 28) eine zentrale Rolle spielen, ist ebenso im Rahmen kuratorischer Handlungen immens wichtig und doch kommt es oft zu kurz. Es ist das genaue, zugewandte Hinsehen, das oft fehlt. Kunstwerke verkümmern oft zur Repräsentation ihrer selbst. Sie werden nicht mehr betrachtet. Die Beobachtung, dass Wissenschaft generell geisteswissenschaftliches Arbeiten im Besonderen, nicht von Sinnlichkeit, Affekt und Leidenschaft angetrieben wird und die Kategorisierungen, Texte, Auseinandersetzungen oftmals von einer konstruierten Rationalität, Körperlosigkeit, Macht und Nüchternheit geprägt sind, sollten uns zu denken geben (#Posthumanities, #Affekte, #Sinn_liche

163 Charlotte Martinz-Turek/Monika Sommer-Sieghart (2009): »Vorwort«, in: schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline. Narrationen im Museum. Hg. von. Wien: ausstellungstheorie & praxis, Band 2, S. 7-14, hier S. 8.

Wahrnehmung, #Intra-action und Relationalität). Wie begegnen sich Menschen? Wie kommen sie in den Austausch mit Objekten, Phänomenen, Themen? Es ist so, wie es Francis Kéré für die Architektur beschreibt und einfordert: Beobachtet aufmerksam, bezieht Menschen mit ein. Geht von den Menschen aus, ihren Gewohnheiten sich zu versammeln, zu bewegen, aufzuhalten an Orten/in der Natur. Geht von den Materialien und den Gegebenheiten und Bedingungen vor Ort aus – vom Wetter, den Rohstoffen, den Arbeitskräften. Architektur und Ausstellungen erfüllen neben ihren grundlegenden Funktionen immer auch ein größeres Ziel und besitzen ein Transformationspotential, was zugleich ausgeführt werden kann.¹⁶⁴

Warum und was wollen wir ausstellen? Wie wollen wir zusammenarbeiten? Wie wollen wir uns als Kurator_innen einbringen und sichtbar werden? Und dabei geht es nicht um ästhetische Urteile – es geht um den Ausdruck der ›leidenschaftlichen Aufmerksamkeit‹ (ebd. S. 16) für den Untersuchungsgegenstand. Die Entpersonifizierung, die sich zum Beispiel in der Vermeidung der ›Ich-Form‹ in Ausstellungen, Texten rund um die Ausstellung usw. ausdrückt, ist eine symbolisch-normierte Konvention, die oft bezeichnend auch für das machtvoll-legitimierte Zeigen von Kunst ist (vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). So sind es doch aber die Interessen an der Kunst, der Gesellschaft, der Sammlung im Speziellen, an Künstler_innen, am Vorantreiben wichtiger Fragestellung usw., die aus Erfahrung und Beobachtung die Konzeption einer Ausstellung speisen. Ebenso wie es Lévi-Strauss für die Frage nach dem Nutzen betonen – es ist das wache und offene Interesse für das Gegenüber, ihre Umwelt und das Erscheinen darin, das benötigt wird (vgl. ebd. S. 13). Aus diesem Interesse ergibt sich eine weitere durchaus wichtige Beobachtung auch für Ausstellungen:

Die biografische und anekdotische Geschichte ist die am wenigsten explikative; aber vom Standpunkt der Information aus ist sie die reichste, da sie die Individuen in ihrer Besonderheit betrachtet und bei jedem einzelnen die Nuancen des Charakters, die Umwege seiner Motive und die Phasen seiner Überlegungen beschreibt. (Lévi-Strauss 1968: 301)

Die Arbeit der Kurator_innen bewegen sich oft zwischen eben diesen Polen – ob direkt Künstler_innen betreffend oder zur Kunst ›allgemein‹. Daraus ergibt sich aber, je nach Beobachtungsebene, folgendes Dilemma: »Diese Information wird schematisch, tritt mehr und mehr in den Hintergrund und verschwindet dann völlig, sobald man zu immer ›stärkeren‹ Geschichten übergeht« (S. 302). Eine Lösung stellt für ihn die Methode dar, aus der Geschichte herauszutreten und vor allem die Strukturen der

Integralität der Elemente einer beliebigen menschlichen oder nichtmenschlichen Struktur zu erfassen. Keineswegs also führt die Suche nach der Intelligibilität schließlich zur Geschichte als zu ihrem Endpunkt, vielmehr dient die Geschichte jeder Suche nach Verständnis als Ausgangspunkt. (Lévi-Strauss 1968: 302)

164 Vgl. Vortrag von Francis Kéré: »What can Today's Architecture Do for You?« (18.03.2022), Neue Nationalgalerie Berlin; Ders. (2021): »Building Commons. An Inventory of a Kampala Neighbourhood«, in: Theorising Architecture in Sub-Saharan Africa: Perspectives, Questions, and Concepts, ed. Philip Meuser, Adil Dalbai and Livingstone Mukasa, DOM publishers, p. 202f.; uni-weimar.de/de/universitaet/profil/mensch-macht-moderne/nachhaltige-architektur/ (Zugriff 18.3.22)

Es ist die Analyse, die der Beobachtung zur Seite gestellt wird, um »diese Gesamtheit von Erscheinungen als einen Beweis dafür zu interpretieren, dass in diesem Stadium das Denken vollständig in der Praxis verdichtet ist« (S. 304). »Was uns also als Verdichtung erscheint, ist das Kennzeichen eines Denkens, das die Worte, deren es sich bedient, ganz einfach ernst nimmt« (S. 305) und innerhalb des (wilden und domestizierten) Denkens »zugleich physische und semantische Eigenschaften zuerkennen« (S. 308). Daraus erfolgt eine konkrete und abstrakte Annäherung an die Welt – »unter dem Aspekt der sinnlich wahrnehmbaren Qualitäten oder unter dem der formalen Eigenschaften« (309f.) oder eben beides zusammen. Es gilt, das Beobachtete nicht einfach in unseren Systemen aufzulösen (man denke auch etwa an antirassistisches oder postkoloniales Kuratieren, Begriffe wie den Impressionismus usw.) und sie damit ihrer Komplexität zu berauben – auch wenn dies bedeutet, dass es damit schwerer wird, »sie wiederzuerkennen« (vgl. S. 305f.). Es ist eine Suche nach Verbindungen und Relationen, die weit über ihre bloße begriffliche Beschreibung hinausgeht (vgl. S. 13) und manchmal auch nicht sogleich in einen Nutzen überführt werden kann. Es geht also um die Frage, wie man sich einer Sache, also einem Kunstwerk, einem Thema, einem Phänomen, einem Ort usw. widmet (vgl. S. 17) – Sara Ahmed würde sagen, »wie man sich zu ihm/ihr orientiert« (#Queer phenomenology), wird entscheidend:

Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as ›who‹ or ›what‹ we direct our energy and attention toward. (Ahmed 2006: 3)

Dinge/Phänomene/Kunstwerke usw. kennt man nicht nur, »soweit sie [für ein Ausstellungsthema] nützlich sind: sie werden für nützlich oder interessant erachtet, weil sie bekannt sind« (Lévi-Strauss 1968: 20) und man sie kennengelernt hat. Sofern man also auf der Suche nach bestimmten Aspekten ist – aus welchen Gründen auch immer – ist es notwendig, sich treiben zu lassen, darauf zu achten, wie und wo man sucht und warum. Was man dann findet, darf nicht nur als Ergebnis betrachtet werden, sondern ist zugleich Anlass zu fragen, warum gerade dies als wichtig erscheint, und was dies wiederum über das Thema oder Interesse und damit über die Kunst aussagt; manchmal sind diese Nebenstränge aussagekräftiger und für die Besucher_innen erhellender, als die pragmatischen Ergebnisse, die man zu suchen gedachte. Genaues Kennenlernen und Wissen über Eigenheiten (vgl. S. 14) und die umfassende Analyse der Einheimischen nahmen sie sich zum Vorbild. So zitieren sie einen Biologen, der bei der Unklarheit der Identität einer Pflanze

die Frucht kostete, die Blätter beroch, den Stengel knickte und prüfte und den Standort in Augenschein nahm. Und erst wenn er alle diese Gegebenheiten berücksichtigt hat, wird er sagen, ob er die Pflanze, von der die Rede ist, kennt oder nicht. (Fox 1958: 187f., in: Lévi-Strauss 1968: 14)

Wissen nicht oberflächlich annehmen, einordnen und damit reproduzieren, sondern die »leidenschaftliche Aufmerksamkeit« (1968: 16), die eine Körperlichkeit der Suche mit einer »stets wachen Neugier, eines Hungers nach Erkenntnis aus Freude an der Erkenntnis« (ebd. S. 27) begleitet. Immer mit der Möglichkeit, es nicht (allein) herauszufinden, zu scheitern, Ergebnisse nicht verwenden zu können. Beobachte, was die

verschiedenen Auseinandersetzungen für Unterschiede und Gemeinsamkeiten hervorbringen; bewerte nicht, sondern schätze sie für ihre Eigenheiten – nicht nur auf Seiten der Kunst, sondern auch im Rahmen kollaborativen Arbeitens: Jede_r hat verschiedene Denk- und Arbeitsweisen, versucht sie, zu verbinden, nicht einander anzugleichen und zeigt dies wiederum in der Ausstellung – es muss nicht alles gleich und »wie aus einer Hand« aussehen – auch wenn wir daran gewöhnt wurden.

Zumal wir oft die Eigenschaften, die uns an einem Objekt interessieren, mit hervorbringen und formulieren müssen. Es ist eben jene leidenschaftliche Aufmerksamkeit, für die etwa auch Gert Selle argumentiert, der zu einem späteren Zeitpunkt noch wichtig wird aber hier bereits anklingen soll: Die Betrachtung von Dingen beschreibt Selle ähnlich als »lustvolle Praxis«, einem »Jonglieren mit Anmutungen und Vermutungen«, »Abenteuer des Blickwechsels« und »gewagten Interpretationen« und nicht zuletzt, den »Zweifel an der eigenen Rechthaberei« (2012: 140) (vgl. #Intra-action und Relationalität). Wenn wir Objekten begegnen, meint Selle, »sprechen [wir] auf ihre sinnlich wahrnehmbaren Reize an und versuchen sie als einen Text zu lesen, den wir selber formulieren müssen« (S. 132). Damit spricht er auch den »hermeneutischen Zirkel« an, der entsteht, indem wir den Gegenstand mithervorbringen, den wir betrachten. Karen Barad würde gar sagen, dass man selbst und der Gegenstand erst bzw. überhaupt in dieser Zusammenführung entsteht und existiert.

Wissen wird im Rahmen des Queer Curating nicht als objektiver, qualitativer oder wertender Maßstab verstanden oder deklariert, sondern als einer, der die Intensität der Beschäftigung, die »leidenschaftliche Aufmerksamkeit« und kuratorische Haltung ausdrückt und damit nur allem als Vorsprung zu denken ist – auf inhaltlicher, engagierter und zeitlicher Ebene. Wie die »wilde Art« des Beobachtens, Forschens und Denkens auf das Queer Curating einwirkt, soll hier deutlich und in seiner Zweckmäßigkeit sichtbar werden. In Anlehnung an die ersten Seiten des ersten Kapitels von »Die Wissenschaft vom Konkreten« (Lévi-Strauss 1968: 11-48) wird mit dem Queer Curating Folgendes gefordert:

Neue Begriffe müssen her für das, was uns interessiert; sei sensibel für das Wirkliche, und unternimm nicht den Versuch, alles in normierte Strukturen zu pressen. Sei gewahr, was dich umgibt – analog und digital; hab nicht nur den Fokus auf das Objekt oder das Phänomen allein, das dich beschäftigt, sondern auch auf die Gegebenheiten und den Kontext. Verfalle nicht dem Glauben, ein reiner Pragmatismus oder Nutzensgedanken bringt dich weiter; erstmal ist alles bedeutsam! Dennoch versuche das Beobachtete einzuschätzen und zu klassifizieren – solange du die Vielfalt behältst – so ist es dann dem Chaos [meist] vorzuziehen.

Es kann in der Konzeption von Ausstellungen nicht darum gehen, ein Chaos zu zeigen – weder inhaltlich noch ästhetisch. Zumal selbst diese Auswahl bereits eine Ordnung wäre, da nicht »alles« gezeigt werden kann, da dies ein geistiges Konstrukt ist. Wie in der Einleitung gezeigt, kann es also nicht darum gehen, auf Ordnung, Klassifikation und Auswahl zu verzichten, sondern muss es darum gehen, WIE man all das vollzieht. Als Kurator_innen muss es immer um die Fragen gehen, WIE, WAS, WARUM gezeigt wird. Lévi-Strauss machen dafür einen Vorschlag, nicht den Versuch zu unternehmen, mit starren und alten Kategorien neuen Phänomenen, gesellschaftlichen Strukturen

oder Entdeckungen im weitesten Sinne zu begegnen.¹⁶⁵ Es muss sich stattdessen immer wieder neu gefragt werden, welche Betrachtungsweisen für den jeweiligen Untersuchungsgegenstand als sinnvoll erscheinen. Wie diese dann an unsere bisherigen Erkenntnisse angeknüpft oder durch Störungen abgegrenzt werden können, fordert eine neue Betrachtung heraus.

Wie der Riss, der durch Wände geht, formt man durch seine Perspektive und Handlungen seine Umgebung und eben auch seinen Forschungsgegenstand (vgl. Kapitel 3.2.1 »Ich bin ein Riss, ich will durch Wände gehen!«). Abstrahiert man das Bild des Risses abermals, kann man in Verbindung mit Lévi-Strauss betonen: Ein Riss ist nicht vollständig vorhersehbar – weder zeitlich noch räumlich. Er (oder eben man selbst) weist in eine Richtung, aber kennt man noch nicht die Beschaffenheiten, in der er sich bewegt und somit auch noch nicht, wie er aussieht, wie, wo, wann und wodurch er endet oder wie tief er an welchen Stellen geht – und nicht zuletzt ist es eben auch bei »jeder Wand«, also jedem Ausstellungsprozess, anders. Vergleichbar mit der Argumentationsweise des Haraway'schen Cyborg-Text (#Posthumanities), fordern Lévi-Strauss auch die Beobachtung von Eigenheiten und Logiken. Sie plädieren dezidiert das Beobachtete nicht mit bekannten oder hierarchisierenden Begriffen oder Mustern zu belegen, sondern explizit sie genau zu betrachten und sie dann gegen alte Normen, Vorgehensweisen und Begriffe zu sortieren; zumal sie sich bewusst sind, dass durch ihr Erkenntnisinteresse und das Beobachten alles zu Sagende vermischt wird und mit dem eigenen Sein neue Verkettungen bilden. Lévi-Strauss verwenden Begriffe auch als Bricolage in neuen Kontexten, entheben sie damit ihrer sonstigen Verwendung und arbeiten so gegen normative Strukturen.

Das Einlassen auf das Ausstellen als das Schaffen von neuem Wissen, neuen Ansichten und Wegen durch unsere Zeit, kann als queerende In_Formation im Rahmen des »Wilden Denkens« verstanden werden: offen und antinormativ Formen, Informieren, ohne Dominieren, das Wissen um ein *informiert* Sein und Werden – das zugleich mit der Suche nach allem Sinn_lichen zusammenhängt und zurückwirkt. Ein Versuch der größtmöglichen Freiheit unternimmt – fern ab der machtvollen Verformung der Kunst oder der Besucher_inenn.¹⁶⁶ Man denke auch an den Aufruf von Deleuze und Guattari: »Seid schnell, auch im Stillstand! Hüftlinie, Glückslinie, Fluchtlinie« (1977: 41) (#Rhizom). Weitere Gemeinsamkeiten in ihrer rhizomatischen Argumentation liegen auch in dem Versuch, »nur einige gewisse Formen des Determinismus zuzulassen, die auf anderen Stufen nicht anwendbar sind« und zugleich zu »vermuten«, dass er »manipuliert« ist (S. 23). Diese Überzeugung, dass die Verbindungen nicht vorher schon bekannt sind oder sich gar automatisch weiter nach oben steigern, verbessern und entwickeln, sondern intensiv beobachtet werden müssen, wird dabei entscheidend. Ein Rhizom, das sich »fortwährend verlängert, abbricht und wieder einsetzt« (Deleuze/

165 Diese Anstrengungen, die Kulturen aus sich heraus zu verstehen, machtvolle Gesten der Hierarchie, der Schematisierung oder Einstufung nach Entwicklungsgraden vorzunehmen, unternahm auch Johann Gottfried Herder, die Brüder Humboldt, Franz Boas und Aby Warburg. Vgl. Schlink 2019: 28.

166 Die Begriffsmarkierung ist eine Anlehnung an Nikki Sullivans (2003: vi und S. 42f.) »(In)Formation«. Sullivan betont dabei vor allem die Formung durch Wissen – wobei es hier mit dem Unterstrich besonders um die Lücke gehen soll, in dem sich zwischen die machtvolle Geste ein Abstand einstellen soll, der Raum für Neues und Eigenes gibt.

Guattari 1977: 33) und damit offen bleibt für neue Knotenpunkte. Das Anwenden eines Wilden Denkens bedeutet eine Sensibilität und leidenschaftliche Aufmerksamkeit für die Eigenheiten der Objekte zu entwickeln, die Situationen, die Menschen, die Orte. Eine, die in_formiert ist und queer zur Norm sein darf, eine, die die alten Kategorien, Einordnungen und Maßstäbe hinterfragt. Eine, die alles genau sieht, betrachtet, fühlt, sein lässt und die Objekte an das eigene Sein, Wollen und Vorhaben anknüpfen lässt – sowohl konzeptuell, räumlich als auch auf der Ebene der Zeit und des Kontextes (#Zwischen Raum und Zeit). Die kuratorische Erweiterung des Objektes in Raum und Zeit, die es zugleich in seiner Bedeutung hinterfragt, die nicht etwa einer allgemeinen Norm, sondern den eigenen Interessen entspricht, wird dabei zu einem wichtigen Anliegen und Vorgehen bei der Konzeption von Ausstellung im Rahmen des Queer Curating. Es sei nochmal betont: Der Umgang mit Objekten lässt sich verändern und verändert sich je nach Kontext, und damit auch die Bedeutung der Objekte. Diese Prozesse liegen konstruktiv an einzelnen Akteur_innen im jeweiligen Kontext und sollten weniger statisch an externe Faktoren wie etwa dem Kanon angebunden sein.¹⁶⁷

Anhand des Konzepts des ›Wilden Denkens‹ lässt sich darstellen, auf welche Weise eben diese persönliche Sensibilität für unterschiedliche Wahrnehmungen hergestellt werden kann und wie sich diese auf die Suche nach alternativen Kategorien auswirkt – die Vielfalt dabei stets beibehaltend. Es ist ein Plädoyer, neue Vorgehensweisen der Recherche bzw. der »Arten wissenschaftlichen Denkens« anzuregen und sie nicht als »Stadien der Entwicklung« (S. 27) zu bewerten – also nicht nur die vermeintlichen Maßstäbe an Kunst oder dem, was wir sehen zu verändern (vgl. 3.1 »Finde deine kuratorische Haltung« und 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«). Viel eher geht es darum, sich auch die eigenen Methoden bewusst zu machen, verständnisvoll mit ihnen umzugehen, sie zu behalten und zugleich zuweilen bewusst quer mit ihnen zu schießen. Andernfalls, so betont Richard Münch, führt die Vorstellung eines »allgemeinen Wissens« zwar in großen Teilen zur »Chance der Teilhabe«, denkt man etwa an Onlineplattformen wie Wikipedia, dennoch benötigt man ein Wissen für passende Begriffe, nach denen man suchen kann, einen Internetzugang und die Vorstellung, dass »alles Wissen, das sich nicht seinen Methoden fügt, als minderwertig ausgegrenzt« wird (Münch 2008: 473) (vgl. Kapitel 5 »Schluss und Anfang«). Ebenso gilt es, die Trennung von Körper und Geist wieder zu beschwören, die stellvertretend durch die Betonung handwerklicher/praktischer Fähigkeiten beschrieben wird (#Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung).¹⁶⁸ Den neoliberalen, linearen und oftmals diffamierenden Entwicklungsgedanken abzulehnen heißt auch, Hierarchien von Wissen und eine Unterlegenheit von ›anderem‹ und ›anderen‹ anzunehmen. Es geht um die Tatsache, nicht tradierte Parameter an das anzulegen, was man beobachtet, oder, etwas abstrakter:

167 Wie oft wird zum Beispiel über visuelle Verbindungen, die man zu sehen glaubt, eine Verbindung zu anderen Kunstwerken hergestellt – frei nach dem Motto: Daran ist nichts neu! Habe ich alles schon gesehen! Kubismus – sieht man doch! Das ›wilde Wissen‹ ist ein Plädoyer für ein neues, genaues Schauen der Kurator_innen. Macht euch frei von euren Erfahrungen und verknüpft euch. Macht Rhizome!

168 Vgl. Bies 2014: 208: »Gemeint ist die Vorstellung, dass die Mitglieder dieser Gesellschaften – wenn sie schon über kein modernes, abendländisches Denken verfügen – sich durch besondere handwerkliche Fertigkeiten und praktische Kenntnisse auszeichnen.«

Die Eigenart des mythischen Denkens besteht (...) darin, strukturierte Gesamtheiten zu erarbeiten, nicht unmittelbar mit Hilfe anderer strukturierter Gesamtheiten, sondern durch Verwendung der Überreste von Ereignissen.

Das mythische Denken errichtet strukturierte Gesamtheiten mittels einer strukturierter Gesamtheit, nämlich der Sprache; aber es bemächtigt sich nicht der Struktur der Sprache; es errichtet seine Gebäude aus dem Schutt eines vergangenen gesellschaftlichen Diskurses. (Lévi-Strauss 1986: 35)

Lévi-Strauss beschreiben diesen Umstand anhand (einer Variante) von Kunst:

Die Kunst geht also von einem Ganzen aus (Objekt + Ereignis) und hin zu der Entdeckung seiner Struktur; der Mythos geht von einer Struktur aus, mittels derer er die Konstruktion eines Ganzen unternimmt (Objekt + Ereignis). (Lévi-Strauss 1968: 40)

Die Kunst, sagen also Lévi-Strauss, fügt sich dabei »auf halbem Weg zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken« (1968: 36) ein. All das gehört zum Wilden Denken – einem Denken, das kritisch, relational, ganzheitlich und kontextsensibel ist und mit Lévi-Strauss neben dem Objekt und dem »Ereignis« auch sich als Entdecker_in mit einschließt – und damit fernab der Dichotomien zwischen Subjekt – Objekt und Geschichte – Gegenwart denkbar wird. Es muss also immer die Entdeckung vorausgehen, die auch mit Zufällen zusammenhängt (vgl. ebd. S 42ff.), wenn man als Kurator_in keine Mythen reproduzieren oder (re)präsentieren möchte. Damit soll auch dafür gesprochen werden, der Kunst den Raum zu geben, den sie braucht – und sie nicht in einen Festgelegten hineinzufügen. Diese Vorgehensweise (haben wir oftmals gerade als erstes Räume (physisch und metaphorisch) für eine Ausstellung zur Verfügung) ist vor allem ein Plädoyer für das gemeinsame Zusammenwirken von Kunst und Raum und den Mut, von Plänen abzuweichen. Kalkuliere die Zeit dafür im Vorhinein ein. So ist es immer ein »Kompromiss zwischen der Struktur des instrumentalen Ganzen und der des Projekts« und damit »unvermeidlich gegenüber der ursprünglichen Absicht verschoben«. ¹⁶⁹ Auch hier wird die Anlegung Lévi-Strauss' (1968: 34) an das surrealistische Denken Bretons (auch in Anlehnung an Guillaume Apollinaire) deutlich, bei dem »das Zusammentreffen einer äußeren Kausalität mit einer inneren Finalität« als »objektiven Zufall« (»hasard objectif«) »der überraschenden Begegnung« verstanden wird. ¹⁷⁰

Wir müssen zum Schluss noch hinzufügen, dass das Gleichgewicht zwischen Struktur und Ereignis, zwischen Notwendigkeit und Zufälligkeit, zwischen Interiorität und Exteriorität ein prekäres Gleichgewicht ist, beständig bedroht durch die Zugkräfte, die in der einen oder anderen Richtung wirken, je nach den Schwankungen der Mode, des Stils und der allgemeinen sozialen Bedingungen. (Lévi-Strauss 1968: 45)

169 Auch hier wird die Anlegung Lévi-Strauss' (1968: 34) an das surrealistische Denken Bretons (auch in Anlehnung an Guillaume Apollinaire) in »Nadja« und »L'Amour fou« interessant, bei dem »das Zusammentreffen einer äußeren Kausalität mit einer inneren Finalität« als »objektiven Zufall« (»hasard objectif«) »der überraschenden Begegnung« verstanden wird (Breton [1937] 1975: 18); vgl. Bies 2014: 213.

170 In »Nadja« und »L'Amour fou«: Breton [1937] 1975: 18; vgl. Bies 2014: 213.

Auf diese Weise werden vorhandene Strukturen angreifbar und bisherige, kunstgeschichtliche Maßstäbe, Kategorien, alte Sammlungsweisen (und Verschlagwortung), Auswahlkriterien, Themenauswahl und machtvolle Kurator_innengesten können durchqueert werden (vgl. #Queere(nde) Narrationen? und Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). Denn es ist immer auch eine Geste der Macht, alte Strukturen immer wieder hervorzubringen – man denke an Epocheneinteilungen, Unterscheidungen von Kunst und Handwerk, einer ›westlichen, ›europäischen‹, ›nordamerikanischen‹ Kunstgeschichte‹ usw. So unendlich viel wurde so übersehen, verschüttet, unsichtbar gemacht, nicht verstanden und unterworfen. Michel Foucault verbindet mit der Problematik des ›unterworfenen Wissens‹ neben der Verschüttung von historischen Inhalten in ›funktionalen Zusammenhängen‹ oder in ›formalen Systematisierungen‹ vor allem auch jenes, das lokal noch nicht begrifflich festgehalten oder ausgearbeitet und damit disqualifiziert wurde (vgl. 1978: 59f.).

Politische Sprengkraft, Potentialität und ›Wilde Denkweisen‹ sollen also mitnichten das geschichtliche Gewordensein der Kunst(-betrachtung) unsichtbar machen (sie könnte im Übergang als solche auch gezeigt werden um sie dann zu dekonstruieren), sondern darum zu ihnen dann Alternativen zu entwickeln. Es geht immer darum, mit dem Vorhandenen zu arbeiten, um wirklich Transformationsprozesse anzuregen und neue Verbindungen zu imaginieren (vgl. Kapitel 3.2.2 »zeig mir deine wunde«, 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«).¹⁷¹ Sich dabei als transformative Entdecker_in mit einzuschließen kann zweierlei auch direkt sichtbare Konsequenzen haben, die das Normenkorsett etwas lockern sollen: Erstens: sich in Ausstellungstexten und Konzepten zu erkennen geben. Die sonst oft erlebte Nicht-Personifizierung, die sich zum Beispiel in der Vermeidung der ›Ich-Form‹ in Ausstellungen, Texten rund um die Ausstellung usw. ausdrückt, ist eine symbolisch-normierte Konvention, die oft bezeichnend auch für das machtvoll-legitimierte Zeigen von Kunst ist (vgl. 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). Eigene Überlegungen sollen im Wilden Denken innerhalb eines queer-feministischen Anspruchs bewusst, sichtbar und hinterfragbar sein.

Frag ruhig!

3.4.2 Objekte

#studium & punctum

Das Methodenglossar umfasst viele Werkzeuge, wie das ›Situierete Wissen‹ und das ›Wilde Denken‹, das wiederum zu neuen Erkenntnissen über die Objekte und Entitäten einer Ausstellung führen kann. Objekte können mal mehr und mal weniger aktive Parts in der Ausstellung einnehmen – sie sind aber immer in ihrem Zusammenwirken zu betrachten.

171 So könnte man auch sagen: »Imagination ist die Fähigkeit, Verbindungen zu verknüpfen.« Anselm Franke (2007): »Breaking the Image, Expanding the Narrative«, in: Pensé Sauvage. Von Freiheit, herausgegeben von der Ursula Blickle Stiftung/Frankfurter Kunstverein. Frankfurt a.M.: Revolver, S. 108-127, hier S. 113.

Objekte sollten für sich und in ihrer Gesamtheit betrachtet werden, da sie nie inhaltlich feststehende Dinge sind oder darstellen, sondern immer intra-activ als Teil einer Ausstellung entstehen und betrachtet werden.

Wie genau mit diesem Zwischenstadium von Objekten zwischen Behälter und Repräsentanten von Geschichten und Teil des Rhizoms einer Ausstellung, der in Verbindung mit anderem immer neue Bedeutungsbeziehungen eingeht und Knotenpunkte bildet, umgegangen werden kann, soll hier angegangen werden. Roland Barthes macht mit seinem fototheoretischen Werk einen handhabbaren Vorschlag, wie für die Suche nach Objekten und den Umgang mit ›Wissen‹ und der ›Informationssuche‹ für Ausstellungen umgegangen werden kann: Barthes entwickelte 1980 in seinem Text »La chambre claire« zwei Beschreibungen zur Wahrnehmung von Fotografien, die sich auf das Kuratorische übertragen lassen: das »studium« und das »punctum«, das verschiedene Modi der Betrachtung beschreibt:¹⁷²

Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studiums* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. (...) Dieses zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt. (Barthes 1994: 35f., HiO)

In ihrer gegensätzlichen Betrachtungsweise definieren sie seine Idee, die das Subjekt ins Zentrum rückt und ihren bedeutungshervorbringenden Anteil für die Kunst/Fotografie betont. Das Studium ist das uns antrainierte, wissenschaftliche Interesse am Objekt, das doch schon einen Schritt weiter geht und das Objekt ganzheitlicher denkt als eventuell üblich. Ähnlich wie bei dem Begriff des Queeren weist das ›punctum‹ zwar keine dezidiert eigenständige Definition auf – und doch wird die expansive Dringlichkeit, mit der die Erkenntnis kommt und das Subjekt affektiv trifft, im Bild des durchbohrenden Pfeils deutlich.

Für diese Form der Wahrnehmung wird oftmals eine Parallele zum Essay zur Photographie von Walter Benjamin gezogen,¹⁷³ in dem er zunächst mit den Worten Johann W. Goethes schrieb:

172 Barthes [1980] (1994): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, besonders S. 33-36.

173 Vgl. Gabriele Röttger-Denker (1997): Roland Barthes zur Einführung. Hamburg: Junius, S. 95 ff. Derrida beschreibt, dass »beide die Ressourcen der phänomenologischen und auch der strukturalen Analyse durchdringen, überschreiten und ausbeuten«. Ihre Essays »könnten sehr wohl die beiden grundlegenden Texte zur sogenannten Frage nach dem REFERENTEN in der technischen Moderne sein.« Jackes Derrida (1987): Die Tode von Roland Barthes. Berlin: Merve, S. 13.

»Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.«
 »(...) in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsenkt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangnen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.«¹⁷⁴

Ein *punctum*, das das Subjekt zufällig trifft – weder im Hinblick auf die Stelle noch seine Form oder welche Normvorstellungen an dieser Stelle vorher herrschten – und doch scheint es eine schwache Stelle zu suchen und zu finden, die eine Emotion oder Betroffenheit auslöst (vgl. Barthes 1994: 53).¹⁷⁵ Waldenfels beschreibt dieses blitzhafte Eintreffen als ein Grundmuster von Erfahrung überhaupt – ob außersprachlich, leiblich oder situativ. Es ist eine ästhetische Erfahrung, die einen aus den Fugen bringt. Diese Fuge wiederum ist das, was ›das Wirkliche‹ und das ›Bedeutsame‹ voneinander trennt und ebenso verbindet (vgl. Waldenfels 2002: 27ff.). ›Studium‹ und ›punctum‹ können in Momenten zusammenfallen. Sie können aber auch durch inhaltlich-ästhetische Verbindungen im Moment der Ausstellung provoziert werden. So betont auch Paolo Bianchi: »Das Medium Ausstellung ist nicht das Grab der Wirklichkeit, sondern ein Ort, durch den Wirklichkeit hindurch schimmert« (Bianchi 2007: 46). So ist es nicht nur etwas, das mir in der Betrachtung von Kunst in Ausstellungen zugutekommt: sondern mit dem Einfügen der Ideen des ›studiums‹ und ›punctums‹ gibt es die Möglichkeit, die Methode der kuratorischen Praxis im Prozess der Konzeption beschreibbar zu machen und sie einzusetzen. Diese Sichtweise auf unterschiedlichen Ebenen der Wahrnehmung ist in ihrer Übertragung auf Besucher_innen einer Ausstellung denkbar. Zudem ermöglicht es, in der Konzeption die eigenen Erkenntnisse zur Kunst zu ergründen, zu suchen und sie zugleich jeweils in ihren Ebenen zu hinterfragen. So kann man den Objekten zugewandt und systematisch zugleich begegnen und vergisst nicht seine eigene Sozialisation. Eine Idee Barthes, die so in diesem Glossareintrag zum Teil der Methode entwickelt wird.¹⁷⁶

Das heißt, es wird angenommen, dass die Unterscheidung in der Wahrnehmung, die Barthes anbringt, sich auch als Strategie der kuratorischen Störung einsetzen lässt, die für Zusammenhänge und Besonderheiten von Dingen aufmerksam macht (die sie zugleich als bedeutsam hervorbringt). Besonders auf Seiten der Kurator_innen – aber auch auf jener der Besucher_innen. Das bedeutet wiederum, dass jemand als Kurator_in sensibel sein muss für sein Gerichtetsein, seine Aufmerksamkeit und seine Beweggründe des Interesses gegenüber dem Objekt (vgl. #Queer phenomenology). Warum betrachtet man was wie, welche Form der Wissbegierde möchte man dem Objekt/Thema/der Kunst entgegenbringen, was lässt man für durchbohrende Momente

174 Johann W. Goethe zitiert von Walter Benjamin, in: Walter Benjamin (2002): Medienästhetischen Schriften. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 3011, 303.

175 Selbst die »schlechten Zähne des kleinen Jungen«, die für Barthes verwunderlich seine Aufmerksamkeit erregen - sogar eine Sehnsucht lösen sie aus: »Dort würde ich gern leben« (1994: 48).

176 Ich danke der Kunstvermittlerin Anne Fäser, mit der ich gemeinsam seit unseren ersten gemeinsamen Seminaren in der Sammlung Scharf-Gerstenberg und im Museum Berggruen der SMB mit dem Konzept von Roland Barthes gearbeitet habe, was sich für uns und unsere Studierenden als so handhabbar erwies.

zu und wie werden Störmomente empfunden und gesucht. So wird es zu einer übergreifenden Strategie, nicht nur etwas, das mir innerhalb einzelner Werke widerfährt (wie bei Barthes) oder ich ihnen entgegenbringe. Auch wird der Annahme nicht gefolgt, dass es außerhalb des Codierten Wahrnehmung gibt – die Grade des Bewusstseins darüber unterscheiden sich viel eher (vgl. Barthes 1994: 60).

Ähnlich wie die Ausrichtung im ›punctum‹ und ›studium‹ betont Rancière:

Man muss das Sinnliche vom Sensorischen unterscheiden. Das Sensorische definiert – oder könnte definieren – eine reine Information oder einen reinen, von einem Sinn produzierten Stimulus. Das Sinnliche ist ein aufgeteilter Sinn (sens): Sinn in Verbindung mit Bedeutung (sens), Sichtbares als Sagbares artikuliert, was interpretiert, evaluiert wird usw. (Rancière 2008: 43f.)¹⁷⁷

Beide Bedeutungsmöglichkeiten und -ebenen trennen vermeintliche ›rein körperliche‹ und geistige Vorgänge voneinander und betonen zugleich die Anteile innerhalb des Wahrnehmungsvorgangs. Diesem wird grundsätzlich widersprochen – und doch ist es zugleich eine Möglichkeit, relational zu denken, in sich und das Objekt hineinzu-fühlen, und zugleich nicht auf einmal machen zu müssen. Ein Arbeiten mit einer solchen Aufteilung ist also nur für einen kurzen, methodischen Moment möglich. So ist es immer wieder eine Herausforderung für die Konzeption, die Recherche und aber auch für das Moment der Wahrnehmung im Ausstellungsraum, zu entscheiden, welche Wahrnehmungsweisen besonders betont werden. Eine Herausforderung, der sich bislang vor allem die Kunstpädagog_innen und Vermittler_innen zu Objekten stellten: Was sind ›faktische Informationen‹, welche werden warum als notwendig angesehen? Hans Christensen gibt in Zusammenhang mit Kunst noch einen anderen Aspekt im Rahmen ihrer Wirkung zu bedenken:

Although this concept has been highly debated through history, it is almost naturalized as a blind spot in the hegemonic discourses of art museums. It seems to possess a magic aura as a wonder not to be challenged because of the positive connotations of art and museums. (...) Thus, even if identity is more complex than class distinctions and social position might determine, it seems sound to assume that notions, perceptions or senses of bad and good quality arise in an invisible area of tension between ›personal‹ taste and disciplinary socialization. What if gender-reproducing mechanisms also ascend from this area of darkness and can go on doing this as long as upper levels of management in art museums are not forced to present critical arguments on their acquisition policies? (Christensen 2016: 364f.)¹⁷⁸

Darüber hinaus – ist man sich der Grauzonen und blinden Flecken bewusst – ist es für Kurator_innen nicht möglich, nur von der Kunst auszugehen und sie nicht im Kontext oder Zeigerahmen zu denken, da sie niemals nur für sich existiert (#Intra-action und Relationalität, #Situieretes Wissen, #Posthumanities und vgl. Kapitel 3.1 »Finde deine

177 Rancière [2000] (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst ihre Paradoxien. Berlin: b_books.

178 Hans Dam Christensen (2016): A never-ending story: the gendered art museum revisited, *Museum Management and Curatorship*, 31:4, 349–368, vgl. Bourdieu 1984, Bourdieu/Darbel 1991.

kuratorische Haltung«). Und auf diese Weise lassen sich diese (In)Formationen im jeweiligen Ausstellungskontext herausbilden? Welche Art der Information formen die Objekte, den Raum und die Besucher_innen?

Mit der Denk- und Vorgehensweise des ›studium‹ und ›punctum‹ ist es möglich nacheinander mit einer Sammlung, über Objekte (und auch Räume) und ihre Suche zu denken, um so letztlich bei sich und den Besucher_innen queerende Momente zu initiieren. Umzugehen etwa:

Was springt mich an, durchbohrt mich und was will ich tief und nah erforschen? Was fühle, weiß und assoziiere ich mit einem Objekt, Thema oder Künstler_in und warum? Woran knüpfe ich an und woran erinnere ich mich? Lasst euch leiten, von dem, was ihr spürt – sinnlich, sensorisch, wissenschaftlich, gesellschaftlich und all dem dazwischen. Was interessiert euch daran heute, jetzt und hier? Lasst nichts selbstverständlich sein. Nichts wie immer. Welche eurer Informationen und Durchbohrungen haltet ihr für dem Objekt, dem Thema und dem Raum angemessen gesellschaftlich relevant, wichtig, sinn_voll? Was durchbricht alte, normierte Narrationen oder könnte im Moment der Begegnung stören? Wie stört ihr euch? Welche Gedankenräume, Anknüpfungsknotenpunkte, Identitätsräume könnt ihr öffnen, entwickeln und stören?¹⁷⁹

Das ›studium‹ und ›punctum‹ sind wie intensivierende Knotenpunkte mitsamt ihren Fluchtlinien, die auf sie zu und von ihnen wegsteuern, denen man getrost mal nachlaufen kann (#Rhizom).

Das Ausstellen von Objekten ist ein Ausstellen ihrer Beziehung zur Umwelt und zu uns und damit von uns untrennbar. Thematisch, assoziativ und übertragen könnte auch die »in den Objekten gespeicherte Erfahrung mit dem Erfahrungshorizont« der Besucher_innen ausgestellt werden. So sind Objekte auch immer Effekte ihrer selbst (vgl. Butler 2006).

Und dabei geht es immer um die Arbeit an und mit der musealen Wahrnehmungsschwelle, und darum, das, was vom hegemonialen Kanon verdrängt, verschwiegen oder unterrepräsentiert ist, ins Bewusstsein zu heben. (Krasny 2006: 45)

So ist es im Rahmen der Queer Curating Methode wichtig, darauf zu hören, zu schauen und zu suchen, was unhörbar, unsichtbar oder gar unerreichbar gemacht wurde.¹⁸⁰ Dabei sollte es aber nicht bei dekonstruktivistischen Diagnosen der Leerstellen blei-

179 Vgl. #Queere(nde) Narrationen?, vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«.

180 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006: 13, 20ff., Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch (2007): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript, Mieke Bal fokussiert in ihrer Kulturanalyse (1996) auch auf das im Display unsichtbar Gemachte, dahinterliegende Gesten, Aussagen, Haltungen und auch durch die Betrachtung untergründiger Aussagen, indem bestimmte Aspekte weggelassen wurden. Vgl. Gayatri C. Spivak (1988): »Can the Subaltern Speak?« in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana: University of Illinois Press, S. 271-313. Vgl. zudem die Auseinandersetzungen mit antirassistischem und postkolonialem Kuratieren. Vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen« und 1.2 »The golden age of the visitor? Eine Resistenz gegen das Aufgedrängte«.

ben oder das Ziel, die Suche nach eindeutigen Antworten sein. Es geht nicht nur um die Objekte, Künstler_innen, Themen usw., sondern auch um die Praktiken, die sie unsichtbar machten oder heute sichtbar werden sollen.

Es ist ein Plädoyer für einen freieren und gefühlvolleren Umgang mit Objekten, einem subjektiveren, verqueerenden, anknüpfbaren und assoziativen Umgang (#Situieretes Wissen, #Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung).¹⁸¹ Eines, das etwa auch an die anknüpft an die Ausstellung »Les Immatériaux« (1985) im Pariser Centre Pompidou von Thierry Chaput, Jean-François Lyotard und Philippe Délis. Sie verband zart Fragen der Zeit mit Objekten, die neue Perspektiven ermöglichte.¹⁸² Das Fühlen und Funktionieren der Welt kann wieder weiter in den Mittelpunkt rücken – nicht ihr Umgang und ihr Gebrauch. Die Unterscheidung von Information und Präsentation wird zuweilen ad absurdum geführt. So betont Lyotard in Anlehnung an Kant die sinnlich-körperliche Ebene jedwedem Denkprozesses und an die eben gehörten ›punctuellen‹ Erscheinungen:

Das erste Charakteristikum der Reflexion besteht in der blitzartigen Unmittelbarkeit und der vollkommenen Koinzidenz von Fühlendem und Gefühltem, so dass sogar die Unterscheidung von aktiv und passiv bei diesem ›Fühlen‹ unangemessen ist, weil sich die Objektivität und mit ihr Erkenntnis abzuzeichnen begönne. (Lyotard 1994: 26)¹⁸³

Das ›Ergriffen-Werden‹ ist bei Jean-François Lyotard etwas, das ihn mit Gernot Böhmes Atmosphäre-Begriff verbindet – es ist ein Erhabenes, das nur zu einem Anteil vom Subjekt ausgeht und auch nur zum Teil darstellbar ist – es aber auch nicht muss –, da die Atmosphäre genau darin und damit überhaupt erfahren werden kann (#Atmosphäre).¹⁸⁴ Es ist ein Gefüge, in dem »der herkömmliche Gegensatz zwischen Geist und Materie keinen Platz mehr« hat (Lyotard 1985: 10). Lyotard besaß ebenso »die Lust an Perspektivierungen«, die eben auch beinhalten, dass Materie »flüchtig ist und mehr

181 So lässt sich in der queer-feministischen Debatte, besonders zum Beispiel bei Vertreter_innen des affective turn eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit Objekten und den mit ihnen verbundenen Gefühlsregimen ausmachen. Vgl. Mel Y. Chen (2012): *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Durham/London: Duke UP; Staiger/Cvetkovich/Reynolds 2010. Clough/O'Malley 2007; Gregg/Seigworth 2010.

182 Vgl. Jean-François Lyotard (1985): *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve, S. 81ff. Ebenso Lyotard [1989] (2001): »Das Inhumane«. Ein kapitalistisch-kritisches Werk, an das auch Rosi Braidotti direkt anknüpft und es folgendermaßen beschreibt: »das Inhumane für Lyotard [hat] eine produktive moralische und politische Kraft, die den Weg zu posthumanen ethischen Beziehungen weist« (Braidotti 2014a: 112ff.).

183 Vgl. Lyotard 1990: 80, zudem vgl. Markussen: »Forms of involvement that aim to take on the present through transforming the traditional backstage of research - its processes of making - into tis performative possibility« (Markussen 2005: 341).

184 Das »Subjekt fühlt sich angerührt, von der Atmosphäre ergriffen, fühlt sich aktiv betroffen« (Böhme 2006: 26). Für Bedingungen, Praktiken und Möglichkeiten der Erzeugung einer ästhetischen Ergriffenheit« vgl. Miersch 2015: 53ff. (#Sinn_liche Wahrnehmung). Dieses Anliegen findet auch Wiederhall in Deleuze' und Guattaris Konzept des glatten Raumes der Nomaden der sich in der Beweglichkeit und Kontextualität von Sinnzuschreibungen von den festgelegten, starren und abgeschlossenen Strukturen eines gekerbten Raumes der Sesshaften absetzt, in: (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.

als Energiezustand«¹⁸⁵ auftritt und damit als »unstable Menge aus Interaktionen« begriffen wird (ebd. S. 81ff.).

Der Umgang mit einer nicht mehr klaren Unterscheidung von Information und Präsentation bzw. von unterschiedlichen Graden der Informiertheit, lässt sich mit Lyotards Vergleich mit der Musik beschreiben:

Die Nuance und das Timbre sind das, was differiert, und zwar in den beiden Bedeutungen des Wortes: das, was den Unterschied (différence) zwischen der Klaviernote und derselben Note auf einer Flöte ausmacht, und das, was von daher auch die Identifikation dieser Note aufschiebt (différence). (Lyotard 2001: 239)

Auch wenn es bei dieser Aussage eher um die Vorstellung, Zuschreibung und die in der Beschreibung liegende Differenz geht, lässt es sich auf die Idee von Objekten und ihr Ausstellen beziehen. Voraussetzungen dafür sind sowohl das Interesse für unterschiedliche Definitionen, Vorstellungen oder Klangarten von Tönen (um in dem Bild zu bleiben) kennenzulernen und dann ebenso diese Differenzen als Ausgangspunkt zu nehmen. Dabei geht es nicht um das Stimmen der Instrumente auf einen Ton – es geht um das Orchester, das aber dennoch ein gemeinsames Stück spielt (das zudem immer ein bisschen anders ist bei jeder Wiederholung – man denke an Derridas »Différance«). So sollen auch die Besucher_innen viel öfter einfach mal hören, fühlen und Unterschiede spüren.

#Rhizom

Es ist nicht leicht, die Dinge von ihrer Mitte her wahrzunehmen und nicht von oben nach unten, von links nach rechts oder umgekehrt: versucht es und ihr werdet sehen, dass alles sich ändert.
(Deleuze/Guattari 1977: 37)

Inmitten des Glossars verortete ich das Rhizom. Gilles Deleuze und Félix Guattari stimmen mit ihrem Konzept des Rhizoms in ihrer argumentativen Klanggestalt den Ton der gesamten Arbeit an. »Rhizom« ist eine wurzelhafte Denkstruktur, die gleichsam Methode ist, um zu neuen Gedanken zu gelangen. Ebenso sind es im Queer Curating nicht Kategorien, Wertungen und Hierarchien, sondern Verbindungen, die das theoretische Denken und praktische Arbeiten leiten. Wenn Donna Haraway eine »zwiebelartig angeordnete wissenschaftliche und technologische Konstruktion« von Wissen kritisiert (1995: 77) (#Situierendes Wissen), ist es bei Deleuze/Guattari ([1972] 1977) die dominierende, abendländische Denk-Baumstruktur der Welt, die sie zu hinterfragen und zu ersetzen anstreben. In alle Richtungen – nach rechts, links, oben und unten – kann das Rhizom seine Wurzeln weiter austreiben und die Knotenpunkte von hier aus benennen und Bahnen brechen. Dort, wo Michel Foucault auf der Suche nach Machtfeldern ist, ist es das Begehren, das Deleuze/Guattari als Verbindungselement ansehen. Ein Begehren, das sich nicht in Subjektivität und intimen, sozialen Beziehungen ausdrückt, sondern sich als konstitutive Kraft im Gesellschaftlichen entfaltet. Damit ist eine Dif-

185 Aus: Kunstforum international (1990): Aktuelles Denken: »Lyotard«. S. 81f., Auszug aus: Lyotard (1977): Das Patchwork der Minderheiten. Berlin: Merve, hier S. 21f., ebenso vgl. S. 2.

ferenz zum Queeren vorhanden, das Begehren dezidiert auf Sexualität bezieht.¹⁸⁶ Bei Deleuze und Guattari ist Begehren »weder Phantasie noch Mangel, sondern Handeln (in) der Welt als ihre De-/Formation. Dabei entstehen immer neue Konfigurationen und Zusammenschlüsse menschlicher und nichtmenschlicher Gefüge« (Bee 2018: 281). Sie betonten, dass der Begriff des Begehrens, ein methodischer Begriff ihrer Herangehensweise ist, um in verschiedenste Felder der Normalität einzugreifen, in denen Bilder gezeigt und gesehen werden. Auf diese Weise wird der gendertheoretische Aspekt erweitert, da sie Begehren besonders als soziale Dynamiken verstehen. Sie versuchten, sich dabei auf »das Dazwischen« zu konzentrieren also das, was sich zwischen, »räumlichen und zeitlichen Ordnungen und Subjektivitäten abspielt« (ebd.).

So ist das kollaborative Arbeiten von dem Philosophen Gilles Deleuze und dem Psychoanalytiker Félix Guattari, das sich über vier Bücher erstreckte, bereits Teil ihrer These – ein Umstand, der in den Geisteswissenschaften bis dato selten war und auch für Ausstellungen immer angestrebt werden sollte. So ist der hier nur kurz gehaltene Abschnitt (dieses Buch soll ja tragbar bleiben) zum Rhizom ebenso auf der Metaebene zu verstehen: Die rhizomhafte Perspektive ist eine methodologische Überzeugung, die mittels steter Bewegung Anknüpfungspunkte sucht, anstelle die Ursprünge und Entwicklungen nachzuzeichnen und starre Analysen oder Produktions-Kategorisierungen zu verwenden. Ein rhizomatisches Arbeiten bedeutet eben auch nicht dem traditionell »deutschen Zwang« zu folgen, auf Vorläufer(_innen) und wiederum ihre Vorläufer(_innen) zurückzugreifen, sondern innerhalb des Diskurses mehr in Zusammenhängen, Anknüpfungspunkten und zeitgenössischen Vorbildern zu denken und sich selbst als Teil des Netzes zu begreifen.¹⁸⁷ Dies bezieht sich auch auf Sprache: »Language is not about representation, naming or propositions, but rather about creating worlds of sense that interact with other material worlds, such as those of bodies, laws and cultures« (Colebrook 2002a: 111).

Deleuze und Guattari begreifen sich selbst als »mehrere« und machen damit »schon eine Menge aus« (1977: 5). Ihr Denken, das das »Nächstliegende und das Fernste« (ebd.) verbindet, umfasst komplexe Themen wie soziale Beziehungen und gesellschaftliche Wissensorganisationen – immer mit dem Blick auf menschliche Subjekte und die Umwelt in ihren Verbindungen. »Mille Plateaux« (1980), in dessen Einleitung sie das Konzept des Rhizoms entwickelten, kann auch für die heutige Zeit ebenso gebraucht werden und an Aktualität nicht eingebüßt haben.¹⁸⁸ Das Rhizom ist von Querverbindungen geprägt und als Gegenentwurf normierter kuratorisch-akademischer Denkweise zu verstehen und soll nichts weniger schaffen, als die eigene Denkweise zu durchwirbeln

186 Vgl. Antke Engel (1996): »Verqueeres Begehren«, in: Sabine Hark (Hg.), Grenzen lesbischer Identitäten. Berlin: Querverlag, Berlin, S. 73-95.

187 Die nächsten Einträge für das Methoden-Glossar im Rahmen des Netzwerkgedankens und New Materialism könnten zu Jane Bennett: »Vibrant Matter« und Bruno Latour (und Michel Callon, John Law) »Akteur-Netzwerk-Theorie« sein, die in diesem Zusammenhang auch im Sinne der »Intra-action« sehr handhabbar und spannend sind (vgl. Jane Bennett (2010): A Political Ecology of Things. Durham, NC: Duke UP und (Bruno Latour (1996): »On Actor-network-theory«, in: Soziale Welt. 47, S. 369-381).

188 So ist es verständlich, dass in Berlin der Verlag Merve sogar vor der französischen Originalfassung ihre »Einleitung« des zweiten Bandes bereits veröffentlichte. Zudem ergänzt mit Anmerkungen und einem Gespräch der beiden Autoren über »Kapitalismus und Schizophrenie«, welcher auch ihr erst Band war mit dem Titel »L'Anti Œdipe« (1972).

und auf den Kopf zu. Alles ist miteinander verbunden. Es geht nicht mehr um größer, besser, stärker – Hauptsache nach oben oder von oben runterblicken. Es geht um Verbindungen – in Linien und in Knotenpunkten. Es ist nicht nur ein Chaos - es ist ein »Chaosmos« (Deleuze/Guattari 1976: 10). So werden Endpunkte werden Eingängen und das »Eine wird die Viel(heit)en«.¹⁸⁹ Alles kann neu verknüpft und zusammengedacht werden. Alles Bisherige löst sich auf, bisherige Argumentationsmuster, vermeintliche logische oder gar selbstverständliche Konsequenzen existieren nicht mehr, bzw. müssen hinterfragt werden. Und doch erhält die Denkweise in größtmöglicher Komplexität eine Form, ein Symbol, ein Bild – eben jenes des Rhizoms, des Wurzelgeflechts.

Auf diese Weise kann man alles greifen um sich herum und beginnen, die Kunstgeschichten zu hinterfragen; ihre Prozesse innerhalb des Systems; ihre Verbindungen zur Gesellschaft, zur Politik, zu ihren Orten und Räumen, Bedingungen, Möglichkeiten und Voraussetzungen und ihren dunklen Schattenseiten mitsamt zu betrachten. Heilung, Widergutmachung, Zurücknehmen, Abgeben – alles verbundene Prozesse, die Zeit kosten. Und Kraft. Und kann reißen – an Knotenpunkten oder einfach so. Wieder zu verbinden, bzw. ihre Verbundenheit zu begreifen – darum geht es. Zu dekolonialisieren, zu entdiskriminieren – nicht mehr in Dichotomien zu denken und die Welt bis aufs äußerste zu simplifizieren. Dialektisch-dualistische Normierungen des Wissenssystems zu hinterfragen. In Verbindungen, Verflechtungen und Wurzeln zu denken. Verantwortlich, global und lokal zu denken. Zu betrachten und sich aber immer als Teil des Rhizoms mitzubetrachten – mit der eigenen Sozialisation und Situation, seinen eigenen Themen, Ansichten zur Kunst, dem Ausstellungsort und der Außenwelt und den Konsequenzen die es auf die eigenen Ansichten hat. Man kann sich in der Welt des Rhizoms nicht außerhalb des Mediums Ausstellung denken. Findet neue Möglichkeiten. Neue Begriffe – seid wie die Philosophie selbst und formt, in_formiert, erfindet, bringt neue Konzepte hervor.¹⁹⁰

»Nur unterirdische Sprößlinge und Luftwurzeln, Wildwuchs und das Rhizom sind schön, politisch und verbinden sich.« (Deleuze/Guattari 1976: 26)

Es ist das werdende Denken in Konnexionen, das im Zentrum steht – viel eher als das Ausstellen von Zuständen. Es ist eine Störung, eine Kritik, ein anders Denken und ein Ausrichten – das untrennbar mit allem verbunden ist. »Denn wie sollte das Gesetz des Buches in der Natur zu finden sein, da es doch gerade der Teilung zwischen Welt und Buch, Natur und Kunst vorausgeht?« (S. 8)¹⁹¹ Das poststrukturalistische, und situative Wissenspostulat ist damit auf eine Weise rhizomatisch ausgebreitet, wie es für

189 Lina Dieckmann (2019): »Verzweigen, Verflechten, Verdichten. Simultanität und Synchronisierung bei Tabita Rezaire und Deborah Levy«. Unveröffentlicht, Universität Potsdam, S. 1.

190 Deleuze und Guattari äußerten sich zum Wesen der Philosophie auf diese Weise: (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit; bzw. Dies. (2000): *Was ist Philosophie?* Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

191 Das, was in den Medienwissenschaften als sinnvolle Arbeits- und Denkweise etwa zur Beschreibung des Internets verwendet wird, ist im kuratorischen Rahmen ebenso sinnvoll, nicht zuletzt, da auch diese nicht von unseren Realitäten abgekoppelt gedacht werden dürfen (#Intra-action und Relationalität, #Posthumanities)

Ausstellungen grundlegend zu werden vermag: »Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muss mit jedem anderen verbunden werden.« (S. 11).

So gibt es auch im gesamten Buch kein einzelnes Argument, das herausgearbeitet, mit Beispielen versehen und zum Schluss zusammengefasst und gesetzt wird – die Kapitel sind weder dramaturgisch, chronologisch noch inhaltlich aufeinanderfolgend und versuchen damit auch nicht, etwas zu ersetzen, »was die Natur nicht oder nicht mehr vermag« (S. 8). Die Kapitel suchen Verbindungen. Zu Dir. Das älteste, klassische, abendländische, formelhafte und dialektische Denken, das von einer »starken vorgängigen Einheit« ausgeht oder die Annahme, dass 1+1 automatisch 2 ergeben muss, ist für sie »völlig abgenutzt« und hat »die Vielheit nie begriffen« (S. 8f., 40). Gerade bei der Anwendung des Rhizoms als Gedankenstruktur geht es in Ausstellungen eben nicht darum, zum Beispiel den »Ursprung von Originalität« zu finden, sondern viel eher um ein multiples »sich Ausdrücken« – nicht Chronologie und Synchronität, sondern kaleidoskopisch, dialogisch, que(e)r und durch andere Logiken verbunden. Queer Curating ist somit auch ein Plädoyer für die Verbundenheit mit der Welt, ihrer eigenen Logiken, eigenen Praxis und ihrer Rolle in der Bedeutungsproduktion.¹⁹²

Das Rhizom lässt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen. Es ist nicht das Eine, das zwei wird (wie im Wurzelbaum), auch nicht das Eine, das direkt drei, vier, fünf etc. wird. Es ist weder das Viele, das von Einem abgeleitet wird, noch jenes Viele, zu dem das Eine hinzugefügt wird (n+1). Es besteht nicht aus Einheiten, sondern aus Dimensionen. (...) Eine Vielheit variiert ihre Dimensionen nicht, ohne sich selbst zu ändern und zu verwandeln.

Im Unterschied zu den Bäumen und ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen; jede seiner Linien verweist nicht zwangsläufig auf gleichartige Linien, sondern bringt sehr verschiedene Zeichensysteme ins Spiel. (Deleuze/Guattari 1976: 34)¹⁹³

Queeres Kuratieren umfasst also, »Dinge von ihrer Mitte her wahrzunehmen« und zugleich nicht so zu tun, als könnte man sie und alles darum überblicken, sondern anhand ihrer Verbindungslinien Rhizome zu machen. Ihre Verbindungen, Knotenpunkte und Linien wahrzunehmen und diese wiederum als miteinander zusammengeschlossene Plateaus zu begreifen (ebd. S. 37, vgl. S. 11):

192 Mit Lévi-Strauss' »La pensée sauvage« von 1962 wird dies mit anderen, weniger abstrakten Methoden der Beobachtung und Beschreibung noch zu einem für Ausstellungen konkreteren Teil herausgearbeitet (vgl. #5).

193 Und weiter: »den Dimensionen der Segmentierungs- und Schichtungslinien, aber auch der Maximaldimension der Flucht- und Deterritorialisierungslinie, auf der die Vielheit abfährt und sich verwandelt. Man darf solche Linien und Spuren nicht mit den Abstammungslinien des Baumtyps verwechseln, die nur Verbindungen zwischen Punkten und Positionen angeben. Im Gegensatz zum Baum ist das Rhizom nicht Gegenstand der Reproduktion: weder einer äußeren Reproduktion als Bildbaum, noch einer inneren Reproduktion als Baumstruktur. Das Rhizom ist eine Anti-Genealogie« (1977: 34).

Jede Vielheit, die mit anderen durch an der Oberfläche verlaufende unterirdische Stengel verbunden werden kann, so dass sich ein Rhizom bildet und ausbreitet, nennen wir Plateau. (Deleuze/Guattari 1976: 35)

Die relationalen Denkweisen immer wieder zu betonen, soll nicht die Tatsache leugnen, dass es doch vor allem ›einzelne‹ Objekte sind, die wir ausstellen – es geht aber um die Frage, wie wir mit ihnen umgehen, wie wir sie denken und mit uns und innerhalb ihrer Systeme miteinander verbinden.

Das Rhizom selbst kann die verschiedensten Formen annehmen, von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Knollen und Knötchen. (Deleuze/Guattari 1976: 11)

Das Konstellieren von Bedeutungen/Inhalten für eine Ausstellung beginnt mit den Objekten im und mit dem Raum, dem Ort und der Zeit – netzhaft verwebt es sich mit dem eigenen Denken über Kunst. Was kann gezeigt werden? Warum? Was bewegt mich, wie, warum? Welche Künstler_innen arbeiten gerade wie und warum an Themen, Materialien, Methoden? Eine Ausstellung ist wie ein rhizomatisches Buch: Es »existiert überhaupt nur durch das Außen und im Außen« (S. 7). So könnte man sich in der Konzeptionsphase mit Deleuze und Guattari fragen, »in welchen Verbindungen [sie] Intensitäten strömen lässt, in welche Vielheiten es seine Vielheit einführt und verwandelt, mit welchen anderen organlosen Körpern sein [ihr] eigener konvergiert (ebd.). »Es gibt keine Gesamtbedeutung und -aussage, sondern nur Relationen, die ihre eigene vorläufige Bedeutung weitergeben an die Nachbarrelation und dadurch einen Strom herstellen« (Siepmann 2018). Alles darf sich verweben – nichts muss dezidiert als Ursprung verstanden werden. Wenn sich Absichten für Themen und Inhalte bilden, geht es darum, sich und den Prozess bis dahin nicht unsichtbar zu machen, gar zu vergessen – sondern mitauszustellen. Dies ist rhizomhaftes Zeigen im Raum.¹⁹⁴

Charakteristiken des Rhizoms sind dabei: variable Verknüpfungen, horizontale Anordnungen, Konnexion und Heterogenität (S. 11). Das Denken in rhizomhaften Relationen ist ebenso ein Plädoyer für die Untrennbarkeit von Sein und Wissen, für situiertes Wissen, das antihierarchischen Überzeugungen folgt (#Situierendes Wissen, #Intra-action und Relationalität). Das situierte und rhizomatische Wissen überschneidet sich vielfach – besonders in der Überzeugung, alles Hierarchische wird der Komplexität der Welt(en) nicht gerecht und hat nur eine eingeschränkte Wirkung im Hinblick auf das wirkliche Verändern diskriminierender und grundlegend normierender Denkweisen.¹⁹⁵ Das Halten an Macht- und Ordnungsprinzipien ist sowohl auf

194 Dieses Zeigen kann wiederum auch selbst zum Thema werden – wie etwa bei Beschriftungen/Texten zu Kunstwerken. Die Idee, in den Texten selbst zum Objekt ihr Eingebundensein in der Ausstellung zu kommentieren (vgl. Krasny 2006, Projekt »muSieum« S. 48ff.), ist eine Maßnahme zur Versprachlichung der Zusammenhänge, die ein stärkeres Bewusstsein für die Ausstellung und deren Einfluss auf die Kunst schaffen könnte und die subjektive Sichtweise und Absicht der Ausstellenden zeigt.

195 Erinnerungen oder eigene, gedankliche Verknüpfungen mit Konzepten der Montage Brechts, Darbovens oder Warburgs, der surrealistischen/dada-Collage, können hier gern auftauchen. Vgl. weiterführend: Elke Bippus (2012): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich/Berlin: diaphanes; Georges Didi-Huberman (2011): Wenn die Bilder Position beziehen. Paderborn: Fink, S. 108ff.

Rezeptions- als auch auf Produktionsseite erlernt und damit weniger frei als rhizomhaftes Denken.¹⁹⁶ Die Worte von Deleuze/Guattari werden auf das Queer Curating angewandt und als queer-rhizomatische Suche nach Themen, Fragestellungen und Anordnungsweisen in Ausstellungen verstanden:

Das Rhizom geht durch Wandlung, Ausdehnung, Eroberung, Fang und Stich vor. Im Gegensatz zu Graphik, Zeichnung und Photo, zu den Kopien bezieht sich das Rhizom mit seinen Fluchtlinien auf eine Karte mit vielen Ein- und Ausgängen; man muß sie produzieren und konstruieren, immer aber auch demontieren, anschließen, umkehren und verändern können.

[Es ist] ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System ohne General, organisierendes Gedächtnis und Zentralautomat; es ist einzig und allein durch die Zirkulation der Zustände definiert. (Deleuze/Guattari 1976: 34f.)

Verschiedene Aspekte einer Zeit, eines künstlerischen Schaffens, eines Themas usw. können innerhalb von Ausstellungen zu intensiven Knotenpunkten zusammengefügt werden, die sich auf ›Plateaus‹ entwickeln bzw. selbige aus Rhizomen bestehen. (vgl. S. 35). Zu beachten ist, dass jedes Plateau »an beliebiger Stelle gelesen und zu beliebigen anderen in Beziehung gesetzt werden« kann (ebd.). Ziel ist also nicht, mit den Plateaus wiederum eine stringente Narration zu entwerfen – so sind sie nicht als Stationen oder Stufen zu begreifen –, etwa wie gern in Form von Abschnitten zu Vorbildern/ Inspirationen und späteren Einflüssen für andere Künstler_innen. Die deutsche Tradition (z.B. in der Philosophie) ist immer wieder stoisch bedacht, mit Vorläufern zu argumentieren, was zuweilen rhizomhaft durchkreuzt werden kann.

Kunstgeschichte und ihre Informationen über Kunst im weiteren Sinne werden so in ihren normierten Kategorien und Reproduktionsmechanismen hinterfragt: ihr dominiertes Fokussieren auf Berühmtheit, Geschlecht, Herkunft. Ihre Entwicklungs-, Steigerungs- und Verbesserungsgedanken. Ihre diskriminierenden, anti-feministischen, marginalisierenden, normierenden Ansätze, die wiederum Argumentationsweisen ihre Vorläufer verharmlosen.

Der kuratorische Standpunkt verändert sich somit grundlegend von bisherigen, suggerierte er doch bisher einen Erzähler_innenstandpunkt, der privilegiert von oben herabschaut und für den »ein Punkt und eine Ordnung festgesetzt« sind (S. 11). Es muss immer noch ausgewählt, abstrahiert und dargestellt werden – aber der Machtgestus und die Art des Suchens nach Kunst/Ausstellungen ist in Plateaus zu denken, die sich rhizomatisch fortbewegen und sich innerhalb von Plateaus befinden. Die einzelnen Plateaus sind in sich als besondere Form inhaltlicher Intensitätszusammen-schlüsse zu verstehen – ohne Kern, Höhepunkt, Anfang oder Ende – und somit immer ein Prozess des Werdens. Als Kurator_in kein Zentrum der (Deutungs-)Macht zu proklamieren, bedeutet, der Markierung und Dominanz über das ›Andere‹ zu entgehen.

196 So betont auch Foucault: »Il faut concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses, en tous cas comme une pratique que nous leur imposons (...)«, in: Michel Foucault (1971): *L'ordre du discours* (2.12.1970). Paris, S. 55.

Die Schemata der Evolution würden dann nicht mehr nur nach dem Modell des Stammbaumes funktionieren, wo sich das Differenziertere aus dem weniger Differenzierten entwickelt, sondern wie ein Rhizom, das unmittelbar in der Heterogenität operiert und von einer schon differenzierten Linie zu einer anderen springt. (Deleuze/Guattari 1976: 18)

Kein ultimativer Wahrheitsanspruch wird darin angenommen – ebenso wenig wie eine epistemologische und ontologische Baumstruktur abgelehnt wird, die zudem einen »idealen Sprecher-Hörer« (S. 12) proklamiert, der nicht existiert.

Es geht um das Modell, das sich unaufhörlich aufrichtet und eindringt, und um den Prozess, der sich fortwährend verlängert, abbricht und wieder einsetzt« (Deleuze/Guattari 1976: 33)

Eine Vielheit, die ihre Dimensionen variiert und sich selbst »zu ändern und zu verwandeln« vermag und sich verändern lässt (S. 34). Wenn sich diese Vielheiten wiederum auf die unterschiedlichste Art verbinden und verbunden werden, und sich Rhizome neu ausbilden oder ausbreiten, geschieht das auf Plateaus (vgl. S. 35). So ist ein kuratorisches, prozesshaftes Ordnen, Strukturieren und Auswählen notwendig, um Bedeutungen in Ausstellungen hervorzubringen – zugleich muss ihre Abstraktion und Verbundenheit darin deutlich werden.

Traditionelle, kunsthistorische Aspekte zur Kunst können inkludiert werden – nicht aber genealogisch oder dezidiert chronologisch, sondern als »Multiple« miteinander verbunden und immer als solche hinterfragt werden. Sich selbst als Kurator_in als Teil des Netzes zu begreifen, die Verstrickungen, Intensitäten und Linien viel eher als einen »Kern« zu suchen, macht einen gleichermaßen umsichtig, erhöht den Arbeitsaufwand und nimmt den Druck, ein Masternarrativ schaffen zu können oder zu müssen.¹⁹⁷ Es geht um den subjektiv-situativen und grundsätzlichen Zugriff, die Fragestellung, den Raum, den Ort, die Zugewandtheit hin zu einem Aspekt oder vielen zugleich, zu Kunstwerken, Künstler_in und Ausstellungen.

»Sobald man das Buch einem Subjekt zuschreibt, vernachlässigt man die Arbeit der Materialien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen.« (Deleuze/Guattari 1976: 6)

Wenn man sich also mit den Werken auseinandersetzt, reicht es zum Beispiel nicht, die Künstler_innen als Repräsentation für etwas zu verwenden, ihren Status quo zu beschreiben oder sie in ihrer Bandbreite des Schaffens in monografischen Ausstellungen zu isolieren. Beide Extreme erscheinen falsch: nur Einzelwerke als Repräsentanz zu zeigen, ebenso wie ausschließlich das Œuvre des Künstlers zu zeigen und damit jeglichen Einfluss von außen zu verleugnen. Eine höhere Anzahl von Werken garantiert nicht, die künstlerische Position zu erfassen und erschwert bei thematischen Ausstellungen, den roten Faden im Blick zu behalten. So erscheint es sinnvoll, seltener Einzelœuvre zu zeigen, sondern ihre Verbindungen. Aber gleichzeitig in Gruppenausstellungen die Anzahl der künstlerischen Positionen zu verringern, um genug Raum

197 Dass es hier eine Übergangsphase geben muss, die vom bisher Gewohnten zum neuen Zeigen führt, ist selbstverständlich – waren wir doch durch die Kunstgeschichte schon so lange daran gewöhnt worden, Masternarrativen zu glauben.

zu haben, um Stil-(Flucht)Linien zu zeigen – künstlerische, menschliche und mediale Verbindungen und diese in und mit der Ausstellung (und verschiedenen Sammlungen) zu kontextualisieren. Gänzlich monografische Ausstellungen sind – werden sie als solche dargestellt – trügerische Illusionen. Kein_e Künstler_in arbeitet ›allein‹ – aus dem Diskurs gibt es kaum Entkommen – ob durch Einpassung oder Gegenwehr – ist nicht relevant (#Intra-action und Relationalität). Monografische Ausstellungen können also nur gedankliche Knotenpunkte für eine umfassende Analyse künstlerischer Beziehungsgeflechte sein, in dem sie sich befanden oder befinden, aber nicht der Endpunkt der Wissenssuche oder Proklamation ihrer Unabhängigkeit. Es ist eben »eine Karte mit vielen Ein- und Ausgängen; man muß sie produzieren und konstruieren, immer aber auch demontieren, anschließen, umkehren und verändern können« (S. 35). Um diese Karte zu zeichnen, ist das Gespräch und der Austausch mit Kolleg_innen, Freund_innen und Künstler_innen unerlässlich, wobei sie nie eine »homogene Sprachgemeinschaft« bilden dürfen und hierarchische Kommunikation ebenso wenig existieren darf, wie von vornherein festgelegte Verbindungen (S. 12).¹⁹⁸ Es ist ein freies und zugleich anlassgebundenes und geleitetes Assoziieren. Doch die Suche nach Wissen ist nicht willkürlich bzw. das Willkürliche reicht nicht aus.

Das rhizomatische Denken spiegelt, erfasst und umschließt die Welt, die unvollkommen, instabil, assoziativ und komplex ist und – wie das Rhizom – »das Beste und das Schlimmste« enthält (S. 11). Dass kuratorische Praktiken innerhalb machtbessetzter Felder und institutionellen Systemen und Diskursen ablaufen, wird dabei immer wieder thematisiert, um queer zur Norm neue Praktiken zu leben. Queere Theorien haben gerade diesen poststrukturalistischen Angriff durch Machtanalysen und herrschaftskritische Aspekte innerhalb des Denkens ebenso bekämpft.¹⁹⁹ Auch Antke Engel betont in ihrem Bild der queeren Assemblage:

Um die Komplexität von Herrschaft nicht mittels foundationalistischer, priorisierender oder additiver Ansätze zu reduzieren, werden vieldimensionale und prozesshafte Bewegungen der Macht – womöglich inklusive ihrer unerwarteten, unverständlichen oder nicht intelligiblen Momente – hervorgehoben. (Engel 2011: 1)²⁰⁰

Das Konzept des Rhizoms ist auch in Lebensformen angesiedelt, die in Anknüpfung an Spinoza immer hybrid sind und alle Modi umfassen.²⁰¹ Diese breiten sich nicht

198 Das Zusammentragen verschiedener Perspektiven durch eine erhöhte Anzahl an Kurator_innen erscheint erst dann sinnvoll, wenn unter ihnen ein Austausch und Polylog stattfindet und nicht jede_r ihre/seine eigenen Bereich hat als intersubjektives Philosophieren. Dabei sind gemeinsame Fragestellungen, Methoden und Überzeugungen zu besprechen.

199 Auch das Begehren, das Deleuze/Guattari beschreiben, lässt Verknüpfungen zur queer theories zu, die sich nicht allein »in Subjektivität und intimen sozialen Beziehungen verfängt, sondern konstitutive Kraft im Gesellschaftlichen entfaltet« (Engel 2011, o.S.). Vgl. Elspeth Probyn (1996): *Outside Belongings*. New York: Routledge; Elizabeth Grosz (1994): »Refiguring Lesbian Desire«, in: Laura Doan (Hg.), *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia UP, S. 67-84.

200 Antke Engel (2011): »Queer / Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse«, in: *transversal texts*: transversal.at/pdf/journal-text/1612/ (Zugriff 16.7.2022).

201 Vgl. Anzaldúa 2000: 133.

durch Fortpflanzung aus, sondern durch »Expansion, Vermehrung, Besetzung, Ansteckung, Völker« (Deleuze/Guattari 1987: 239).

Die Welt hat ihre Hauptwurzel verloren, das Subjekt kann nicht einmal mehr Dichotomien bilden; es erreicht eine höhere Einheit der Ambivalenz. (Deleuze/Guattari 1977: 10)

Die Ablösung des Prinzips der ›Hauptwurzel‹ schließt auch die Künstler_in als reines Zentrum aus. So betonen auch Deleuze und Guattari die Untrennbarkeit von Objekt, Subjekt und Wissen:

Die kollektiven Aussageverkettungen funktionieren tatsächlich unmittelbar in den maschinellen Verkettungen, und man kann keinen radikalen Einschnitt zwischen den Zeichensystemen und ihren Objekten ansetzen. (Deleuze/Guattari 1977: 12)

Die existentielle Metapher der Rhizome begreift als Netzwerke auch möglicher, heterogener Elemente, können in ungeplante Richtungen wachsen und den lebensrealen Situationen folgen, denen sie begegnen. Darin könnten auch verbundene Objekte, Menschen, Assoziationen verknüpft werden, die bisher nicht direkt in Verbindung mit dem Thema/der Künstler_innen gebracht wurden.²⁰² Nicht nach einer hierarchischen Baumstruktur lassen sich die Kunst und ihre Themen innerhalb kuratorischer Arbeit ordnen, sondern als offenes System, das an jeder Stelle unterbrochen werden kann und sich an seinen eigenen oder an anderen Fluchtlinien wieder fortsetzt. Mit dem Konzept kuratorischer Störungen gibt es also gleichermaßen Überschneidungen und Herausforderungen: Störungen sind im Rhizom zwar inhärent, bilden dabei aber keinen besonderen Moment. Sie tauchen kontinuierlich auf, so dass ein Provozieren von Störungen in dieser Denkstruktur nicht vollständig greift, dennoch kann ein Rhizom »an jeder beliebigen Stelle gebrochen und zerstört werden; es wuchert entlang seiner eigenen oder anderen Linien weiter« (S. 16) (vgl. Kapitel 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«). So geht es um das »Modell, das sich unaufhörlich aufrichtet und eindringt, und um den Prozess, der sich fortwährend verlängert, abbricht und wieder einsetzt« (S. 33). Das Rhizom und damit für mich das Konzipieren von Ausstellungen befindet sich in stetiger Umstrukturierung und Veränderung, produziert Unbewusstes, statt es zu reproduzieren. Es verbindet Mannigfaltigkeiten, also Plateaus, untereinander, sodass eine Ausstellung ein dezentrales Wurzelgeflecht entsteht und sich ausbreiten kann. Das Plateau wiederum ist weder Anfang noch Ende, sondern immer eine Mitte: ein Prozess des Werdens. So kann das Kapitel nur mit dem finalen Aufruf von Deleuze und Guattari enden und sich gleichermaßen mit allem und allen verbinden:

(M)acht Rhizom, nicht Wurzeln, pflanzt nichts an! Sät nicht, stecht! Seid nicht eins oder viele, seid Vielheiten! Macht nie Punkte, sondern Linien! Geschwindigkeit verwandelt den Punkt in eine Linie! Seid schnell, auch im Stillstand! Glückslinie, Hüftlinie, Fluchtlinie. Laßt keinen General in euch aufkommen! (Deleuze/Guattari 1977: 41)

202 In Anlehnung an Rhizomatische Strukturen, aus denen Plateaus bestehen, beschreibt Siepmann seine Ausstellungen als Modell des Feldes, bei dem »einzelne Felder (Inseln) in nicht hierarchischer allseitiger Interaktion« stehen (Siepmann 2007: 47). Diese sollten aber nicht als in sich geschlossen verstanden werden.

#Posthumanities

»(...) *the posthuman knowing subject has to be understood as a relational embodied and embedded, affective and accountable entity and not only as a transcendental consciousness.*«
(Braidotti 2018: 1)

Im Anschluss an die intra-active und rhizomatische Sichtweise auf relationale Entitäten löst sich mit dem Ansatz des Posthumanen letztendlich die prekäre Rolle des Subjekts und die hegemoniale Entstehung von Sein und Wissen auf. Es geht nicht um Subjekte, sondern um Gefüge, die aus menschlichen Artikulationsformen, Materialitäten, Bedingungen und Freiheiten in Verbindung mit ihrer Umgebung und Ausstellungsstücken entstehen und immer wieder neu hervorgebracht werden. Subjekte existieren nur als Knotenpunkt in ihrer jeweiligen Verbindung als Teil des Plateaus. Subjekte, kann mit Donna Haraway gesagt werden, enden nicht an ihrer Haut (vgl. Haraway 1991: 178). Nach Jack Halberstam, so betonen Michaelis et al., »müssen nicht einmal Körper für ein queer-theoretisches Unterfangen im Spiel sein. Viel mehr regt Halberstam an, Körper als bevorzugte Repräsentanten queerer Politik zu entlasten, um andere Artikulationsformen für queeres Denken zu ermöglichen«.

Subjekte – wenn also von ihnen hier gesprochen wird (um auch nicht gleich die Verwirrung zu groß zu machen) – sind daher nicht konzeptuell »deckungsgleich mit konkreten Personen« – sie sind eine »produktive Kluft« zwischen ihnen und einem posthumanen Gefüge zu begreifen (Villa 2012: 35). Subjekte meinen hier Akteur_innen einer Ausstellung – besonders den produktiven Anteil der Kurator_innen. Sie bringen durch ihre Bewegung in und mit ihrer Ausstellung im besten Fall alles in Bewegung, was in ihrem Wirkungskreis liegen könnte. Sie plädieren für ein Mit-Sein, initiieren sozial-politische Transformationen, und sind Störer_innen im System, Initiator_innen aktivistischer Aktionen und Puffer zwischen Macht und Kunst. Sie suchen sich Verbündete – auf allen Ebenen. Daraus ergeben sich unter anderem zwei entscheidende Denk- und Handlungsweisen für Ausstellungen: Der erste cartesianische Bruch – die Überwindung der Trennung von Körper und Geist – ist auf diese Weise potenziert. Zum Zweiten wird ein »nature-culture continuum« proklamiert, indem neue und transdisziplinäre Wissensfelder erkundet werden und zersororientierte und relationale Konzepte, wie etwa die Intra-action und deas »humanimal« zur Entfaltung gelangen. Rosi Braidotti bezeichnet dies als Disziplin der »critical posthumanities« (2018: 1).²⁰³ Die Implikationen sind Loslösungen aus einer individuellen

203 Halberstam (2005), in: Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani 2012: 186. Vgl. Giffney/Hird 2008: Queering the Non/Human. Die ökologischen, spirituellen, gesundheitlichen und technologischen Herausforderungen unserer Zeit sind ein Teil des Posthumanismus werden zudem dezidiert in den umfassenden Ansätzen des Ecofeminism untersucht. Vgl. Sofia Varino* (2017): Vital Differences Indeterminacy & the Biomedical Body. Stony Brook University: Pro Quest; Vandana Shiva (1988): Staying alive: women, ecology and development. London: Zed Books; Douglas Vakoch/Sam Mickey (2018): Women and Nature? Beyond Dualism in Gender, Body, and Environment. London: Routledge; Karen Warren (2000): Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters. Lanham: Roman & Littlefield; Roberta Johnson (2013): »For a Better World: Alicia Puleo's Critical Ecofeminism«, in: Estrella Cibreiro/Francisca López (Hg.), Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing. London/New York: Routledge.

Isoliertheit, Machtverbundenheit oder Unterdrückung und die Verschiebung auf eben jene Eingebunden- und Verbundenheit sind wichtige Bestandteile des Queer Curating.

In Strukturen posthumanen Denkens gibt es viele Ansätze, wobei die ›traditionellen‹ Geisteswissenschaften dabei noch nicht das volle Potential ausgeschöpft haben.²⁰⁴ Bei der Idee des Posthumanen geht es um eine Solidarisierung und Erweiterung der ›Humanwissenschaften‹ und Erweiterung des eingeschränkten zentralistischen Subjekt-Konzepts – nicht um die Schaffung einer apokalyptischen Science-Fiction-Gegenfigur. Dabei wäre Foucault als einer derjenigen zu nennen, der die humanistische ›Arroganz‹ hinterfragte, den »Menschen« – das gebildete europäische männliche Subjekt – als Zentrum der Weltgeschichte zu betrachten«, wie Braidotti ihn rezipiert (2016: 34). So werden in dieser Arbeit verschiedene Denkweisen miteinander verbunden, die Subjekte und die Wissenschaften neu in Zusammenhängen und Transformationen zu denken.²⁰⁵

Posthuman feminists look for subversion not in counteridentity formations but rather in pure dislocations of identities via the disruption of standardized patterns of sexualized, racialized, and naturalized interaction. (Braidotti 2017: 37)

Rosi Braidotti, Karen Barad, Donna Haraway, Brian Massumi und Michaela Ott und weitere sind es, die in diesem Zusammenhang in kurzen Absätzen zitiert und ergänzt werden, um ihre Gedanken hier einfließen zu lassen.²⁰⁶ Sie eröffnen gedankliche und doch körpernahe Werkzeuge, mit denen alle Entitäten von Ausstellungen als Gefüge durchdacht werden können. So betont Braidotti:

I want to insist that the posthuman – a figuration carried by a specific cartographic reading of present discursive conditions – can be put to the collective task of constructing new subjects of knowledge, through immanent assemblages or transversal alliances between multiple actors.

This transversal alliance today involves non-human agents, technologically-mediated elements, earth-others (land, waters, plants, animals) and non-human inorganic agents (plastic, wires, information highways, algorithms, etc.). A posthuman ethical praxis involves the formation of a new alliance, a new people. (Braidotti 2018: 6)

204 Wie Biogenetik/-engineering, Neurowissenschaften sowie Nano- und Informationstechnologien. Hier werden vor allem Fragen des Postanthropozäns gestellt: Braidotti betont dazu: »by challenging the anthropocentric habits of thought, it foregrounds the politics of the ›naturalized‹ nonhuman others and thus requires a more radical break from the assumption of human uniqueness« (2017: 30). Für eine Herleitung innerhalb der Geisteswissenschaften vgl. z.B. Braidotti 2014, 2017, Colebrook 2014.

205 Vgl. Braidotti 2017: 34, 2. Elizabeth Grosz (2001): »A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics«, in: Deleuze/Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers, Hg. von Gary Genosko, S. 1440-1463. London: Routledge; Claire Colebrook: Sex after Life (Part 1: 2008, Part 2: 2014).

206 Die Vorläufer_innen sind bereits in den 1970er Jahren bei Deleuze/Guattari (1977) oder bei Foucault (1971), hier in: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp zu finden.

Alle Entitäten befinden sich in Allianzen und sind darin verbunden und zugleich mit inhärenten Eigenschaften bestückt. So sollte klar sein: Solidarisierung ist die stille Hoffnung des hier posthumanen Konzepts des Subjekts.

Wie können wir uns als produktive Kluft – unsere Potentialität und transformative Kraft als Einzelne_r begreifen und ernst nehmen und uns doch immer als Teil einer posthumanen Gemeinschaft denken? Etwa, indem wir das Konzept des »Dividuelle« verinnerlichen, das Michaela Ott für die Teilhabemöglichkeiten Einzelner und der Gemeinschaft beschreibt, die zusammen, aber nie als gleich betrachtet werden?²⁰⁷ Oder jenes des »Mit-Seins« von Elke Bippus, Jörg Huber und Dorothee Richter in Anlehnung an Jean-Luc Nancy; die »Multitude« von Michael Hardt und Antonio Negri und daran anknüpfend die feministische Argumentationsweise von Rosi Braidotti über »²⁰⁸ Es geht mir um eine offene und diverse Vielheit produktiver Kraftfelder, die durch verbindende Denkweisen entsteht (vgl. Kapitel 3.2.2 »zeig mir deine wunde«). Eine, die gemeinsam mit dem Kuratieren auf sozial-politische Veränderungen abzielen. Es ist ein Verständnis von Subjekten als transdividuelle, relationale Seinsweisen, die fernab des strikten Konzepts abgeschlossener (humaner) Identitäten verstanden werden – und nicht nur, weil jede »bisherige Theorie des Subjekts (...) dem Männlichen entsprochen« hat (Irigaray 1979: 69).

In Anlehnung der »critical posthumanities« an die Auseinandersetzung mit intra-activen Relationen, Affekttheorien und dem Ausgangspunkt rhizomatischer Strukturen lässt sich betonen, dass Teilnehmer_innen aus wechselseitigen sozialen Gefügen entstehen und stets aus situativen Gegebenheiten oder in »affektiven Interaktionen« (Seyfert 2011: 73) hervorgehen, die menschliche und nicht-menschliche Aspekte aufweisen. Diese befinden sich immer im Fluss und konfigurieren sich je situativer Verbundenheit (wie in Ausstellungen) neu. Die posthumanen Relationen im Raum im Zusammenwirken mit den Ausstellungsstücken und den Besucher_innen werden immer wieder neue Konstellationen hervorbringen. Transformative Prozesse für alle Entitäten sind bzw. können, ein besonderer Teil der Ausstellung sein, wenn wir Voraussetzungen für Veränderungen durch Störungen schaffen. Und noch grundlegender, indem wir Performativität als Prinzip wirklich ernst nehmen und sie in den kuratorischen Prozess einbinden, um »rejoinder to performativity that allows a space for subjectivity, for agency (however momentary and discursively fraught), and, ultimately, for change«, betont Patrick Johnson (2001: 10). Da diese Phasen innerhalb institutionalisierter Regime ablaufen, in die Ausstellungen eingebunden sind, muss ein hoher Grad der Selbstreflexion und Bewusstmachung existieren:

207 Ott entwickelt das »Dividuelle« am Beispiel des Films. In: Michaela Ott (2015): *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin: b_books, hier S. 54.

208 Rosi Braidotti (2007): »Die feministischen nomadischen Subjekte als Figur der Multitude«, in: Marianne Pieper/ Thomas Atzert/Serhat Karakayali (Hg.), *Empire und die biopolitische Wende: Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 49–66. Hardt/Negri 2004: 123 (vgl. Klaus Schönberger 2010: 179 mit Referenzen zu Deleuze/Guattari); Bippus/Huber/Richter (Hg.) (2010): »Mit-Sein«. *Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*. Ed. Voldemeer, Wien: Springer. Vgl. zudem Andreas Reckwitz (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp. Sabine Hark betrachtet das Thema Subjekte mit den Parametern Geschlecht und Sexualität: (1999): *Deviante Subjekte. Die paradoxe Politik der Identität*.

Performative reflexivity is a condition in which a sociocultural group, or its most perceptive members, acting representatively, turn, bend, or reflect back upon themselves, upon the relations, actions, symbols, meanings, codes, roles, statuses, social structures, ethical and legal rules, and other sociocultural components which make up their public selves. (Turner 1986: 24)²⁰⁹

Die gemeinschaftlichen Ambitionen für Veränderung sind dabei ebenso wichtig wie die Kurator_innen, die diese Ambitionen auslösen oder stärken können – etwa durch Momente kuratorischer Störungen.²¹⁰ Störungen sind hier als Artikulationsmomente dieses queerenden Prozesses zu verstehen, die gleichermaßen Ergebnis und Anstoß sind:

Die Praxis der Artikulation besteht in der Konstruktion von Knotenpunkten, die Bedeutung teilweise fixieren. Der partielle Charakter dieser Fixierung geht aus der Offenheit des Sozialen hervor (Laclau/Mouffe 1991: 165).²¹¹

Ausstellungen sind dabei Teil des Prozesses – eine sich ständig in Bewegung und durch Knotenpunkte ergebende Konstellation, die sich im Zusammenwirken bildet und wieder löst, wobei die zeitliche Dimension, Intensität und Involviertheit der Besucher_innen variiert. Dabei wird aber eben nicht mehr nur ›vom Menschen aus gedacht‹, sondern dieser in seinen Beziehungen zur Welt verstanden.²¹² Somit wird auch seine Kunst in größeren Zusammenhängen verstanden und auch ›von ihr‹ und ihrem Kontext aus gedacht und gefühlt. Die multidisziplinäre Zusammenarbeit sollte daher viel stärker praktiziert werden – so sind die Künstler_innen nie vollständig isoliert von der Welt zu denken und ihre Kunst selbst auch nicht ›außerhalb‹ (wenn auch oftmals auf der Metaebene) anderer wissenschaftlicher Entdeckungen, Erkenntnisse und Fragestellungen zu verorten.

Karen Barad hat mit Phänomenen aus der Perspektive einer philosophischen Quantenphysikerin jenes posthumane Konzept erarbeitet, das an ihren hier grundlegenden Begriff der Intra-Action anschließt (vgl. #Intra-action und Relationalität) und der für die Queer Curating Methode ebenso wichtig ist. Barads Denkweisen fasst sie als ›Agentiellen Realismus‹ zusammen, der auch im Rahmen des ›New Materialism‹ verwendet wird, da dieser ›materiell-diskursive Praktiken‹ (2012) untersucht.²¹³ So schlägt Barad für diskursive Praktiken Folgendes vor:

209 Victor Turner (1986): *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal.

210 Vgl. José Muñoz' Konzept der ›Desidentification‹: »is a strategy that works on and against dominant ideology« (1999: 11f).

211 Für Johnson ist es dafür sogar notwendig, queer studies zu ›quare studies‹ zu verändern: »Quare studies proposes a theory grounded in a critique of naive essentialism and an enactment of political praxis« und weiter: »Quare«, on the other hand, not only speaks across identities, it articulates identities as well. ›Quare‹ offers a way to critique stable notions of identity and, at the same time, to locate racialized and class knowledges. (...) Quare studies is a theory of and for gays and lesbians of color«, in: Johnson 2001 13ff.

212 Braidotti etwa bezeichnet dies als »nomadisches Beziehungssubjekt« (vgl. 2011).

213 Der New Materialism befasst sich dabei auch mit biopolitischen/-ethischen Fragen, fügt Ansätze des Ecofeminismus ein und kreist um Themen ontologischer Neuorientierung, »die, ganz posthumanistisch, Materie selbst als lebendig oder handelnd begreift« und sie aber zugleich in einen größeren Kontext »geopolitischen und sozioökonomische Strukturen« einfasst (Coole/Frost 2010: 7).

If ›humans‹ refers to phenomena, not independent entities with inherent properties but rather beings in their differential becoming, particular material (re)configurings of the world with shifting boundaries and properties that stabilize and destabilize along with specific material changes in what it means to be human, then the notion of discursivity cannot be founded on an inherent distinction between humans and nonhumans. In this section, I propose a posthumanist account of discursive practices. (Barad 2003: 818)

Für den ausformulierten Brückenschlag zwischen posthumanen und queeren Ansätzen lässt sich Barads Arbeit zur »Nature's Queer Performativity« einfügen:

I entertain the possibility of the queerness of one of the most pervasive of all Earthlings: atoms. I dub them ›ultraqueer‹ critters due to the fact that their quantum quotidian qualities queer queerness itself in their radically deconstructive ways of being.

Indeed, given that queer is a radical questioning of identity and binaries, including the nature/culture binary, this article aims to show that all sorts of seeming impossibilities are indeed possible, including the queerness of causality, matter, space, and time. Queer is not a fixed determinate term; it does not have a stable referential context, which is not say that it means anything anyone wants it to be. (Barad 2012b: 29)

Für Donna Haraway existiert die metaphorische und materielle Figur des Cyborgs, »a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self. This is the self feminists must code« (1991: 163). Relationale, posthumane Kraftfelder werden so immer relationaler beobachtbar und lösen sich vom Gedanken des individuellen und machtvollen Subjekts und starrer Identitäten – und damit auch von einem gruppenzugehörigen und normativ hervorgebrachten Menschen. Haraway geht in Anlehnung an Foucault von Folgendem aus:

Our bodies, ourselves; bodies are maps of power and identity. Cyborgs are no exception. (...) By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. This cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. (Haraway 1991: 180)

›Queer‹ itself is a lively, mutating, organism, a desiring radical openness, an edgy protean differentiating multiplicity, an agential dis/continuity, an efolded reiteratively materializing promiscuously inventive spatiotemporality. (...) What if queerness were understood to reside not in the breach of nature/culture, per se, but in the very nature of spacetime mattering? (Barad 2012b: 29)

Die posthumanen Denkweisen können neben der neuen Betrachtungsweise vom Subjekt in kontextuellen Zusammenhängen und auf zeitgenössischen Verbindungslinien als Grundlage jeder Ausstellungskonzeption dienen. Ein intimeres Vernehmen und Wahrnehmen, Begegnen und Erfahren seiner Umwelt, die zu einem Teil von uns wird, wird auch in der Konzeption zum Credo – gedanklich und wirklich körperlich – oder anders: »Why should our bodies end at the skin, or include at best other

beings encapsulated by skin?» (Haraway 1991: 178) (#Intra-action und Relationalität, #Situierendes Wissen). Ein Raumspüren, ein Sensibelwerden für die Wirkweisen von Objekten, das Abtasten der Atmosphären des Ortes und des Raumes, der Einfluss der Displaygestaltung, der Veränderung von Licht, Wegen, Richtungen, Gesten des Zu-Sehen-Gehens, der Art, über Kunst zu sprechen – all das sei nur angedeutet, um die Weite des Konzepts und dessen Denköffnung zu beschreiben. Innerhalb dieser Beziehungsstrukturen oszillieren diese Neuverbindungen durch queer-feministisch intendierte Störungen zwischen allen posthumanen Entitäten einer Ausstellung, die zum solidarischen Kollektiv der Ausstellung gebracht werden – eventuell sogar mit dem Potential, das Moment und den Raum der Ausstellung zu überdauern.

#Queere(nde) Narrationen?

Es sind vor allem die Abweichungen, Brüche, Dissonanzen und Störungen, die ein narratives Spannungsfeld in Ausstellungen eröffnen. Immer in Referenz zu bestimmten Realitäten, wäre es doch denkbar, diese vice versa auch mit queeren(den) Narrationen verändern zu können.

›Queer readings‹ und die feministische Filmtheorie zeigen uns zum Beispiel – seit ihrer gemeinsamen Entwicklung bzw. Intensivierung in den 1990er Jahren – eine wichtige Methode queerer Ansätze, die auch für das Kuratieren von Ausstellungen interessant sind.²¹⁴ Eve Kosofsky Sedgwick's Lektüreverfahren (1985) sind diskursanalytisch-dekonstruktivistisch, aber können auch konstruktiv genutzt werden, und sie selbst beschreibt das performative Erleben (Lesen/Sehen/Besuchen) als empowerndes Moment.²¹⁵ Ebenso wie Teresa de Lauretis, die bereits (1984 und 1987) an Filmtheorien arbeitete und im Jahr 1991 erstmals ›queer‹ zur strategisch-theoretischen Überwindung von Kategorien nutzte.²¹⁶ Im Rahmen des Queer Curating geht es um die Suche nach Alternativen. Nach Alternativen zum Beispiel von Meistererzählungen – machtvoller, überblickshafter Erfolgsgeschichten, die oftmals als stringente und Entwicklung oder mit fetischisierendem Blick auf Gruppen und Objekte zielen (vgl. Rodowick 1982). Dabei bewegen sich kuratorische Konzepte queere(nde) Narrationen zwischen den Kategorien des Methoden-Glossars. Sie vereinen spannungsreich Materialität und Immaterialität und entstehen mit und durch Themen, Objekte, Subjekte und ihre Bewegung im Ausstellungsraum. Leitende Fragen sind bei der Konzeption: Wie lassen sich mit queerenden Narrationen, anderen Perspektivierungen und Blickordnungen

214 Vgl. Ahn (2014); gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie (Zugriff 1.1.19).

215 Vgl. Sedgwick 1990: 241. Dabei sind es zunächst vor allem symbolische Ordnungen heteronormativen Begehrens, die Sedgwick in textuellen und filmischen Erzählungen aufdeckt und eigene, gegenläufige Texte ihnen entgegen- und zusammengestellt, z.B. in »Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire« (1985), und »Novel Gazing: Queer Readings in Fiction« (1997), »Epistemology of the Closet« (1990). Vgl. ebenso: Christoph Lorey/John Pews (1998) (Hg.): *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia: UP.

216 Foucault war dabei ein großer Einfluss. In der deutschen Übersetzung von: »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities« von 1999 wurden wesentliche Teile, insbesondere zur Filmtheorie gestrichen. Vgl. gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie (Zugriff 1.1.19). Für die Anfänge vgl. Laura Mulvey (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema.«, in: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, S. 833-844.

Alternativen finden, um Vielfalt abzubilden:²¹⁷ Wie wäre es zum Beispiel mit der Besprechung von Kriterien einer Ausstellung? Auf inhaltlicher Ebene im Sinne des intersektional-analytischen Queer-Feminismus und auf organisatorischer Ebene im Sinne der Nachhaltigkeit etwa?²¹⁸ Also eine Ausstellungsversion der queer-feministischen Filmnarrations-Tests: »Vito Russo«, »Bechdel« oder »DuVernay«? Als »QC&S-test« vielleicht (Queer-Curating & Sustainability-test)? Lasst uns daran gemeinsam arbeiten! Oder auf konkreter Raumebene ein Stören des »Male Gaze«? Im Sinne Laura Mulveys legendärem Konzept der feministischen Filmtheorie?²¹⁹ Das sonst als Analyseinstrument genutzte Verfahren könnte auch produktiv gemacht werden, um gezielt Blickordnungen und patriarchalische Parameter und Diskurse zu stören.

Queerend Narrationen können in viele Aspekte eingreifen, beziehungsweise als Strategie genutzt werden: Etwa im Hinblick auf Geschlecht, kulturelle, ethnische Hintergründe, aber auch generelle Gegenvorschläge gegen normierte Erzählweisen von Kunst, Künstler_innen und gesellschaftlich relevanter Themen und Objekte. Die Möglichkeiten dazu sind vielfältig und können hier nur in ihren Ansatzpunkten vorgestellt werden, die auf unterschiedlichen Ebenen und zu unterschiedlichen Zeitpunkten der Konzeption einsetzen können: Verweigerung von Hilfestellung durch Überblicke, Zusammenfassungen, Vereindeutigungen; Ablehnung der Unterordnung einzelner Aspekte zugunsten einer stringenten Chronologie – queer(ende) Narrationsmöglichkeiten, die dogmatisches Erzählen verhindern sollen (vgl. Kapitel 4.2 und 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). Wenn man sich die Freiheit nehmen kann, warum nicht bewusst mal erfundene Künstler_innengeschichten ausstellen? Um nicht zuletzt zu zeigen, welche Kraft Ausstellungen besitzen, das Bild eines_r Künstlers_in zu prägen und das viele Geschichten von ihrer Narrationsweise abhängen. Wenn man nicht so weit gehen möchte, sind dennoch Strategien der inhaltlichen und räumlichen Verunsicherung der Besucher_innen möglich, die eine bewusste Orientierung, Positionierung und Auseinandersetzung der Besucher_innen erfordern und damit fördern.²²⁰ Sedgewick (1985) hat methodisch zum Beispiel eine bewusste und ironisch-spekulative Abkehr zu Intentionen der Autor_innen oder erzählenden Figureninstanzen oder verborgenen Textschichten kultiviert. Vorbildfunktion hat dabei die Offenlegung der eigenen Positionierung, Sichtweisen, Deutungen und Perspektiven, die in queeren Lektüre- und Filmanalysen vielfach zu finden sind. Aber auch die Analyse von stereotypisierten, heteronormativen Konstruktionen von Narration, Blickregimen und Identitätskonstruktionen spielen eine wichtige Rolle bei

217 Dabei wäre etwa an Laura Mulveys legendären Anfang zur feministischen Filmtheorie des »Male Gaze« ein Eintrag im Glossar denkbar. (1973): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. Das sonst als Analyseinstrument genutzte Verfahren könnte auch produktiv gemacht werden, um gezielt Blickordnungen und patriarchalische Parameter und Diskurse zu stören.

218 Nachhaltigkeit im Ausstellungswesen ist als nächster Glossar-Eintrag in Arbeit. Die umfangreichen Förderprogramme und der »Kompass« der Kulturstiftung des Bundes sind dabei wegweisend. Vgl. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit.html (Zugriff 22.4.22).

219 Zum Thema »Neue Blicke« wäre sicher auch ein Eintrag im Glossar denkbar. Vgl. Laura Mulvey (1973): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. Die enge Referenz u.a. zu Sigmund Freud wären dann aber zu lösen.

220 Frustration ist dabei ebenso wenig das Ziel wie Entmutigung oder Desinteresse.

vielen Analytiker_innen.²²¹ Weitere wichtige Aspekte der Forschung der queer-feministischen film studies waren der konstitutive Wechselbezug von Genre und Gender und postkolonialen Perspektiven der Repräsentation.²²² Der Wechselbezug etwa zur Zuschreibung von medialer Nutzung in Kunstproduktionen zu stereotypisierter und damit diskriminierender Zuschreibung ist auch in Ausstellungen immer wieder zu finden. So lässt sich etwa an die Verknüpfungen von körperbetonter (>Frauen-<)Kunst und dominierender Abstraktion in Künstlerausstellungen denken. Oder die Verwendung stofflicher Materialien – wie etwa Wolle beim Stricken von feministischen Künstler_innen seit den 1970er Jahren subversiv genutzt wurde, um auf die Diskriminierung aufmerksam zu machen.²²³ Auch Humor, Ironie und Parodie als filmische Mittel wären übertragbar als Modi der Erzählung (vgl. Butler 1993).²²⁴ Momente des Scheiterns, Abbrechens und des Neubeginns – man denke zurück an die Struktur des Rhizoms – sind möglich. Und zwar aktuell und retrospektiv. Es ist dabei entscheidend, wie wir mit Quellen und Geschichte umgehen und ob wir eine Erfolgsgeschichte eines einzelnen Genies erzählen wollen, Topoi, Vermarktungsstrategien (eigene und die von Interessengruppen) und Kunstgeschichtsmythen.²²⁵ Im Queer Curating wird es zentral, denjenigen Topoi und Meistererzählungen, die sich als solche nicht erkennen, reflektieren oder zu erkennen geben, durch gegenseitigen Austausch zu spiegeln und zu verändern. So betonte de Lauretis in ihrem Entwurf der »Queer Theory« bereits:

the double emphasis – on the conceptual and speculative work involved in discourse production, and on the necessary critical work of deconstructing our own discourses and their constructed lines (de Lauretis 1991: vi)

221 Silverman 1992; Cohan & Hark 1993; Jeffords 1994, Penley 1990, R.Wood 1978.

222 Vgl. Liebrand/Steiner 2004; hooks 1992, Bobo 1988, Kaplan 1997. Die Literaturliste wäre mit aktuellen Beispielen internationaler queer-feministischer Lehrstühle für Filmwissenschaft/-studien etwa durch K. Lindner 2017, Loist 2014 zu ergänzen.

223 Zum Beispiel Louise Bourgeois, Rosemarie Trockel usw. Und heute u.a. Haegue Yang »Female Natives: No. 3 Saturation out of Season« (2010), Casey Jenkins in ihrer Performance »Casting Off My Womb« (2013), Orly Genger »Yellow« (2013) oder Chiharu Shiota z.B. in der Blain Southern Galerie Berlin mit ihrer Arbeit: »Uncertain Journey« (2016). Bei der Auflistung werden nicht zu jedem Aspekt der Filmforschung an diesem Punkt ein Pendant zu Ausstellungen gesucht – es sind viel mehr Gedankenanstöße, auf welche Aspekte man achten könnte, wollte man die Bereiche aneinander annähern.

224 Vgl. Gradinari, die betont, dass Butler (1993) eine »intersektionale Perspektive auf den Film entwickelte in ihrer Analyse von »Paris is burning«, indem sie auf identitäre Paradoxien durch die Verschränkung von Klasse, Geschlecht und Ethnizität hinwies und die Rolle der filmischen Präsentationen in der Herstellung queerer Subjektivität diskutierte.« In: Irina Gradinari (2015). »Feministische Filmtheorie«, online: gender-glossar.de/glossar/item/45-feministische-filmtheorie. Film online: [youtube.com/watch?v=xmUmiLg-GM](https://www.youtube.com/watch?v=xmUmiLg-GM) (Zugriff 11.4.19). Vgl. Chris Tedjasukmana (2016): »Queere Theorie und Filmtheorie«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1-32.

225 Offenes Thematisieren von (Fragen etwa wie: warum wird ein abgeschnittenes Ohr zur Ikone der Kunstgeschichte gemacht? Oder warum erzählen etliche Künstler, dass sie seit sie »ein Stück Kreide fassen konnten« zeichnen können oder nie eine Ausbildung machen oder lernen mussten? Vgl. Miersch (2015a: 127): Menzels topoiogeschwängerte Selbstvermarktung endete nicht mal in persönlichen Briefen: »Da sind keine Lehr-, keine Wanderjahre, nicht mal eine Anekdote zu verzeichnen«, Adolph von Menzel an Friedrich Pecht (6.10.1878), in: Menzel Briefe 2009, Nr. 992.

Wie kann abseits von Topoi, Klischees und polierten Oberflächen erzählt werden? Reicht es, Meistererzählungen als solche zu kennzeichnen und ihre Konstruiertheit offen zu legen? Die darin erreichte Entkräftung könnte ergänzt werden durch alternative Erzählweisen, durch Brüche oder durch bewusste Übertreibungen. Gerade im Rahmen von monografischen Ausstellungen sollten Herausforderungen, Vorbilder, Rückschläge, Ängste, und Unterstützer_innen ebenso thematisiert werden, da sie gleichermaßen zum Themen- und Künstler_innen-Kosmos gehören. Der immense Druck, der auch etwa für Nachwuchskünstler_innen entsteht, könnte auf diese Weise nicht weiter aufrechtgehalten oder gar intensiviert, sondern mit Ausstellungen abgemildert und relativiert werden. So könnten Emotionen, Krisen, unglaubliche, verrückte Ideen ausgestellt werden – warum darf es nicht auch mal verrückt sein? Oder systemkritisch? Und reflektiert gezeigt? Sichtbar ausgelassen? Offen kontrovers? Oder einfach ironisch, humorvoll und lustig? Wann hat Kunst aufgehört, Spaß zu machen in Ausstellungen?

Kuratorischen Praktiken müssen ein Gegengewicht und Störfaktor zur kanonischen Kunstgeschichtsnarration sein. So ist Spivaks Fragestellung, die immer wieder in Abwandlung auftaucht, heute dringender und passender denn je: ›What is it to learn and what to unlearn?‹ (vgl. 1992: 776). So lässt sich fragen, wo sind die Möglichkeiten und Grenzen des nicht-normativen Ausstellens von Kunst an derart machtvollen Orten? Letztlich geht es also beim Queer Curating auf der einen Seite um phänomenologisches Gerichtesein auf etwas mit einer bestimmten Haltung und auf der anderen Seite darum, die vermeintlich passive Reproduktion normierter Narrationen zu queeren – und kritisch-alternative Stimmen nicht nur zu äußern oder hörbar zu machen. Sondern auf der anderen Seite auch darum, konkret Alternativen zu entwickeln. Damit muss ein Ende »passive(r) Reproduktion der dominanten Hegemonie« entstehen, die aktiv kritische Alternativen entwickelt (Süß 2015: 21). Gib denjenigen Platz, die bisher keinen hatten, historisch verstummt oder unsichtbar gemacht wurden und frag, warum andere hochgehalten werden! Die Kuratorin Maura Reilly betont:

give voice to those who have been historically silenced or omitted from the ›master narrative‹. In other words, curatorial activists focus exclusively on work produced by women, artists of colour, non-Europeans or queer artists. (Reilly 2018: 14)²²⁶

Dies bezieht sich aber ebenso auf Narrationen, Praktiken, Objekte und Orte:

Thus decolonizing feminism involves a careful critique of the ethics and politics of Eurocentrism, and a corresponding analysis of the difficulties and joys of crossing cultural, national, racial, and class boundaries in the search for feminist communities anchored in justice and equality. (Mohanty 2003: 11)

So verwundert es nicht, dass schon damals angeprangert wurde:

226 maurareilly.com/pdf/essays/CIAFessay.pdf S. 14 (Zugriff 21.1.19). Der kuratorische Aktivismus, den Reilly (2018) dabei fordert, konzentriert sich aber vor allem auf die Künstler_innen/Objekte an sich und weniger ihr Zu-Sehen-Geben. Vgl. »Thus decolonizing feminism involves a careful critique of the ethics and politics of Eurocentrism, and a corresponding analysis of the difficulties and joys of crossing cultural, national, racial, and class boundaries in the search for feminist communities anchored in justice and equality« (Mohanty 2003: 11).

In Spielzeugmuseen versammeln sich gut erhaltene Paradestücke aus dem gehobenen bürgerlichen Kinderzimmer, ohne dass irgendwo die Welt des Kindes in ihrem Nebeneinander von Angst, Neugier und Glück sich auftun würde. (Frecot 1980: 157)

Das vermeintlich harmlose Beispiel zeigt, wie wichtig es ist, im Rahmen des Queer Curating eine sich in Bewegung befindende Auseinandersetzung mit normativen Vorgaben voranzutreiben und zu fördern.²²⁷ Fragen zu formulieren gehört zu den Kernelementen der Methode, ebenso wie das ›Sich-Infrage-stellen-lassen‹ – wie eben auch der Titel der »Immatériaux« diese Ungewissheiten adressiert, durch die Widersprüchlichkeit signalisiert und auch offen im Ausstellungsraum artikuliert werden sollte. Gerade, weil Störungen von Kanonisierungen entwickelt und eingesetzt werden sollen,

die vorausgesetzt sind und unentwegt weiter wirken. Als vorurteilende sind sie eingeschrieben in den Kanon der Überlieferung. Als Vorannahmen werden sie jedoch weder sichtbar noch bedeutsam. (Krasny 2006: 39)

Dabei wird nicht die Medialität/Kategorie von Objekten dezidiert relevant sein, ohne damit zu behaupten, es gäbe nicht für jedes Medium spezifische Anforderungen, hier ist es aber vor allem ihre rhizomatische Verbundenheit.²²⁸

Material conditions matter, not because they ›support‹ particular discourses that are the actual generative factors in the formation of bodies but rather because *matter comes to matter* through the iterative intra-activity of the world in its becoming. (Barad 2003:823)²²⁹

Was im Buddhismus seit Jahrhunderten im Alltag praktiziert wird, dringt nun auch in die queerkuratorisch-theoretische Praxis ein und umfasst ein radikal neues, radikal-relationistisches Denken. Das relationale Denken meint, alles mit sich nicht nur verbunden zu denken, sondern alles Sein und Werden in Verbindungen zu denken. Alles existiert auf diese spezifische Weise, in diesem Kontext als Konstellation und verändert sich auch wieder, wenn sich die Situation und Komponenten verändern.²³⁰ So ist auch Bruno Latours Ansatz in Teilen hilfreich, mit dem er Objekte als Aktanten eine Aktivität bzw. eine Art Skript zuspricht, die damit eine Form von Handlungsauf-

227 Vgl. Jagose/Berry 1996: 11, vgl. zudem S. 98: »queer marks a suspense of something fixed, coherent and natural or may be used to describe an open-ended constituency whose shared characteristics is not identity itself but an anti-normative positioning.«

228 Wie zum Beispiel museale Bestimmungen. Vgl. Raymond Silverman (Hg.): *Museum as Process: Translating Local and Global Knowledge*. London/New York: Routledge.

229 Die Art und Weise in der ein Betrachter der wahrgenommenen »Figur« des Kunstwerks Bedeutung zuschreibt, muss Gadamer zufolge im Rahmen ihrer historischen Bedingtheit reflektiert werden. Vgl. Hans G. Gadamer [1958] (1993): »Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Theorien zur Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 59-69, hier S. 67.

230 So betont auch Elke Krasny: »Im Zeigen gilt es aufzuzeigen, was das Objekt umschließt, Kontexte herzustellen, die differenzierte Lektüren überhaupt erst ermöglichen« (Krasny 2006: 40).

forderung beinhalten.²³¹ Jene halten dabei bestimmte Alternativen von Handlungen bereit, die in dem Aktant angelegt sind. An dem Objekt-Konflikt zwischen Ontologie und Phänomenologie ist, wenn auch auf einer anderen Ebene, der Begriff der Agency, der zwischen den Polen hin und her wabert. In den letzten Jahrzehnten ist der Begriff auch in den geisteswissenschaftlichen Auseinandersetzungen und speziell in der Kunstgeschichte immer wieder verwendet worden.²³² Die eben beschriebenen Prozesse erschöpfen sich aber gerade nicht in der Frage, was etwa ›vom Bild ausgeht‹ (Gell 1998) oder gar ›was Objekte wollen‹ (Freedberg (1989), Gosden (2005), Latour (1993), Bredekamp (2015)). Objekte, wenn man denn mag, wollen oder zeigen immer innerhalb medialer Praktiken²³³ – dennoch bleibt das Zu-Sehen-Geben in der Kunstgeschichte oftmals unbeachtet. So kann man dennoch einen Resonanzraum mit Deleuze' und Guattaris evokativem Vokabularium erschaffen, in dem es auch darum geht,

sich aktiv und kreativ einzubringen in Dynamiken zwischen Deterritorialisierung und Reterritorialisierung – in ineinandergreifende Prozesse der Dekodierung bestehender Bedeutungen, stark kodierte Räume des Homogenen und der Essenten können entnaturalisiert und damit immer wieder Räume für neue, dynamischere Verbindungen geschaffen werden. (Rieder/Weissmann 2013: 200)²³⁴

Eine letztliche taxonomische Auflösung ist – wie im Glossar-Eintrag (#3) deutlich wurde – dem Konzept der ›Intra-action‹ zu verdanken. Dennoch bleibt zwischen allen Entitäten ein Rest Eigenes, das sich immer wieder neu verbindet. Es ist also ein dynamisches ›Etwas‹, das zwischen Zeigendem, Gezeigtem und Wahrnehmendem im Raum entstehen kann. Sie sind weder reines Attribut noch reine Zuschreibung und entstehen im Moment und können nie ›einzeln‹ wahrgenommen werden. Diese Momente können zum Beispiel durch Störungen durch die Betonung ungewöhnlicher Ebenen des Objekts oder ungewohntem Zusammenhängen provoziert werden. Solche, die besonders für den Moment und die rhizomatischen Gefüge aufmerksam machen.

231 Bruno Latour (2000): »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen. Auf dem Weg in Dädalus' Labyrinth«, in: Ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 211-264. Latour hält eine Hierarchie in Teilen noch aufrecht, wenn er davon spricht, dass ein Aktant etwas ist, das durch Akteure innerhalb von Figurationen wirkt. Er konzentriert sich auf Aktanten, die eine den Akteuren ähnelnde Handlungsfähigkeit besitzen – wie etwa der Bodenwelle auf der Straße. Entscheidend ist aber: Dass man sich durch das Nachdenken über Quasi-Subjekte/Objekte/Aktanten sie in einem Kollektiv und Netz verortet, in dem sie in direkter Verbindung stehen und ein intersubjektives Denken ablösen.

232 Vgl. van Eck (2015): Art, Agency and Living Presence. Leiden: Leiden UP.

233 So betont auch Claus Pias: »The social sciences have developed some concepts – for example in the context of Bruno Latour's ›actor network theory‹ – for thinking about new forms of ›assembling‹ and of the ›association‹ (Hardt/Negri 2002; Latour 2002, 2010; Agamben 2003; DeLanda 2006; Nancy 2008). But these concepts tend to leave out mediality and media technology, as is characteristic of social studies. What is needed is an analysis of new collectivities that is neither reduced to social nor technical networks or the modes of their cultural self-description but which is interested in the different configurations of their *correlation*« (Pias 2016: 25).

234 Lisa Rieder/Julie Weissmann (2013): »Wenn Wissen schafft? Überlegungen zu Wissensspraxen der In(ter)vention«, in: Beate Binder et al. (Hg.), Eingreifen, Kritisieren, Verändern?! Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 192-206, hier S. 200.

So ist es, dass Ausstellungen auch ein ›beim Denken im Raum zusehen können‹ (man denke etwa an Siepmann 2003 oder Tyradellis 2015), ein Mitdenken, Überwerfen und eines ihrer netzhaften Verstrickungen selbst Erlebenkönnens sein können. Die darin initiierten queereren Strategien der VerUneindeutigung und der Beachtung gerade dieser Uneindeutigkeiten bzw. Differenzen sind dabei wichtige, spannende und übertragbare Ansätze. Im Queer Curating wird ein Impetus des Zutrauens zugrunde gelegt – des Zugeständnisses von situativer Bedeutungsproduktion aller Beteiligten und einer Sinnstiftung mit und durch Objekte, die mit queer-feministischen Absichten initiiert werden. Einer Sinnstiftung, die nicht mehr dem Kunstwerk immanent nur zugeschrieben wird, sondern sich vor allem im Zusammenwirken ereignet. In der Konstellation von beschreibbaren und unsagbaren Einflüssen entsteht nunmehr eine Ausstellung.²³⁵ So werden »die Unerschöpflichkeit des Sinns« und Bedeutungen nicht allein dem Objekt zugesprochen, sondern der Erfahrung des Objekts.²³⁶ »Das Ästhetische rührt dementsprechend nicht (mehr) von bestimmten Objekteigenschaften her, es erweist sich viel mehr als untrennbar von der ästhetischen Erfahrung« (Bippus 2010: 169). Bei Ausstellungskonzeptionen des Queer Curating werden so Möglichkeiten erarbeitet, die die Auswahl und Inszenierung der Ausstellungsstücke eröffnen, die wiederum Bedeutsamkeiten schaffen. Diese halten nicht mehr fest an vermeintlichen Entwicklungsstufen der Kunst (vgl. Bal 1998), die hegemonial durch ein vor allem westlich geprägtes, oftmals elitäres (Be)Wertungsschemata sein könnten.²³⁷ So muss die Chance genutzt werden, die bei den Initiator_innen begonnen wird: Kuratorische Interaktion formt Objekte. Mit Sarah Ahmed kann man betonen:

The Object could even be described as the transformation of time into form, which itself could even be redefined as the ›direction‹ of matter. (Ahmed 2006: 40)

Ahmed zieht Gedanken von Marx/Engels heran, die betonen, dass Objekte nicht nur innerhalb der Geschichte existieren, sondern eben auch ein Effekt von Geschichte sind (man erinnere sich hierbei auch wieder an den eingangs zitierten Lyotard).²³⁸ Es kommt nicht nur auf die Betrachtungsrichtung / Orientierung hin zum Objekt an, sondern auch auf die Zeit und Bedingungen, bei/unter denen es erscheint. Diese sind an der Oberfläche manchmal nur schwer ablesbar, so dass sie durch Kontexte, Orientierungen und Störungen (vgl. Kapitel 3.1 »Finde deine kuratorische Haltung«, #Situieretes Wissen, #Queer phenomenology) in Ausstellungen wahrnehmbar gemacht werden.

235 Die Begrifflichkeit der *Ausstellung* sollte sich dahingehend verändern als der performative Anteil betont wird und es zu einer *Erstellung* werden sollte. Wobei auch der Stellungsbegriff zu sehr nach einer feststehenden Setzung klingt; es würde eines Begriffs der die Bewegung bedürfen, der den Rahmen und Prozess des Zu-Sehen-Gebens ebenso umschließt wie alle darin inkludierten Entitäten und situativ Wahrnehmenden und damit mithervorbringenden Besucher_innen, Objekte, Räume.

236 Diese Äußerungen bezieht Bippus auch auf Juliane Rebentisch, in: Elke Bippus et al. 2010: 169.

237 In Anlehnung an das Konzept des »emanzipierten Zuschauer(s)« nach Rancière betont Bippus: »Die Praxis intellektueller Emanzipation meint keine Aneignung eines vorgängigen Wissens, das von einem Wissenden an einen Unwissenden vermittelt wird.« (ebd. S. 170). Vgl. Jacques Rancière (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen.

238 Karl Marx/Friedrich Engels (1975): »The German Ideology«, in: *The Marx-Engels Reader*. New York: Norton, hier S. 170.

Objects appear by being cut off from such histories of arrival, as histories that involve multiple generations, and the ›work‹ of bodies [artists], which is of course the work of some bodies more than others. (Ahmed 2006: 41f.)

Der Grundthese dieser Arbeit folgend – nämlich dass im Moment kuratorischer Störung eben dieses Potential für Anknüpfungspunkte zur Kunst entsteht und zum Queeren normierter Vorstellungen und Handlungen führen kann – lässt sich mit László Tengelyi abstrahieren:

Denn von ‚Erfahren‘ im eigentlichen Sinne des Wortes kann nur dort die Rede sein, wo etwas Neues, Unvorhergesehenes, Unverhofftes und letztlich Überraschendes ins Bewußtsein tritt. Etwas, das sich auch gegen etwaige vorgefaßte, im jeweiligen Bewußtsein gegebene Erwartungen durchzusetzen weiß und somit nicht auf das Bewußtsein zurückgeführt werden kann. Vielmehr deutet es auf eine Bruch- oder Reißstelle im Bewußtsein hin. (Tengelyi 2007: xi)

Queer Curating ist ein expliziter (Ein)Bezug aller Entitäten, so dass zwar ein besonderes Augenmerk auf die Erfahrenden/Produzierenden/Rezipierenden gelegt wird, diese in dem relationalen Theorieansatz aber nicht von anderen Entitäten (wie den Objekten oder dem Raum) getrennt werden und gemeinsam intra-activ die Ausstellung und sich hervorbringen (#Intra-action und Relationalität). Von dieser Prämisse ausgehend, muss auch ein Denken mit der Kunst als einem ›theoretischen Objekt‹ stattfinden. Das bedeutet, dass nicht im Sinne Adornos, die Kunst ›zu jedem Zeitpunkt erklärungsbedürftig‹ sei, sondern die Frage aufgeworfen wird, wie Kunst als eigene Form des Denkens und aktivistischen Tuns erfasst und ausgestellt werden kann – mit und durch sie (vgl. Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«, 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«). Dies geschieht in der Überzeugung, dass Kunst immer außersprachliche, überlogische und ›denkenserweiternde‹ Inhalte haben kann, die die Art des Denkens verändert, wenn man es denn wahrnehmen kann. Ebenso wie bei dem queeren Begriff wird damit der Versuch unternommen, sie außerhalb repräsentativer Aspekte zu begreifen und spürbar zu machen und sie nicht als Illustration eines Themas oder seines historischen oder situativen Kontextes zu verstehen. Hubert Damisch geht einen Schritt weiter und fragt, inwieweit Kunst wiederum die Theorieflektion selbst beeinflusst und formt und es als ›theoretisches Objekt‹ begriffen werden kann:

not only as an object that gives pause for thought and opens the way to reflection, but also as an object that, when examined more closely, itself secretes theory, or at least directs it, feeds it, informs it – in other words, secretly programs it. (Damisch 2005: 30)²³⁹

In Erinnerung an die Praktiken des ›Wilden Denkens‹ bei Lévi-Strauss (#Wildes Denken) ist es eben auch der zu untersuchende Gegenstand, bei dem die Formen der Beschreibung an das Gesehene anpasst und nicht die eigenen Kategorien auf die Objekte/Situationen anzuwenden und überzustülpen versucht. Diese Herausforderung kann in großen Ausstellungen nicht für jedes Kunstwerk geschehen – aber wäre es nicht ein sinnvoller Ausgangspunkt?

239 Damisch bezieht sich hier auf Le Corbusiers Kloster Sainte-Marie de La Tourette.

Rhizomatische Verbindungen mit Objekten, den Besucher_innen, dem Raum werden mit queer-feministischer Haltung konstellierte. Fragestellungen und Interessen am Objekt werden im Zusammenhang beschrieben, die alle Entitäten und ihre Metaebene im Zusammenhang der Ausstellungen gezeigt. Ausstellungen sind wie eine Sprache, die die gesamte Art des Sprechens verändern kann. So werden Kunstwerke (wieder) selbst zum Störmoment und nicht instrumentalisiert. Mieke Bal bezieht sich laut Marcel Finke ebenso auf Damisch und plädiert für eine »anti-instrumentalistische Theorieauffassung« (Bal 2002: 229).²⁴⁰ Aber es ist nicht unbedingt das Kunstwerk, das darin »aus sich spricht«, sondern es ist auch die Frage, was es mit den Rezipierenden macht und welches Potential in ihm angelegt ist und wie dies wiederum innerhalb des Zeigerrahmens zur Anschauung kommt. Dabei ist es hier nicht relevant, um welche »Art von Kunst« es sich handelt, wobei jegliches, was sich durch und mit dem Hergestellten *über* etwas anderes äußert, einen Teil meines Kunstbegriffs ausmacht.²⁴¹ Die Reflexionsebene ist wichtig – bedeutet aber nicht, dass Alltagsgegenstände nicht ebenso Raum in Ausstellungen haben sollten, da *mit* ihnen über etwas nachgedacht werden kann. Weder in ihrer Medienspezifik noch in ihrer inhaltlichen Programmatik. Die Arbeiten müssen auch nicht explizit politisch sein – sondern die Art ihrer Ausstellung: ihre Intention, ihre Konzeption, als Analyseform und kritischem (Möglichkeits-) Raum. Gleichmaßen darf es nicht zu einer Entpolitisierung bzw. Neutralisierung politischer Arbeiten – etwa durch eine Ästhetisierung, Weglassen von Informationen kommen. Die Gefahr radikaler Entkontextualisierung ist ebenso präsent wie jene des Zusammenbringens von Werken durch »oberflächliche Formanalogien« – wie es etwa der *DOCUMENTA 12* vorgeworfen wurde. (Marchart 2008: 36ff.).²⁴² Jedes Ausstellungsstück, egal, ob es bereits dezidiert körperliche Aktivitäten der Betrachter_innen erfordert oder vermeintlich nur visuell-kognitiv erfahrbar (gemacht) ist, wird innerhalb der Ausstellungserfahrung zum intra-aktiven Bestandteil. So können auch »klassische« Gemälde mit der Methode des Queer Curating ausgestellt werden (vgl. Kapitel 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«).

Innerhalb des Queer Curatings geht es um Gefüge von Objekten und Besucher_innen im Raum (#Queer phenomenology, #studium & punctum, #Rhizom, #Posthumanities). Dass innerhalb der intra-activen Prozesse Differenzen bestehen bleiben und ihre Unterscheidung ontologisch letzten Endes nicht mehr möglich und daher intra-activ ist, ist dabei nicht entscheidend. Denn sprachwissenschaftlich könnte man hervorheben:

Abgeleitet aus dem Partizip Perfekt »obiectum« steht »Objekt« als Substantiv für das »Entgegengeworfene« und impliziert mit seiner Präposition damit bereits eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem Subjekt, die sich auch als Widerständigkeit, Differenz oder Opposition fassen ließe. (Kohl 2003: 119)²⁴³

240 Zit. nach: Marcel Finke (2014): »Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?«, in: wissenderkuenste.de/172/ Ausgabe #3, November 4.

241 Zugleich kann etwas »kunstvoll« sein und aus verschiedenen Gründen dazu gezählt werden – etwa durch handwerkliche/mediale/materielle Besonderheit Seltenheit oder ähnliche Zuschreibungen von Bedeutung. Vgl.

242 Vgl. den Audioguide documenta12.de/index.php?id=1382 (Zugriff 15.2.19).

243 Karl-Heinz Kohl (2003): *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: Beck, S. 119.

Diese darf bestehen und gerade im Zusammenwirken durch Störungen noch verstärkt werden – es geht um Spannungen, Auseinandersetzungen und Involvierungen, nicht um Einheitsmassen oder belangloses Besuchen. So ist niemand – und eben auch vor allem nicht die Ausstellungsstücke – im queer-feministischen, kuratorischen Denken abgeschlossen, gleichbedeutend oder zu jeglichem Zeitpunkt gleich wirkend – sie sind in neuen Verbindungen immer andere. Dies ist mitnichten Willkür, es ist vielmehr ein Plädoyer für das sensibel-Werden für den Zeigerahmen und -gestus, den man einzunehmen gedenkt, da sich darin das Kunstwerk konstituiert. Daraus ergibt sich ein Kraftfeld, in dem alles eine Bewegung besitzt, die sich nur in unterschiedlichen Schnelligkeiten bemerkbar machen.²⁴⁴

Insgesamt können auf den hier gelegten Grundlagen neue Möglichkeiten herausgearbeitet werden, die die Auswahl und Inszenierung der Ausstellungsstücke eröffnen, die wiederum Bedeutsamkeiten schaffen, die mit »visuelle[r] Argumentation [und] mit rechtlichen und politischen Diskursen interagieren« (Paul/Schafer 2009: 7). Diese halten nicht mehr fest an vermeintlichen Entwicklungsstufen der Kunst, (vgl. Bal 1998) die hegemonial durch ein vor allem westlich geprägtes, oftmals elitäres (Be)Wertungsschemata sein könnten (#Wildes Denken, #Rhizom). In Anlehnung an das Konzept des »emanzipierten Zuschauer(s)« nach Rancière (2009) betont auch Bippus: »Die Praxis intellektueller Emanzipation meint keine Aneignung eines vorgängigen Wissens, das von einem Wissenden an einen Unwissenden vermittelt wird« (Bippus 2010: 170). Trotz und gerade durch die queere Fluidität, des performativ-netzhaften Denkens mit Objekten, ist es möglich, kuratorisch den Ausstellungsstücken relevante Fragen unserer Zeit zu stellen und ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen. Solche Fragen, die die Besucher_innen in ihrem Alltag auf inhaltlich-ästhetischer Ebene stören oder Erwartungen durchkreuzen und letztlich auch im Nachklang der Ausstellung zu beschäftigen vermögen.

3.4.3 Räume

#Queer spaces

Die Entwicklung eines Ausstellungskonzepts am Ort und im Raum ist ein Kernaspekt der kuratorischen Arbeit.²⁴⁵ Die Entwicklung mit dem Raum, seiner Atmosphäre und seinen individuellen Eigenschaften steht im Kontrast zur längst angegriffenen Ikone des White Cubes.²⁴⁶ Räume sind dabei immer in ihrer physischen Präsenz und diskursiven Struktur zu betrachten und zu nutzen. Der Raum wird dabei nicht mehr nur als Inszenierungsfläche und Hintergrund begriffen, sondern auch in »seiner ins-

244 Vgl. Erin Manning (2009): *Movement, Art, Philosophy*. Cambridge: MIT Press Cambridge.

245 Zur Unterscheidung von ›Ort‹ und ›Raum‹ vgl. de Certeau 1980, Merleau-Ponty 1966. Orte können als eine »momentane Konstellation von festen Punkten« verstanden werden, die »einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität« enthalten (de Certeau 1980: 345). Begrifflich wird in der Arbeit vor allem Räumen gesprochen, weil die darin stattfindenden Praktiken betont werden sollen.

246 Ikonisch stilisiert wurde etwa Brian O'Doherty's Beobachtung des ›White Cube‹, der seine nur scheinbare Objektivität und Neutralität in seinem dreiteiligen Essay beschrieb: »Inside the White Cube« (1976) anzweifelte: in: Brian O'Doherty in drei Teilen: Inside the White Cube, Part I-III: in: *Artforum*: »Notes on the Gallery Space,« (Nr. 7, März) »The Eye and the Spectator« (Nr. 8, April), »Context as Content« (Nr. 3, November).

titutionellen, sozialen und architektonischen Funktion, seiner Historizität und seiner Materialität.²⁴⁷ Es heißt also, gleichermaßen mit und gegen den Raum zu arbeiten: Mit seinen phänomenologisch-Handlung hervorbringenden Qualitäten und entgegen seiner strukturellen Machtposition.

Mit Räumen können große Anteile der Bedeutung geschaffen werden – bis hin zur Identitätsstiftung einer Gesellschaft in der Hervorbringung kultureller Praktiken. Ein ›kollektives Gedächtnis‹²⁴⁸ kann aufgeführt und kritisch beleuchtet werden. Die Funktion von Ausstellungen kann als mahnende Vergegenwärtigung ebenso historisch als auch in die Zukunft gerichtet werden. Es sei denn ihre Funktionsmöglichkeit der Vergegenwärtigung soll mahnend genutzt werden, um wie ein Spiegel mahnend aufzuzeigen.²⁴⁹ Denn die soziale Verankerung innerhalb von Bezugsrahmen bestimmter Ansichten, Themen und Praktiken einer Kultur ist so lange erstrebenswert, bis sie keine nationalen Grenzen hervorbringt, Menschengruppen mit stereotypen Zuschreibungen erschafft und ausschließt. Im Erleben von Ausstellungen im Raum entstehen gemeinsamen Erfahrungsschätze, über die ein analoger, kommunikativer Austausch beginnen könnte – ein Aspekt, der bei der Konzeption eine wichtige Rolle spielen sollte: Wie können sich Menschen in Ausstellungsräumen wirklich begegnen und sich austauschen? Wie können wir uns mit Kunst gesellschaftspolitische Entwicklungen, Aspekte und Analysen vergegenwärtigen und zur gemeinsamen Reflexion anregen, ohne es bei einem mahnenden Zeigefinger zu belassen?²⁵⁰ Wie kann eine soziale und gesellschaftspolitische Verankerung queer-feministischer, inklusiver Haltungen hergestellt werden und neue, kollektive Gemeinsamkeiten aufzeigen?²⁵¹

Kuratorische ›queer spaces‹ sind daher ein neuer Entwurf entgegen normierter Denk-Raum-Strukturen in Ausstellungen und Heterotopien der Abweichung.²⁵² Der De- und konstruktive Umgang mit Räumen innerhalb des Queer Curating will die Macht von Deutungen hybridisieren und Alternativen schaffen; ein Verfahren, das mit Homi Bhabha als Verhandlung mit kultureller Autorität beschrieben werden kann.²⁵³ Kunst wird durch die Arbeit mit dem Raum selbst verräumlicht, als Teil des relationalen Gefüges – und damit auch politisch betrachtet (#Intra-action und Relationalität, #Posthumanities, #Atmosphäre). Gerade weil Ausstellungen erst innerhalb des

247 Barbara Gronau (2010): Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kaba-kov. München: Fink. hier S. 77.

248 Aleida Assmann (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, Jan Assmann (1992): Das kulturelle Gedächtnis Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.

249 Die Vergegenwärtigungsfunktion als Leistung des Museums hebt Jürgen Habermas auch 1962 bereits hervor. In: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

250 Die Vergegenwärtigungsfunktion als Leistung des Museums hebt Jürgen Habermas bereits im 1962 hervor.

251 Die Betonung liegt auf der sozialen Verankerung von Erinnerungen innerhalb des kollektiven Gedächtnisses, das als Bezugsrahmen den »emotionalen Kitt einer Gruppe« bildet. A. Assmann 2008: 189. Bei Halbwachs der »cadre social« (1985: 121).

252 Vgl. Butler 1997: 23: Die »Zone[n] der Unbewohnbarkeit« werden von »queer spaces« eingetauscht (ebd.), in Anlehnung an Foucaults Beschreibung selbstverordneter »Abweichungsheterotopien« (Foucault [1984] 2005: 12), vgl. auch Ahmed 2012: 3; Hark 2004: 226. Es ist somit eine Ausweitung dieser sicheren Räume und/oder die Neueroberung bisher unbewohnbarer Räume.

253 <https://sciencevi.orf.at/science/news/149988.html> (Zugriff 12.2.20).

Raumes – gemeinsam mit den Ausstellungsstücken und den Besucher_innen durch das Display – entstehen, befinden sich diese immer auch im Spannungsverhältnis zwischen Freiheitsbestrebungen und existierenden Strukturen. Dabei geht es auch um eine »strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind.«²⁵⁴ Themen wie (Un-)Sichtbarkeit, Kulturen, Identitätspolitik und Diversität werden darin ebenso verhandelbar.²⁵⁵ Diese wirken nicht nur intern auf Ausstellungen, sondern sind immer auch Bühne und Identifikationsmöglichkeit nach außen.²⁵⁶

Diese Kämpfe wurden auch immer wieder stellvertretend anhand des Blicks innerhalb der Kunst verhandelt, bei der der Blick männlicher Künstler nicht nur auf Frauen, sondern auf die ganze Welt dominierend war (vgl. Kapite 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). Die Frage, warum »Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?« wurde damit 1989 von den Guerrilla Girls passend gestellt. Dabei ging es um die Frau als Objekt der Darstellung in der Kunst aber auch das Unsichtbar- und Unmöglichmachen weiblicher Künstlerinnen, in großen Museen ausgestellt zu werden. Blickregime in Räumen bzw. raumkonstituierende Blickregime wurden und werden zudem von feministischen Wissenschaftler_innen und jenen, die mit dem Schwerpunkt der Dekolonialisierung arbeiten, thematisiert. Diese nehmen aber meist Bezug auf ihre Entstehungsorte und -Räume, werden innerbildlich/innerräumlich-heteronormativ untersucht (z.B. Pollock 1989, #Queere(nde) Narrationen?) oder werden im Hinblick auf die Frage nach Zuschreibungen von »privat« und »öffentlich« gestellt und eher selten auf Ausstellungsräume bezogen.²⁵⁷ Strategien der Aneignung, der Geschlechtertrennung/Geschlechterzuschreibung oder Repräsentation werden für die Kunst immer mehr diskutiert – queere kuratorische Strategien bleiben aber oft außen vor – ob als Ausgangspunkt kuratorischer Strategien oder jene der Störung für bereits bestehende Ausstellungen. Auch die Untersuchung, inwieweit ein Ausstellungsraum durch kuratorische Praktiken ein »safe space« werden kann, sollte weiter in den Fokus rücken, um Handlungsspielräume für Differenzen zu ermöglichen (#Safe spaces). In einem Raum, in dem zwischen Norm und Aktivistischen Bestreben nach Veränderung reale Alternativen erprobt werden.

254 Bhabha 2007. Eine »hybride Gesellschaft« bezieht Bhabha dabei vor allem auf das Thema der Migration.

255 Vgl. Schuster 2012: 651, Knopp 1995, Rothenberg 1995.

256 Vgl. etwa für den Zusammenhang von queer studies und Stadtraumforschung Vgl. Betsky 1997, R. de Jesus Pereira Lopes 2017, N. Schuster (2012/2010), Knopp (2007), Massey (1993), Doan 2007, Valentine 1996, Klinger/Knapp 2005.

257 Vgl. Viktoria SchmidtLinsenhoff (1997): Sie fordert bereits vor über zwanzig Jahren eine »Verschränkung der kolonisierenden Blicke mit der Geschlechterordnung des Sehens in den westlichen, patriarchalen Gesellschaften« (S. 8); Bénédicte Savoy ist es vor allem, die heute öffentlichkeitswirksam für Museen darüber und das Thema der Restitution spricht und schreibt (Savoy 2018, 2015, 2006a). Vgl. Bischoff et al. (1984); Barta et al. (1987); Ines Lindner et al. (1989): BlickWechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer.

#Safe spaces

Ein safe space ist Voraussetzung für das Ausleben von Diversität und praktischem Widerstand gegen normierende Strukturen.²⁵⁸ Zu Beginn der kuratorischen Arbeit etwa im Team, in Kommunikation mit Kooperationspartner_innen und letztlich in der Ausstellung selbst, ist es unabdinglich, gemeinsame Regeln für eine inklusive und diskriminierungsfreie Umgebung zu schaffen. Dieser kann nur gemeinsam entstehen – am besten auch noch frei von Vorurteilen, Konflikten, Beurteilung, Kritik oder potenziell bedrohlichen Handlungen, Ideen oder Kommunikations- und Schreibweisen ist.²⁵⁹ So waren queer spaces seit ihrer dezidierten Forderung und Entstehung in der queeren Szene in den USA der 1960er Jahren als eigene, sichere Räume gedacht, um sich frei von gesellschaftlicher Kontrolle und Polizeigewalt zu treffen und auszuleben (vgl. Kapitel 2.1 »Queer beginnings«).²⁶⁰ Auch im Rahmen der Frauenbewegungen wurde in safe spaces das Ziel verfolgt, sich ungestört über eigene Erfahrungen auszutauschen, um ihre Stellung und das patriarchale Denken zu analysieren und durch neue, gemeinsame Werte, Ziele und Sichtweisen zu ersetzen (vgl. Kraß 2003: 24). In safe spaces oder auch oder auch safe zones werden Reduktionen auf idealisierte oder sexualisierte Körperbilder und Sexismus sowie Rassismus, Homophobie oder Transphobie abgelehnt.²⁶¹ Ebenso wie grundsätzlich bei Räumen, ist es für die Einrichtung von safe spaces notwendig, gleichermaßen auf die physisch-materielle Ebene des Raumes zu blicken, wie auch auf seine normativen und diskriminierenden Strukturen. Für ein grundlegend freies, demokratisches Handeln ist es dann wichtig, zu Beginn der Ausstellung eine sprachliche, gestalterische und atmosphärische »Gebrauchsanweisung« zu geben, die eine antidiskriminierende Sprache, einen respektvollen Umgang und eine zugewandte Offenheit gegenüber allen teilnehmenden Entitäten herstellt und einfordert. Und zwar zu Beginn der Konzeption und später im konkreten Ausstellungsraum. Die kuratorischen Möglichkeiten sind dabei breit und sollen szeneninterne Praktiken hervorbringen, die ritualisierte und machtvolle Normierungen stören. Die Herausforderungen dabei sind vielfältig und ein Paradigmenwechsel auch

258 Vgl. Maira Kenney (2001): *Mapping gay LA: the intersection of place and politics*. Philadelphia: Temple University Press; coloritqueer.com/2017/03/02/on-safe-spaces/, equal.org/safe-space-program/ (Zugriff 22.9.2018), Kian Goh (2018): *Safe Cities and Queer Spaces: The Urban Politics of Radical LGBT Activism*. New York: Routledge, T. Nguyen (2018: 3ff.).

259 Vgl. Maya Joleen Kokits/Marion Thuswald (2015): »gleich sicher? sicher gleich? Konzeptionen (queer) feministischer Schutzräume«, in: *FEMINA POLITICA* 24/1, S. 83-93; feministisch-veraendern.de/themen-und-konzepte/safe-spaces/, Ciani-Sophia Hoeder (2020): »Unter Schwarzen: Sind ›Safe Spaces‹ heilend, selektiv, beides oder nichts?«, in: *RosaMag* am 26.2.2020 (rosa-mag.de/unter-schwarzen-sind-safe-spaces-heilend-selektiv-beides-oder-nichts/) (Zugriff 1.2.2021). Die Sicherheit, sich frei bewegen oder sprechen zu können kann nicht garantiert werden, da niemand ausgeschlossen werden darf aus Ausstellungen – auch wenn eine Ausladung manchmal sinnvoll sein kann. Dennoch kann die Veränderung angeprangerter Strukturen eben nicht ohne deren bisherige Akteur_innen geschehen, die aber zum Reflektieren gebracht werden sollten.

260 Vgl. Kenney 2001: 23, Hoeder 2020. Gesellschaftliche und rechtliche Anerkennung wurde durch Organisationen bereits im 19. Jahrhundert gefordert. Vgl. Jagose 2001: 38ff.; Kraß 2003: 16ff.

261 Vgl. Kokits/Thuswald 2015: 84. Sara Ahmed untersucht zum Beispiel »institutional spaces«, wobei sie vor allem universitäre Strukturen in England hinterfragt: »how some more than others will be at home in institutions that assume certain bodies as their norm« (2012: 3).

nie allein und sofort zu bewirken. Das Gefühl der Sicherheit und Vertrautheit wird zudem sehr individuell hergestellt, ist von anwesenden Personen abhängig und muss sich immer neu hervorbringen (#Intra-action und Relationalität, #Rhizom). Dennoch kann eine kuratorische Haltung zugleich Erwartungen formulieren und Grundsätze festlegen, die das Miteinander ausmachen – solche, die an die Kurator_innen gestellt wurden/werden und jene an die Besucher_innen.

Die Produktion von Sicherheit in diesen Räumen deutet auf die Anerkennung der reziproken Verletzbarkeit, die für marginalisierte Subjektpositionen insbesondere vorliegt. (Mader 2016: 138)

Das Schaffen eines neuen kollektiven Bewusstseins und gegenseitiger Verletzbarkeit, das gegenüber Diskriminierung, Benachteiligung und generell normativer Strukturen sensibel ist und selbst empfindet, kann ihren Ausdruck auch in Ausstellungen möglich und notwendig machen. Eine Herausforderung dabei ist, möglichst alle Menschen zu solchem Verhalten zu motivieren und die Tatsache, dass es gerade in den safe spaces darum geht, bereits Gleichgesinnte zu treffen.²⁶² Es geht hier aber um die theoretische Einrichtung, die ihre Bestrebung und jeweilige Umsetzung im Ausstellungskonzept finden soll. Es gibt viele weitere Aspekte, die eine Zugänglichkeit zur Ausstellung überhaupt ermöglichen. Dazu zählen neben den Inhalten der Ausstellung, der Wahl der Themen, Künstler_innen und Kooperationen mit diversen und queeren Organisationen und der Nachbarschaft; eine umfassende Barrierefreiheit, Informationen in verschiedenen Sprachen, Schwierigkeitsgraden und Lesbarkeiten, visuell anerkannte Zeichen der Inklusion und Offenheit gegenüber allen Geschlechtern, keine heteronormativen Toilettenaufteilungen – bis hin zu sozial gerechten und niemanden systemisch ausschließenden Eintrittskosten und auch Öffnungszeiten und Ausstattung mit Einrichtungen für besondere Bedürfnisse (#Queer phenomenology).²⁶³ ›Sozial verfasste Körper‹ sind verletzlich. Ein diverses Team bietet eine gute Grundlage für eine umsichtige Haltung und Zugänglichmachung, die entgegen gewaltvoll-hegemonialer Akte agiert.

#Queer Phenomenology

Queer Curating ist die Ein_richtung des Raumes. Dabei geht es mehr um eine szenografisch-visuelle Gestaltung. Es heißt, dem Raum eine Richtung zu geben. Eine, die eine Haltung zeigt. Eine, an der man sich orientieren oder abstoßen kann. Aber nur, weil eben eine Richtung sichtbar gemacht wurde: im Raum, im Hinblick auf die Auswahl der Objekte und bereits bei der wissenschaftlichen Ausrichtung. Das Ausrichten

262 Vgl. Jagose 2001: 38ff.; Kraß 2003: 16ff.

263 Dabei sind neben Zeigestrukturen und inklusiver Sprache auch visuelle Symbole denkbar, wie zum Beispiel Toilettenzeichen für alle Geschlechter, ein rosafarbenes, nach unten gerichtetes Dreieck; Prideflaggen und ›against racism‹-Zeichen. Vgl. Gill Valentine (1996) und für historische/überzeitliche Anknüpfungspunkte, vgl. Carolyn Dinshaw (1999: 1ff.). Zudem: Harvey Molotch/Laura Noren (2010): Toilet Public Restrooms and the Politics of Sharing. New York: NYU Press; Gershenson/Penner (2009): Ladies and gents: Public toilets and gender. Philadelphia: Temple UP; Micossé-Aikins/Sharifi 2017: 146f.

oder Orientieren, das Sara Ahmed in ihrer »Queer Phenomenology« beschreibt, kann einem queer-kuratorischen Verständnis und dem Ein_richten von Räumen helfen.²⁶⁴

Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as ›who‹ or ›what‹ we direct our energy and attention toward. (Ahmed 2006: 3)

Die Frage, wie wir uns wissenschaftlichen Fragestellungen, den Objekten und Themen nähern, also unsere Orientierung hin zu ihnen (Ahmed 2006: 2), wird dabei entscheidend. So soll auch für die Besucher_innen nachvollziehbar gemacht werden, dass ausstellen mehr ist als das Herausheben von Einzelwerken in Räumen, sondern das ver-räumlichte Zeigen einer Haltung – einer Aussage, die sich zur Disposition stellt und somit zum Teil der Beziehung wird.

Der Raum entfaltet sich in den Faltungen unseres Selbst. Sarah Ahmed beschreibt diese Denkweise folgendermaßen: »spaces are not exterior to bodies; instead spaces are like a second skin that unfolds in the folds of the body« (Ahmed 2006: 9). So ist unsere körperlich-geistige Verbindung tiefgreifend und weitreichend. Und so ist es verständlich, dass sie ebenso betont, dass: »Emotions involve such affective forms of reorientation« (Ahmed 2015: 8). Diese Entfaltungen, die sich auch in der kuratorischen Forschung, Strategie und Konzeption ergeben, werden zugleich zum Wahrnehmungsraum der Besucher_innen. Dies zeigt wiederum Parallelen zum Theaterraum, in dem Forschung und ganze Geschichten zur Aufführung gelangen. Räume sind, ähnlich also wie im Theater, weder nur ›wirklicher Raum‹ noch nur ›Bühne‹²⁶⁵ – sondern durchleben eine von uns kuratierte Verwandlung und brauchen die Wahrnehmung und Körper der Betrachter_innen. Eckhard Siepmann fordert deshalb:

Das Bewusstsein, daß die Ausstellung weder als Darbietung von Objekten noch als Illustration von Diskursen ihre Möglichkeiten voll nutzt; daß sie vielmehr als *selbständiges ästhetisches Medium* mit eigenen Gesetzen, mit einer eigenen Poetik begriffen werden muß. (Siepmann 1986: 62, HiO)

Mit einer solchen Poetik kann man sich den Umgang mit dem Raum als Aufführung der Objekte, der eigenen Haltung, des Ortes, des Kontextes in Zusammenarbeit mit den anderen Akteur_innen und Besucher_innen denken. Denn auch, wenn Räume gestimmt, ein_gerichtet, versinnlicht und aufgeführt werden, existieren sie erst in der Wahrnehmung, mit den Besucher_innen. Nicht zuletzt, da die meisten Objekte nicht für diesen speziellen Raum entstanden sind, sondern ihren Ursprüngen entrissen wurden – und somit immer ein Teil ihrer Hervorbringung dem Raum überlassen wird. Daher muss jene Verantwortung wieder übernommen werden, die Objekte und die Künstler_innen aufgeben mussten – und zwar im Hinblick auf ihr Zu-Sehen-Geben

264 Sara Ahmed (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham/London: Duke University Press. Vgl. ›Intentionalität‹ in Ansätzen von Edmund Husserl und Maurice Merleau-Ponty; Sobchack 1992: 34.

265 Max Herrmann [1931] (2012): »Das theatrale Raumerlebnis«, in: Jürg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 501-514, hier S. 501 (vgl. Kapitel 4.3 »Historischer Exkurs«).

und Sein, nicht nur auf den bereits entstandenen Bedeutungsverschiebungen durch ihr Isolieren weg von ihrem Ursprung.²⁶⁶ So ist es an den Kurator_innen, sorgfältig zu sein. Es sind die Kurator_innen, die die Objekte mit den Besucher_innen zusammenführen – ihre, in dieser Konstellation erstmalige Begegnung, ist als kulturelle Praktik nicht zu unterschätzen und nicht als Machtinstrument zu missbrauchen. Ahmeds feministische Arbeitsweise zeigt, wie sehr ihre theoretische Arbeitsweise und Überzeugungen auch Theoriebildung durchziehen können.²⁶⁷ Dabei schafft Ahmed in ihrer »Queer Phenomenology« (2006) eine Anknüpfung an tradierte Wahrnehmungstheorien und lenkt sie in eine queerende Richtung, in der sie das Konzept der Orientierung zum Kern ihrer Überlegungen macht (vgl. Kapitel 3.4.3.6.). Sara Ahmed betont:

I offer an approach to how bodies take shape through tending towards objects that are reachable, that are available within the bodily horizon. (...) It is not just bodies are moved by the orientations they have; rather, the orientations we have toward others shape the contours of space by affecting relations of proximity and distance between bodies. (Ahmed 2006: 2f.)

Sind es doch nicht nur die Objekte und Bewegungen der Besucher_innen, sondern auch alle anderen Bestandteile einer Ausstellung wie Kontexte, historische und aktuelle Diskurse und Debatten. Die kuratorischen Orientierungen formen den Rahmen, indem diese Verbindungen entstehen können. »Orientations are about how we begin; how we proceed from ›here‹, which affects how what is ›there‹ appears, how it presents itself« (ebd. S. 8). Der Ausgangspunkt der Orientierung und seine Richtungen sollten also in der Ausstellung nachvollziehbar werden.²⁶⁸ Diese Grundlage ist so simpel wie ergreifend und fehlt dennoch oft in Ausstellungen oder wird nicht dezidiert sichtbar.

Wie können also neue Wege, Blickwinkel, Kategorien und Sichtweisen auf die Kunst in der Raumkonzeption entstehen, wenn die Fragen nach Repräsentation, Kanon und hegemonialem Patriarchat abgelöst werden sollen? Der Weg dahin ist eine Herausforderung: Wenn doch das Wahrnehmen sozial geprägt ist, wie können neue Möglichkeiten des Zeigens gefunden werden, die den »Eigenheiten der Wirklichkeit« gerecht werden (Lévi-Strauss 1991: 13)? Mit Sarah Ahmeds (ver)queerendem Ansatz innerhalb der Phänomenologie kann eine Verbindungslinie zwischen der Auseinandersetzung mit der Erscheinung von Objekten im Raum mit einer queer-feministischen Haltung als kollektive Richtungserfahrung gezogen werden (vgl. Ahmed 2006: 15). Judith Butler betont, solche Orientierungen entstehen zudem durch immer wieder neue

266 So ist es eine der Erklärungen, warum viele der selbstbewussten Künstler_innen seit dem zwanzigsten Jahrhundert den Raum selbst auch zum Teil ihres Kunstwerks machten – um eben jene Verantwortung nicht aus den Händen zu geben. »Ausgestellt werden« immer ein Ziel von Künstler_innen – die Sorge, was mit ihren Werken aber dann geschieht – ist immer berechtigt (vgl. Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«, 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«).

267 Vgl. Living a feminist Life (2017), »Feminist Killjoy Blog«: saranahmed.com (Zugriff 19.2.18).

268 Oder etwa Nullpunkt bei Husserl 1989: 166 oder 2002: 151ff.: »Der Leib nun hat für sein Ich die einzigartige Auszeichnung, daß er den Nullpunkt all dieser Orientierungen in sich trägt. Edmund Husserl (1952): Gesammelte Schriften: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, hg. von Marly Biemel. Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 158. Auch Alfred Schütz und Thomas Luckmann beschreiben Orientierung als eine Frage des »Nullpunktes des Koordinatensystems« [1979] (2017): Strukturen der Lebenswelt, 2. Konstanz: UVK, hier S. 71.

Drehungen (»turnings«), die durch Wiederholungen Orientierungen aufzeigen (Butler 1997: 33, #Des-)Orientierung, #Affekte). In der Verbindung mit den Drehungen wird deutlich, dass Richtungen/directions« nicht im Sinne von »straight/gerade/direkt/linear gemeint sind (vgl. Ahmed 2006: 16ff.). Vielmehr geht es darum, einen Weg zu finden und zu ermöglichen, dem gefolgt werden kann – als soziale Investition, die immer auch bewusst in die Zukunft gerichtet ist (ebd. S. 17ff.). Eine, die metaphorisch und physisch im Raum stattfindet.

#Atmosphäre

Die Unvereinbarkeit von geistvoller Durchdringung und Atmosphäre scheint noch immer wie der »Mythos vom Künstler« an konventionellen Ausstellungen zu haften. Bei der Konzeption musealer Ausstellungen und auch in Teilen musealer Forschung ist noch immer eine Befürchtung präsent, eine affizierende, atmosphärische Gestaltung würde die Komplexität der Inhalte reduzieren.²⁶⁹ Außerdem würde dies die Besucher_innen in einen »konsumistischen«, passiven und »anti-intellektuellen« Zustand versetzen und die Historizität des Subjekts und des Moments verneinen (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah«, #Affekte). Der Zusammenhang mit den darin enthaltenen, eigenen Erwartungserwartungen (Kapitel 1.3 »Große Erwartungen an Kurator_innen«) und der lang gehegten Tradition des kritischen Abstands und Fokus auf den Sehsinn, ist dabei ebenso hörbar, wie die Tatsache, dass eine sinnliche Wahrnehmung in Ausstellungen bis zu einem gewissen Grad immer stattfindet – egal wie sie kuratiert ist. Für Gernot Böhme entsteht Atmosphäre durch eine »ästhetische Arbeit am Objekt« (1995: 35). Wenn auf ihn Bezug genommen wird, geht es nicht darum, einheitliche Stimmungsräume oder erdrückende Wirkweisen zu Objekten oder Räumen zu forcieren. Viel eher sollen gezielte Ausrichtungen des Inhalts und Wahrnehmung in einen Rahmen gesetzt werden, der Möglichkeiten des Affiziertwerdens eröffnet und die eigene Sichtweise mitzeigt (#Queer phenomenology).²⁷⁰ Um Dinge, Ideen, Künstler_innen oder Themen wirklich wahrzunehmen, körperlich und geistig zu erfassen und als wichtig zu empfinden, kann das Schaffen von Atmosphäre einen wichtigen Anteil daran haben – präsentisch machen im Hier und Jetzt und vor Ort. Alles wird in den Raum zusammen gebettet. Mit und durch Atmosphären wird die Verbindung zwischen allen Entitäten hergestellt und sie sind nicht nur Träger von Stimmungen, sie haben auch eigene Anteile an der Bedeutungsproduktion, die sich der Kontrolle entziehen und individuell unterschiedlich wahrgenommen werden.

269 Von Seiten der Szenografie wird zum Glück bereits daran gearbeitet, die vermeintliche Unvereinbarkeit geistvoller Durchdringung und Atmosphäre zu klären. Ausnahmen, wie die Programmreihe »Immersion« wie etwa im Martin-Gropius-Bau Berlin sind dabei bereits Beispiele. Vgl. berlinerfestspiele.de/de/immersion/start.html; und die Publikationsreihe der DASA bereits seit 2004: »Szenografie in Ausstellungen und Museen«; Thomas Moritz (2020): Szenografie digital: Die integrative Inszenierung raumbildender Prozesse. Berlin: Springer; Gerhard Thonhauser (2021): »Beyond Mood and Atmosphere: a Conceptual History of the Term Stimmung«, in: *Philosophia*, 49, S.1247-1265.

270 Der Vorwurf, die Konzentration auf die Situativität, die aus bewegten Relationen besteht, würde die Historizität verneinen, ist auch mit dem Konzept des Affekts im Sinne der »prehension« nach Alfred N. Whitehead zu lösen. Vgl. u.a. Ders. (1925): *Science and the Modern World*. New York: The Macmillan Company, S. 69.

Die Schaffung von Atmosphären und das Zeigen einer kuratorischen Haltung stehen nicht im Widerspruch. Nicht zum ›VerUneindeutigen‹ von Inhalten/Objekten; nicht dazu, dass Besucher_innen sich ihrer eigenen Positionierung gewahr werden. Jede Platzierung von Licht, Ausstellungsstücken, anderen Objekten oder das Erklängen von Lauten – allein schon jede Bewegung oder Anwesenheit der Besucher_innen verändert den Raum, die Atmosphäre und damit die Verräumlichung der Ausstellung.²⁷¹ Zwar werden Atmosphären in Ausstellungen gleichermaßen von Besucher_innen, dem Raum und den Ausstellungsstücken im Rahmen des von Kurator_innen Gezeigten hervorgebracht – sie ergeben aber ein relationales Netz, das nur bedingt konzipiert werden kann. »Sie unterlaufen auf diese Weise die Subjekt-Objekt-Spaltung, wie sie für die cartesische Ausstellung grundlegend ist« (Siepmann 2007: 144). Je nach Situation, Thema und Ort kann die beabsichtigte Initiierung von Atmosphären unterschiedliche Gewichtung im Rahmen des Queer Curating haben – eine Atmosphäre nicht auszulösen, ist nicht möglich. Orte besitzen bereits eine Potentialität von Atmosphäre, die im und mit dem Raum hervorgebracht werden kann.²⁷² Eine Potentialität, die Gernot Böhme auch Dingen allein zuschreibt. Sie bringen Eigenschaften mit, die in ihren »Ekstasen« Atmosphären hervorzurufen vermögen – ein Aspekt, den man im Umgang mit Dingen immer wieder bedenken muss und nutzen kann (Böhme 1995: 131). Eine zudem intendierte Atmosphäre besitzt die Fähigkeit, Besucher_innen zusammenzufügen – denn auch wenn sie sich zwischen Subjekt, Objekt und Raum im kuratierten Rahmen individuell ereignen, ist es bei hohen Intensitäten selbiger möglich, dass »mehrere Subjekte von einer Atmosphäre betroffen werden können und sich sogar über ihren Charakter verständigen« (#Intra-action und Relationalität).²⁷³ Mit der Intention, Ausstellungen als Orte der Begegnung zu schaffen, kann Atmosphäre ein geschlechter-, alters- und sozialisationsübergreifender Aspekt werden, der die Ausstellung sinnlich wahrnehmbar macht. Körper- und Denkräume sind rhizomatische Geflechte von Begegnungen beweglicher Elemente, bei denen die Knotenpunkte gleichermaßen verbinden und Störungen initiieren. ›Raum‹ wird daher auch mit de Certeau gedacht:

Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht; er wird als Akt einer Präsenz (oder einer Zeit) gesetzt und durch die Transformationen verändert, die sich aus den aufeinanderfolgenden Kontexten ergeben. Im Gegen-

271 »Für die Hervorbringung von Räumlichkeit kommt außerdem der Atmosphäre eine besondere Bedeutung zu – vergleichbar derjenigen, welche die Präsenz für die Erzeugung von Körperlichkeit hat.« Fischer-Lichte 2005: 19.

272 Vgl. etwa der ›Träger von Stimmungen‹ bei Gernot Böhme (1995, 2000), Hermann Schmitz (2000), der ›gestimmte Raum‹ bei Elisabeth Ströker (1965): Philosophische Untersuchungen zum Raum, Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 22f.

273 Gernot Böhme geht noch einen Schritt weiter und meint: das »Subjekt fühlt sich angerührt, von der Atmosphäre ergriffen, fühlt sich aktiv betroffen« (2006: 26).

satz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas ›Eigenem‹. Insgesamt *ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht.* (de Certeau 1980: 345, HiO)

De Certeaus »Praktiken im Raum« beinhalten dabei narrative Handlungen und Bewegungen von Körpern, wobei er der sinnlichen Wahrnehmung eine große Bedeutung zuspricht, die sich der machtausübenden Kontrolle etwas vorlagert und damit gegenüber dem Visuellen zu entziehen vermag.²⁷⁴ Viele Aspekte, die de Certeau nennt, lassen sich an die vorangegangenen Glossar-Einträge und Kapitel anknüpfen und verdichten sich nun. Ziel ist es, die richtungsweisende und dennoch störende Aktivität beim queer-feministischen Kuratieren als zentrales, raumentwickelndes Element zu verstehen.

Räume sollen entstehen, zugleich zeigen und sich selbst zurücknehmen. Sie bringen sich mit hervor und doch ist es gerade erst die kuratierte Begegnung mit den Materialitäten, Objekten und Besucher_innen, die die Atmosphäre des Ortes hervorbringt.

Wenn der Ort für die Ausstellung feststeht – besuche ihn, lerne ihn kennen, nimm dir Zeit, komm zu unterschiedlichen Tageszeiten oder Wochentagen, atme die Atmosphäre des Ortes und wenn es geht auch des Innenraums. Wenn etwas darin stattfindet, gezeigt, ausgestellt wird, beschäftige dich damit – physisch und gedanklich, lass es auf dich wirken, mach dir Notizen. Welche Wirkung hat das Gesehene und Erlebte auf dich? Warum? Wie? Womit? Und warum verändert es sich, was du wahrnimmst oder fühlst? Was stört dich? Was sollte stören? Warum? Sprich mit Menschen, die dort sind – um ein Gefühl auch für ihre Aufnahme zu bekommen – ohne in qualitative, empirische Arbeitsweisen damit ersetzen zu wollen. Geh allein zum Ort aber auch mit deinem Team! Wie lassen sich deine Beobachtungen und ›Zusammenführungen‹ mit denen deiner Teammitglieder und eurem Thema und euren Objekten auf die (das) Ausstellung (skonzept) übertragen? Und ja, das ist alles viel Arbeit – aber dann sollten wir eben auch anfangen, weniger Ausstellungen zu machen, aber dafür Gewissenhafte.

Der hierarchisierende und konstruierte Dualismus von sinnlicher Erfahrung und kognitivem Verstand in der deutschen Aufklärung des 18. Jahrhunderts wirkt noch immer nach und schreibt sich ebenso in die Museumsintentionsdebatten ein. Dabei gab es in der philosophischen Beschäftigung mit der Wahrnehmung von Kunst Mitte des 18. Jahrhunderts auch bereits ganz andere Tendenzen. An diesen war unter anderem Alexander Gottlieb Baumgarten beteiligt. Baumgarten beschäftigte sich mit der sinnlichen Erkenntnis (»cognitio sensitiva«) im Gegensatz zur kognitiven Erfassung des Menschen. Durch seine unvollendeten, aber umfassenden Schriften »Aesthetica« gilt er als Begründer der Ästhetik als Disziplin.²⁷⁵ Darin ist die sinnliche Erkenntnis

274 Auch wenn damit eine Veränderung (»bis zur Unkenntlichkeit metamorphosiert« de Certeau 1980: 465) als Abgrenzung und Annäherung zugleich stattfindet – ist dies gerade im Zusammenhang mit Ausstellungen nicht abwegig – eine Spannung zwischen nah und fern – bekannt und fremd. De Certeau hat den Hang zur Kategorisierung und Unterteilungen in Produktionsebenen von Räumen – wie zum Beispiel solche in einen konzipierten, wahrgenommenen und gelebter/repräsentativer Raum (vgl. S. 33ff., 323ff.), die hier nicht weiter eine Rolle spielen. Die Nähe und Ferne die de Certeau beschreibt, spielt bei Peter Sloterdijk [1989] (2007) wieder eine Rolle, der etwa bezeichnet das: »Museum – Schule des Befremdens«, in: Ders., Der ästhetische Imperativ. Hamburg: Philo Fine Art.

275 Alexander Gottlieb Baumgarten (1750): Ästhetik: lateinisch - deutsch. 1. [§§ 1 - 613]. Aesthetica.. Übers., mit einer Einf., Anm. und Reg. hg. von Dagmar Mirbach. Für die Anlehnung und Abgrenzungen zu Gottfried Wilhelm Leibniz vgl. seine »Meditationes de cognitione, veritate et ideis« (1684).

nicht etwa eine Vorstufe der Vorstellung, sondern als eigenständige Art der intensiven Betrachtung. Baumgarten unterscheidet zwischen der intensiven und extensiven Klarheit: Die *extensive* Betrachtung meint, Gegenstände begeistert in ihrer reichen Merkmalsfülle wahrzunehmen und nicht verstandesgemäß nach Vergleichbarem oder einzelnen Merkmalen zu suchen wie bei der *intensiven* Betrachtung.²⁷⁶ Durch Baumgartens Betonung der *Kunst* (ars) des schönen Denkens hebt er die poetische Fähigkeit des Menschen hervor, »die sich in der Schaffung von Kultur manifestiert.«²⁷⁷ Das heißt, dass bei Baumgarten bereits der Anteil der Betrachter_innen bei der Schaffung der Kunst betont wird, indem er sie erkennt, was wiederum eine »subjektive Vorstellung des Erkenntnisgegenstands« ist (Mirbach 2007: LVIII).²⁷⁸ Wie mit *sinnlichen* Maßnahmen als Schaffung von Atmosphäre Störungen von normalisierten Wahrnehmungsweisen konzipiert werden können, wird vor allem im zweiten Ausstellungsbeispiel deutlich (vgl. Kapitel 4.2 »Die Ausstellung: ›Homosexualität_en‹«), ist aber in dem möglichen Umfang, den es einnehmen kann, hier nicht abzubilden und besitzt auch einen anderen Schwerpunkt. In dieser Arbeit geht es vor allem um das Moment davor – um die Frage nach queeren Momenten der Störung. Welche Atmosphären etwa dabei entstehen können, ist nicht die Hauptfrage. Dass Atmosphären aber eben auch eine Methode sind, diese zu erreichen, ist dabei ein Aspekt, der bei dem Konzipieren von Ausstellungen eine große Rolle spielt. Die Rolle, die die sinnlich-körperliche Wahrnehmung im Rahmen des Kuratierens auch im Zusammenhang mit gestalterischen Mitteln wie Licht, Sound, Musik, Enge, Weite, Nähe, Temperatur usw. besitzt, ist daher immer eine sehr wichtiges. Queer-feministisches Kuratieren heißt niemals nüchternes, sondern engagiertes Kuratieren, das die Besucher_innen mitreißt. Atmosphären ermöglichen die Frage nach räumlichen und zeitlichen Distanzen und Involviertheit aus einer anderen Perspektive zu stellen.

276 Vgl. Baumgarten 1750: § 78, 531; bzw. Baumgarten 2007: 63.

277 Im ersten Abschnitt der *Aesthetica* (Baumgarten 1750: §§ 1). Vgl. Steffen W. Groß (2011): *Cognitio Sensitiva. Ein Versuch über die Ästhetik als Lehre von der Erkenntnis des Menschen*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 179.

278 Die Beschäftigung selbst mit der »Schönheit, der Wahrnehmung und Erkenntnis« (...) war bereits in der Renaissance des 15. Jahrhunderts zu finden. Groß 2011: 178. Der Einfluss seiner Bezugnahme auf eine Situation, in der das »Ergriffensein« durch die sinnliche Erkenntnis erfolgt, lässt sich auch bei späteren Philosoph_innen wie Martina Ströker, Brain Massumi, Hermann Schmitz, Tonio Grifferio Martin Seel und Gernot Böhme erkennen. Ströker etwa bezieht sich dabei besonders auch auf den räumlichen Kontext der Wahrnehmung: »Sein Vernehmen ist kein Wahrnehmen, sein Gewahren kein Erkennen, es ist viel mehr ein Ergriffen- und Betroffensein« (Ströker 1965: 22f.). Zu Seel u.a.: »Macht des Erscheinens« (2007) und G. Böhme 1995. Böhme betont dabei die »affektive Betroffenheit durch das (leiblich) Wahrgenommene«, wobei der »primäre Gegenstand die Atmosphäre ist« (Böhme 1995: 39). Der Literaturwissenschaftler Emil Staiger betont zudem: »wir begreifen, was uns ergreift«, in: Emil Staiger (1955): *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich: Atlantis, S. 11, vgl. Miersch 2015. Für einen Überblick vgl. Thonhauser (2021).

#Zwischen Raum und Zeit

Wenn man von queer-feministischen Grundsätzen überzeugt ist, muss man sie im Rahmen kuratorischer Praktiken ermöglichen.²⁷⁹ Ausreden wie Geld- oder Zeitmangel und eine »strategic inefficiency« gelten nicht (vgl. Kapitel 3.2.1 »Ich bin ein Riss, ich will durch Wände gehen!«).²⁸⁰ Nach eigenen Erfahrungen gibt es gerade in großen Institutionen oft viele Begründungen einzelner Machtinhaber_innen für das Ablehnen von Erneuerungen. Zuständigkeiten werden zurückgewiesen und lange, bürokratische Entscheidungswege werden zum Hinderungsgrund für Veränderungen. Ahmed gibt in diesem Zusammenhang zu bedenken: »We need to learn from how inefficiency is rewarded and how that rewarding is a mechanism for reproducing hierarchies: it is about who does what; about who is saved from doing what« und Institutionen sich damit in ihren Strukturen reproduzieren (ebd.). Institutionalisierte und normierte Machtpraktiken, die oft auch mit folgsamen Anhänger_innen über Generationen weitergeführt werden, dürfen sich nicht wiederholen. So gehört zum Queer Curating, Ausstellungen im größeren Zusammenhängen und damit auch Zeitspannen zu betrachten. Nicht nur, weil bekanntermaßen die Leihfristen und Förderanträge für zusätzliche Geldmittel eine monate- bis jahrelange Vorausplanung bedürfen. Sondern vor allem, um an Themen zu arbeiten – nicht nur mit einer Ausstellung, sondern mit unterschiedlichen Blickwinkeln, Ansatzpunkten und Beteiligten eine wirkliche Arbeit an einem Thema Erfahrungen miteinander und wirklich Ergebnisse erzielen kann.

Die Regime des normierten gebräuchlichen, zweckdienlichen Zeigens vermeintlich für sich sprechender, auratisierter Werke besitzen hierarchisierende Effekte, die es generell mit dem Queer Curating zu entkräften gilt. An dieser Stelle soll der Versuch unternommen werden, mit dem Blick auf Raum und Zeit dies zu verdeutlichen.²⁸¹ Dies kann sogar so weit getrieben werden, dass eine Verunsicherung ob fehlender Orientierung der Besucher_innen (etwa der Wegfolge, Erklärungen, Zuschreibung) eintreten kann. Die Verräumlichung von Inhalten sollte in diesem Sinne eine einheitliche, chronologisch stringente und überblicksartige Narration (die erst im 19. Jahrhundert aus erzieherischer Sichtweise wichtig wurde)²⁸² ablehnen, die die Idee des Wissenden gegenüber den Unwissenden aufrechterhält, Momente kuratorischer Störung verpasst und so die Idee von nur einer Version von Kunstgeschichte fortschreibt. So vermeintlich vereinfachende oder bloß übersichtliche Maßnahmen – zum Beispiel

279 Friedrich Hegel (1819): »Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig«, in: Friedrich Hegel (1972): Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11. So muss stets das Vernünftige realisiert werden, denn es existiert ein normativer Anspruch des als vernünftig Erkannten.

280 Ahmed 2018, in: feministkilljoys.com (Zugriff 20.12.18).

281 Henri Lefebvres »Production de l'espace« (1974) wird hier aufgrund seines heteronormativ-phallicschen Blickregimes nicht inkludiert (z.B. 1991: 286f.), trotz der Tatsache, dass er Raum und Zeit im Zusammenhang betrachtet und vor allem dem Raum Möglichkeiten soziale Veränderungen durch Aneignungsprozesse und neue Orientierungen zuschreibt. Ich behalte mir daher vor, seine Textarbeit, die von patriarchalischen Äußerungen im Zusammenhang mit »Raum« geprägt sind, nicht zu inkludieren.

282 Vgl. Andrea Schütte (2004): Stilräume. Jacob Burckhardt und die ästhetische Anordnung im 19. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis, S. 212.

wie der chronologischen Hängung²⁸³ oder ›Weltzusammenhänge und Geschichten‹²⁸⁴ – fungieren überwiegend als Machtgestus: frei nach dem Motto ›So war es, so ist es – niemand wird ausgelassen, niemand wurde übersehen, ich nenne nur die wichtigen – alle anderen waren weniger talentiert, gar selbst schuld, dass sie nicht groß, benannt oder bekannt wurden‹. Wie sehr heteronormative/hegemoniale Strukturen auch in das normierte Zeitverständnis eingeschrieben sind und damit zumeist auch Bewegungslogiken schaffen, beschreibt Halberstam an der Gegenüberstellung von »In a Queer Time and Place« (2005) mit all jenem, was als ›straight time‹ bezeichnet werden kann: »I try to use the concept of queer time to make clear how respectability, and notions of the normal on which it depends, may be upheld by a middle-class logic of reproductive temporality« (Halberstam 2005: 4). »Queer time« kann auch heißen, gegen normative Vorstellungen dezidiert als irrational abgewertete Zeitmodelle wie Anachronizität, Asynchronität, Atemporalität zu setzen oder in Frage zu stellen, was wann wer warum wichtig wird. Gabriele Dietze, Elahe Haschemi Yekani und Beatrice Michaelis führen in ihrer Publikation zum Thema »Entgrenzungen« hinzu:

Gerade weil queere Politik im Spannungsverhältnis von zu erobernden Freiräumen und Normalisierung, Homonormativität und Homonationalismus anzusiedeln ist, ist die Diskussion um den machtdurchzogenen Raum potentiell repressiver Verortungen und als Bühne von Sicht- und Identifizierbarkeit von großer Bedeutung. (Dietze/Haschemi Yekani/Michaelis 2012: 189)

Auch wenn ihre Schwerpunkte auf anderen Aspekten liegen, wird dennoch deutlich, welche Bedeutung den Räumen innerhalb des Schaffens von Störungen in Normalitätsregimen zugeschrieben werden können. Auch bei intersektionalen Zusammenhängen zeigt sich, dass »Raumperspektiven« nicht von der »ebenfalls hierarchisierenden Funktion von Zeitachsen zu trennen« sind (ebd.). Zeit bzw. die Art, Zeitlichkeiten zu betrachten, zu kategorisieren, sie in Zonen einzuteilen und sie zu überblicken, war schon früh mit den Machtstrukturen verwoben, die direkt an Räume oder Orte geknüpft waren.²⁸⁵

Wie kann es sein, dass wir im freien, demokratischen Berlin – indem wir zusätzlich durch das Internet durch Raum und Zeit reisen können – dennoch glauben, ›pure Chronologie‹, ›solitäre oder allgemeine ›Entwicklung‹ und ›Wachstum‹ (zum Beispiel an monetärem Wert oder am Bekanntheitsgrad gemessen) seien treffende Maßstäbe für Kunst? Wir können uns digital, durch Reisen, Austausch im internationalen Berlin und nicht zuletzt mit GoogleMaps durch die weitesten Straßen und Wege der Welt bewegen und bleiben doch oft nur auf den eingetretenen Pfaden der Kunstgeschichte. Beim Queer Curating geht es darum, auch diese Strukturen und Diskurse zu hinter-

283 Vgl. Gabriele Werner: »Die machtvolle Geste des ›Überblicks‹«, in: Söntgen (1997), S. 74-77.

284 Vgl. für diesen Aspekt Neil MacGregor (2010): A History of the World in 100 Objects. London: Penguin; ein Werk, das sonst als Machtgestus überblicksartiger/patriarchalischer Tradition existiert.

285 Vgl. Nana Adusei-Poku mit ihrem Begriff der »Heterotemporalität« (2012). Man denke hier etwa an die ›Peking-Zeit‹ als zentralistischen »Allmachtsanspruch der Staats- und Parteiführung«. (deutschlandfunk.de/zeitzone-in-china-das-ganze-land-tickt-wie-pekings-100.html) (Zugriff 1.3.20). Anne McClintock betont, dass sich »die Kolonialisten« vorstellten, »mit der Reise in entfernte Welten, gleichzeitig auch eine Zeitreise in die Frühgeschichte der Menschheit anzutreten« (1995: 30).

fragen und zu stören. Fortschritts-, Entwicklungs- oder Erfolgsgeschichten geraten auf das Abstellgleis – einbezogen werden vor allem Abweichungen vom System, Un erklärbares, Unlogisches, Unvorhersagbares – solche Abweichungs-Phänomene, die im digitalen Zeitalter und dem der künstlichen Intelligenz immer ›undenkbarer‹ werden. Gerade die Berliner Museen sind auf vielen Ebenen mit kolonialen, repressiven und anderen schwierigen Aspekten der Vergangenheit verknüpft, die gewaltig auf der heutigen Zeit liegen – aber vor allem dann, wenn sie nicht aufgearbeitet werden (vgl. Kapitel 4.3 »Historischer Exkurs«, 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). So könnte man mit Elizabeth Grosz aber auch betonen, sich neben der Zeit mit Ausstellungen zu verorten. Ziel ist es, neue Möglichkeiten der Zeitbetrachtung zu suchen, die das Unkomfortable mitthematisieren:

What history gives us is the possibility of being *untimely*, of placing ourselves outside the constraints, the limitations, and blinkers of the present. This is precisely what it means to write for a future that the present cannot recognize; to develop, to cultivate the untimely, the out-of-place and the out-of-step. This access to the out-of-step can come only from the past and a certain uncomfortableness, a dis-ease, in the present. (Grosz 2004: 117, HiO)

Die Aufgabe dabei ist es, so schreibt Grosz weiter: »to make elements of this past live again, to be reenergized by their untimely or anachronistic recall in the present« (ebd.). Arbeitet man in einer Ausstellung anstelle der Desorientierung stärker mit dem Prinzip der Narration, wäre es auch möglich, nicht nur einen dominanten Hauptstrang der Argumentation zu schaffen, sondern auch Nebenschauplätze – vergleichbar mit zeitlichen vor- und Rückblenden im Film, die dennoch etwas zur Gesamtnarration auf ihre Weise beitragen. Diese würden den Hauptstrang nicht etwa »nur ergänzen«, sondern andere Aspekte aufzeigen, die die Erzählung stören oder sie gar konterkarieren und gegensprechen (#Queere(nde) Narrationen?)²⁸⁶ Wie ein ironischer Kommentar – ohne, dass die Besucher_innen dann verstummen. Solche Narrationen, die porös und bewusst offen gestaltet sind und ebenso einen Nährboden für Gegenhandlungen offenbaren. Oder was wäre, würden die Nebenstränge die sonst üblichen Strategien des Zeigens bzw. unsichtbar Machens wiederholen, um sie als Konstrukt zu entlarven? Dies ist oft eine wichtige Strategie, wenn es vor allem darum geht, normierte Master-narrationen nicht mehr nur zu reproduzieren. Schneemann betont:

Obwohl die Ausstellung in einem geschützten Rahmen operiert, kann sie pointiert die Differenz zwischen vertrauten Wahrnehmungsmustern und experimentellen Dispositionen befruchten. (Schneemann 2007: 71)

Auf diese Weise würden die Besucher_innen im Hier und Jetzt der Ausstellung eigene Erfahrungen machen und Erwartungen aufbauen. In der Regie bezeichnet man dies etwa als »Suspense-Struktur«, in der die Komplexität durch mögliche »Interferenzen und die daraus resultierenden Erwartungen« entsteht (Venn-Hein 2014: 240). Wie eine parallele Betrachtung unterschiedlichster Sichtweisen vermeintlich einer (Kunst-)Geschichte. »Suspense« ist hier nicht mit Spannung gleichzusetzen, sondern meint eine

²⁸⁶ Vgl. Anna Babka et al. (2016): *Broken Narratives / Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Wien: Vienna UP; ebenso Babka 2007.

Form von Wissensvorsprung (vg. Ebd. S. 163) bzw. hier in diesem Fall eines Parallelwissens. Ziel ist es, das Gesehene besser oder zumindest anders beurteilen zu können. Ein reflektierter Umgang mit Kunst ist neben dem Ermöglichen eines ästhetischen Erlebens zentral für die Art des Queer Curatings.

Verdichte die Arbeiten in den Räumen oder gib ihnen zugleich Platz – arbeite mit dem Raum, seiner Potentialität, mit seinen Weiten, mit seiner Zeit und Zeitlosigkeit, seinen Engen und Ecken. Lasse weg, was zu viel ist. Eckhard Siepmann hat in seiner avantgardistischen Ausstellung im Museum der Dinge kaum Dinge gezeigt, sondern nach Formen der Kommunikation gesucht. »An ihr sind alle nur möglichen visuellen Medien, Sprache und Ton beteiligt«, betont er auch mit Herbert Bayer: »Sie stellt eine neue Form in der Kunst der Übermittlung komplexer Informationen da, die sich in einer erregenden, von zahlreichen neuen Entdeckungen begleitenden Geschichte entwickelt hat« (Bayer 1967: 11). So wurde für Siepmann der »Übergang von der unbewusst vollzogenen ästhetischen Raumnutzung zur aktiven Raumproduktion« zur »wesentlichen Bestimmung der kulturellen Raumzeit« – bishin zur Möglichkeit des Rauschs (Siepmann 2007: 131, vgl. S. 138). Füge dem Werk hinzu, was ihm deiner Meinung nach fehlt. Arbeite mehr mit den Titeln und Materialien der Objekte oder den Informationen (#studium & punctum), die du gesucht und die die Künstler_innen zur Verfügung gestellt haben – und weniger mit Allgemeinplätzen, bloßen Zeitabläufen, Überblickstexten im Raum – und flüchte dich nicht. Nicht in schriftliche Ausstellungen oder ganze Zeitafel-Räume voller unsichtbarer Setzungen.²⁸⁷ Flüchte dich nicht in Begründung von Geld- oder Zeitmangel – werde erfinderisch und fordere oder besorge, wenn nötig, mehr. Flüchte dich nicht in räumliche Vereindeutigungen, dominante Texte oder starre Wegführungen. Flüchte dich nicht in Vereinfachungen – diese würden machtvolle Gesten schaffen und nur dir helfen – nicht wirklich den Besucher_innen. Störe Bekanntes und denke Störungen produktiv in Raum und Zeit.

#(Des-)Orientierung

»(...) consider the utility of getting lost over finding our way« (Halberstam 2011: 15)

Der queerende Weg der (Des-)Orientierung im Queer Curating ist nicht nur zeitlich und räumlich, sondern auch inhaltlich und persönlich gemeint. Anlehnend an das ›Wilde Denken‹ bei Dina und Claude Lévi-Strauss geht es hier in anderer Form darum, sich von Themen, Künstler_innen, Fragestellungen, Vorbildern leiten zu lassen, um eigene, norm(alis)ierte Wege verlassen zu können (#Wildes Denken).²⁸⁸ So ist es vor allem der Mut, sich selbst zu verlieren und neu zu orientieren. Dies gilt für die Arbeits- und Denkweise der Kurator_innen und wortwörtlich auch für die Besucher_innen im Raum und ihren Gedanken. Offene Gedankenräume auf offenen Wegen, auf denen man sich neu orientieren kann, bedeutet ein Wechselspiel von offen kommunizierten Haltungen der Kurator_innen in Verbindung mit der Strategie der Verunsicherung von Orientierung im Rahmen der VerUneindeutigung.²⁸⁹

287 Zum Beispiel in der Ausstellung des Berliner Martin Gropius Baus: Lee Bul: »Crash« (29.9.18-13.1.19).

288 So könnte man sich auch an Berliner Zeitschriften orientieren, die sich queer mit Themen (und Identitäten) auseinandersetzen, wie z.B.: »Queerspiegel« (zugehörig zum »Der Tagesspiegel«), »Siegesssäule – we are Queer Berlin«, »Missy Magazine«, »Die Präziöse – queeres Gesellschaftsmagazin«, »Straight«, »brav_a zine«.

289 Dies läuft dem Prinzip des ›safe spaces‹ nicht entgegen.

Queer Curating heißt, sich in Räumen verlieren lassen zu können. Das Prinzip des (Des)Orientierung oder ›getting lost‹ ermöglicht neue Wege – zeitliche, gedankliche und physische. In Zeiten und an Orten, in denen uns das Internet und damit das vermeintliche Weltwissen und Landkarten der Welt mobil zur Verfügung steht, ist gerade das ›Verlorengehen‹ immer seltener.

(...) and we should conjure a Benjaminian stroll or a situationist *derivé*, an ambulatory journey through the unplanned, the unexpected, the improvised, and the surprising. (Halberstam 2011: 15f.)

Wir sollten mehr vagabundieren im Kopf und dem Körper, in vertrauten Gefilden oder neuen thematischen oder physischen Bereichen. Wir sollten uns mehr treiben lassen, ver-zweifelt auf der Suche nach dem ›richtigen‹ Weg sein, Informationen und Inspirationen.

Orientieren bedeutet auch, eine Verbindung einzugehen mit sich und der Welt. Eine, die das transitorische Dazwischen sein so sehr maximiert, dass es zum fruchtbaren Augenblick wird. Das Internet / Smartphone wurde in den Teilen der Welt, in denen es sehr frei verfügbar und leicht zugänglich ist, es zum Zufluchtsort, zur ständigen Ansprechpartnerin, konstanten Ablenkung durch das Potential zur Unterhaltung, zur Ersatzvertrauten, das einem auf seinem Weg zum gewünschten Ziel auch gleich weitere ›Empfehlungen‹ oder ›visuelle Gefälligkeiten‹ gibt – nur, damit man ja nicht selbst auf die Suche gehen, selbst ausprobieren oder eventuell sogar enttäuscht werden oder sich allein fühlen muss – all das natürlich neben dem verbindenden, auch sozialen Prinzip der Kommunikation mit anderen Menschen (vgl. Kapitel 5 »Schluss und Anfang«).²⁹⁰ Dabei geht es nicht darum, dass es oft auch ganz anders sein kann – man inspiriert, verbunden und begeistert wird. Es ist das Prinzip dahinter, das gerade hier als Metapher in Analogie mit der Verfügbarkeit, Bevormundung und Belehrung in Ausstellungen steht. So ist es doch aber die Mußezeit – sinnbildlich der Moment unter der Dusche, das Loslassen oder dringliches Suchen, neugierig sein, selbst entscheiden; sich der Angst aussetzen, etwas nicht gleich zu wissen, nicht zu finden oder dabei nicht effizient genug zu sein – darum geht es doch, wenn man Neues erkunden und lernen will!²⁹¹ Nicht um den ›kürzesten‹ oder ›schnellsten‹ Weg als Auswahl des Navigations- und Kapitalsystems zu nehmen. Das Neue ist immer auch eine rücksichtsvolle und offene Begegnung mit sich selbst – eine, die nicht stattfinden kann, wenn

290 (Google-Empfehlungen bedeuten, vor unglaublichem Druck zu stehen, jeden Gast vollständig glücklich zu machen und Angst zu haben, wenn es jemandem nicht gefällt, für alle sichtbar schlecht bewertet zu werden. Es darf keine ›schlechten Tage‹ für die Bedienenden oder Kochenden geben – alles muss wie ein Automatismus perfekt sein. Viele kleinen Unternehmen nutzen ihr Netzwerk für positive Bewertungen, ganze Agenturen kann man bereits damit beauftragen; ebenso gibt es Erpressungen und Geldforderungen mit dem Druckmittel der schlechten Bewertung im Internet. Was erziehen wir uns da? Es wirkt wie die ständige Angst vor Klagen in den USA. Vorsicht hat dort bereits enorme Auswüchse hervorgebracht. Und, wie oft hat man selbst schon Bewertungen geschrieben von Dingen, die man erlebt oder besucht hat?)

291 Auch wenn das Smartphone vergessen oder schlicht ausgestellt werden kann, ist es wie ein Joker, der immer zum Einsatz kommen kann und damit ist man nie wirklich existentiell auf sich oder seine Mitmenschen angewiesen. Die Ausführungen haben zudem die Tendenz, polemisch und verallgemeinernd zu sein.

man konstant beschäftigt ist oder sein kann. Bei all den algorithmischen Vorschlägen verlieren wir zusehends die Geduld, die Orientierung, die eigene Ausrichtung.

But ›getting lost‹ still takes us somewhere; and being lost is a way of inhabiting space by registering what is not familiar: being lost can in its turn become a familiar feeling. Familiarity is shaped by the ›feel‹ of space or by how spaces ›impress‹ upon bodies. (Ahmed 2006: 7)

Die Hoffnung auf die ganzkörperliche ›Beeindruckung‹ mit allen Sinnen ist dabei Weg und Ergebnis zugleich (#Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung). Es sind die Momente dazwischen; die unsicheren und noch undurchsichtigen Momente, die unser altes Weltbild stören können, uns Neues eröffnen und uns zu etwas führen. Ausstellungen können diese Momente sinnbildlich schaffen. Bereits der Rahmen einer Ausstellung bietet und fordert eine Einstimmung auf eben jenes Neue. Dieser Rahmen sollte aber vor allem das Loslassen von alten Vorstellungen bzw. das Zeigen von neuen Wegen auf Weisen tun, die zudem keine neuen Normierungen schaffen. Ziel des Queer Curating ist es auch, dass sich die Besucher_innen treiben lassen können, sich verlieren, etwas nicht gleich einschätzen; dass sie beurteilen oder kategorisieren können und dies zugleich auch nicht in der ersten Minute und Vollständigkeit von den Kurator_innen übernommen wissen wollen. Wäre das nicht die Chance, dass sich die Besucher_innen in einem sicheren Rahmen / safe space fallen lassen und wirklich auseinandersetzen können? Sich wahrhaftig den Objekten anzunähern und sich treffen und stören zu lassen (#studium & punctum)? Und sich selbst zu positionieren und seinen eigenen Weg, seine eigene Haltung zu suchen? Anlehnung, bewusste Abgrenzung – eine Orientierung hin oder weg zu etwas, ist das, was Ausstellungen bieten können. Keine (determinierenden) Texte, Richtungsanweisungen oder undurchsichtige Positionierung. Dies ist im Umkehrschluss nur möglich mit einer transparent-kuratorischen Haltung und einer reflektierten Idee der (Des)Orientierung, die auch ein ›getting lost‹-Prinzip beinhaltet.

Noch nicht sicher sein oder genau wissen und verstehen macht Angst. Aber ermöglicht auch die größte Bewegung – im Kopf und Körper. Wissen wollen, verstehen, hinterfragen, betrachten, analysieren, prüfen und auf der anderen Seite dann seinen Weg gehen und denken, erzeugt die Bewegung, nach der die Kurator_innen ebenso suchen müssen wie die Besucher_innen. Es ist ein Muss im Kann.

Getting lost needs letting go.

4. Queer exhibiting – Ausstellungsbeispiele

*»Forms of involvement that aim to take on the present through transforming the traditional backstage of research – its processes of making – into its performative possibility.«
(Markussen 2005: 341)*

Die Ausstellungsbeispiele sollen dabei helfen, die Methoden des Queer Curating noch weiter zu veranschaulichen. Dazu gehören die Vorstellung einer eigenen (Kapitel 4.1) und einer »externen« Ausstellung (Kapitel 4.2) sowie ein Exkurs auf die Anfänge Berliner Museumsausstellungen und ihrer jeweiligen kuratorischen Haltung (Kapitel 4.3 »Historischer Exkurs«). Beendet wird das Kapitel mit der Frage, wie über Kunst gesprochen und geschrieben werden kann (Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«).

Das eigene Beispiel ist ein Verbund aus universitärem Seminar und einer darauf aufbauenden Ausstellung. Beide Weisen der Konzeption sind dabei entscheidend für das Queer Curating – bei der Frage: Wie kann mit dem Queer Curating eine kuratorische Haltung für Momente kuratorischer Störung entwickelt werden? Wie wirkt der Blick in die Praxis zurück auf die Theorie und wo ist dazwischen überhaupt die Grenze?

Die eigene kuratorische Praxis zeigt auch, auf welche Weisen die Ansätze des Methoden-Glossars eingesetzt wurden und neue Methoden hervorbrachten, die dazu dienten, die Ausstellung gemeinsam mit fünfunddreißig Studierenden zu konzipieren (#Wildes Denken). Das Ausstellungsprojekt mit den Studierenden war also insofern etwas Besonderes als die theoretischen Lektüren und Treffen zugleich grundlegend, anwendungsbezogen und pädagogisch-experimentell ausgerichtet waren, da sie im Rahmen einer Lehrveranstaltung und der Promotion stattfanden. Diese Simultanität beeinflusste und befruchtete alles enorm, ließ ständig die Metaebene mitlaufen und bedurfte eines noch höheren Grades an Reflexion, über jeden Schritt nachzudenken, Vorgehensweisen einzuführen, zu erklären, zu überarbeiten, neu zu erfinden und diese immer wieder mit den Studierenden und dem Künstler zusammen und der gemeinsamen Theorielektüre zu reflektieren. Die Beschreibungen der Ausstellung waren und sind Teil des »autopoietischen Prozesses«, der ein »außerhalb der zu analysierenden Vorgänge« unmöglich macht (Fischer-Lichte 2005: 23) (vgl. #Situierendes Wissen, #Intra-action und Relationalität). Daher ist es für die Analysierenden wichtig, »selbst zum Gegenstand der Analyse« zu werden und die eigene »Rolle«, die sie »im Prozess der Aufführung« spielen, zu reflektieren (ebd.). Bei der zweiten Ausstellung war ich nicht

Teil des Teams, so dass hier von außen nach kuratorischen Momenten der Störung gesucht wurde, die im Sinne des Queer Curating vorgestellt werden können.¹

Die für dieses Buch ausgewählten Abbildungen sind Installationsansichten, Falz-Flyer und ein Plakat. Die Abbildungen sind nicht als Evidenzerzeugung zu verstehen, sondern als Nachvollziehbarmachung meiner textuellen und unserer kuratorischen Argumentationsweise, unserer Blickachsen im Raum und insgesamt als Eindruck der Ausstellung.² Die Installationsansichten sind zu drei Collagen-Panoramen zusammengefügt; auf dem ersten Abbildungsblatt sind im oberen Bereich Polaroids aller Kurator_innen zu sehen, die am Eingang der Ausstellung hingen, ebenso wie weitere Perspektiven des Eingangsbereichs und des dort ausliegenden Flyers, der gleich zu Beginn die Welten der Besucher_innen auf den Kopf stellen sollte. Alle Abbildungen dienen einem allgemeinen Eindruck der POLARO_ID-Ausstellung geben. Die zwei Abbildungen der Homosexualität_en-Ausstellung sind zum einen das Plakat der Ausstellungen im Schwulen Museum* und dem DHM in Berlin, das im direkten Abgleich für den Text bereichernd ist; außerdem eine Installationsansicht, die ebenfalls einen allgemeinen Eindruck vermitteln soll.³

4.1 Seminar-Ausstellungs-Hybrid: »POLARO_ID«

Erfahren, Teilhaben, Miterleben, Mitfiebern. Eine Erfahrung aus und mit der Praxis, die den Theorien Raum gibt, sich auszubreiten.

Im Rahmen des Sommersemesters im Jahr 2017 haben fünfunddreißig Bachelor-studierenden der Universität Potsdam im Rahmen eines »Curating Workshops« eine Ausstellung entwickelt. Für dieses Buch und die Methode des Queer Curating sind neben dem »Was« – also der Ausstellung zeitgenössischer Fotografie auf 675 qm des Bikini Berlin – vor allem das »Wie« – die Konzeptionsprozesse des Workshops/Seminars als auch der Ausstellung entscheidend.⁴

1 Die Analyse der Homosexualität_en-Ausstellung erschien auch in reduzierter Form in: Beatrice Miersch (2019): »Evidenzen Stören. Überlegungen zu einem Queer Curating«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), Evidenzen des Expositorischen. Bielefeld: transcript, S. 203-232.

2 Installationsansichten sind immer Mehrfachausschnitte: als Wahl des Realitätsausschnitts der Fotografierenden situativ vor Ort und im Nachhinein durch ihre Auswahl für eine Veröffentlichung und damit auch immer das Weglassen anderer.

3 Um die eigenen Bilder im Kopf durch die Lektüre und weitere Abbildungen zu ergänzen, vgl. etwa wezweitz.de/de/home/homosexualitat-en (Zugriff 22.6.22).

4 Das BIKINI BERLIN befindet sich in einem denkmalgeschützten Gebäude am Zoologischen Garten als Ort des Konsums für Berliner Modefirmen. Aufstrebende und bereits etablierte Labels zeigen ihre Mode in kleinen Shops, die von Start Up's umrankt sind, die in den Flanierbereichen des Erdgeschosses ihr Glück versuchen. Ein Ort mit Panoramablick in ein Affengehege, das nicht nur Tourist_innen anzieht, macht die Atmosphäre in der »Slow-Shopping-Mall« aus. Dennoch ist die lange Tradition von Mode und Normierung präsent und schwappt zu uns in den Ausstellungsraum herüber. Welche Körperbilder, Frauen*-Bilder existieren, welche von allen Menschen, Sexualität und Geschlechterrollen. Normalitätsregime der Mode und Modefotografie waren es auch, an die wir uns deshalb zuerst arbeiteten. Wir wollten deshalb mit und gegen Logiken und Mechanismen dieser bildgewordenen Stereotypisierungen in unserer Ausstellung denken (vgl. Kapitel 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«).

In dem Beispiel und ›follow-me-around‹ geht es um die Entwicklung, Erprobung und Anwendung eines Queer Curating im Hybrid zwischen Ausstellungsprojekt und Seminar. Dabei standen Fragen an wie: Welche Grundlagen halte ich als Dozierende für sinnvoll und wie sollen sie gelegt werden? Wie umfassend müssen und wie gering können sie sein? Welche Dinge müssen vorher entschieden und organisiert sein und wie groß kann dennoch der Rahmen sein, in dem alles stattfindet, damit die Studierenden sich ausprobieren können? Ihre eigene Haltung finden? Ihre Schwächen und Stärken kennenlernen? Im Folgenden wird also das Seminar »Curating Workshop. Konzeption und Durchführung einer Ausstellung« (Institut für Künste und Medien, Universität Potsdam, SoSe2017) im Vordergrund stehen, das bereits im Rahmen der Queer Curating Methode zu verstehen ist. Entscheidungen, Grundlagen und Rahmenvorgaben besaßen eine queer-feministische Haltung. Daraus soll die Notwendigkeit sichtbar werden, zu welchem frühem Zeitpunkt die Methode relevant wird und dass sie zugleich auf andere Arten von Projektarbeit übertragbar sein könnte. Was passiert, wenn man eine Ausstellung mit 35 Bachelorstudierenden der Kulturwissenschaft (und einer Öffnung für weitere Fächer) machen möchte? Wenn man etwas Neues schaffen und gleichzeitig auf Theorien und Wissen aufbauen will? Wie viel Kontrolle, Lenkung und Macht kann man abgeben und zugleich den Ansprüchen an die universitäre Lehre und denen des auszustellenden Künstlers genügen?

Das Konzept von Partizipation wird in solchen Projekten derart auf die Probe gestellt, dass sich Fragen nach Macht, Vereinfachung, Einordnung, Zeitlichkeit bis auf ein existentielles Maß ausdehnen und verhandelt werden wollen. Aus Überzeugung und durch des edukativen Rahmens mit den Studierenden ging es also darum, so viel wie möglich an Komplexität an Herausforderung und Entscheidung beizubehalten und die Macht auf alle zu verteilen. So sollte es den Studierenden möglich werden, sich im halbwegs geschützten Rahmen eines Seminars so weit es geht auszuleben, frei zu probieren und auch Erkenntnisse aus Momenten des Scheiterns ableiten. Wie queer-feministische Ansätze und der Methoden-Glossar dabei halfen, soll im Folgenden deutlich werden (vgl. Kapitel 3 »Queer is as queer does« und 3.4 »Methoden-Grundlagen-Glossar«). Die eigene Stellung als Dozent_in wird als erstes zur Disposition gestellt – die Vorreiter_innen-Position wird aufgehoben und mit so wenig Hierarchie und so viel Verantwortungsabgabe wie möglich gearbeitet. Die Grundlage für die Entstehung von neuen Methoden, sind die Bereitschaft und Förderung von Störungen bisheriger Abläufe und die Offenheit für neue Vorgehensweisen. So sollten Studierende gleich von Beginn an herausfinden, was sie überhaupt brauchen, wollen und sich wünschen könnten, um eine Ausstellung zu konzipieren. Dabei wurden bisherige Konzeptionsmöglichkeiten erst im späteren Verlauf vorgestellt, so dass es nicht nur um die Abgrenzung zur Norm ging, sondern um ein erstes Ausprobieren. Wissenlich, dass es immer einen Rahmen gibt und in diesem speziellen bereits jenen des Seminarzeitraumes, des Ausstellungsortes und dem Künstler. Es ist eine Überzeugung, die Studierenden zugleich zu fordern und zu unterstützen in dem Finden ihrer eigenen Haltung. Dies speist sich vor allem aus der queer-feministischen Sichtweise des Queer Curating.⁵

5 Es geht mir um kuratorische Praktiken im Rahmen eines viermonatigen Seminars. Dies hatte zur Folge, dass die Konzentration auf den kuratorischen Praktiken des »Wie« lagen und nicht auf dem »Was« gleichermaßen. So konnte in der auch so wichtigen Frage der Sichtbarkeit und Repräsentation von Diversi-

Die erste Rahmenvorgabe also musste auf Grund der knappen Zeit des vier Monate langen Semesters gemacht werden: So erkenntnisreich und wichtig es auch gewesen wäre, den Studierenden die Zeit zu geben, einen Raum für ihre Ausstellung zu suchen, so sehr mahnte die Erfahrung, wie weit im Vorlauf solche Planungen abgeschlossen sein müssen und wie langwierig und teuer anderenfalls eine solche Suche ist. Berlin besitzt eine Vielzahl an Projekträumen, die zumeist abgelegen und nicht groß genug waren. Die Größe des Raumes war ein Anspruch des Künstlers und zugleich der Wunsch, dass die Studierenden möglichst viel Platz hatten, ihre Ideen zu entwickeln. Damit das studentische Projekt in der Realität agieren konnte, sollte der Raum »zentrumstern« und musste dennoch bezahlbar sein. Ich hatte das Glück, während einer Veranstaltung den damaligen Mieter, Kristian Jarmuschek, des 2017 neu eröffneten Artspaces im BIKINI BERLIN von dem Projekt zu begeistern.⁶ Mit rund 675 qm am Kurfürstendamm/Zoologischer Garten war er hervorragend gelegen und durch die uns entgegenkommenden Vermieter_innen konnten die Verträge im Dezember 2016 aufgesetzt werden. Universitäre Extra-Mittel für praktisch angelegte Seminare wurden beantragt und die Raummiete, ein Ausstellungshonorar und eine weitere Dozierende konnten bezahlt werden.⁷ Der Raum wurde durch die universitäre Rechtsabteilung versichert.⁸

Auch wenn die universitären Mittel für das Projekt großzügig waren, waren zusätzliche Gelder notwendig. Die Studierenden sollten insgesamt eine gute, finanzielle Basis für die Konzeption haben. Aber auch wenn wir für das Semester in der Planung früh begonnen hatten, waren wir für die staatliche oder stiftungsgebundene Mittelvergabe ca. ein Jahr zu spät. Ein weiteres Problem stellte in der Förderungssuche die Offenheit des Projekts, bzw. dessen Ausgangs dar (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen«). Der normierte Bewerbungsplan schreibt eine Skizze der Ausstellungskonzeption und -umsetzung vor. Da die Ausstellung aber ein Hybrid aus Seminar und Ausstellung war, existierte zwar ein Plan, wie es zu dieser Ausstellung kommen könnte, aber bewusst kein fertiges Ausstellungskon-

tät für dieses Projekt nur innerhalb eines künstlerischen Oeuvres gesucht werden – nicht anhand von diversen Künstler_innen. So wurde auf das persönliche Umfeld für die Rolle des Künstlers zurückgegriffen, der bereit war, sich auch auf ein solches Experiment einzulassen und sein Werk Studierenden anvertraute (#Affekte).

- 6 Kristian Jarmuschek (Jarmuschek + Partner) hat das Projekt großzügig unterstützt und vermietete uns den Raum für zwei Wochen zu vergünstigten Konditionen. Auch sein Partner Heinrich Carstens (Position GmbH), sein Bruder Martin Jarmuschek und ihre Mitarbeiterin Ines Wittneben waren für Fragen immer ansprechbar und große Unterstützer_innen.
- 7 Für das nahezu bedingungslose Vertrauen gleich zu Beginn und die Bewilligung der Finanzanträge auf institutsebene waren die Zusagen von Prof. Dr. Andreas Köstler (Universität Potsdam, Institut für Künste und Medien, Professur für Kunstgeschichte, mein Chef und Doktorvater) als auch Dr. Norbert Richter (Dezernat 1) maßgeblich – ihnen gebührt mein herzlicher Dank.
- 8 In der Rechtsabteilung des Dezernats für Personal- und Rechtsangelegenheiten danke ich Katrin Reifenstein und Dr. Johannes Belling. Diese gesamten Namenserwähnungen sind für Außenstehende weniger interessant – ist es doch aber gerade die Unterstützung, das Engagement vieler Hände und die anschließende Dankbarkeit, die solche Projekte ermöglichen und deshalb nie unerwähnt bleiben sollten. Unterstützende Umgangsweisen sind im Rahmen queer-feministischer Überzeugungen grundlegend. Es wird mir vielleicht nicht möglich sein, mich an jede helfende Hand zu erinnern, denen ich aber dennoch sehr dankbar bin. Gerade in den sonst sehr streng bürokratischen Mechanismen ist Hilfe sehr wertvoll und für ein Queer Curating unbedingte Voraussetzung – aus Überzeugung und Notwendigkeit: Hilfe suchen und annehmen.

zept. Im agonistischen Feld ist oft weniger Platz für freie, offene Projekte – das stellte sich auch immer wieder in Einzelgesprächen und Nachfragen bei den entsprechenden Kontaktstellen heraus. Diese Fehlstellen zu thematisieren, gehört mit Donna Haraways Kritik der »Ideologien der Objektivität« (1995: 74f.) (#Situieretes Wissen) auch zur Vorgehensweise des Queer Curating.⁹ Eine weitere Hürde für die Förderungen war die universitären Partizipierenden – »ein elitärer Rahmen«, so hieß es; diese nachvollziehbare Einschränkung brachte uns viele Absagen ein. Dass wir eine Zusage für eine Finanzierung durch das Bezirksamt Berlin-Charlottenburg-Wilmersdorf erhalten sollten, stellte sich erst zwei Wochen vor Ausstellungsaufbau heraus (#Zwischen Raum und Zeit).¹⁰ Risikobereitschaft, Vorfinanzierung und etliche Anträge sind bei einem solchen Projekt notwendig, ebenso wie Mut und die offene Kommunikation mit den Studierenden. Die Tatsache, dass Ergebnisse des Projekts ein Jahr im Voraus – bzw. überhaupt – schon feststehen müssen (ebenso wie der Weg dorthin), ist bei etwaigen Anträgen immer wieder ein Problem und reproduziert eher Bekanntes als es gezielt neues Denken fördert. Die Studierenden lernten später die Procedere der Bewerbung kennen und kümmerten sich dann selbst in einer extra dafür gebildeten »Sponsoring-Gruppe« um Unterstützung bei berlinansässigen Unternehmen, vor allem durch Sachspenden.

Grundlagen der Seminarsitzungen

»Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand.« (Foucault 1983: 96)

Das erste Moment der kuratorischen Störung machte sich nicht erst in der Konzeption der Ausstellung bemerkbar, sondern bereits in der Frage, wie an die Konzeption im Rahmen des Seminars herangegangen werden soll. Die Methode der Störung die hier so Transparent wie möglich zum Tragen kommt, beginnt im Rahmen kuratorischer Prozesse somit bei sich selbst. Nur zu einfach ist es, Gewohntes und Vertrautes zu wiederholen und die Machtposition durch schnelle und eigene Entscheidungen zu stärken.

Im Rahmen des Queer Curating ist es das oberste Gebot, die eigene, machtvoll Position zu hinterfragen und Platz zu machen. Für die eigene Machtposition sollte Widerstand für andere ermöglicht und selbst aufgebaut werden. Dies beginnt bei kollektiven Arbeitsweisen und dem Arbeiten im Team. Bei diesem Projekt sollten alle Entscheidungen wenigstens auf ein Zweierteam (neben dem Künstler) verteilt werden – auch, um den eigenen Reflexions- und Begründungsprozess dauerhaft anzuregen und zur Bedingung. Die Rechtfertigung der eigenen Setzungen und Störungen gegenüber einer weiteren Dozent_in/Kurator_in wurden bereits früh zur Semesterplanung virulent. Der zweite Blickwinkel und die unterschiedlichen Erfahrungen im Hinblick auf das Kuratieren und die pädagogischen Aspekte ermöglichten uns, in etlichen Treffen das Seminar vorzubereiten, Abläufe zu planen und die Literatur auszusuchen. Der gegenseitige Austausch von Positionen, Zielsetzungen, Erwartungen und Vorstellungen

9 Die Verwendung und Erwähnung der Hashtags ist der Versuch, die Grundlagen aus dem Glossar herauszuheben. Diese können nie vollständig sein.

10 Mein herzlicher Dank geht an Elke von der Lieth (Leiterin der »Projektfonds Kulturelle Bildung« Fachbereich Kultur und Leiterin der Kommunalen Galerie Berlin-Charlottenburg) und Bezirksstadträtin Heike Schmidt-Schmelz zuständig für Jugend, Familie und Bildung, die offen und sehr flexibel das Projekt unterstützten konnten.

gen über den Ablauf wurde über Wochen ausgetragen, so dass eine gemeinsame Basis erreicht werden konnte. Umfangreiche Aushandlungsprozesse und der Anspruch eines kollektiven Arbeitens mit den Studierenden standen dem generellen Seminaranspruch zum Teil diametral entgegen. Wie viel Einführung, Rahmung und Anleitung ist für das Seminar notwendig oder sinnvoll und wie viel kann ich davon weglassen, um so wenig wie möglich Einfluss auf die Abläufe der Kreativprozesse zu nehmen? Der Anspruch entsprach dem der für mich üblichen Ausstellungskonzeptionen: Wie kann die Ausstellung aus der künstlerischen Position heraus entwickelt werden? Die Studierenden sollten zu diesem Zweck den Künstler und seinen Werdegang kennenlernen – es sollte somit nicht nur über die Kunst, sondern »mit« ihr diskutiert werden. Das hatte zur Folge, dass der Künstler ebenso bereits zu Beginn der Projektphase integriert wurde. Parallel war es mir wichtig, mit Ausstellungstheorien und Texten zur Fotografie zu arbeiten. Die Geschichte der Fotografie war für den Künstler selbst in seiner Entwicklung sehr wichtig – dennoch diskutierten wir viel darüber, welchen Einfluss es auf die Studierenden haben würde, mit dem Blick in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts das Seminar und damit die Ausstellungsplanung zu beginnen. Bei der Planung des Seminars war gleich zu Beginn klar, dass jede Textauswahl und jede Art, wie die Texte erarbeitet und besprochen werden sollten, immer wieder in ihrer Zielsetzung, methodischen Argumentation queer-feministischen Ansprüchen genügen sollten und auch ihre Auswahl während des Semesters immer wieder zur Disposition gestellt werden sollte. Ein reflektierter, offener Umgang mit der eigenen Vorgehensweise war unverzichtbar. Dennoch agiert man – so dass ein Einfluss auf die Studierenden und damit auch die Ausstellung nicht zu verhindern ist. So ist dies auch nicht das Ziel der Methode. Es geht darum, sich dessen bewusst zu werden und neue Umgangsweisen zu suchen, wie Rahmen und Lenkung eingesetzt werden können. Die eigene Perspektive und Haltung zu reflektieren, ist im Rahmen des Queer Curatings und »autopoietischen Prozesses« immer wieder Methode und Ziel zugleich (vgl. Kapitel 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«, #Queer phenomenology).

Im Folgenden werden die ersten zwei Sitzungen weitestgehend in Detail dargestellt, da sich in darin die Grundlagen der vorliegenden Arbeit wiederfinden und darstellen lassen. Im Anschluss daran werden wichtige Aspekte der Ausstellung genannt, wobei im späteren Verlauf ein besonderes Augenmerk auf die Konzeptions-Expert_innengruppe der Studierenden gelegt wurde. Die folgenden Auseinandersetzungen sollen Reflexion und zugleich Anregung darstellen, Anfangsphasen von Ausstellungskonzeptionen anders zu denken, Machtverhältnisse zu stören und Vorgaben umfassend zu reflektieren.

Erste Sitzung

Die Teilnahme an der ersten Veranstaltung war obligatorische Voraussetzung für eine Seminarteilnahme.¹¹ Die Grundlagen und gemeinsamen Erfahrungen, die hier entstehen sollten, wurden als nicht nachholbar eingestuft und durften nicht verpasst

¹¹ Dies geschah trotz der abgeschafften Anwesenheitspflicht an der Universität Potsdam. Die Seminar-Einführungsveranstaltung fand am 18. April 2017 in Potsdam statt. Im Vorfeld gab es mehr als 55 Bewerber_innen, die erstmalig alle zur Veranstaltung eingeladen wurden. Es galt first come, first serve – dennoch sollten alle nach der Einführungsveranstaltung auch die Möglichkeit haben, ihren

werden. Teilnehmer_innen, die das Seminar besuchen wollten, sollten sich bereits in der vorlesungsfreien Zeit mit einem kurzen Motivationsschreiben bewerben und mit ihren Erwartungen an den Kurs auseinandersetzen. Dies wurde auch nötig, da die Teilnehmer_innen die Anzahl von 35 nicht übersteigen sollte. Eine Zahl für praktische Projekte, die durch Erfahrung und durch die Vielzahl an Bewerber_innen gefunden wurde.¹² Denn anders als üblich in Einführungsveranstaltungen, in denen überwiegend Fragen zum Organisatorischen und der Leistungserfassung beantwortet werden, wurden hier entscheidende Grundlagen für das gesamte Seminar gelegt. Inhaltlich, methodisch und prinzipiell in seinen Abläufen. Was ich erwarte, was ich mir wünsche und was ich mir erhoffe und auch, wie wir mir Sprache umgehen werden – so mussten einige sich auch an das mündliche Gendergap erst gewöhnen.

Um gegen machtvolle und hierarchisierende Gesten zu arbeiten, wurde die gegenseitige Anrede beim Vornamen vorgeschlagen. Im universitären Rahmen ist dies unüblich, bedarf der Gewöhnung – auch für mich – und wurde dennoch von allen als passend empfunden. Für das offene Konzept des Seminars wurde die gewünschte Atmosphäre angestoßen – antihierarchisch und feministisch –, Eckpunkte und sogar Grundsteine für den Ablauf vorgestellt. Der Termin war bewusst abseits des Rahmens der universitären, aufregenden Einführungswoche, auf einen Abend gesetzt. Der Moment der leichten Müdigkeit legte sich zudem über die Aufregung und ließ dennoch Konzentration zu – die mit körperlicher Bewegung bewusst unterstützt wurde (aber dazu gleich mehr). Nach einer Vorstellungsrunde aller Teilnehmer_innen stellten wir auch uns vor und legten die Parameter offen, die wir bisher als Rahmen für das Seminar geschaffen hatten. Nach organisatorischen Fragen standen die Erfahrungen, Ideen und Vorstellungen von Fotografie und kuratorischer Arbeit im Vordergrund. Dazu gab es einen Fragebogen mit »First Questions«. Ihre Irritation war groß, die Aufregung ebenso, da es sich sogleich wie ein Test anfühlte, weil es auch eine zeitliche Begrenzung gab und ihnen die Blätter ausgehändigt wurden. Das Adrenalin war als Störung und Grundlage für die neuen Erfahrungen sehr wichtig. Wir erklärten ihnen, dass diese nicht der Wissensabfrage, sondern dem Gefühl und der besseren Einschätzung dienten, wie unterschiedlich die Ansichten zu Ausstellungen und Fotografie sind. Außerdem sollten sie sich auf diese Weise selbst bewusst machen, mit welchen Erwartungen sie an das Projekt herantreten. Die »First Questions« bestanden aus sieben Fragen und einem offenen Feld für weitere Gedanken:

1. Was ist Fotografie für dich? Welche Rolle spielen Fotos in deinem Leben?
2. Worin liegt der Unterschied von alltäglicher zu künstlerischer Fotografie?
3. Was ist Kuratieren?
4. Was sind Ausstellungen für dich?
5. Was muss eine Ausstellung unbedingt haben?

Platz weiterzugeben. Der stark erhöhte Kommunikationsaufwand durch Anmeldungen und Bewerbungen per E-Mail wurde dabei gern in Kauf genommen und gab den Studierenden einen ersten Moment, sich bereits mit dem Vorhaben auseinanderzusetzen und mich kennenzulernen.

¹² Es wäre wünschenswert, würden universitäre Seminare deutlich kleiner sein. Dafür müssten entsprechend deutlich mehr Kurse und mehr Dozierende angestellt sein, um einen guten Betreuungsschlüssel zu erhalten, wie er etwa an Fachhochschulen existiert. Die Diversität und die Freude erhöhen sich zum Glück mit jedem Studierenden mehr.

6. Was bräuchtest du dafür, um eine Ausstellung zu konzipieren und zu gestalten?
7. Hast du eine Ausstellung in letzter Zeit gesehen, die du mochtest? Und wenn ja/ nein, warum?
8. Weitere Gedanken, Anregungen oder Fragen...?

Nachdem sie fünfzehn Minuten zur Beantwortung der Fragen zur Verfügung hatten, sollten sie ihre Antworten an eine Leine hängen, die ich an der Garderobe des Raumes an der vollen Längsseite angebracht hatte. Jede_r konnte die Antworten der anderen kennenlernen, sich im Raum bewegen, sich bereits körperlich engagieren und zueinander verhalten. Bewegungen und nicht nur das in Reihen vor der_dem Dozierenden sitzend, gehört ebenso zum Ansatz des Queer Curatings – Körper und Geist sind nicht zu trennen; so sollte der Gedankenprozess auch körperlich empfunden werden und strenge Ordnungen sich auflösen (#Wildes Denken). Es war der Versuch, bewusst einen ›safe space‹ zu schaffen, in dem sich neue Maßstäbe des universitären Denkens, Fühlens, Zusammenarbeitens und Lehrens möglich werden sollten (#Safe spaces). Ein bewusst zugewandter und freier Umgang in respektvoller Sprache gehörten zu dem neuen Raum. Es ging immer auch darum, den sonstigen Seminarablauf und dessen Rituale zu stören (vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«).¹³ Es sollte nicht autorisiert hierarchisch Wissen weitergegeben werden und einander nur passiv zugehört werden. Sie sollten sich zunächst einmal bewusstwerden, wie sie mit Fotografie umgehen, welche Vorstellungen/Erfahrungen sie von Ausstellungen besitzen und wie ihre Kommiliton_innen damit umgingen. Die Antworten und Reaktionen auf die ›First Questions‹ offenbarten, wie unterschiedlich oder ähnlich unsere Vorstellungen und Gedanken waren – ein Umstand, dessen Bewusstmachung besonders im Rahmen des Queer Curatings ebenso zentral ist. Die Betrachtung der Antworten war bereits mit Gesprächen untereinander sehr anregend für die Teilnehmenden, so dass die anschließende Diskussion die restliche Sitzung in Anspruch nahm und ihr die Zeit auch eingeräumt wurde. Das Gespräch – auch mit gezielten Fragen – fand im Stehen vor den Zetteln statt und bestand auch aus dem Zitieren einiger Passagen und sich daran ausrichtenden Grundsatzdebatten. Auch persönliche Erfahrungen und Erlebnisse durften und konnten viel Raum einnehmen (#Situieretes Wissen, #studium & punctum). Es ging zwar im Seminar auch darum, neues Wissen über Fotografie, Ausstellungen und das Kuratieren hervorzubringen, aber die Art und Weise, *wie* dies geschehen sollte, wurde ebenfalls gezeigt. Der Moment des ›vorher‹, des ›noch nicht genau Wissens‹ sollte in seiner Bedeutung wertgeschätzt und nicht als Unvermögen dargestellt werden, viel eher durch spezifisches Fragen selbst reflektiert werden. Insgesamt sollte die erste Sitzung die Parameter des gesamten Seminars, die Diversität, den Spaß und auch die Verantwortung und den ganzheitlichen Einsatz der Einzelnen zeigen.¹⁴ Die geschaffenen Rahmen wurden den Studierenden offengelegt und gemeinsam reflektiert – denn alles ist mit allem verbunden und bedingt sich gegenseitig (#Rhizom).

13 Der auch für mich neue Ablauf ließ mich im Vorhinein einen Backup-Input zur Einführung in die Kulturgeschichte der Fotografie vorbereiten. aber das Ziel war es, das Gespräch so offen wie möglich zu halten und viel Vielstimmigkeit und weitest gehende ›Unvoreingenommenheit‹ der Teilnehmer_innen zu nutzen.

14 Jede_r, die_der dem Zeitaufwand oder den Inhalten zu diesem Zeitpunkt nicht zu getan war, konnte seinen_ihren Platz weitergeben.

Zweite Sitzung

Für die nächste Sitzung war es mir wichtig, die universitäre Umgebung zu verlassen, um eine andere Atmosphäre zu schaffen, die für alle gleichermaßen neu war – nicht nur für die Studienanfänger_innen. Die nächste Blockseminar-Sitzung fand zwei Wochen später im Podewil Berlin statt.¹⁵ Die Kulturstätte stellte uns ihren großen Raum zur Verfügung, nachdem wir sie zu Beginn der Vorbereitungen zwecks eines Beratungstermins für Förderanträge aufgesucht hatten. In diesem Zusammenhang ergab sich, dass sie unserem Bitten entgegenkamen und das Projekt unterstützten wollten und uns ihren Konferenzraum für fünf Termine à vier Stunden überließen. Die gewählte Umgebung sollte einen freien und kreativen Austausch ebenso wie ein flexibles Bewegen zwischen dem Berliner Ausstellungs- und dem Seminarraum ermöglichen. Die für ein Seminar mehr als verdoppelte Zeit und einer langen Pause mit gemeinsamem Mittagessen, sollte Gedankenräume ermöglichen, die jenseits des Studienalltags lagen.

Die Teamarbeit beförderte und ein intensives Arbeiten en bloc ebenso wie Pausen ermöglichte – ein Zusammendenken, -fühlen, -erleben und auch aushalten. Auf diese Weise waren sie auch körperlich anders eingebunden und konnten auf unterschiedlichen Ebenen Wissenserwerb voranbringen und wir konnten uns immer wieder neu in ihre Herausforderungen einbringen. Der erste Teil der Blocksitzung wurde dem Künstler zur freien Verfügung gestellt. Es wurde vorher besprochen und die nötige Ausstattung vom Podewil bereitgestellt. Abermals, um Macht, Routinen, Ansätze zu verändern – aber gleichermaßen im geschützten Rahmen der universitären Veranstaltung. Der Künstler hatte seine Festplatte mit digitalisierten Arbeiten mit und einige seiner Fotografien und hielt zudem einen Vortrag über seinen persönlich-künstlerischen Werdegang, Technik, fotografische Ausrüstung, seine Kameras. Er besprach Zitate für ihn wichtige Theoretiker_innen und zeigte seine Kunstwerke im Zusammenhang dazu, um die herum die Studierenden dann standen. Da der Künstler fast ausschließlich mit analogem Sofortbild arbeitet, waren die Originale empfindlich und für die Studierenden nicht alltäglich. Die anderthalb Stunden vergingen schnell und die Fragen an den Künstler häuften sich. Die Fragerunde war ebenso wichtig wie notwendig – nicht nur, da die komplizierte Technik noch fast die gleiche des 19. Jahrhunderts ist, sondern auch, weil der Anreiz der Ausstellung ein intensives Interesse und »leidenschaftliche Aufmerksamkeit« auslöste (Lévi-Strauss 1968: 16, #Wildes Denken), die für das intensive Projekt benötigt und gewollt wurde. Die Notwendigkeit und der Wille, so viel wie möglich über seine Kunst und seine Arbeitsweise zu lernen, hatte eine deutlich intensivere Motivation als das Studium sonst abwesender, kanonisierter Künstler_innen. Ein tiefes Verständnis für die Kunst wurde hier durch die persönliche Betroffenheit bzw. den Wunsch, das neue Wissen in eine Ausstellung übertragen zu wollen, herbeigeführt. Ein Verständnis von Partizipation, das das Eingebunden-sein essentiell macht. Der Fokus fiel dabei auf den Umgang der Studierenden mit dem Medium, die Vorstellungen, die mit der Fotografie verknüpft wurden und technische Erfindungen, die die Fotografie beeinflussten. Theorietexte wurden hinzugezogen,

15 Mein Dank an dieser Stelle geht ganz herzlich an Laura Seifert, Sarah Langnese und Dimitris Skafidas vom Kulturförderpunkt Berlin, die uns die Räume im Podewil Berlin, c/o Kulturprojekte Berlin zur Verfügung gestellt haben und bei der Beratung zu Fördermöglichkeiten ebenso hilfreich und unterstützend waren.

untereinander diskutiert. Uns war es wichtig, dass wir so spät wie möglich in die Diskussionen mit Fragen eingriffen, um den Studierenden einen Austausch in diesem Seminarrahmen zu ermöglichen. Ihre Öffnung und Sichtweisen seit den ›First Questions‹ und ihren damaligen Ansichten zur Fotografie und Ausstellungen lösten sich aus dem hypothetischen und übertrugen sich in ihren realen Rahmen. So veränderten sie sich und ihr Blick auf das Medium, mit dem sie sich eigentlich jeden Tag umgaben.

Auch der Künstler war damit intensiv in den gesamten Seminar- bzw. kuratorischen Prozess eingebunden. Er begleitete das gesamte Seminar – Denk- und Sichtweisen eines/er Künstlers/in auf diese Weise kennenzulernen und sich in sie einzufühlen, war ein Privileg, das für jede Ausstellungskonzeption ideal oder zumindest sehr bereichernd ist, besonders wenn man zeitgenössische Kunst ausstellt. Subalterne Tendenzen oder andere Gesten der Macht würden damit umfassend reduziert. Bewusst wurde auch ein solch intensives Kennenlernen des Künstlers vor die Besprechung der Theorietexte gelegt. Die Methode beinhaltete, die theoretischen Ansätze sogleich mit den Ansätzen/Arbeiten des Künstlers zusammenzufügen und so bewusst anders mit theoretischen Texten zu arbeiten als sonst im rein abstrakten Raum. Ziel war es auch, damit gemeinsam mit den Studierenden herauszufinden, was ihnen wichtig war, worauf sie ihr Interesse richteten und was sie noch weiter an methodischem Handwerkszeug, Theorie und Praxis benötigten – immer in direktem Zusammendenken mit der Kunst. Es war auch eine Anwendung des ›studium und punctum‹ nach Roland Barthes (#studium & punctum): Es sollten sie Dinge anspringen können – ein durchboherndes Moment des ›punctum‹ – verbunden mit einem genauen ›studium‹ ihres bereits gerichteten Interesses.

Die von allen drei ›Dozierenden‹ ausgewählten Texte vereinten unsere Interessen und gaben die Richtung an, mit der wir über Fotografie sprechen wollten.¹⁶ Die Wirkungsweisen der analogen Techniken und die Anfänge der Fotografie legten den Grundstein für die Textauswahl. Weitere theoretische Texte dienten vor allem dazu, den ›Realitätsgehalt‹ bzw. wirklichkeitsabbildenden Charakter von Fotografie ›versus‹ Inszenierung, Ausschnitt und Blickwinkel zu diskutieren.¹⁷ Diese Aspekte waren wichtig, da sich bei den Antworten auf die ›First Questions‹ vor allem zeigte, dass der Fotografie ein wirklichkeitsabbildender Anspruch zugesprochen wurde, der diskutiert werden sollte. Kurz: Was kann und was soll Fotografie? Und worin liegt der

16 Diese sehr zeitintensive, aber fruchtbare Vorarbeit der Textauswahl machte uns mit unseren eigenen Erfahrungen, Sichtweisen, Zielen und unserem Wissen und dessen Umgang damit für das gesamte Projekt vertraut. Die originalen Texte waren dabei sehr relevant, vgl. Steffen Siegel (2017): ›First Exposures: Writings from the Beginning of Photography; Paul Getty Museum, Los Angeles: Getty Publications; vor allem auch: ›Zur Erfindung der Fotografie‹ Talbot (1938/39) [2014]; ›Abstraktion und Experiment‹; Bernd Stiegler (2017); ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ Walter Benjamin (1935-39) [1980]; ›In Platons Höhle‹ Susan Sontag (1989); ›Künstlerische Konzeptionen am Übergang von analoger zu digitaler Fotografie‹ Anette Hüscher (2007); ›Was sie im Wasser sah‹ Geraldine Spiekermann (2009) (dieser Text war sehr umfangreich, aber da die Studierenden die Autorin als Dozentin aus der Universität kannten, war auch dieser für sie persönlich und damit evtl. zugänglicher) und ›Von Geschmack und Gefühl‹ von Annette Tietenberg (2015). Der fast ausschließlich mit analogen Fotografie-Techniken arbeitende Künstler wurde dabei ebenso in die Auswahl der Texte eingebunden, da ihn innerhalb seiner Arbeit auch theoretische Texte stets begleiteten.

17 Die Texte umfassten früheste Schriften zur Fotografie von 1838, u.a. von Talbot, in der die Lichtmalerei ihren mystischen Charakter beschrieben wurde – sowohl aus Erfinder_innensicht als auch aus rezeptiver Sichtweise. Primärtexte waren in erster Linie wichtig als einstimmende Einführung.

Unterschied zwischen dem eigenen Selfie und Kunst? Gibt es einen? Und wenn ja, warum? Die vielschichtigen Diskussionen ermöglichten uns einen Einblick in technische und gesellschaftliche Entwicklungen. Wir legten im Seminar die Kriterien unserer Textauswahl offen, begründeten diese und stellten klar, dass wir nur *eine* Geschichte der Fotografie bearbeiten und es viele Sichtweisen gibt. So war klar, dass wir zum Subjektivsten greifen – zu unseren Ansichten und denen des Künstlers (vgl. Deleuze/Guattari [1991] 1996: 17) (#Situieretes Wissen). Der Umfang allein dieser Geschichte aus kulturwissenschaftlicher Perspektive hätte sonst mehrere Semester gefüllt, konnte aber nur innerhalb weniger Stunden besprochen werden, da noch viele weitere Aspekte wichtig waren.

Die Arbeit mit den Studierenden an den Texten/Kunstwerken bereits in der ersten Sitzung war fruchtbar und eine gute Grundlage für weitere. Wir diskutierten über die Demokratisierung der Fotografie und zugleich Schnelligkeit und Masse, die in entgegengesetzter, analog-reduzierten Arbeitsweise des Künstlers zu stehen schien. Die Texte waren historisch oder aktuell und theoretisch oder methodisch argumentiert. Auf diese Weise liefen alle gedanklichen, inhaltlichen und methodischen Ebenen zugleich ab und zeigten uns ein spannendes Kompendium an Wissen und Vorgehensweisen, wodurch ein umfassendes Interesse der Studierenden entstand.¹⁸ Dies war gleichermaßen abstrakt und theoretisch, wie auch subjektiv, situativ und anwendungsbezogen. Mit den Texten sollte keine gezielte Lenkung geschehen – sie nahmen aber ebenso Einfluss auf das »Wie« des Denkens, wie unser Ausstellungsraum, unsere Ansichten, Kunstwerke und vieles mehr. Es wurden Texte ausgewählt, deren Aspekte wir für relevant hielten. Ein vertieftes Wissen führte bei den Studierenden aber nicht unbedingt nur zur Themenauswahl, sondern auch zum selbstbewussteren Umgang mit ihrem Ausstellungsgegenstand, ihren Techniken und generellen Möglichkeiten des Ausstellens. Der Text und die Auseinandersetzung mit dem Kunstmarkt und normierter Wissenspraktiken sollte ihnen Handwerkszeug zur genauen Analyse der analogen Fotografien und der Auseinandersetzung mit Herangehensweisen und Zugängen der Kunstwissenschaft geben – um auch zu lernen, wie bisher Kunstgeschichtsschreibung funktioniert. Die Texte waren divers und doch waren es vor allem die kanonischen Texte von Walter Benjamin zur Aura (1980) und Susan Sontag zu Platons Höhle (1989), die umfassend zu Diskussionen anregten und kontrovers diskutiert wurden – immer mit dem System gegen das System (vgl. Kapitel 3.2.1 »Ich bin ein Riss, ich will durch Wände

18 Dazu diskutierten wir unter anderem Texte zur Fotografie (der Grat zwischen Verständlichkeit neuem Denken und Anknüpfen an Wissen, war dabei stets wichtig zu halten. Zumal Texte auch immer als (Des)Orientierung dienen können (#(Des-)Orientierung, #Queere(nde) Narrationen?). Aus heutiger Sicht kämen weitere Texte hinzu und würden andere ausgetauscht). Der bereits erwähnte Text »Zur Erfindung der Fotografie« von Henry Fox Talbot (1839) durfte auch nicht fehlen. Aber auch Talbots »Bericht über die Kunst der fotogenischen Zeichnung, oder: Das Verfahren, durch das natürliche Gegenstände dazu gebracht werden, sich selbst ohne Zutun des Zeichenstifts eines Künstlers abzubilden«, der auf einem Bericht vom 31. Januar 1839 vor der Royal Society in London basierte und ein Gedicht über »Daguerre« von Franz Fitzinger (1839). Beide Texte sollten die technischen Aspekte ebenso aus Sicht der Erfinder veranschaulichen wie auch einen zeithistorischen/gesellschaftlichen Eindruck vermitteln, welche Bedeutung ihre Entdeckung hatte und auf welche Weise darüber gesprochen wurde. Die beiden Texte von Bernd Stiegler entstammen dem Ausstellungskatalog »Revision. Fotografie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg« (2017), der sehr spannende Felder umspannte, die in seinen Arbeiten eine große Rolle spielen.

gehen!« und 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«). Auch für den Künstler ergaben sich daraus weitreichende Erkenntnisse und die Idee für ein neues Kunstwerk speziell für die Ausstellung, die diese Diskussionen im Zusammenhang mit seinem analogen Bildmaterial und doch auch digitalen Techniken thematisierte. Durch die Verbindung von Theorie und Praxis wurde es bereits in den ersten Sitzungen möglich, eine erste Vorauswahl an auszustellenden Werken zu treffen. Die Interpretationsansätze und Fragen an den Künstler waren durch die individuelle Textlektüre im Vorhinein durch die Studierenden differenziert, tiefgründig und interessiert. Texte zur Theorie und Geschichte der Fotografie, ebenso wie persönliche Berichte über das Erlebnis von Zeitgenossen, die erste Fotografien sahen/sie anfertigten, wurden im Kontext der Arbeiten des Künstlers besprochen, welcher sie einordnete und zu interpretieren half. Auch der Ortswechsel und die Gruppenarbeit führten zu unterschiedlichen Weisen der Theoriebesprechung und Auseinandersetzung mit der Kunst. Alles fügte sich rhizomatisch, bewegte sich netzartig auf vielen Fluchtlinien und der Versuch unternommen, keine Hierarchie, sondern nur in Verdichtungen und Knotenpunkten zu denken. Eine Erfahrung, die gerade im universitären Alltag, der doch oft durch das strenge Bachelorsystem von Anweisungen und vordefinierten Aufgaben geprägt ist, fehlt.

Die Studierenden arbeiteten sich tief in das Portfolio und das Oeuvre des Künstlers, lernten seinen Blick, Motivauswahl und Umgang mit Menschen kennen und davon ausgehend argumentieren, entscheiden, auswählen. Ein umfassendes Engagement, das bei vielen durch die Faszination für den Künstler und aber auch durch die Anwendungsbezogenheit ihrer Beschäftigung hin zur Ausstellung herrührte. Die Studierenden hatten sich tief in das Portfolio des Künstlers eingearbeitet haben und konnten mit dem Oeuvre argumentieren. Gerade deshalb war es mir wichtig, keine Gruppenausstellung zu machen und das Ausstellungsprojekt auf diese Weise zu strukturieren: sie sollten lernen, sich mit einem Künstler intensiv auseinanderzusetzen, seine Techniken, Denkweisen und Kunstwerke wirklich kennenzulernen. Die Verbindung dann wieder mit Theorie und Praxis – zu Raumtheorien, kuratorischen Ansätzen und Theorie zur Fotografie – führte zu einer umfassenden kuratorischen Arbeit. Aber nicht nur für die Studierenden, mich als Dozentin und Kuratorin, sondern auch für den Künstler selbst ergaben sich aus unseren Seminarsitzungen spannende Erkenntnisse und Anregungen.

Die Reihenfolge, in der die Sitzungen abgehalten wurden, beförderte ein Zusammenführen und -denken der Theorie mit der Praxis. Am Tag darauf stellte der Künstler vertrauensvoll eine große Auswahl seines gesamten Portfolios für die Studierenden zur Verfügung. Da sich im Laufe der Zeit etliche Fragen häuften, boten wir an, das Seminar für Interessierte eine Stunde früher zu beginnen, in der der Künstler offene Fragen und tiefere Einblicke ermöglichte. Fast die Hälfte kam und hatte Fragen vorbereitet und war dankbar über die Zusatzzeit – ein Engagement, das bis zur Ausstellung anhielt. In meiner Erfahrung spricht man sonst in Theoriesitzungen auf andere Weise über die Texte, ihre Inhalte, Thesen und Argumentationsweisen: In diesem Seminar wurden Verständnisfragen zu den Theorien fordernder gestellt; sie wollten verstehen, anwenden können, Haltung beziehen, selbst machen, denken, Rhizome erkennen und bauen. Das anwendungsbezogene Nachdenken affizierte die Studierenden und ihren Umgang mit den Texten. Die darin enthaltenen Aspekte wurden direkt auf das eigene Projekt bezogen und damit viel engagierter, da involvierter, besprochen. Das intensive Besprechen von Arbeitsweisen, Gedanken und Kunstwerken wurde verbunden mit der Besprechung der Theorietexte des Kuratorischen auch mit dem Blickwinkel

queer-feministischen Ausstellens; erste Konzeptideen für die eigene Ausstellung wurden längst gesponnen.¹⁹

Der intensive erste Tag wurde deshalb auch gekrönt mit einem gemeinsamen ersten Besuch des Ausstellungsraumes. Es war viel, aber unabdingbar, dass alles zusammen gedacht werden sollte – Kunst, Theorie und der Raum, in dem sie stattfinden sollte. Den Studierenden wurde bereits vor dem ersten Seminar ans Herz gelegt, den Ausstellungsraum zu besuchen, aber beim ersten gemeinsamen Besuch gab es bereits konkrete Ideen und Wünsche, welche Werke ausgestellt werden sollten. Wir erstellten eine Tabelle, in der wir versuchten, Kategorien aufzustellen, in denen wir Aspekte der Fotografie unterteilten. Grundlage war unsere aktuelle Fragestellung, die der Theorietexte und solche des Künstlers und seiner Werke. Ziel war es, ein Gefühl für die möglichen Themen herauszustellen, die uns am meisten an der Fotografie interessierten. Online konnten sie sich in diese Gruppen einteilen und darin bereits erste Konzepte ausarbeiten.²⁰ Die Liste war live und dynamisch angelegt und sollte weder Vorgaben noch Einschränkungen forcieren. Das Zugeständnis, eine Wurzel entwickeln zu lassen und unterschiedlichste Anknüpfungspunkte hervorzu bringen, war dabei eine spannende Denkmethode (#Rhizom). Sie konnte verändert, erweitert und angepasst werden. Dies geschah in reger Teilnahme der Studierenden – analog in etlichen Gruppentreffen, die sich digital auf den Plattformen organisierten und dort auch untereinander austauschten (#Posthumanities).

Dritte Sitzung

Für die nächste Sitzung zwei Wochen später wurden Konzepte erarbeitet, die die Studierenden auf verschiedene Weisen visualisierten und präsentierten. Diese Freiheit – ob digital, analog gezeichnet, sprachlich präsentiert – ergab, dass die Gruppen sehr unterschiedlich arbeiteten: Manche hatten bereits für bestimmte räumlichen Abschnitte Ideen entwickelt. Diese wiederum wurden mit Worten beschrieben, um ein Gefühl und Thema zu vermitteln, andere hatten diese Ideen digital gezeichnet, als Konzeptpapier geschrieben und wiederum andere hatten Fotografien mit Screenshots aus dem Portfolio herausgelöst, diese ausgedruckt und schon »zu Wänden« zusammengeklebt. Ihre unterschiedlichen Wege und Medien, mit denen sie ihre Ideen visualisierten, materialisierten und verbalisierten, war für die kuratorische Arbeit im »wildem Denken« essenziell (#Wildes Denken, #Posthumanities). Diese Präsentationsrunde stellte die Studierenden zugleich auf den Prüfstand. Der für alle neue Rahmen

19 Beatrice Jaschke (2013): »Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation«; Nora Sternfeld (2013): »Kuratorische Ansätze«; Mary Anne Staniszewski (1998): »The Power of Display«; Fiona McGovern (2013): »Display«; Dorothea von Hantelmann (2007): »How to do things with art?«, vor allem S. 7-19; Bernd Stiegler (2017): »Porträtfotografie«; Karen Barad (2012): »Intra-action«; Andreas Kraß (2003): »Queer denken«.

20 Unsere Aufforderung lautete: »Tragt euch bitte hier mit Namen und Mailadresse/Telefonnummer ein, so dass die dann gefundenen Gruppen ab Montag (22.05.) ein Konzept ausarbeiten können. Ich habe euch alle als Bearbeiter_innen eingetragen, so dass ihr auch Kategoriebezeichnungen/Inhalte/Themen hier schon hinzufügen wollt. Sonst macht ihr das bei der Konzepterarbeitung. Bitte denkt immer die Rolle der Besucher_innen, den Raum und das Bikini abgesehen von der Kunst mit. Notiert euch dazu gehörige Werke/Werkgruppen (schaut in Ruhe nochmal das Portfolio durch) und seid mutig, diese nicht zu stark in Kategorien zu sehen. Am 9. Juni findet eine Präsentation der Konzepte statt. Falls noch Fragen aufkommen, können wir fast jederzeit darüber sprechen!☺«

und ihre unterschiedlichen Charaktere machten es wichtig, einen safe space zu schaffen, bei dem alle Redezeit bekamen und Nachfragen und Kommentare erst nach Abschluss der kleinen Präsentation stattfanden. Was sonst so selbstverständlich ist im Studienalltag, wurde im praktischen Umfeld zur Herausforderung: Sie argumentierten leidenschaftlich für das, was ihnen wichtig war, erklärten und beschrieben – der erste Test, den sie zu durchlaufen hatten, war eine sehr sensible und zugleich produktive Phase. Diese hat oftmals im musealen/kuratorischen Alltag wenig Platz. Ideen werden ausgetauscht, aber nur viel zu selten begründet: *warum* ist mir *das* wichtig, *was* will ich damit erreichen oder ausdrücken? Welchen Standpunkt nehme ich warum ein – ein Aspekt des situierten Wissens nach Haraway (vgl. 1995: 75) (#Situieretes Wissen), der immer wieder relevant und als Prozess nie abgeschlossen wurde (ebd. S. 82). Es wurde darauf geachtet, dass zunächst die Ideen nur vorgestellt, aber noch nicht kritisiert, werden. Erst nach Abschluss der jeweiligen Konzeptgruppe wurden die Ideen diskutiert und direkt im jeweiligen Raumsegment besprochen, was (an)regende Bewegung im Raum hervorbrachte. Während dieser Sitzung befanden wir uns die gesamte Zeit im Ausstellungsraum – der derzeitige Mieter der Räume, den wir vorher fragten (in vorheriger Absprache mit dem Vermieter), akzeptierte die große studentische Gruppe im hinteren Teil des Raumes gern. Es war wichtig, die Atmosphäre des Raumes und des Ortes über den Tag verteilt aufzunehmen; wie sie sich verändert, wie die Besucher_innen und sie selbst sich darin bewegten oder bewegen wollten. Ein genaues Kennenlernen, Verloren gehen, Beobachten und Wissen um die Eigenheiten des Raumes ließ uns fast zu Lévi-Strauss'sche Ethnologen werden (vgl. Lévi-Strauss 1968: 14ff.) (#Wildes Denken, #Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung), die alle menschlichen und nicht-menschlichen Aspekte innerhalb des Rhizoms verorteten. Den Raum zu fühlen, war in Verbindung mit den theoretischen Texten zur handlungsbezogenen, performativen Hervorbringung von Bedeutung, der Rolle von Atmosphäre und dem Versuch des neuen Umgangs mit dem Ausstellungsraum von zentraler Bedeutung (#Atmosphäre, #Intra-action und Relationalität, #Posthumanities).

Am Ende der Konzeptvorstellung haben wir uns in jeden Teil des Raumes gestellt und über alle Konzepte abgestimmt. Bei insgesamt fünfundreißig plus drei Teilnehmer_innen, entstanden sehr rege Diskussionen, die trotz demokratischer Abstimmungen auch für Unmut sorgten, mit der sie ebenso lernten, umzugehen. Meine Erfahrungen sollten dabei nicht leitend, sondern unterstützend sein. Ein Zugeständnis, das für alle drei ›Dozent_innen‹ nicht immer einfach war; vor allem, da wir unsere eigenen Vorstellungen und Erwartungen hatten und der enge Zeitrahmen und die bis zu diesem Zeitpunkt nicht feststehende Finanzierung sich nicht immer in den Hintergrund schieben ließen. Dem Künstler gewährten wir zudem ein Vetorecht, das er aber nur selten nutzte (vgl. Kapitel 1.3 »Große Erwartungen an Kurator_innen«). Die dennoch produktiven Abläufe führten zu Abstimmungen – Wand für Wand.²¹ Immer im Blick dabei waren Blickachsen mit anderen Raumbereichen/Wänden und damit auch eine körperliche Bewegung im Raum. Eine Überzeugung für eine kuratorische

21 Alle Ideen wurden online am selben Abend hochgeladen, so dass auch die Fehlenden die Konzepte sehen konnten. Außerdem wurde ein Audiomitschnitt zur Verfügung gestellt. Die Protokollant_innen versuchten, alles festzuhalten – immer ausgehend von Lévi-Strauss' Prämisse, dass erstmal jede Information wichtig ist und sich auch erst im weiteren Verlauf ihre besondere Bedeutsamkeit erschließen kann (vgl. 1968: 19).

Ausrichtung, die die Studierenden aufgrund ihrer Lektüre im Seminar zur Performativität und ganzkörperlicher Wahrnehmung adaptierten (#Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung, #Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung). Der Ausstellungsraum hatte durch seine großzügigen Wandaufteilungen der mehr als dreißig Stellwände ein enormes Potential, nicht in einzelne Themenbereiche aufgeteilt zu werden, sondern durch Sinnabschnitte strukturiert und gleichsam als Gesamtnetz verbunden zu bleiben. Es bildeten sich Knotenpunkte aus Bedeutungen, die entlang von Fluchtlinien die Ausstellung in ihrer Konzeption voranbrachten. Das Konzept des Rhizoms war auch im physischen Sinne hier Vorbild, da durch die Sichtachsen des Raumes immer wieder neue Fluchtlinien gedacht werden konnten. Diese Linien sollten durch die Bewegungen der Besucher_innen entstehen, sich ändern und abbrechen und wieder neue Anknüpfungspunkte finden, solche, die wir konzipiert hatten und solche, die durch ihren Einfluss entstanden (#Rhizom). Durch eigene Bewegungsmuster und tagelangen Aufenthalt der Studierenden im Raum wurde dies zusammengefügt und immer wieder neu durch verschiedene Blickwinkel erprobt. Dabei ging es nicht darum, nur einen oder gar den ›optimalen Parcours‹ durch die Ausstellung zu konzipieren, der dann den Besucher_innen vorgegeben werden sollte, sondern sich allen Knotenpunkten bewusst zu werden und zu imaginieren. Queere Orientierung, die alle »Gegebenheiten berücksichtigt« (Lévi-Strauss 1968: 14) (#Wildes Denken), die neue Zusammenhänge hervorbringt, Geschlechterkategorien und die der Einteilung der Fotografie quer denkt, war das Ziel inmitten rhizomhafter Strukturen. Außen- und Innenraum wurden ebenso wie die künstlerische Arbeits- und Denkweise mitgedacht und sollten bewusst vorher diskutierte Stereotypisierungen (an solchen Orten wie Einkaufshallen), durchbrechen und Alternativen anbieten. Dies sollte auf der Ebene geschehen, wie wahrgenommen wurde, *wodurch* und *was* zu Sehen gegeben wurde.

Auch wenn die Diskussionen und Abstimmungen zeit- und kraftintensiv waren und wir Pausen benötigten, war es allen wichtig, zu guten Kompromissen und Entscheidungen zu kommen – für den gesamten Raum mit seinen mehr als 30 Wänden, für die Zeit und für die Kunst. Alles war zunächst bedeutsam und gleichwertig. Abgelehnte Konzepte konnten sogar manchmal produktiv für andere Bereiche genutzt oder zusammengefügt werden; wieder andere entstanden gemeinsam und situativ im Ausstellungsraum – trotz oder gerade aufgrund bereits etlicher Treffen im Raum und in den Gruppen. Diese kreativen und demokratischen Aushandlungsprozesse waren gleichermaßen Bestandteil des Seminars und auch der Ausstellungskonzeption – sie lernten, dass sie am produktivsten arbeiten konnten, indem sie es einfach ausprobierten. Niemand von ihnen hatte zuvor eine Ausstellung kuratiert und bereits nach sechs Wochen konnten sie das Portfolio des Künstlers aus dem ›ff‹, konnten auf Grundlage der starken Auseinandersetzung mit seinen Arbeitsweisen ihre Ausstellungskonzepte begründen und lernten, seine Art zu Arbeiten und die Menschen, Dinge, Situationen zu fotografieren und Bildwelten aufzubauen immer besser kennen.²² Dabei ging es nicht darum, es dem Künstler recht zu machen, in seinem Sinne zu agieren oder auf der anderen Seite ihn nur für unsere Zwecke und Inhalte heranzuziehen. Es ging um ein tiefes Verständnis – eine »leiden-

22 Die Entwicklung des Ausstellungskonzepts aus dem bisher Gelernten im Kurs – zur Fotografiegeschichte und -theorie, Texte zum Kuratieren und der Rolle des Performativen, den Arbeiten des Künstlers, seine Techniken und gesellschaftliche Fragestellungen waren ebenso wichtig wie die eigenen, persönlichen Ansichten zu alldem im Austausch mit den anderen.

schaftliche Aufmerksamkeit« und die »Vertrautheit« im Sinne von Lévi-Strauss (1968: 16) #Wildes Denken waren Schlüsselemente für das Queer Curating. Es verhinderte zudem eine Ausstellungskonzeption, die sich zu sehr an dem Ort im Sinne der Verführung und effektvollen Präsentation oder Konventionen von Fotografieausstellungen orientiert. Zusammen mit den Theoriesitzungen ergab dies ein sehr fruchtbares Arbeiten, bei dem meine Rolle als Dozentin immer helfend und unterstützend und so wenig es ging lenkend war. Die Entwicklung einer eigenen kuratorischen Haltung wurde im Rahmen des Seminars immer von allen gefordert. Denn alle Teilnehmer_innen sollten inhaltliche Konzepte erarbeiten, damit alle weiteren Aufgaben auf dieser Grundlage entstanden – Textarbeit, Marketing, Vermittlung – all dies sollte nicht unabhängig von der Konzeption der Ausstellung ablaufen. So beschlossen wir auch gemeinsam den Ausstellungstitel.

Expert_innen-Teams

Für den nächsten Schritt wurden Expert_innen-Teams gebildet, die je nach Neugier, Interesse oder bereits beschreibbarer Vorliebe oder gar Stärke ausgesucht werden konnten. Bis weit über die Ausstellung hinaus wandelten sich als Schwäche geglaubte Eigenschaften zu Stärken durch das Projekt (oder konnten zumindest mehr darüber erfahren) bis hin zur Verwirklichung der darin gefundenen Träume, die zu Jobs wurden.²³ Ihre Gruppen, die immer auch Überschneidungen und Überlappungen hatten, waren:

Gruppe 1: Texte

Gruppe 2: Kunstvermittlung

Gruppe 3: Exponate und Ausstellungsgestaltung

Gruppe 4: Ausstellungsproduktion/Umsetzung

Gruppe 5: PR/Marketing/Kommunikation

Gruppe 6: Schatzmeister_innen und Sponsoring

Gruppe 7: Ausstellungstechnik und Transport

Gruppe 8: Vernissage und Finissage

Es gab Studierende, die es sogar schafften, sich in mehr als nur einer Gruppe zu engagieren. Zudem gab es eine_n Hauptverantwortliche_n, der_die die Telefonnummer für alle in das Onlinedokument einfügte, so dass eine direkte Kommunikation untereinander möglich war. Die Aufgaben und die Einteilung in diese Gruppen zeigte den Studierenden, welche Aspekte von allen bedacht werden mussten für ein derartiges Projekt und wie das im Team funktionieren kann – trotz der Tatsache, dass viele neben ihren anderen Seminaren auch noch arbeiten mussten. Die Aufteilung in Gruppen erfolgte selbstständig und die Tatsache, dass eben ein paar Studierende in zwei Gruppen waren, erleichterte ihre Koordination und den Abgleich des Wissens- und Arbeitsstandes. Für die jeweiligen Gruppen hatten wir bereits Aufgaben aufgelistet, wollten diese aber nicht direkt vorgeben, um auch unsere Arbeitsweisen zu erweitern und nicht als Ideal vorzugeben. Nach einer ausgiebigen Mittagspause (in der sich Teambesprechungen auf eine andere Weise ergeben) berieten wir uns gemeinsam über die Aufgaben, die bei einer Ausstellung noch anfallen können. Dabei konnten die Studierenden eigene

23 Etliche Studierenden fanden ihre Stimme, ihre Haltung und ihren Weg in diesem Projekt, was mich unendlich glücklich macht.

Schwerpunkte setzen: was sollte und könnte für eine Ausstellung wichtig sein und werden? Zudem wurden damit nicht nur alte und bekannte Muster (durch meine eigenen Erfahrungen) reproduziert, sondern neue Kategorien und Prioritäten hervorgebracht. Eine Prämisse, die der eigenen »Schablone« weniger Raum einräumte und zum anderen als Imagination die Vermittlerinnenrolle »zwischen Kollektivem und Individuellem« einnahm (Lévi-Strauss 1978: 41).²⁴ In kürzester Zeit wurde in gemeinsamer Arbeit mit den Studierenden die Liste der Aufgaben und Gedanken endlos – sollte sie auch werden, um sie selbst anschließend entscheiden zu lassen, welche Punkte welche Priorität (inhaltlich und zeitlich) erhalten und was zu welchem Zeitpunkt wichtig wird. In jeder Gruppe übernahmen die Ansprechpartner_innen die Führungsrolle oder zumindest die Verantwortung, dass die Aufgaben, die sie und die anderen ihnen auftrugen, erledigt wurden. Diese Einteilung war aus mehreren Gründen und auf vielen Ebenen wichtig: Dem Prinzip des »sitierten Wissens« folgend, war es wichtig, Wissensbereiche aufzuteilen, die, jedes für sich genommen, dann intensiv umfasst werden konnte (#Situierendes Wissen). Es sollte und konnte nicht von »allen alles verlangt« werden. Die Studierenden sollten sich intensiv mit ihrem Bereich und dem Zusammenhang mit der Ausstellung dabei beschäftigen und nicht alles nur oberflächlich behandeln. Verantwortlichkeiten wurden für die Aufgaben und damit entstehenden Einflussfaktoren besprochen und mit ihren Stärken und Vorlieben abgestimmt.²⁵

Die Aufgabenlisten, die abgearbeitet wurden, waren für alle sichtbar und erforderten auch immer wieder gemeinsame Abstimmungen, Absprachen und Erweiterungen. Alle Aufgaben mussten für alle bekannt sein, um dann beurteilen zu können, welche für sie »nützlich oder interessant« wurden (Lévi-Strauss 1968: 20). Durch die Gleichzeitigkeit der Erledigung wurde zwar nach Dringlichkeit entschieden, aber diese bedeutete nicht, dass die Aufgaben wichtiger waren. Aufgabenverteilung und die direkte Kommentarfunktion erleichterten und bereicherten unser Arbeiten ungemein und ergänzten die persönlichen Treffen in den Gruppen und unsere universitäre Kursplattform »Moodle«. Das Onlinedokument »Entdecke die Möglichkeiten« war zudem mit Inhalten bestückt, für die alle Verwendung hatten. Dazu gehörten Teile aus unseren Förderanträgen mit Informationen / Beschreibungen zum BIKINI BERLIN, die etwa die Sponsoring-Gruppe für ihre Anfragen im Hinblick auf mögliche Interessengruppen und potentielle Konsument_innen benötigte. Auch die Erarbeitung der Texte für die Kommunikation mit der Presse konnte auf diese Weise unterstützt werden. Die Entscheidungsprozesse sollten so demokratisch wie möglich ablaufen, die kleineren »Expert_innen-Gruppen« erwiesen sich als erfolgreich. Die gegenseitige Unterstützung und die Möglichkeit, immer Rücksprache mit uns zu halten, ließ sie mutig, produktiv und frei agieren.

24 Projektbezogene Fragen wurden mit im Zusammenhang »generellen« Abläufen gestellt: Was ist überhaupt Kunst; was darf und soll warum gezeigt werden, was gehört dazu? Wie ist der Prozess der Ausstellungskonzeption? Wer darf sprechen, welche Themen werden behandelt und oder wie geht man mit der Sammlung um? Wie werden die Stimme nach außen repräsentiert? Und durch wen oder auf welche Weise? Unsichtbare Auswahl oder sichtbare Mehrstimmigkeit? Wie und welche Fotos kommen in Umlauf? Und auch danach – wie war es auch im Nachhinein? Gibt es eine Reflexion, ein Fazit oder rennt man nur zur nächsten Ausstellungsplanung?

25 Das »Subjektivste wird das Objektivste« sein (Deleuze/Guattari [1991] 1996: 17) war dabei das Credo, das zugleich die Wichtigkeit und Gleichwertigkeit aller Bereiche einer Ausstellung würdigte und bereits zu den Ansichten der Fotografie nach intensivem Studium der Theorie und seiner Arbeiten gewählt wurde (vgl. #Situierendes Wissen).

In relativ kurzer Zeit arbeiteten sich alle Gruppen in ihre Arbeitsbereiche ein, eigneten sich eigene Lösungswege an und stellten Ergebnisse zur Diskussion. Für Rücksprachen, Fragen und bei allen Entscheidungen wurden wir zu Rate gezogen, so dass ihre Verantwortung im Schutzrahmen des Seminars stattfinden konnte. Die Studierenden lernten in den unterschiedlichen Gruppen ihre Stärken, Schwächen und Vorlieben kennen (die wir dennoch immer wieder zu hinterfragen suchten), so dass manche der Studierenden in den etwaigen Bereichen oder sogar in den spezifischen Unternehmen noch heute eingebunden sind.

Die Sponsoring Gruppe versuchte (immer, wie alle Gruppen, mit unserer Unterstützung), unsere Verni- und Finissage sponsern zu lassen. Dafür erarbeitete sie als erstes gemeinsam mit der Text-Gruppe ein Anschreiben für die gesamte Kommunikationsarbeit. Für die Sponsoring Anfragen besaß der Text andere Schwerpunkte als für die Presseanschreiben. So sollte den potentiellen Sponsoren deutlich werden, wer die Ausstellung wo und mit welchem Thema kuratiert, welche Bekanntheit der Künstler bereits besitzt und warum gerade dieses Projekt zu ihrem Produkt passt. So waren auch Aspekte wie erwartetes Publikum, Zielgruppen des Hauses, Reichweite, PR-Arbeit und Gegenleistungen (wie Nennung der Sponsoren in der Social Media Arbeit, Logovertretung im Raum und in der Pressemappe usw.) inkludiert. Etliche E-Mails gingen von den einzelnen Gruppen, vor allem der PR-Gruppe und der Sponsoring Gruppe raus, deren Zielsetzungen und Inhalte im Einzelnen hier nicht weiter aufgelistet werden können. Wichtig war den Studierenden, ihr Projekt nicht als unbedarftes Projekt von Studierenden zu vermarkten, sondern vor allem ihr inhaltliches Konzept, den Künstler und den Ausstellungsort selbstbewusst in den Vordergrund zu stellen – eine Entscheidung, die sich auch in der Rhetorik, den Informationen und der Aufteilung auswirkte. In nur wenigen Wochen arbeiteten alle Studierenden weit über das normale Maß eines Seminars an ihrem eigenen, ersten Ausstellungsprojekt.

Die Gruppe »Exponate und Ausstellungsgestaltung«, die für das Ausstellungskonzept und deren Gestaltung Verantwortung übernahm, traf sich zwei Wochen vor der Aufbauwoche fast jeden Tag zu acht im Ausstellungsraum. Sie hatten über alle Konzepte die Entscheidungsmacht und die bereits abgestimmten Gestaltungsideen kamen abermals auf den Prüfstand – nun bereits mit dem Gesamtkonzept im Blick. Die Zusammenarbeit, bei der meine Anwesenheit auch gewünscht war, war sehr locker, kreativ und fleißig. Sie hatten ein sehr gutes Gespür für die Werke des Künstlers entwickelt, arbeiteten intensiv mit den räumlichen Gegebenheiten und verbanden die Theorien zum Kuratieren mit ihrer täglichen Arbeit. So ergab sich im Zusammenwirken nach und nach jede Wand, jede Blickachse und ein Themenschwerpunkt, der alle Arbeiten miteinander verband und eine Verbindung zum Außenraum Berlins mitsamt der Fenster und den Eigenheiten des Innenraumes schuf. Mit allen Möglichkeiten, digital mit unseren Laptops/iPads und analog mit Zeichen-/Schreibblock versuchten wir, uns die Ausstellung und ihr Erleben am besten zu imaginieren und zu konzipieren und immer wieder Momente kuratorischer Störungen mitzudenken.

Alles, was zur Umsetzung und Produktion der Ausstellung benötigt wurde, wurde für die Produktions-Gruppe im Google Doc notiert – nicht zuletzt mussten die Fotografien so schnell wie möglich ausbelichtet und auch großformatige Tapetendrucke bestellt werden. Fragen und Feedback des Künstlers zu einigen Gestaltungs- oder Umsetzungsaspekten wurden notiert und für später aufbewahrt. Sie merkten, wie wichtig die Arbeit im Raum für sie ist. Für die Entscheidung über das Zusammenspiel

der Arbeiten – wie zum Beispiel deren konkreten Ausbelichtungsgrößen – hatten sie unterschiedlich große Papierbögen besorgt, die sehr bei der Einschätzung der Maße halfen. Stunden und Tage vergingen, Konzepte wurden umgeworfen und neu geschaffen. Langsam ergab sich ein Gesamtkonzept, das so zum Leben erweckt wurde. Sie lernten schnell dazu und auch, sich mit der Umgebung insofern anzupassen, als etliche Sicherheitsbestimmungen für Fluchtwege und andere Vorgaben eingehalten werden mussten, die ich durch unseren Vermieter erfahren und aufgelistet hatte. Die Gruppen waren alle tätig und trafen sich – in Berlin oder in der Universität – und trugen Stichpunkte und Fragen in das Onlinedokument ein. Die PR- und Text-Gruppe erarbeiteten zum Beispiel Vorschläge für die Anschreiben für Sponsoringanfragen und die Pressearbeit. Die Studierenden entwickelten mit uns Konzepte, wem sie auf welche Weise das Projekt vorstellen und für Sponsoring-Anfragen kontaktieren wollten. Diese waren vor allem für die Events der Ausstellungseröffnung und der Finissage gedacht. Die Berliner Firmensollten nachhaltigen und antidiskriminierenden Grundsätzen folgen. Dabei ist es ein gemeinsames Bestreben, in den Aktivitäten zusammen zu passen. Sie trafen Vereinbarungen, fanden viele Unterstützer_innen und machten die Ausstellung damit zugleich publik.²⁶ Wir waren unterstützend dabei und gaben unsere Texte ebenso zur Kritik und Bearbeitung frei. Es ging uns dabei um Möglichkeiten kollaborativen Arbeitens und weniger darum, ihnen Inhalte und Strukturen vorzugeben. Parallel dazu hat die Vermittlungsgruppe ein Rahmenprogramm entworfen, das ebenso in die Pressemappe integriert werden sollte. Aus dem Rahmen des Üblichen auszubrechen war schwierig, der Ort der Ausstellung und die Kürze der Ausstellungszeit führten aber zu einem konzentrierten Programm.²⁷ Die Gruppe, die für Verni- und Finissage zuständig war, erstellte Pläne, kümmerte sich um Unterhaltungs-Logistik, Besetzung der Bar und Gastronomie. Die Produktionsgruppe begann erst in der zweiten Hälfte mit ihren Aufgaben – als die Konzeption stand und alle Sicherheitsbestimmungen geklärt waren. Wir Dozierenden trafen uns dafür noch mit dem Raumvermieter und besprachen Sicherheits- und Versicherungstechnischen Dinge, die wir nicht aus den Augen lassen durften. Auch das BIKINI BERLIN wollte über alle Entwicklungen informiert werden und unterstütze das Projekt zugleich umfassend – sogar personell während der Verni- und Finissage – weit über die üblichen Maße und Öffnungszeiten hinaus. Die PR-Gruppe nutzte neben der digitalen Kommunikation auch meine Sprechstunden, um die Fragen, die sich nach ihrem ersten Treffen ergaben, zu besprechen. Nach langen Gesprächen war die Tipps- und Notizenliste sehr lang – der Druck erhöhte sich gleichermaßen. Eine Erinnerung daran, dass die Wahrscheinlichkeit, dass solcherart Projekte von der regulären Presse aufgenommen oder darüber berichtet wird, sehr gering

26 Mein herzlichster Dank geht hier neben Prof. Dr. Andreas Köstler (Universität Potsdam), an: BIKINI BERLIN, The Impossible Project, Berliner Pilsner, BierFabrik Berlin, Coolonga, Mampe Berlin, Bionade, Skadi, Limai, Amüsierkombinat, Wolfgang Matzat, Moki/Schlottmann's Cocktails&Catering und das Tanzkollektiv. Sie unterstützen uns in unseren Events und speisten es zudem in ihre Kommunikationskanäle, wovon nicht nur sie, sondern auch wir sehr profitierten.

27 Dazu gehörte: ArtistWalk//Analog im Dialog: Morbide Schönheit, analog-digitale Experimente und Zerstörung//Der Künstler führt durch die Ausstellung//22. Juli 2017, 16 Uhr; Kurator_innen Führung// Art meets Campus: So sehen die Kurator_innen die Ausstellung. Ein Rundgang. Freitag, 21. Juli 2017, 17 Uhr Samstag, 29. Juli 2017, 17 Uhr. Besonders der letzte Zusatz: »So sehen die Kurator_innen die Ausstellung« war uns wichtig – die Bezeichnung »Führung« wurde somit gleichermaßen bestätigt und revidiert bzw. zur Disposition gestellt.

ist und dass es deswegen absolut nicht schlimm ist, wenn niemand über die Ausstellung berichtet, nahm den Stress und Druck glücklicherweise etwas heraus.²⁸

Mit großer Freude sah ich, dass die Seminarkonzeption, das Engagement und die Entwicklung der Studierenden alles zusammenbrachte und die Ausstellung Gestalt annahm. Besonders diejenigen, die für die Visualisierung der Ausstellung zuständig waren, arbeiteten über die gesamte Zeit gleichermaßen kreativ und inhaltlich – intensiv mit der Kunst, dem Künstler, dem Raum. Im Zusammenspiel mit den Theorietexten wurde der Grundsatz des Genderfluiden gestalterisch sichtbar durch Blickachsen, Störungen und queer-feministischen Orientierungen gemacht (dazu später mehr). Nach vier Seminaren im Podewil fanden fortan die Sitzungen im Ausstellungsraum statt. Das Zusammenkommen im Raum war nicht nur für direkte Fragen, künstlerisches und organisatorisches betreffend, sondern immer auch für das Spüren, Orientieren im Raum ebenso wichtig wie das Einwirken auf Aspekte, die vorher nicht bedacht wurden (#Affekte, #Atmosphäre, #Intra-action und Relationalität).

Abschlusstreffen

Eine gute Woche vor dem Aufbautermin gab es ein Abschlusstreffen in großer Runde in den Räumen des Podewil. Wir bildeten aus dem Konferenzraum mit Tischen einen Kreis, in dem wir uns alle ansehen konnten – den Körper in unterschiedliche Seminar-Situationen stärker ins Bewusstsein zu rücken, war mir immer wichtig. Inzwischen hatte sich eine intensive Gemeinschaft gebildet, die aus vorher weitestgehend Unbekannten ein tolles Team hatte werden lassen. Im Kreis sitzend konnte jede_r / jede Gruppe offene Fragen und Herausforderungen besprechen. Fünf Stunden mit nur kurzen Pausen vergingen wie im Flug – in angeregter und gespannter Atmosphäre war es uns wichtig, dass sich alle mit allen Fragen auseinandersetzten und die Entscheidungen gemeinsam getroffen wurden bzw. sich niemand allein mit seinen Entscheidungen gelassen fühlte. Die Studierenden waren schließlich im Lernprozess und Scheitern bzw. Unsicherheit ist nur bis zu einem gewissen Grad produktiv. Die Ausstellungsproduktionsgruppe notierte alle noch zu besorgenden Materialien und kalkulierten mit unserem Budget. Die von uns gestalteten Flyer kamen rechtzeitig und wurden verteilt. Sie sind genauso geworden, wie wir sie uns erhofft haben: Sie bedürfen der suchenden Bewegung der Hände und Augen, um die Inhalte aufzunehmen. Paranoid Drehen, Falten, Stolpern, Stören. POLARO_ID. Noch gänzlich unkalkulierbar für die Gruppe war die Vernissage. Die sich bereits angekündigte Gästezahl von 500 Personen war enorm. Wir passten die Pläne an, bekamen Unterstützung vom Bikini-Berlin – Sicherheitsleute wurden gestellt und wir durften die Party auch noch bis weit nach den regulären Öffnungszeiten stattfinden lassen, um so die Menschenmenge auch aufnehmen und verteilen zu können. Zum Schluss der Sitzung gab es eine erneute körperliche Übung, die sich teambildend auswirkte. Nicht nur unser Geist, sondern auch unsere Energien flossen zusammen. Das Abschlusstreffen eine Woche vor dem Aufbau sollte Sicherheit signalisieren, damit sich die Vorfrende steigern konnte und der Endspurt wirklich lief. Auch wenn die Studierenden ihre Klau-

28 Aber immerhin: imwestenberlins.de/fotoausstellung-spielt-mit-dem-verschwimmen-von-grenzen/uni-potsdam.de/nachrichten/detail-list/article/2017-07-14-die-neuen-kuratoren-potsdamer-studierende-entwickeln-eine-fotoausstellung-in-berlin.html, magazine.polaroidoriginals.com/oliver-blohms-fashion-photography/ (Zugriff 1.10.17).

suren im Blick behalten mussten, gab es sehr viele, die sich insgesamt über jegliches Maß engagierten. Der Künstler und ich arbeiteten inzwischen auch an der Umsetzung des Falzflyers, der in der Ausstellung ausgelegt werden sollte. Die Texte dazu hatten wir mit den Studierenden der Text-Gruppe erstellt, wobei wir zwar vorher in der Gruppe über mögliche Inhalte und Ideen diskutierten, aber letztlich hatten sie freie Hand und die Verantwortung für ihre Inhalte und Ausgestaltung. Sie benötigten nur wenig Unterstützung um ihre Ideen, das Seminar, den Künstler unsere Themen und die queerenden Wünsche, die wir mit der Ausstellung verfolgten, in Worte formulieren zu können. Inhalt und Gestaltung des Flyers waren auch Inbegriff des Ausstellungstitels – POLARO_ID.

So sollte es auch eine Übertragung des Ausstellungstitels in das Konzept des Flyers geben, bei dem es nicht einen auszumachenden Haupttext gab, sondern fünf – das durchqueerende »Paranoie - Polaro_id«. Bei der Gestaltung, drehend, auf dem Kopf und durch die verdrehte Faltung auch beim Lesen – besonders im

Text Nr. 4.

Polaro_id. Mut zur Lücke für alles Zwischen_drin. Der Freiraum bietet freien Raum für Assoziationen. Der Transitraum polarisiert. In dem Freiraum findet man sICH wieder, zwischen Bildern, die von Blicken zeugen, die mICH nie gesehen haben, von ganz viel Leer umgeben. Parano_id sucht man um sich, um sICH zu finden. In einem WirrWahr in dem wahrhaftig ein Fünkchen ich steckt, ein bisschen ID_entität. In einem Drumherum, das fortwährend erklärt; in welchen Grenzen sich das ICH bewegt und wer ICH ist, denn wer ICH ist, das BIN ich sicher nicht. In Grenzen, die sICH fortwährend darüber definieren, wie sie mICH bedrängen und keinen frei_Raum lassen. Glaswände, mal nicht zu sehen, mal spiegeln sie mICH, bis ICH nicht mehr weiß, wer ich ist. sICH stoßend an den Normen. Parano_id, laufend durch ein Labyrinth aus Bildern meiner selbst, die mICH schuld bewusst betrachten, bis ICH merke, dass die Reflexionen nur das Schuld bewusstsein zeigen, mit dem ich mICH unreflektiert betrachte. Innehaltend den Moment begreifen, die Momentaufnahme fassbar machen. In einem Polaro_id.

Oder kommst du aus dem Gleichgewicht, im Stolpern über'n Unter_Strich?

Dieser Text Nr. 4 entstand am Ende unserer Konzeptionsphase und beschreibt nicht nur unsere Intentionen, der sich auch im Ausstellungstitel widerspiegelt, sondern transportiert dies in einer assoziativen Sprache. *Getting lost needs letting go*. Das Gendergap erweitert sich zudem in seiner Verwendung und schafft Momente der Störung, die sich auf Orthografie und weitere Versinnbildlichung von Sprache übertragen. Dadurch entstehen Mehrfachbesetzungen von Worten, die sich der Vereindeutigung entziehen (#(Des-)Orientierung).²⁹ Evidenzen, die durch Sichtbarmachung entstehen

29 Das klassisch Akademische wäre jetzt, jene Autorin, in diesem Fall Alia Lübben, mit Namen unter dem Text zu nennen – wir haben uns aber in der Gruppe entschlossen, alle ihren Beitrag hatten und eine Nennung von Namen zur Konzeption in der Außenkommunikation nicht möglich war, da man manches nicht nur einer Person zuordnen kann, so dass keine Nennung möglich ist – oder eben alle 35 Namen. Kollektive Arbeitsweisen derart kenntlich bzw. hier zusammen auch zu sehen, ist immer

können und sich gleichermaßen in Uneindeutigkeiten verhüllen, gar verstricken, sind diejenigen Wirkweisen des Textes, die auch für das Queer Curating wichtig sind. Es wurde zudem noch ein Alternativvorschlag erstellt, der versucht, mit einem ganz anderen, eher erklärenden Gestus den Titel und die Ausstellung zu erfassen und festzusetzen. Das altbekannte Schema war für manche aus der Textgruppe angenehmer und man glaubte, im Ausstellungsraum von den Besucher_innen besser verstanden zu werden. Diskussionen über den Lesekontext, Annahmen über die Fähigkeiten der Besucher_innen unsere Absichten nachzuvollziehen und der Frage, ob wir mit dem Text die Ausstellung erweitern oder ›erklären‹ wollen, entbrannten. Solcherart Grundsatzzdebatten stellten immer wieder die Weichen der Ausstellungen neu und waren wichtig – auch, um unsere Erwartungen an Texte(n) in Ausstellungen zu besprechen. Auch in den weiteren Texten und in der Gestaltung des Flyers schlug sich das ›POLAROID‹ nieder, die der Künstler selbst entwarf. Die haptische Grundlage – ein Falzblatt, das sich beim Gehen durch die Ausstellung entfalten sollte – war die Idee der Text- & Kunstvermittlungsgruppe (#Posthumanities). Der Falzflyer (Abb. 1) verweigerte sich auf gestalterischer und inhaltlicher Ebene einer vollkommenen Erfassbarkeit und blieb sperrig, ›schwer verdaulich‹ und spiegelte zugleich das Prozesshafte wider und die Notwendigkeit, sich zu engagieren. Er war aufgeklappt ungewöhnlich groß (DIN A3), die Texte in Deutsch und Englisch gespiegelt, geschachtelt und in unterschiedlichen Farben, die aber nicht zur besseren Übersicht beitragen sollten, sondern das paranoide und die Selbstorientierung verstärkte. Zu dem Paranoiden kam hinzu, dass wir eine englische Übersetzung einfügten – ein zumindest zweisprachiges Sein, das nicht nur die direkte Übersetzung war, sondern weitere Ebenen und Spannungen hinzufügte – zumindest für die, die beides lasen. Die Übersetzung fügten wir direkt gespiegelt unter den Text, um weitere Momente des sich-orientieren-müssens zu erzeugen.³⁰

Weitere Texte des Flyers waren gemeinsame und einzeln erarbeitete Ergebnisse des Seminars, die sich aus Theorietexten, den künstlerischen Vorgehensweisen, Biografien und Intentionen/Methode der Kurator_innen ergaben. Auf diese Weise vermischte sich Autor_innen- und Kurator_innenschaft zwischen und von allen daran Beteiligten aus der Text-Gruppe, so dass alles intra-activ entstand.³¹ Der Austausch dazu war intensiv, zeitaufwändig und gemeinsam mit dem Künstler eine Herausforderung, der ebenso ein Teil des Gefüges wurde und Hierarchien und Deutungsmacht verlernte. Besonders im ersten Text aber kommt das vor, was am Ehesten seinen Gewohnheiten des Einführungstextes nahekommt. Als Ergebnis der Theorie- und Geschichtslektüre zur Fotografie ergab sich aus dem Kennenlernen des Künstlers folgender Einführungstext (der natürlich nicht an den Anfang gestellt wurde, den es eh nicht gab).

wieder eine Herausforderung – die gemeinsamen Zugehörigkeiten, die Nicht-Nennung und Nicht-Hervorhebung.

30 Uns war es dennoch wichtig, auch die deutsche Sprache einzufügen, da sie vielen die Muttersprache ist und besonders dem Künstler in seiner Arbeit immer wieder wichtig ist – nicht zuletzt, da er in Mecklenburg Vorpommern mit vielen Rechtsradikalen konfrontiert war und dies immer wieder in seiner Kunst provokativ verarbeitet; besonders seine Diplomarbeit zeugt davon.

31 Für diese Publikation minimal überarbeitet.

Text Nr. 1

Hier wird die Fotografie wieder entschleunigt. Hinter jedem einzelnen Bild steckt akribische Vorbereitung. Die Kamera wirkt wie aus der Zeit gefallen, mit ihren 30 Kilogramm. Es kann Stunden dauern, bis alles für den Moment der Aufnahme bereit ist. Doch die Arbeit des Künstlers fängt da erst wirklich an. Während die Gesellschaft immer mehr digitalisiert wird, schwört der Künstler auf das analoge Sofortbild. Die Entwicklung seiner Fotos ist mal genauestens geplant, mal pures Experiment mit Licht, Kälte, Hitze und Chemie. Doch immer sind es die Faktoren Mensch, Zeit und Material, die entscheiden, aus welchem Bild ein Kunstwerk wird. In seinen Arbeiten zerfließen Handwerk und Technik mit freiem Spiel. Natürlich und anachronistisch zugleich entführen sie die Betrachtenden in eine ganz eigene, entschleunigte Welt.

Text Nr. 2

Etwas zu erschaffen, was bleibt, ob nun analog oder digital. Das eine bleibend, während das andere vergeht.

Die Frage: Ist der Moment des Aufnehmens zentraler als der aufgenommene Moment? Ist das Bleiben und Konservieren des Moments gleich wider der Vervielfältigung?

Daneben stehen und erleben, wenn der »richtige Moment« passiert, gegen davor und hoffen, dass er eingefangen wurde.

Ist die »Reproduktionsaktivität« die Furcht, dass das Einmalige verloren bleibt, wenn es ver-/loren geht? Digitales Momenteinfangen ist Zwang und analoges ist Freiheit, die Schnelligkeit und Hektik gegen das Warten und Erleben des Perfekten, während des Passierens.

Deswegen: Einen Hybriden schaffen, ein Einmalig, das auch haptisch bleibt, ein Original, das verändert und vervielfacht wurde, aber dennoch Unikat ist.

Es schaffen eine Mitte zu finden, um die Aura zu erhalten, jene Aus-/Wirkung des Motivs, und dennoch mehrfach vorhanden sein.

Text Nr. 3

Jede Faser seines Körpers ist angespannt. Auf den richtigen Moment warten. Es vergehen Minuten. Es vergehen Stunden. Der Blick durch die Linse_ PARANOID_ Der Mensch vor dem Objektiv. Es muss schnell gehen. Es gibt nur noch einen Versuch, nur diesen einen Auszug der Realität. Wenn sich die Züge für einen Augenblick entspannen, die Gedanken abschweifen, macht er sich bereit. Ein Lichtstrahl auf dem Gesicht. Ein kurzes Blinzeln. Und dann ein Klick.

Der Text Nr. 5 bestand aus den Namen aller Mitwirkenden der Ausstellung in alphabetischer Reihenfolge. Diese Nennung eines jeden sollte das Paranoide ebenso verdeutlichen wie die Wertschätzung, die allen gleichermaßen zuteilwurde und an dieser Stelle niemanden hervorheben oder auslassen (eine Darstellungsweise, wie wir sie auch im Katalog ein Jahr später verwendeten).

Der Text des ›einfachen Flyers‹, der auch als Presstext für die Kommunikation genutzt wurde, lautete:

Zwischen den Extremen: Zwischen Schönheit und Zerstörung // Schnellebigkeit und Entschleunigung // Mensch und Experiment // digital und analog. Neueste Fotografien des Künstlers zeigen die Paranoia unserer Gesellschaft.

Mit Polaroid-Filmen und einer 30 Kilo schweren Großformatkamera stellt der Künstler alles, wofür Sofortbild heute steht, grundlegend in Frage: Seine gewagten, kontinuierlichen Experimente und die meist von langer Hand geplanten Shootings entheben das fotografische Medium seiner Schnellebigkeit. Durch kalkulierte Zerstörungen im fotografischen Prozess, die Verwendung von alten Filmen und seinem ganz spezifischen Blick schafft er eine eigene, anachronistische Ästhetik, die mit seinen Motiven verschmilzt. Hybride aus analogen Materialien und Digitalität entstehen: Ob bei Modefotografie, Landschaftsbildern oder Porträts – die Bilder entführen die Betrachter_innen in eine Welt voll abstrakter Gedankenbilder, fluiden Identitätskonzepte und morbider Schönheit.

Oliver Blohms Fotografien verschaffen einen kaleidoskopischen Einblick in die unendlichen Möglichkeiten der Fotografie, denen im Artspace des BIKINI BERLIN eine Einzelausstellung auf 675 m2 gewidmet werden.

Die E-Mail-Einladungen begannen mit dem Header unserer ›CI-Fotografie‹, die wir für alle Kommunikationsmittel verwendeten. Die Arbeit ›burned_eyes‹ verbanden wir mit einem angepassten Text in der Mitte. Auf diesen hatten wir uns geeinigt und ihn allen auf dem Doc zur Verfügung gestellt, so dass alle ihn in ihren Aufgaben (für Presse- und Sponsoring-Anfragen, Einladungen usw.) verwenden konnten. Eine Verbindung aus Sicherheit und Selbstbestimmtheit, die den Studierenden sehr viele Möglichkeiten ließ, kreativ zu werden. Die Anwendung grundlegender Strategien des Marketings, im Speziellen markenbildender Ansätze für die gesamte Kommunikationsarbeit im einheitlichen CI, waren zudem für mich auch als Absolventin der Betriebswissenschaften (und zugleich Antikapitalistin) und für den Künstler als gelernten Diplom-Kommunikationsdesigner ein wichtiger Aspekt, der kritisch hinterfragt werden konnte.³²

Das Zusammendenken von Ausstellung und Seminar war besonders für die zu erarbeitende und erprobende Methode des Queer Curating maßgeblich und ausschlaggebend. Nicht nur die im Folgenden zu beschreibende Ausstellungskonzeption, sondern das Arbeitsumfeld, das geschaffen werden sollte, ist entscheidend dafür, ob ein

32 Vgl. hierfür auch Miersch (2015): Die Marke Menzel. Interdisziplinarität als Schlüssel einer publikumswirksamen Ausstellung in der Alten Nationalgalerie Berlin, S. 33ff.

Projekt queer-feministisch ist und sein kann. Raum- und Körperrelationen und die Frage, wie wir unsere kuratorische Haltung in allen Aspekten der Ausstellungen zum Ausdruck bringen und Normen durchbrechen können, waren dabei leitend. So standen die queer-phänomenologischen und Raumtheorien auf dem Prüfstand und zur Erweiterung bereit – war es nie erst die situative Hervorbringung, die die Ausstellung und ihre Konzeption formte, sondern die queer-feministische Haltung, die wie ein Rahmen alles trug und den Raum ein_richtete und mit Wissen in_formiert wurde (#Queer phenomenology).

Das POLARO_IDe durchwurzelte das gesamte Ausstellungsprojekt: die Kunst (Softbildmaterial/Polaroids) selbst, die Kurator_innen mit ihren vielen, sich hinterfragenden – bis hin zum paranoiden Blicken, die durch den Künstler potenziert werden, die Gesellschaft als alles verzerrende Perspektive, das analoge Integralbild mit dem der Künstler die Aura, das Erscheinungsbild und das Momentum mit vermeintlich längst vergangenen Strategien verfolgt (#Rhizom). Wenn paranoide, in nie nur eine Richtung blickende Perspektiven, Aspekte und Themensetzungen und sich dies auch in der Ausstellung widerspiegelt und sich mit den Menschen und Identitäten verbindet, Lücken lässt für alle und jene, die sich selbst immer wieder neu hervorbringen und im Hier und Jetzt und im Gewordenen leben, vor und zurück blicken, sie alles beeinflusst, entsteht POLARO_ID.

Der Blick der angehenden Kulturwissenschaftler_innen wurde durch ihr bisheriges Studium, unsere Seminartermine und das Gesamtwerk des Künstlers geprägt und konnte sich im Ausstellungsraum entfalten. Welche Rolle Ausstellungen bei den derzeitigen und notwendigen Debatten entgegen diskriminierender und heteronormativer Vorstellungen und entgegen eines vereinheitlichenden Umgangs mit Kunst einnehmen können, stand dabei immer wieder im Zentrum der Überlegungen (vgl. Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«). Wir setzten uns inhaltlich dafür immer wieder mit möglichen und bisherigen Identitätskonstruktionen von Ausstellungen in unserer Gesellschaft im Zusammenhang mit Fotografie auseinander. Das gesamte Team der Ausstellungskonzeption und -gestaltung war sehr talentiert und erlangte mit nur wenigen, unterstützenden Maßnahmen einen hohen Grad an kreativen und unserer Haltung entsprechenden Umsetzung ihrer Ideen. Aus ihrem Blickwinkel und dem Selbstverständnis des Künstlers, verhandelt er in seinem Œuvre Geschlechtskonzepte und stereotype Vorstellungen von Sexualität und Schönheit – das soziale Geschlecht, Sexualitäten und queere Identitätskonzepte spielen bei ihm dabei aus diesem Grund eine große Rolle – und der Frage, wie sie in seiner Auswahl der zu porträtierenden und seinem Verständnis von Fotografie zum Ausdruck kommen können. Wir arbeiteten dafür mit konzeptuellen, visuell-körperlichen Irritationen, Provokationen, Störungen von normierten Wahrnehmungsweisen, verbindenden Blickachsen, entgegen Geschlechterstereotype und anderen diskriminierenden Vorstellungen, konfrontativ queer, provokativ, die Besucher_innen dezidiert affizierende Maßnahmen, akustische Zusammenfügungen, dem Hervorrufen und Brechen von Klischees.

Die Ausstellung: »POLARO_ID« (14.-29. Juli 2017) im BIKINI BERLIN

Vorab ein Kommentar aus heutiger Sicht. Die folgenden 30 Seiten sind im Zusammenhang sowohl mit dem ersten Teil des Kapitels auch mit dem Methodenglossar zu lesen. Das Aufschreiben der folgenden Zeilen erfolgte damals noch während der Laufzeit der Ausstellung, aus der Perspektive eines Besuchenden – inklusive möglichen, verschiedenen Laufwegen und Blickachsen. Diese bewusste Entscheidung eines dokumentarischen Formats wurde mit Abbildungen flankiert, bei denen es darum ging, nachzuvollziehen, warum welches Zeigen der Kunst, ihr Positionieren zueinander, das Denken in Blickachsen usw. auf genau diese Weise geschah. Nachvollziehen, statt überzeugen wollen, bedeutet auch, dies auf eigene Projekte übertragen zu können, da es um die Methode geht – das heißt, die Argumentationslogiken und Narration mit sich zusammenzudenken – und weniger von außen zu betrachten.

Bereits von unten erblickte man den Ausstellungsraum im BIKINI BERLIN in der ersten Etage, die man über eine Rolltreppe erreichte. Dort angekommen stand man direkt vor dem verglasten Ausstellungsraum; seine Türen ließen wir trotz der Transparenz weit offen – geschlossene Türen sind eine physische »Schwelle«, die wir verhindern wollten. Unser Konzept, durch die Stellwände bereits erste Blicke in die Ausstellung zu erhalten, unterstützte es, dass potentielle Besucher_innen neugierig wurden. Wir hatten uns deshalb auch gegen einen Text oder den Titel an der »ersten« Wand entschieden – ein lustvolles Schlendern wurde unterstützt – der ritualisierte Ablauf in Ausstellungen, der Erwartung eines Überblickstextes und direkt gelenkten Blickes – wurde nicht erfüllt (vgl. Abbildungsblatt 1).³³ So sollte kein Text die Sichtweisen, Inhalte oder die Kunstwerke vereindeutigen. Solcherlei »Hilfestellungen« sind nicht immer als Orientierung (gleich zu Beginn) ratsam. Sie implizieren ein museales, altbekanntes Versprechen, »einen Zugang zu den Kunstwerken zu ermöglichen und somit etwas rezipier- oder erfahrbare zu machen, das allenfalls vielleicht unzugänglich und verborgen bliebe.«³⁴

In unserer Ausstellung haben wir uns dazu entschieden, mehr mit physischen Reizen zu arbeiten – visuelle und akustische. So sollten die Besucher_innen sogleich in das Netz hineingezogen werden wenn sie die Ausstellung betraten. Der Anfang vermischte die Geräusche der Mall mit den ersten Blicken in die Ausstellung und den Geräuschen der Videoarbeit im Eingangsbereich, der den Raum erfüllte (aber dazu später mehr). Bevor man also den vollständigen Raum überblicken konnte oder gar den Titel der Ausstellung las (wenn man ihn nicht von außen durch die Glastüren entdeckt hatte), stand man vor dem alten Schulschreibtisch des Künstlers und neben der Serie »nachkriegszeit/postwar« bzw. ging an ihm vorbei, wenn man die Ausstellung betrat.

33 Anstatt generell über das Konzept zu sprechen und es nur mit Abbildungen zu illustrieren, wurde in der Dissertation dem Medium ein Argumentationsraum zugestanden. Sie dienen zur Erklärung aber auch vor allem zum »eigenen Bild machen« bis zu dem Grad, bei dem dies möglich ist – der Blick des Fotografierenden ist natürlich bereits maßgeblich. Für diese Publikation wurden nur Panoramasichten der Installation ausgewählt. Es gibt nur einen einzigen Hinweis auf das Abbildungsblatt, ihre Positionierung soll als Verweis ausreichen. Bei Neugierde kann das Visualisierte immer gesucht werden. Der Abschnittswechsel zu den nächsten Blättern wird angezeigt.

34 Sandra Umathum (2011): Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld: transcript, S. 52.

Auf dem Tisch neben dem Eingang stand immer ein Begrüßungsblumenstrauß und es saß immer eine_r der Kurator_innen am Tisch.³⁵ Dahinter waren an einer schmalen Stellwand im Rechteck Polaroid-Fotos angebracht. Auf dem weißen Streifen hatten alle mit ihrem Namen unterschrieben. Darunter war ein Poster mit den Logos aller Sponsor_innen. Dafür entschieden wir uns aus mehreren Gründen: Zum queer-feministischen Ausstellen gehört die Anerkennung für Unterstützung und Teamarbeit und das direkte Nennen von Namen. Die Sichtbarmachung der Akteur_innen auf vielen Ebenen ist zudem ein Zugeständnis, dass es in Ausstellungen nie nur eine_n einzelnen Starkurator_in gibt. Die Vielstimmigkeit fand sich im Titel der Ausstellung wieder – sollte man dies als Besucher_in gedanklich verknüpfen. Auch der Kontext und der Rahmen wurde darin angedeutet. Alles gab sogleich einen Eindruck vom Projekt, provozierte durch die offene Gestaltung Fragen (die dann gleich persönlich gestellt werden konnte) und hieß die Besucher_innen willkommen. Konzeptuell ließe sich bereits in der Art der Eingangsgestaltung von Ausstellungen eine kuratorische Haltung entwickeln und zeigen, die maßgeblich für die gesamte Arbeit ist.

Auch die erste Wand mit Kunst entsprach bewusst nicht der Gestaltung einer ›normalen‹ Ausstellung: Sie trug nicht den Titel der Ausstellung, keinen Einführungstext oder ein auf Augenhöhe hängendes Kunstwerk auf. Auch wurde sie von den Besucher_innen nur peripher wahrgenommen – sie sollten und wurden auch von dem Sound der Videoarbeit angezogen und orientierten sich damit zur »NACHKRIEGSZEIT / POSTWAR«-Serie auf der linken Seite. Für die Wand fertigten wir in Anlehnung an unseren Ausstellungssticker, eine 1 x 1,50 m großen Abzug »SBP_8x10_JUSTINE_8x10 POLAROID _ 2016« an. Jener Fotografie, die wir auch an etlichen öffentlichen Orten Berlins in klein verklebt hatten. Wir brachten sie am unteren der Wand an, knickten sie am Ende der Wand ab und ließen dann ihre letzte Hälfte über den Boden fließen. Die Verwendung des Stickers im Ausstellungsraum war konzeptuell auf mehreren Ebenen angelegt und sollte eine Störung in der üblichen Wahrnehmung hervorrufen, die als gängige Eingangswand einer Ausstellung erwartet werden könnte. Die erste Wand funktioniert meist wie eine Einleitung; ein Kunstwerk wird begleitet von Text oder sogar nur der Titel inklusive Einführungstext zur Ausstellung. Der Fokus rückt üblicherweise dann auf die geistige Erfassung der Inhalte ohne jegliche körperlich motivierte Wahrnehmung oder eigenes Assoziieren und ›ein darauf Einlassen‹ mit etwaigen Themen, Erscheinungen, Wirkungen und Inhalten der Ausstellung. Eine Störung bis hin zu einem Anhalten sollte durch die besondere Gestaltung (entgegen eines langen, beherrschenden, oft ›allwissend erscheinenden‹ Konzepttextes) provoziert werden. Zum Glück führte es oft zu einem direkten Stehenbleiben der Besucherinnen vor der Wand oder mitten im Raum. Ein Innehalten als Übergang von der hektischen Mall und den Straßen Berlins in die Betrachtung von Kunst in einer Ausstellung. Die Besucher_innen wollten wir dabei aber eher mit Neugierde und Irritation in der Ausstellung begrüßen. Das Abknicken des Bildes auf den Fußboden regt kuratorische Fragen an:³⁶ Wie

35 Es bestand eine sogenannte ›Betriebspflicht‹ der Ausstellung von Montag bis Samstag von 10-20 Uhr, die wir inklusive der zusätzlichen Sonntage gemeinsam mit den Studierenden in einem Schichtplan organisierten. Die Polaroid-Fotos hatten wir von allen in der Ausstellung gemacht und zeigten uns als Team und Individuen zugleich, die dem Projekt nicht unsichtbar bleiben sollten.

36 Im hinteren Teil der Ausstellung sollten diese Fragen mit einem auf dem Boden projizierten Bild gestellt werden, was aber aus organisatorischen und raumkonzeptuellen Gründen nicht realisiert wurde.

wird hier mit Kunst umgegangen? Kommen Irritationen auf oder Hemmschwellen bei der Betrachtung? Bewirkt eine Replik die gleichen Handlungen wie ein Original? Ist es wirklich der Rahmen, der ein Bild definiert? Besteht ein Reiz, sonstige Grenzen im Umgang auszutesten und/oder zu überschreiten? Was passiert, wenn bereits Fußspuren auf dem Bild zu sehen sind? Verändert sich unser Umgang mit dem Bild? Nimmt man es noch als Kunst wahr? Wird das Verhalten anderer Besucher_innen beobachtet? Entsteht Empörung oder ein Nachahmungseffekt ihrer Handlungen? erinnerte man sich an das Bild als Werbeträger der Ausstellung, die in der Stadt verteilt waren? Es war jenes Porträt einer Passantin von der letzten Ausstellung des Künstlers, die in den Räumen der Kommunalen Galerie Berlin gemeinsam mit dem Photowerk Berlin 2016 stattgefunden hatte. Auf 8x10 Sofortbild zeigte das Porträt zugleich seine analoge Entstehung durch sichtbare ›Fehler‹ beim Auslaufen in der Chemie an der rechten, oberen Ecke. Für eine Werbe-Sticker-Kampagne erweiterten wir den Bildausschnitt auf die Umrisskanten des analogen Films, um die Materialität des Bildes und damit der künstlerischen Arbeitsweise sichtbar zu machen. Die Sticker wurden in DIN A7 gedruckt und in Berlin und Potsdam von allen Kurator_innen ›verteilt‹, was sich zugleich wie eine teambildende Maßnahme anfühlte.

Links neben dem Eingang war der erste, vom Rest etwas abgeteilte Raum. Darin platzierten wir die bereits erwähnte Serie »NACHKRIEGSZEIT / POSTWAR«. Damit wollten wir gleich zu Beginn (und noch im Übergangsmodus der Besucher_innen von der Mall in den Raum) mit der Darstellung einer starken Frau, hier mit dem Model Nala Diagouraga, einen Kontrast zu den sonstigen Werbefotografien bilden, die in derartigen Shopping-Malls zu sehen sind. Wir wollten zudem einen für uns dramatischen Einstieg (bzw. ist es ja dann zugleich auch das Ende) der Ausstellung schaffen. Dies entschieden wir aus mehreren Gründen: Uns war die Schaffung einer Atmosphäre in der Ausstellung besonders auch zu Beginn wichtig. Außerdem diskutierten wir auch im Seminar über den Ort der Ausstellung in Berlin-Charlottenburg und die Frage, inwieweit wir das Sozialgefüge dort wahrnahmen und wie wir kuratorisch mit dem doch sehr wohlhabenden, auf Konsum ausgerichteten und zugleich sehr kunstinteressierten Umfeld des BIKINI BERLIN umgehen wollten. Wir fragten uns im Vorhinein im Seminar: Welche Erwartungen an die Besucher_innen haben wir? Wie gehen wir damit um, dass wir erwarten, dass wahrscheinlich ein Großteil der Besucher_innen vor allem hier waren, um Konsumgüter zu kaufen oder Dienstleistungen für das leibliche Wohl in Anspruch zu nehmen? Wie passen wir mit unserer Ausstellung in diese Erwartungserwartung hinein? Schnell wurde die Entscheidung gefällt, dass wir unseren Erwartungserwartungen nicht entsprechen könnten, sondern ihr widersprechen und sie stören wollten. So versuchten wir bewusst, mit der Kunst und unserer Art ihrer Präsentation entgegen der dominierenden Werbebildern in Einkaufsmärkten zu sprechen und das oft gezeigte Stereotyp der weiblichen Konsumentin nicht zu reproduzieren. Es galt mit der Serie »NACHKRIEGSZEIT / POSTWAR« ein neues Bild entgegen einer absatzgetriebenen und oft diskriminierenden Sicht auf Frauen* zu schaffen – womit wir durch die Ausstellung einen neuen Aspekt der Kunst hinzufügten. Ein Umstand, der zwar immer mit Ausstellungen entsteht, aber viel zu selten diskutiert wird oder sich gar in die Bedeutung der jeweiligen Kunstwerke nachhaltig mitaufgenommen wird. Die Präsentation erfolgte in Zusammenarbeit und Absprache mit dem Künstler. Dieser beschäftigte sich in der Serie mit der Frage, inwieweit das Gesellschaftssystem zum Krieg zwingt und welche anderen Möglichkeiten des Seins es in einer Zeit nach

dem Krieg gäbe. Nala wird als Heldin in einer postapokalyptisch anmutenden Situation darstellt.³⁷ Die Serie dieser Frau, die in kraftvollen, artifiziiell-abstrakten Kostümen gezeigt wird, sollte einen starken Einstieg in das Ausstellungskonzept bieten und einen Kontrast zur Mall bilden. Ein Spiel mit Blicken und einem ›Angeblicktwerden‹ entstand ebenso auf manchen der Fotos, da das Model große Masken trug. Dadurch entstand ein beunruhigender und durchbohrender Blick von oben – sowohl in der Bildkomposition (der Künstler hat die Fotografien bewusst von weit unten aufgenommen) als auch durch die Hängung (für Menschen bis 1,90 m Größe). Die Hängung über einer sonst üblichen Horizontlinienhöhe sollte den einschüchternden Effekt der Kriegerin noch verstärken – vor allem, um die Besucher_innen in ihrer bewussten Wahrnehmung zu aktivieren. Zudem gab es neben dem Visuellen eine weitere Möglichkeit, die Besucher_innen körperlich zu involvieren: Ergänzend zu den Bildern hatte der Künstler einen kurzen Film mit von einem Freund dazu komponierten Musik entwickelt, der nun inmitten der Bilder an einer selbstgenähten Leinwand abgespielt wurde.³⁸ Die zur Serie gehörende Videoarbeit markierte nicht nur eine visuelle Zäsur durch die große Leinwand, die von der Decke hing, sondern auch eine akustische durch den etwas verstörenden Musik-Loop, der nach Aufbruch, Ermutigung und Beschwörung zugleich klang. Der Sound schuf eine rhythmische und etwas bedrohliche Atmosphäre und war zugleich für uns alle über die gesamte Dauer unserer Aufsichtsschicht sehr gut zu ertragen.³⁹ Es war eine akustische Kampfansage gegen heteronormative, klischee-be-setzte und diskriminierende Geschlechterbilder hin zu einer neuen, gesellschaftlichen Utopie. Der Bruch mit der nur zu gern inzwischen eingesetzten ›seichten‹ Hintergrundmusik auch im Bikini Berlin war uns wichtig, damit wir die Atmosphäre durch die Arbeit für die Ausstellung neu bestimmten. Gerade die Platzierung der Arbeit in der Nähe des Eingangs sollte einen großen Kontrast, eine Einstimmung und gleichermaßen eine Störung zum routinierten Gang und normierten Vorstellungen bewirken.

So stimmte die Konzeption des Eingangsbereichs in die gesamte Ausstellung ein: wir wollten uns körperlich und inhaltlich mit dem Stören von Routinen, stereotyper Geschlechterbilder und mit dem Darstellen diverser Seinsweisen auf kuratorischer und künstlerischer Seite auseinandersetzen. So waren unsere kuratorischen Maßnahmen und Ziele zugleich, selbige zu konterkarieren und gleichermaßen Aufmerksamkeit auf die Ausstellung und die darin entworfenen und gezeigten Alternativen von Identitätskonzepten zu erzeugen.

Die Wege der Besucher_innen anschließend an diesen Raumabschnitt waren unterschiedlich: wir setzten bewusst keine kuratorische Vorgabe, die sie beispielsweise

37 Die Serie bildet deshalb auch im Ausstellungskatalog Anfang und Ende zugleich. Visuell erinnert die Serie für einen kurzen Augenblick an Eugène Delacroixs ›Marianne‹, die ab 1830 in Frankreich zum Symbol der ›Freiheit‹ (gemacht) wurde. Vgl. Sabine Slanina (2014): ›Vom Ereignisbild zum Bild-Ereignis.‹ Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden‹ von Eugène Delacroix«, in: Uwe Fleckner (2014) (Hg.), Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst. Berlin: De Gruyter, S. 253-265.

38 Online hier: vimeo.com/59176054 (Zugriff 4.3.19). Für diese ›Raum-Ecke‹ gab es mehrere Konzepte der Studierenden – die Auswahl dieses Konzepts erfolgte auf der Grundlage einer Idee zu einer Video-Cube-Installation, die die ›Modelfotografie-Gruppe‹ entwickelt hatte.

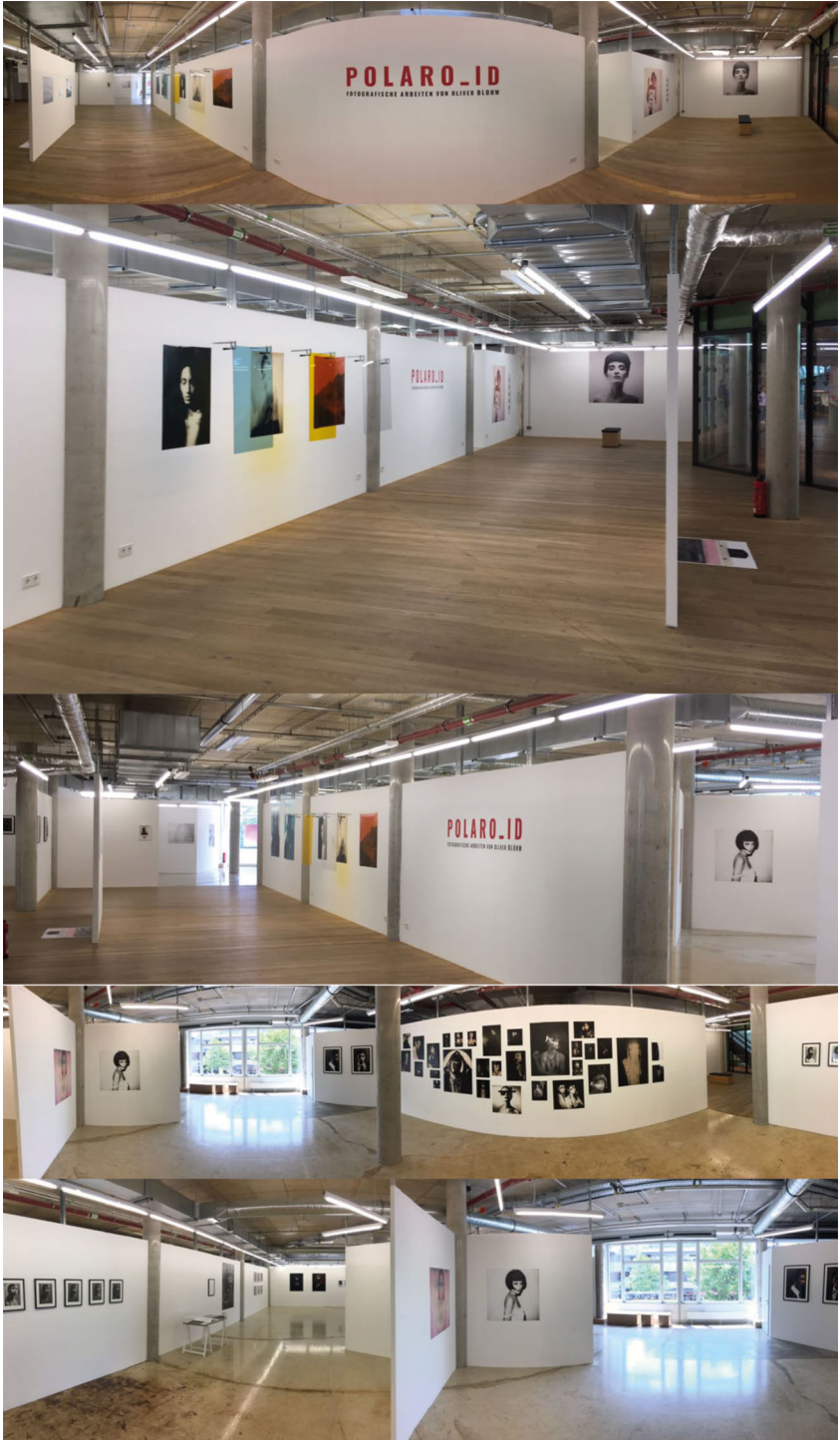
39 Ein Faktor, der oftmals vergessen wird: zu oft kommt es vor, dass die Aufsichten manche Arbeiten leise stellen, da sie die Dauerbeschallung nicht ertragen. So sollte der Sound die Besucher_innen nicht abschrecken: die Lautstärke wurde austariert und durch die Begrüßung der Kurator_innen auf dem Tisch abgemildert.

se mehr nach rechts oder links lenken sollte. Über diese Entscheidung hatten wir im Team im Vorhinein viel gesprochen – Besucher_innen-Lenkung und Störungen üblicher Vorgaben waren immer wieder Thema. Um nicht, wie in neusten Entwicklungen üblich, einen Parcours à la IKEA zu entwerfen, wurde sogar über eine Gegenmaßnahme diskutiert, die diese Vorgehensweise konterkariert. Eine Lenkung innerhalb von Räumen, wie es in manch großen Einkaufsläden (und auch im Bikini Berlin selbst) geschieht, – mal mehr sichtbar, mal nur untergründig spürbar – sollte hinterfragt werden: Eine Gruppe entwickelte dafür die Idee, Pfeile auf dem Boden anzukleben. Diese sollten zunächst Vorgaben der Laufrichtung machen⁴⁰ und damit dem normalisierten Ritual einer Ausstellungsbegehung folgen gegen den Uhrzeigersinn. Das sollte ein Gefühl der Sicherheit und Führung vermitteln, der blind vertraut wird – um dann humorvoll Störungen einzubauen und der Führung entgegenzuwirken: Pfeile liefen entlang einer Säule bis hoch an die Decke oder es wurden plötzlich mehrere verschiedene Laufrichtungen angezeigt oder führten im Kreis. Eine humorvolle Störung, die die Besucher_innen daran erinnern sollte, ihre eigenen Wege zu gehen und sich nicht blind leiten zu lassen – auch nicht in Kunstaustellungen; bewusstes Bewegen im Raum und somit auch aufmerksames Betrachten. Aufgrund restauratorischer und brandschutztechnischer Bedingungen durften wir nichts auf den Fußboden kleben. Der (zwar etwas didaktische) Störungsmoment machte mich dennoch als Dozentin – wie alles andere auch – sehr stolz, da es die vorherigen Theoriesitzungen in einer praktischen, so simplen wie eindrücklichen und zugleich humorvollen Umsetzung symbolisierte. Viele ihrer Ideen zeigten, welche der im Kurs zugrunde gelegten Ansätze verinnerlicht und kreativ umgesetzt werden konnten.

Das Moment der Störung wurde weiterhin mit diversen Methoden erprobt: Es existierte keine übergeordnete Narration der Ausstellung, der die Besucher_innen blind zu folgen hatten. Die Ausstellung wurde bewusst von beiden Seiten begehbar umgesetzt. Wir verwandelten die Idee zudem in einen Falzflyer um, der die Drehmomente und Irritationen inkarnieren sollte. Indem wir einen Grundriss zwar als Hintergrund abdruckten, die Texte darüber aber in ständiger Drehung nur lesbar und auch noch darüber abgedruckt waren, entstanden Bewegungen – metaphorisch und wortwörtlich. So wurde die Idee der Studierenden zur Methode weitergeführt (vgl. Flyer der Ausstellung: 1. Abbildungsseite). Wenn also das hier verschriftlichte Konzept die Ausstellung auf eine bestimmte Weise in eine Reihenfolge bringt, entspricht diese weder einem idealen und damit hierarchisch vermittelten Weg noch der einzig möglichen Wahrnehmung der Ausstellung.⁴¹ Nach dem ersten Begehen der linken Ausstellungsfläche

40 Die normalisierte Laufrichtung ist ›linksdrehend‹ entgegen des Uhrzeigersinns. Vgl. Gabriella Bottini/Alessio Toraldo (2003): »The influence of contralesional targets on the cancellation of ipsilesional targets in unilateral neglect« *Brain Cogn.* 53, 117–120. Durch das dominierende (manchmal sogar zwangsweise umgeleitete) Rechtshändertum werden ebenso Supermärkte auf diese Weise aufgebaut mit dem Eingang auf der rechten Seite. Vgl. interaktiv.rp-online.de/einkaufsfallen-im-supermarkt (Zugriff 10.12.2017). Andrea Groeppel-Klein/Benedikt Bartmann (2009): »Turning Bias and Walking Patterns: Consumers' Orientation in a Discount Store«, in: *Marketing – Journal of Research and Management*, 29 (1), S. 41–53. Vermutungen, ›links stehe für Innen‹ und rechts für ›außen‹ – also eine mögliche Bedrohung – spielen dort ebenso hinein.

41 Es ist nur konsequent, wenigstens zwei der unendlichen Narrationen aufzuzeigen, die in der Konzeptionsphase als Inszenierung entworfen wurden und sich in der Aufführung ergeben konnten. In diesem Zusammenhang kann nicht umfassend über jedes Bild gesprochen werden, so dass sowohl



mit der »NACHKRIEGSZEIT/POSTWAR«-Serie ergibt sich hinter der Eingangswand ein Spannungsfeld aus kleinen, originalen Polaroids, tapetengroßen Drucken und der rot-schwarzen Titelwand. Diese paarten wir mit mehrfarbigen Plexigläsern vor den großen Abzügen, die die Blicke auf sich zogen. »Paranoid suchend« beginnt also die Ausstellung – nicht gleich wissend, wohin man gehen mag, was einen anzieht, abschreckt oder schlicht nicht reizt. Auch der präsenste Feuerlöscher, helles Licht der Neonröhren und eine kleine Bank verlangten Aufmerksamkeit – wie sehr und ob überhaupt derlei Details wahrgenommen wurden, ist individuell, bleibt offen und soll es auch.

Die quadratische schwarz-weiß Aufnahme »bw_gen2_shoot_05« (2015) blickte in Anknüpfung an die Nachkriegszeit-Serie ebenso »von oben herab«. Abgestimmt mit der Schattenkante thronte und posierte sie majestätisch über den Köpfen. Die grobe Körnung des Films verriet den analogen Bildursprung und wirkte wie aus vergangenen Zeiten, in einer Epoche der hyperrealen und retuschierten Digitalfotografien. Der Fokus des Gesichts liegt mit dem hochgesteckten/kurzen Haar auf den stark geschminkten Augen, die uns von oben herab anblickten. Die Anmutung, die das Bild doch nahbarer wirken ließ, könnte der haptischen Anmutung zugrunde liegen, die durch die Vergrößerung des noch jungen schwarz-weiß Films typisch ist und die grobe Körnung sichtbar macht. Bei dem Bild gab es ebenso eine Vermischung mit dem Ausstellungsort und ihren Werbebildern: »bw_gen2_shoot_05« ist eine Verbindung: Zwischen Kommerz und Kunst, Freiheit und Regeln ist das Bild Teil einer Serie, für die der Künstler von dem Filmhersteller beauftragt wurde, und steht damit zwischen Kunst und Konsum.⁴² Die Überlegung war es, das Bild in diesem Zwischenraum auch im wirklichen Raum zu platzieren und damit eine Verbindung herzustellen. Der Tapetendruck hatte eine gute Fernwirkung für die vorbeilaufenden Besucher_innen des Bikini Berlin und fungierte auch innerhalb der Wegroueten als optischer Haltepunkt, kam man aus der entsprechenden Richtung. Technische und materialästhetische Details wurden durch die Vergrößerung sichtbar und überboten den Effekt, den das originale Polaroid verursacht hätte – so unsere Überzeugung.⁴³ Für »Expert_innen« wurde die optische Erscheinung in Bezug zum Film über den Titel der Arbeit sichtbar. Etwaiges »Nicht-Wissen« dieser Details wurde auf diese Weise bewusst nicht-textuell ersetzt und damit weniger didaktisch ausformuliert, sondern eher erspürt. Dies wurde in Anlehnung an Lyotards zusammenfügende/fühlende Betrachtung von Information und Präsentation erarbeitet.

Im Allgemeinen fügen die Titel der Arbeiten des Künstlers weitere Ebenen hinzu oder geben Anhaltspunkte zur Machart, Entstehungszeit und/oder verwendeten Materialien. Sie waren dennoch spezifisch und durch ihre Schreibweise nicht für alle verständlich. So brachten wir sie nicht am Bild direkt, sondern am Rand der Wand mit einem kräftigen Zimmermannsbleistift an. Er musste somit bewusst gesucht werden oder fügte sich in die jeweilige Laufrichtung der Besucher_innen ein und führte damit eventuell zu einem abermaligen Zurückblicken zur Arbeit. Das häufig zu beobachtende Ritual von dem schnellen oder zuerst hergestellten Blickkontakt mit dem Titeleti-

die Art, in der ich über die Werke und ihren Zusammenhang als auch ihre Auswahl subjektiv ist und ich mir dessen auch bewusst bin.

42 Anlass war die Unternehmenspräsentation des neuen schwarz-weiß-Polaroid-Films der 2. Generation (B&W 600 2.0 Film).

43 An einer anderen Stelle der Ausstellung zeigten wir hingegen die Originale und dazu passende Lupen, um die Materialität in ihrer Zerstörung / Manipulierung, wie der Künstler sagte, sichtbar zu machen.

kett sollte gar nicht erst hervorgebracht oder gestört werden und den Erwartungen viel eher mit Gegenfragen begegnet werden, die zur eigenen Auseinandersetzung anregen. Unsere Titel auf diese Weise waren aber – abgesehen von der dahinterliegenden kuratorischen Haltung – eine pragmatisch-finanziell-zeitökonomische Entscheidung. Unsere Zeitressourcen wurden für andere Dinge verwendet als für Etikettentabellen und -druck. Da der Künstler mit seinem Titel aber unkonventionell umgeht und zugleich oft Andeutungen über etwaige Inhalte/Intentionen/ironische Brechungen be-reithält, hatten wir uns entschlossen, sie dennoch einzufügen. Der Künstler verwendet in seinen Titeln den Unterstrich – ähnlich der Benennung von Computerdateien – eine Eigenart, die er in seinem Wismarer Studium entwickelte. Darin fügte sich das queere Gesamtkonzept der Ausstellung mit den künstlerischen Arbeiten auf sichtbare Weise im Titel »POLARO_ID« zusammen. Unser Ansatz war es, die Vielstimmigkeit, mit der die Ausstellung entstanden war, im Titel durch den Anteil des »Paranoiden« anzuzeigen und diese für sich/uns stehen zu lassen.

Die nächste Wand übereck lief parallel und gegenüber zu den vorbeilaufenden Besucher_innen innerhalb der Mall. Hier platzierten wir neben »bw_gen_05«, den ebenso großformatigen Abzug aus der Serie »mykki_blanco_c-ore« (2015) und originale Polaro-ids übereinander in Zweierreihen daneben. Im Anschluss an die kommerziellen Bilder noch immer que(er) laufender Arbeiten war es uns wichtig, die reale Diversität zu zeigen.⁴⁴ Die großformatige Fotografie zeigte Mykki Blanco mit gehobenen Armen zwischen Tanz und Rahmen des Gesichts. Rapper und Künstler Mykki Blanco ist ein bekannter US-Amerikanischer Trans-Aktivist, der derzeit »he« als sein Pronomen verwendet:

Exploring my trans-ness was a journey of healing and love. The idea that there is »one singular transgender narrative« of being born in the »wrong body« is false and not true for everyone. I didn't resign my gender or begin hormone replacement therapy because I realized my reasoning for transitioning was - in my opinion - in regards to my mental health, superficial and bought a lot into a system patriarchy. I thought being more »passable« would fix deeper emotional issues I had and that becoming a trans woman would make life »easier than being a femme gay man« and we all know this is not true. I am a gay man but my trans journey is who I am. I am not Cis normative or self hating. I use »he« now because I am a he and that still makes me Mykki Blanco. I am proud and spiritually grateful for the blessings my Trans journey has brought into my life. (Blanco 2017)⁴⁵

Seine Musikvideos sind kraftvoll, exzentrisch seine Identität_en auslebend und greifen sexuelle und polizeiliche Gewalteingriffe offen an, was sich auch in der Serie »mykki_blanco_c-ore« (2015) widerspiegelt.⁴⁶ Darstellungen von Intimität und

44 Beide Porträts fungierten als Anhebefiguren für die Ausstellung, da sie mit direktem Blick sich nach draußen zu den Besucher_innen wandten. In der Kunstgeschichte sind Anhebefiguren diejenigen Figuren im Bild, die Interesse wecken und den visuellen Einstieg ins Bild ermöglichen, indem sie etwa die Betrachter_innen direkt anblicken.

45 myk kiblanco world.com, mixmag.net/read/mykki-blanco-the-idea-that-there-is-one-singular-trans-gender-narrative-is-not-true-for-everyone-news, facebook.com/MykkiBlanco/photos/a.617126884972189/1650454904972710/?type=3 (Zugriff 25.09.17).

46 Ein netter Zufall war, dass kurz nach unserer Finissage der Ausstellung am 3.8.2017 Mykki Blanco in Berlin ein Konzert im Berghain gab. »C-ORE« war das Album, welches er mit seiner Crew im Jahr 2015

Freundschaft und aufreizende Posen im Zusammenhang mit ihrer Mode machten die Fotografien zum wichtigen, weiteren Anfangspunkt und standen für die Grundhaltung der Ausstellung. Die originalen Polaroid-Bilder brachten wir hinter Plexiglas an die Wand, mit denen wir es zugleich vermochten, neben der Materialität ihre mediale Charakteristik auszustellen. Viele der Besucher_innen waren von außen in den Raum schauend und von Nahem aufgrund ihres Erscheinungsbildes irritiert. Die Studierenden führten viele Gespräche mit den Besucher_innen über Transidentitäten oder Stereotypisierungen in der Mode- und Musikszene, Bilder von Weiblichkeit und der Einfluss von (Werbe-)Fotografie auf diese Bilder durch den Kontext der Shopping-Mall. Mykki Blanco fügte sich so in die Sehgewohnheiten ein und hinterfragte zugleich heteronormative Identitäten. Um visuelle und dezidiert körperliche Ausruhmomente zu schaffen, ist es ratsam, in Ausstellungen Sitzmöglichkeiten anzubieten. So naheliegend und alltäglich es erscheint, ist es immer noch Usus, selbst in großen Ausstellungen nur selten Bänke oder ähnliches aufzustellen.⁴⁷ So stellten wir gleich zu Beginn der Ausstellung vor die Mykki Blanco-Serie eine Sitzbank. Optisch markierten wir damit auch indirekt ihre Wichtigkeit und luden die Besucher_innen zum Verweilen ein. Von dort erspähte man quer auch einen Blick in die weiteren Ausstellungsbereiche.

Ging man anschließend durch den Wanddurchgang, wurden weitere Teile der Ausstellung sichtbar und es konnte ein direkter Blick zu einem der Bilder in der ›Kreuzwand‹ hergestellt werden, die mitten im Raum stand (vgl. 2. Abbildungsseite). Blickte man also ›deborah_sx_o2_polaroid_2013‹ an oder traf einen ihr Blick, konnte man einen Moment innehalten, da sich in diesem Moment auch mit ihr die gesamte Ausstellung veränderte: Der Holzboden wurde zum Mischbeton mit verspiegelter Oberfläche, Tageslicht strahlte einem entgegen, der Blick nach draußen wurde möglich und die gesamte Atmosphäre änderte sich. Viele Besucher_innen liefen dann in unserer Beobachtung während der Ausstellungszeit direkt auf das Bilderpaar zu oder drehten sich zur Seite. Auf der rechten Seite befand sich die queere ›Schmuckwand‹: ›Jewelry presented by all genders‹ in überquellender Anzahl von Fotografien verschiedener Größen. ›Jewelry presented by all genders‹ zeigt Fotografien, die Schmuck, Sexualität, Körper, Maskierung und Verführung präsentieren.⁴⁸ Das, was vermeintlich jede Werbung beinhalten würde, wird hier geschlechterübergreifend und -unabhängig auf Weisen dargestellt, die in ihrer Zusammenstellung neue Blickwinkel erzeugen. Licht und Schatten wirken nun wie ihre gemeinsame konzeptuelle Grundlage und lassen den besonderen Umgang des Künstlers darin sichtbar werden. ›Jewelry presented by all genders‹ wurde maßgeblich von einer Studentin entwickelt und gemeinsam mit einer Kommilitonin im Ausstellungsraum umgesetzt. Die Zugeständnisse, die der Künstler dabei eingehen musste, lagen sowohl auf inhaltlicher Ebene durch die Zusammenfügung unterschiedlichster Serien als auch in der Größenauswahl einzelner Ausbelichtungen, die alle dem

präsentierte und der Künstler beauftragt wurde, Blanco und Begleiter_innen Backstage beim CTM Festival im Prince Charles, einem Berliner Club, zu fotografieren. Bei Interesse empfahlen wir das Konzert den Besucher_innen um so auch

47 Zudem sind durch Sitzgelegenheiten eventuelle graduelle Unterscheidungen in der Sichtbarwerdung eines Ausstellungs- versus Galerieraums meist erkennbar – was gerade im Umkreis eines Einkaufszentrums zur Abgrenzung wichtig wurde.

48 Viele Aufnahmen sind für das Designer_innenpaar: Perlensäue entstanden, die auch zur Eröffnung kamen. Vgl. perlensau.com/blohm/ (Zugriff 4.3.19).

Gesamtgefüge unterlagen. Allein für diese Wand fertigten wir 30 neue Drucke an. Die Tatsache, dass unser Budget nicht für die Rahmung aller Arbeiten reichte, machte es möglich, die Arbeiten ephemer zu verstehen und uns damit in den Ausbelichtungen nicht an die editionsmäßigen Größen der Arbeiten zu halten.⁴⁹ Ihre Größen waren vorher von der Konzeptionsgruppe ausgehandelt, festgelegt und mit dem Raumgefüge abgestimmt worden. Die Gruppierungen und Platzierungen, die sie zu kleinen Themenbereichen zusammenfügten, entstanden durch ihre vorherige Konzeption und entscheidend aber letztlich bei der Hängung – eine Freiheit, die sehr viel Potential birgt, wenn man sich die Zeit und den Mut nimmt, Ausstellungen nicht bis ins kleinste Detail vorher festzulegen.

Auf inhaltlicher und gestalterischer Ebene unternahmen wir den Versuch, mit und durch die künstlerischen Arbeiten »einflussreiche Normalitäts- und Normativitätsdiskurse« zu unterwandern – nicht zuletzt um auch jene, »die mit sexuellen und vergeschlechtlichten Verhältnissen argumentieren« zu stören und nachhaltig zu verschieben (Paul/Schaffer 2009: 9).⁵⁰ Daraus resultierte ein »eigenes Involviert- und Investiertsein in diese politischen Strukturen, Denk- und Handlungsraaster« (ebd.). Die Problematik der (hetero-)normierten, kategorialen Repräsentation und der »Zugehörigmachung« der Körper zu einer gemeinsamen Darstellung war uns ebenso bewusst wie die (Re-)Produktion von Voyeurismus, der in den Bildern selbst direkt ebenso zum Thema gemacht wurde. Wir versuchten, durch die Adressierung des Themas, wie zum Beispiel der Stereotypisierung des Tragens von Schmuck, des Zeigens nackter Oberkörper, Begehrensstrukturen, Blickordnungen und Verführung in der Anordnung der Werke, einen gegenseitigen Voyeurismus zu erzeugen. Wir proklamierten nichts weniger als das Ausleben queerer Gesellschaftsutopien – inmitten Berlins.⁵¹

Wir waren uns bewusst, dass wir in der Zusammenstellung alle Porträtierten in eine queerende Lesart brachten – egal welche Sexualitäten oder welches Geschlecht sie auslebten. Auf diese Weise sollte eine generelle Verunsicherung entstehen, die zunächst in Neugierde umschlagen sollte und dann den Fokus wieder von der Routine der Einordnung und Kategorisierung abrücken sollte. Heteronormierte Sichtweisen sollten als Praktik gestört werden und mit den Kunstwerken zusammen neue Blickweisen ermöglichen und »die Möglichkeiten kultureller Politiken« ausloten (Engel 2009a: 102). Für die Präsentation, Fragestellung und queeren Anknüpfungspunkte gingen wir von uns und den Arbeiten des Künstlers aus, so dass den Lévi-Strauss-schen »Eigenheiten« (1968: 13) und richtungsweisenden Aspekten *Raum* im doppelten Sinne gegeben wurde. Eine auf

49 Die Sondergrößen waren anschließend also nicht verkaufsfähig und waren nur durch die finanzielle Unterstützung möglich – solcherart Experimente sind sonst kaum noch möglich und waren auch und dennoch für den Künstler sehr bereichernd.

50 Hätten wir Mode ausgestellt, hätte man sich dies so vorstellen können: Die Störung der normierten zum Beispiel der Aufteilung von »Männer-« und Frauenmoden ist gleichermaßen naheliegend und effektiv, um diesen Dualismus auflösen. Man könnte die Puppen mit tradierten Geschlechtsmerkmalen vermischen – andere Konstellationen finden und »normalisierte« beibehalten. Würde man auch ihre Kleidung vertauschen und zugleich normierte lassen – ohne es zu kommentieren, den Besucher_innen zu »erklären« – wäre das Durcheinander perfekt und der Fokus zugleich auf die Kleidung, ihre Normierung, Normalisierung und unseren Vorstellungen davon gelenkt – und hätte auf die »Jewelry-Wand« zugleich zurückgewirkt.

51 Dabei ist es auf ideeller Ebene vor allem der eine Aspekt, der betont wurde. Umfassend intersektionale Aspekte konnten mit dem Œuvre des Künstlers nicht beleuchtet werden.

diese Weise eingesetzte Petersburger Hängung (die uns schon längst nicht mehr in Museen, sondern viel öfter im Alltag begegnet), lud in ihrer Gesamtheit zum Verweilen ein, regte in der Überfrachtung an, sich in alter Galerie-Manier vorbeispazierend darüber zu unterhalten oder orientierungslos hin- und her zu wandern. Es sollte überfüllend und doch nicht zugleich alles auf einmal erfassbar werden. Es ist eben die »machtvolle Geste des Überblicks«, die im Rahmen queer-feministischen Ausstellens immer wieder abgelehnt wird und sich von der Praxis ausgehend zur Theorie hinzufügte.⁵² Stand man direkt vor der Schmuckwand, animierte auch die bauliche Säule zudem die Besucher_innen, sich zu bewegen, um alle der Bilder sehen zu können. Die körperliche Bewegung der Besucher_innen wurde ebenso wie (potentielle) Frustrations-/Überforderungsmomente in das Konzept einbezogen, um Momente der Störung und Aufmerksamkeitslenkung zu initiieren. Es gehört auch zur queeren Methode, sich des Vereinfachens zu verweigern. Die Raumgegebenheiten wurden somit nicht nur nicht umgangen, sondern in ihrer intra-activen, mithervorbringenden Einwirkung verstärkt. Nicht die gesamte Ausstellung überblickbar zu machen, hängt nicht nur von den Gegebenheiten des Raumes ab, sondern lässt sich auch kuratorisch herstellen und einsetzen. Die raumarchitektonische Wirkung wurde ebenso durch die schräg angrenzende Wand genutzt, die die »Schmuckwand« komplettierte und zugleich überspitzte und kommentierte. Der Kontrast, der durch die farbigen Drucke entstand, verstärkte die Aspekte des Feierns einer Vielheit, Extensionen des Körpers durch Schmuck und Aufputz, Fragen des Maskierens und zugleich sich Zeigens. Gezeigt wurden zwei Fotografien von Mikey Woodbridge: »8x10_mikey_woodbridge_08« und aus der gleichen Serie die »19«. Sie sind Teil der Serie, die für das Zitty Fashion Book Berlin entstanden war, die einmal im Jahr neue Talente zeigen.⁵³ Es war durch die übermäßige rote Bemalung der Lippen eine Anspielung auf die Modegeschichte und die Hommage an Leigh Bowery, der ebenso an der Hinterfragung gesellschaftlicher Normen im Umgang mit (ihren) Mode(n) und Schönheit arbeitete. Bei der Serie ging es um Darstellungen und Übertreibungen der Norm, um sie auf den Prüfstand zu stellen zugleich zu. Nicht zuletzt wurde der heteronormativ-weiblich zugeschriebene Lippenstift in seiner Verwendung erneut zur Disposition gestellt und den bereits umfassenden Praktiken queerer Menschen zur Seite gestellt.⁵⁴

Auf gemeinsamer, bildinterner Blickachse hing das Doppelporträt, das auch gleich zu Beginn des Raumabschnitts sichtbar wurde und ein Pendant zur Kreuzwand bildete. In Anknüpfung an das Gesamtthema des vielseitigen, paranoiden Blicks und auf der Grundlage von zwei theoretischen Ansätzen Haraways wurde die Kreuzwand konzipiert.⁵⁵ An zwei der Wände wurde direkt und an der dritten indirekt mit dem Prinzip der Gegenüberstellung und Konfrontation gearbeitet. Auf der Grundlage von Donna Hara-

52 Vgl. Werner 1997: 74-77.

53 de.readly.com/products/magazine/modebuch-fashion-book-berlin-2016.

54 »Die uns vorgesetzte Geschlechterklassifizierung scheint immer weniger Thema zu sein, scheint sich aufzuweichen und sogar aufzulösen.« »Ein Hetero mit queerem Blick« – so lautete das Urteil von Queer.de, nachdem sie die Arbeit »zitty_11_2015_oliverblohm_08« (2015) in der Ausstellung »Sturm und Zwang«, die ich mit ihm gemeinsam im ASUC Berlin 2016 kuratierte, gesehen hatten: queer.de/bild-des-tages.php?einzel=1594 (Zugriff 8.8.17).

55 Es bedurfte große Überredungskunst der Studierenden, die vier Wandflächen als Ausstellungsfläche zu nutzen. Der Künstler selbst empfand die Wände nicht als adäquat, ließ sich aber durch die guten Konzepte überzeugen.



ways Text zum »Cyborg Manifesto« (1991) und dem Situated Knowledges (1988) wurde sie in Gegenüberstellungen gedacht, die ihre Dualität nicht einlösten. Performativ wird so in Text und Ausstellung die Idee von Gegensätzen aufgerufen und in ihrer Strategie der simplen Evidenzerzeugung hinterfragt. Haraway geht performativ und nicht bestimmend mit dem Lesenden um, der der Versuchung von Gegensetzen unterliegt und selbst spürt, wie sie ironisch ad absurdum geführt werden (vgl. z.B. 1991: 463ff., 1988: 588, ff.). Haraways Ansatz, so Paradoxien herzustellen, wurde hier auf die kuratorische Denkweise übertragen und mit der Arbeitsweise des Künstlers verbunden:

Die »erste« Wand, die eben gegenüber von den Mikey-Porträts lag, zeigte zwei Fotografien – eine schwarz-weiß-Aufnahme und eine Arbeit, die durch ein spezielles Scanverfahren, mit denen der Künstler experimentierte, verändert worden ist. Die Studierenden aber haben damit zwei Porträt-Werke ausgesucht, die vor und nach dem eigentlichen Shooting entstanden sind und somit nur durch die Ausstellung in den Kunststatus überführt wurden. Es stellte sich bei unseren Konzeptionsgesprächen auch heraus, dass nicht alle erkannten, dass es ein und dasselbe Model war, das auf den Aufnahmen zu sehen war. Dieser Umstand wurde als unser »situatives Wissen« anerkannt und gehörte ebenso zur Grundlage des Konzepts der Kreuzwand. Das Model war vor dem Make-Up und Fitting »natürlich« dargestellt und in der künstlerischen Umsetzung doch mit so vielen Farbschichten des Scans überschrieben, da der Anspruch inzwischen an einen »No-Make-Up-Look« ebenso hoch ist und mit viel Make-Up umgesetzt wird – es soll nur nach natürlicher Schönheit aussehen. Ein kritischer Kommentar über die Darstellung von Schönheit, in dem wir die Fotografie ihres perfekt gestylten Gegenübers zur Seite gestellt haben. Ein metaphorisches »Rücken an Rücken« und visuelles Gegenüber durch die Wände, die im 90 Grad Winkel zueinander standen. Ihr Gegenüber stellte ihr Erscheinungsbild für das Shooting dar: Mit strenger Perücke, heruntergerutschtem Träger und stark geschminkten Augen und Lippen war ihre Wirkung eine ganz andere. Ohne Kontext bzw. in dem neuen Präsentationskontext wechselten die Wirkung und Persönlichkeit zwischen Natürlichkeit, Spiel und Verführung – verstärkt durch den hohen Farbkontrast der Bilder. Das Spiel mit visuellen Reizen, verschiedenen und vor allem performativ-identitären Ausdrucksweisen fügte sich in das Spannungsfeld zwischen »Schmuckwand« und »Mikey Woodbridge«.

In den Konzeptgesprächen mit den Studierenden wurden Synergien als gewünschter Effekt mit dem para/polaro_iden Gesamtkonzept besprochen, so dass das Thema der Spiegelung auf mehrfach inhaltlicher und auf visueller Ebene für uns in Erscheinung treten sollte und ihr letztendliches Display ergab. Die Porträts regten viele Gespräche über Authentizität, gesellschaftliche Erwartungen an äußere Erscheinungsbilder, verschiedene Seiten eines jeden Menschen, Stimmungen und ihre Schwankungen an – all das fand auch auf persönlicher Ebene Raum. Der gegenseitige Austausch der Besucher_innen ließ sich mit dem queeren Spiel des Seins theoretisch verknüpfen und wurde in dem Ausstellungsbereich zum besonderen Fokus. Die vielen »Herzen in einer Brust« spielten zudem mit dem Thema der Maskierung, das ebenso auf der »Schmuckwand« bereits auftauchte. Eine Maskierung (hier mit Perücke und Schminke, die in unterschiedlicher Intensität und Ausprägung eine Rolle in jedem Sein spielt. Ob nun mit Mode, Schminke (wie auch bei Mikey) oder alltäglicher Selbst-Darstellung und sexueller Verführung – oft stellt sich die Frage, innerhalb welcher Praktiken sich das Selbst formt und performativ hervorbringt. Welche Rolle die

Selbst- und Fremdwahrnehmung bei dieser Entstehung einnimmt, war dabei auch in der Ausstellung immer wieder Thema.⁵⁶

Die Beschäftigung mit der eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit wurde im nächsten Kreuzwandpaar fortgesetzt. Sobald der Künstler beim Fotografieren unter dem großen Vorhang der 8x10 Großformatkamera verschwindet, sieht er sein Gegenüber verkleinert, gespiegelt und auf den Kopf gestellt. Das Kennenlernen dieser Tatsachen und damit Erklärung der ursprünglichen Technik des analogen Fotografierens hatte die Studierenden sehr fasziniert, was sie auch an die Besucher_innen weitergeben wollten – ohne zu pädagogisch ihre Gestaltung zu erklären, durch eine Kamera zu ergänzen oder mit einem Text »David_abuba_03« wurde also doppelt ausbelichtet und hing neben dem »eigentlichen Kunstwerk« in verkleinerter, gespiegelter Version auf dem Kopf, so dass sich die Porträts anschauten. Eine Aufnahme des Doppelten, das doch vor allem Einblicke in die Sichtweisen des Künstlers gab – wenn man es dann als technische Prozessdarstellung verstand. Nach langer Diskussion entschieden wir uns, die Kamera nicht didaktisch daneben zu stellen und die eventuell irritierende Variante unkommentiert zu lassen.

Die dritte Wand der »Doppel-Begegnungen« trug die Arbeit »8x10_prague_01« (2015). Das Werk war eines der »Lieblingsarbeiten« der Kursteilnehmer_innen – ein sanftes und zugleich starkes schwarz-weiß Porträt einer jungen Frau, deren durchdringender Blick sie sehr faszinierte. Die Spannung zwischen Vertrautheit und einem doch unheimlichen, neugierigen, herausfordernden und verletzlichen Anteil des Blicks machte ihre Anziehungskraft für uns aus. Wir drückten diesen Effekt durch die Platzierung des Porträts direkt in die Mitte der sich treffenden Wände auf den Boden – ein prominenter und doch in die Ecke gedrängter Platz. Es war ein bewusstes Zugeständnis, auch Vorlieben (begleitet von theoretisch-gesellschaftlichen Überlegungen) die kuratorischen Entscheidungen beeinflussen zu lassen. Ihre Anziehung sollte auch gestalterisch zur Debatte gestellt werden und darin die Besucher_innen für einen Augenblick innehalten lassen. Wir ließen das Bild auf eine hitzebeständige Backlight-Folie aufziehen und fügten es in einen Leuchtkasten. Die Spiegelung im Boden wurde durch die Verbindung mit dem Leuchtkasten geschaffen, der das Thema auf räumliche Weise umsetzte. Derartige Folien werden sonst auch bei Werbetafeln verwendet und intendierten eine Anspielung auf die uns umgebende Werbung in der Shopping Mall und den von Leuchtkästen gepflasterten Kurfürstendamm. Die Wirkung ihres vermeintlich ungeschminkten Gesichts, die Anlehnung an die Werbeästhetik und das dennoch Beunruhigende wurden zur Mahnung im Umkreis der Mall. Die Ästhetik des Künstlers wurde aufgenommen und kuratorisch gleichermaßen intensiviert und thematisiert – ein Umstand, der aus der Not geboren wurde, das originale 8x10-Porträt aus Prag nicht zeigen zu können. Die kuratorische Entscheidung, die Gegebenheiten des Raumes immer auch direkt in die Arbeiten einzufügen (was sie natürlich auf theoretische, da intra-active Weise, bereits tat), führte dazu, dass wir den Leuchtkasten nicht anbrachten, sondern auf den Boden stellten. Ihrer Beobachtung und Ansprache konnte man sich auch so nicht entziehen – zumal ein nahes Herantreten an die Arbeit, einen von der restlichen Ausstellung fast absorbierte und die Besucher_innen für einen Moment innehalten lassen könnte.

56 Ein Aspekt, der auch in queeren Theorien für die Herausforderungen scheinbar »natürlicher« und selbstverständlicher Heteronormativität immer wieder Thema wird.

Die Vielfalt, wie der Künstler wieder Konzepte von Schönheit und ihrer Fragilität und Abstrahierung hinterfragt, reicht bis hin zu ihrer Zerstörung. Das Gesamtwerk »dorian_gray« (2015) wurde als raumgreifendes Verbindungsglied der Ausstellung inszeniert und in großem Umfang dargestellt. Die Arbeit »dorian_gray« war die Diplomarbeit des Künstlers: die Beschäftigung mit dem Werk von Oscar Wilde (»The Picture of Dorian Gray«, 1880/81), der deutschen Schriftgeschichte, vor allem der Fraktur und der Frage, ob sie heute noch verwendet werden darf.

Die originalen Druckplatten stellten wir aufgrund ihres spannenden Objektcharakters, aber auch aus vermittelnden Gründen in der Vitrine daneben aus. Wir stellten sie auf einfache Böcke, die wir Weiß anstrichen, so dass die Vitrine nicht massiv, sondern eher leicht, unaufdringlich und provisorisch erscheinen konnte. Eine Vitrine, egal ob an der Wand oder mitten im Raum, durchbricht den Blick innerhalb des Raumes und verlangt ein bestimmtes Maß an Aufmerksamkeit, so dass wir sie so wenig massiv wie möglich erscheinen lassen wollten, um diese Wirkung zu mindern.⁵⁷ Die Drucke und das Buch wollten wir dennoch als Objekt ausstellen – bildete es doch den Ursprung und die Krönung des Projekts gleichermaßen ab. Die ritualisierten Bewegungen, die mit dem Beugen über das Glas oder anderen Verrenkungen zutun hatten, konnten aus Kostengründen nicht durch eine Anbringung an der Wand ersetzt werden. Das Ritual der Betrachtung durchbrach aber auch auf positive Weise den sonst sehr langen Wandabschnitt. Neben die Vitrine hängten wir gerahmt die erste Seite des Vorwortes. Das Kapitel setzte der Künstler als einziges vollständig in goldenen Lettern, da es zudem den Tod Dorian Grays beinhaltet. Auch wenn die Besucher_innen nicht den gesamten Text lasen – etwa weil sie bereits das aufgeschlagene Buch schon länger studiert hatten – war es uns dennoch wichtig, die Höhe der Hängung für eine gute Lesbarkeit auszutarieren, bei der wir von unserer eigenen Größe ausgingen (größere Menschen können sich leichter bücken als sich Kleinere strecken können). Die Hängung war aber für Rollstuhlfahrende nicht niedrig genug, sodass wir bei der nächsten, gegenüberliegenden Wand, die zu einer genauen Betrachtung der Polaroids einlud, darauf achteten, diesen Umstand auszugleichen und einzulösen. Bei Wilde gehörte die Seite zum »Vorwort zu Dorian Gray«, die er nach der Buch-Veröffentlichung sanduhrenförmig zusammenstellte,⁵⁸ um das memento mori als Gestaltungsmoment umzusetzen. Der Höhepunkt enthielt eine Abhandlung über Schönheit, das Innen und Außen eines Menschen und welch zerstörerische Kraft fanatisches Streben nach Schönheit entwickeln kann, beeinflusste die Fotografie des Künstlers nachhaltig, so dass wir diesen Teil seiner Arbeit auf diese Weise hervorheben wollten. Viele Besucher_innen lasen die ersten Zeilen laut vor – nicht zuletzt, da die alte Frakturschrift eine schöne Herausforderung zu sein schien.

57 Herzlichen Dank für die Vitrine an den Ausstellungsbauer Wolfgang Mazat, der uns die Vitrine entgeltlich verlieh und an Heinrich-Theodor Schulze Altcapenberg, der uns den Kontakt zu ihm herstellte. Der Aufbau eines Verleihsystems für Ausstellungsaufbauten wie Vitrinen wird in vielen deutschen Großstädten derzeit finanziell durch die Kulturstiftung des Bundes ermöglicht. Siehe: kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit.html Nachhaltigkeit und Ausstellen müssen in Zukunft immer zusammengehören. Vgl. »Kreislaufwirtschaft im Kulturbetrieb« kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit/detail/kreislaufwirtschaft_im_kulturbetrieb.html (Zugriff 15.8.21).

58 Vgl. gutenberg.spiegel.de/buch/das-bildnis-des-dorian-gray-1836/21 (Zugriff 15.8.17).

Das oft streng existierende, normierte Idealbild von äußerlicher Schönheit des Menschen lösten wir in der Ausstellung dramaturgisch zunehmend auf und schufen einen der Höhepunkte mit dieser Wand. Diesen Abschluss der »dorian_gray«-Serie krönten wir mit einer überlebensgroßen Vergrößerung des neunten Bildes und damit letzten Fotografie aus der Serie. Kuratorisch verband dieses Bild beide Bereiche des großen Raumes und entwickelte in der Vergrößerung zudem eine ganz eigene ästhetische Wirkung. Steht man vor den neun Porträts der Serie, befanden auf der linken Seite die Anfänge der Porträts – auf der rechten Seite das dramatische Ende mit der tapetengroßen Abbildung des letzten Bildes. Inhaltliche Verbindungen zum Genderfluiden existieren auf Grund der Wahl des Models und dessen Inszenierung. Die oft in Porträts betont inszenierten, »weiblichen Attribute«, wie ein langer Hals, Andeutungen der Brust und lange Haare, fließen hier mit einem Gesicht zusammen, das keine »eindeutig« weiblichen oder männlichen Attribute zeigen mag. Es ist ein bewusstes Spiel mit Täuschung, Verunsicherung und Hinterfragung geschlechtlicher Vorstellungen und Normen, das der Künstler hier treibt. In der Arbeit geht es ihm um die Darstellung des Menschlichen »nicht um einen weiblichen oder männlichen Dorian«, sagte er, es ist der Mensch, seine Abgründe, Wünsche und Verführungen, die den Künstler faszinierten – so sollte das Geschlecht nicht im Vordergrund stehen, wonach er auch das Model aussuchte. Die gesamte Inszenierung waren Höhepunkt und Suchspiel für die Besucher_innen zugleich.

Auch das Video, das für die Diplomarbeit entstanden war, wurde im letzten Teil der Kreuzwand ausgestellt. Es war im gesamten hinteren Raum zu hören und wurde von uns bewusst als Störung und »Vorahnung« einer nahenden Zerstörung eingesetzt. Die Geräusche sollte man nur im direkten Umkreis des Videos vernehmen können und dort eine Atmosphäre schaffen, die den Bildern eine morbide Ebene hinzufügte und die Darstellungen von Schönheit etwa bei der »Schmuckwand« um diese beunruhigende Ebene erweiterte. Sobald man direkt vor dem Video stand, sollte man perspektivisch die dazugehörigen Werke der Serie sehen können. Man hatte zugleich die Werke der »Dorian-Doppelwand« im Blick und sah ihren gemeinsamen Ursprung. Wie eine Art Zeitraffer zeigte die Videoarbeit die dramatische Veränderung des Gesichts. Inhaltliche und intendierte Verbindungen zum Genderfluiden in seinen Arbeiten brachten zusammen die raumgreifende Installation hervor und zusammen.

Eine Sitzgelegenheit, die auch vor der »mykki_blanco«-Wand zum Verweilen einlud, gab auch in diesem Bereich die Möglichkeit, das Video und den Raum in Ruhe zu genießen. Die Ruhe aber weilte nicht lang: man wurde beobachtet. Von zwei verbrannten Augen, die über Eck je im Format 2,40 x 2,10 m gedruckt wurden: die Arbeiten »burned_eyes_01_02«. Ein weiterer, konzeptuell-poetischer Ansatzpunkt war dabei: nach Dorian Gray sind die Augen der Besucher_innen wie verbrannt, weil dasselbe Bild in ihrer Anwesenheit abstrahiert wurde. Die Zerstörung des Sehnsinns, mit der die äußere Schönheit in Augenschein genommen wird, wurde hier zerstört. Das künstlerische Experiment umfasste das Manipulieren der Polaroids durch die Hitze einer Mikrowelle. Die Chemie im Film verbrannte, zerstörte weite Teile und schlug Blasen. Die Oberfläche besaß nun abstrakte Formationen, die landschaftsartig wirkten und ihre mikrobiologischen Anmutungen in dieser Größe erst voll sichtbar wurden. Das Bedürfnis mancher Besucher_innen, die Bilder und deren fast dreidimensional anmutende Formationen zu berühren, war groß und konnte zugleich durch die Umsetzung als übergroße Tapete und damit einer Berührbarkeit, gestillt werden. Die Assoziationen der Besucher_in-

nen waren vielfältig und regten zum Austausch untereinander an. Auch für uns besaßen die Arbeiten eine große Faszination. Eines der Sofortbilder wurde zur Grundlage unserer PR-Arbeit der Ausstellung – auch weil es für uns repräsentativ ›paranoid‹ und ›Polaroid‹ zugleich war. Außerdem wurde es für manche Betrachter_innen erst auf den zweiten Blick ersichtlich, dass das Sofortbild ein Auge zeigt. So blieb auch das Motiv für manche verwunderlich und ließ damit die Inhalte der Ausstellung offen. Ein Aspekt, der uns sehr wichtig war. Das Sofortbild war das erste Bild in der Pressemappe, war als Postkartenmotiv erhältlich und wurde für jegliche E-Mail-Einladungen/Anfragen an die Presse, Sponsor_innen usw. vergrößert und ein Ausschnitt als Header verwendet.

Die Serie »hatzfrass_fastfood« (2013) ist mit ihren ebenso Mikrowellen-manipulierten Oberflächen ein weiteres Materialexperiment, das in einer Verbindung mit dem fotografischen Motiv des Porträts Einzug in die Ausstellung auf der nächsten Wand erhielt. Die sechs Arbeiten der Serie waren als Ausbelichtungen der sehr empfindlichen Polaroids bereits vorhanden und gerahmt. Künstlerische Arbeiten wiederholt, aber in neuem Kontext zu zeigen, ist innerhalb des Systems bereits bedeutsamer Künstler_innen selbstverständlich, für aufstrebende Künstler_innen scheint es oft fatal, nicht immer etwas Neues anzufertigen und auch zu präsentieren. Diesem Produktionsdruck sollte entgegengearbeitet werden und die Mühen von Seiten der Kurator_innen angestellt werden, die Arbeit neu zu denken und an eventuell Bekanntes bei manchen Besucher_innen anzuknüpfen.

Der Künstler entwickelte in aufwändigen Verfahren eine Folie, die bei der Erwärmung der Polaroids in der Mikrowelle das Explodieren verhinderte und eine Zerstörung bis zu einem gewissen Grad steuerbar machte. Die Porträts thematisieren damit gleichermaßen ihre Materialität und die abstrakten Formen spielten für unsere Auswahl und Hängung an dieser Stelle zwischen Porträt, Abstraktion und der Materialität eine große Rolle. Die Lichtgestaltungsmöglichkeit in den Räumen war insgesamt eingeschränkt, das Tageslicht schuf in der Verbindung mit dem Pointieren einzelner Belichtungen durch das Herausdrehen einzelner Leuchtstoffröhren eine Inszenierung durch Licht. Die Spiegelung durch die Lichtleisten gerade bei »hatzfrass_fastfood« gehörte damit zu den Arbeiten. Gerade aber mit der Hängung dieser Arbeiten experimentierten wir intensiv in der Aufbauwoche. Wir schufen viel Spielraum für die gegenüberliegenden Wände, die als Pendant, Steigerung, und weitere Abstrahierung – zwischen Porträt, Zerstörung, Schönheit und materialisierter Abstraktion changierten.

Die zwei nächsten Wände bestanden aus originalen Integralbildern und Ausbelichtungen, die abermals das Interesse des Künstlers an ihrer Materialität zeigten. Die Experimente mit dem Sofortbild wurden auf der nächsten Wand immer radikaler. Bis hin zur mechanischen Zerstörung mit harten Gegenständen oder Asphalt, mit chemischen-physikalischen Verfahren der Bilder. Besonders die Studierenden-Gruppe: ›Experimentelle Fotografie‹ hatte sich mit ihnen umfassend auseinandergesetzt und verknüpfte ihre Ansätze mit der Gruppe ›Langsamkeit vs. Schnellebigkeit‹ – und zugleich mit der Frage, bis zu welchem Punkt dies noch als Fotografie gelten könne. In dieser Serie wurde das Filmmaterial selbst zum Gegenstand und daher eine fotografische Grundlage und erweiterte das Konzept von Fotografie auf für uns spannende Weise. Die Details, die man in den Arbeiten sah, regten gleichermaßen die Fantasie an und man versuchte, durch genaues Hinsehen Formen zu erkennen. Die zum Teil organischen Formationen und Farbspiele sollten kuratorisch auch eine Verbindung zum Außenraum des BIKINI BERLIN erhalten; die Fotografie des Marlene Dietrich Platzes

in Berlin bildete die Grundlage des linken Bildes auf der linken Wand. Wir brachten die Integralbilder und manche Ausbelichtungen der Experimente in vergrößerter Form zusammen an die beiden Wände. Wir wollten nicht, dass nur ein vergleichendes Sehen durch die Hängung betont wird – etwa eines zwischen analog und digitalem Bildmaterial – auch wenn dies ebenfalls inhaltlich und optisch für uns interessante Gespräche hervorbrachte. Viel eher war es für uns ein Spiel zwischen Imagination und Beobachtung, was unsere Hängung leitete. Jedes Objekt hatte seine spannenden Eigenheiten, sodass wir auch mit der rechten Seite die Aufmerksamkeit auf bewusstes Hinschauen erzeugen wollten, indem wir Lupen in zwei Höhen über die Bilder hingen. Die untere Reihe sollte dabei in niedriger Höhe hängen, etwa für kleine Menschen, Kinder und Rollstuhlfahrer_innen erreichbar sein, oder solche, die sich zum näheren Betrachten auch bücken konnten/wollten. Die Besucher_innen kamen den Arbeiten sehr nah – ein Umstand, der bei Fotografien eher unüblich ist. Eine auch körperliche Zuwendung wurde im wahrsten Sinne des Wortes ein entscheidender Punkt in der Ausstellung. Um die Originale zu schützen, hängten wir sie hinter eine gemeinsame Plexiglasscheibe.

Auch die gegenüberliegende Wand betonte die Materialität des künstlerischen Umgangs mit dem besonderen, analogen Filmmaterial: Der Künstler konnte als erster im Jahr 2015 einen 8x10 Trennbild-Farbfilm außerhalb von Fabriken testen. Es entstand eine Kampagne daraus: »8x10 COLOR_GEN 2.0 CAMPAIGN – THE IMPOSSIBLE PROJECT«, die diese Wand zierte. Die Farben in der dazu entstandenen Serie »8x10_color_ahn«⁵⁹ schuf er dabei unter anderem durch eine Langzeitbelichtung, in der er mit unterschiedlichen, farbigen Taschenlampen nacheinander mit Licht malte und Licht aktiv zum Inhalt seiner Fotografie machte. Zwei Originale mit dem sichtbaren Sofortbildrahmen hingen neben zwei vergrößerten Drucken. Die Materialexperimente machten von ›beiden Seiten der Ausstellung: die Mitte aus – um das experimentelle Arbeiten, das das Oeuvre des Künstlers durchzieht, zu betonen und als Schlüssel für das Verständnis seiner Arbeiten auch als Schaltstelle oder Dreh- und Angelpunkt zu kuratieren und spürbar zu machen. Die angedeutete kuratorische Aufteilung war in erster Linie eine architektonische, so dass die Teile nicht explizit getrennt voneinander gedacht wurden – hier entstanden viel mehr neue Fluchtlinien und Knotenpunkte des Gesamtrhizoms.

Körperliche Entspannung und dennoch fokussiertes Schauen sollten in dem Ausstellungsbereich durch physische Aspekte hervorgebracht werden. Dafür legten wir etwa einen Teppich vor einen Bereich und gestalteten die Wände so, dass ein Flanieren die Wegführung ausmachte, um den Eckraum mit seinen großen Fenstern in seiner luftigen Atmosphäre zu unterstützen und den Besucher_innen ein körperliches und visuelles Luftholen ermöglichte. Solche Momente (vergleichbar vielleicht mit dem Minzsorbet zwischen zwei Gängen eines Menüs oder einer Pause im Theater zum Beine vertreten) sind auch eine Möglichkeit in Ausstellungen, die Besucher_innen durchatmen zu lassen, so dass sie überhaupt wieder empfänglich für Neues werden konnten. Hier war es ein Ort der Erholung inmitten der Shopping Mall, ohne sogleich konsumieren oder irgendetwas anderes ›zu müssen‹ (vgl. 3. und 4. Abbildungsseite).

Es ist ein Ansatz, die Körperlichkeiten der Besucher_innen, aber auch der Kurator_innen und des Künstlers in der Ausstellung spürbar und zur Methode werden zu lassen – im Sinne des Ansatzes der affektiven Wahrnehmung. Dies leitete uns auch im zweiten Teil der Ausstellung an. Für diesen verbanden wir die Konzepte der Gruppe

59 Maße des 8x10 Inch: 18x24 cm, gezeigt wurden 01 und 03 der Serie.

›Modelfotografie‹ mit den Gruppen und ›Langsamkeit und Schnellebigkeit / analog/digital / Berlin‹ miteinander, die sich zu Beginn ihrer Konzeption fragten:

Wie können wir für die Betrachtung der Fotografien ein intensiveres und damit auch entsprechend langsames Fortschreiten der Besucher_innen herstellen – eine Langsamkeit, die wir in speziellen Fotografien des Künstlers in besonderem Maße wichtig finden?

Wie können wir die Vielseitigkeit des Künstlers zeigen, indem wir zum Beispiel unterschiedlichste Aufnahmen, Techniken, Präsentationsweisen usw. eng beieinander hängen, ohne dass aus der bewussten Störung von etwa Kategorien, Kontrasten, Intentionen usw. keine Beliebigkeit suggeriert wird? Wie können sich die Besucher_innen gleichermaßen sicher und in ihren ritualisierten Wahrnehmungsweisen irritiert fühlen?

Der Wunsch der Gruppe war es vor allem, ihre Fragen in körperlichen Praktiken für die Besucher_innen spürbar zu machen und damit auch sich selbst und den Künstler gedanklich in der intra-action der gesamten Ausstellung zu begreifen. So gab es im ›Luft-
holraum‹ einen direkten, leicht ironischen und doch bezeichnenden Auftakt des zweiten Bereichs. Die Arbeit: »88_times_same_same_but_different_oliverblohm« (2017) ist konzeptionell aus den Seminardiskussionen entstanden und thematisiert und verarbeitet diese auf verschiedenen Ebenen. Die 88 Integralbilder verweisen auf die Anfänge der Polaroidaufnahmen und reflektieren zudem die Rolle der Fotografie in unserem digitalen Zeitalter. In der Anfangszeit der Sofortbilder wurde die Motivwahl auch dadurch beeinflusst, dass keine_n Entwickler_in des Bildes von Nöten war. Private Aufnahmen konnten ohne Verlust der Privatsphäre gemacht werden, sodass viele intime und sexuelle Motive fotografiert werden konnten.⁶⁰ Hier zeigten die Aufnahmen 88-mal ein scheinbar selbes Selfie von einem nackten, vor dem Spiegel posierenden Menschen. Der Bildausschnitt endet über den Lippen, die zum Kussmund geschürzt sind, bis knapp über dem Schambereich der Figur. Mit den Polaroids spielten wir mit ihrer scheinbaren analogen Einmaligkeit. Wir beobachteten die Besucher_innen dabei, wie sie nach Unterschieden oder Besonderheiten in den Fotografien suchten. Es war tatsächlich 88-mal dasselbe Motiv: ausgedruckt wurde das Handy-Selfie, das auch das Motiv preisgab, mit einem Polaroid-Drucker (Impossible Instant Lab) den man analog mit Bildmaterial versorgte. Damit waren es 11 Film-Packungen à 8 Bildern, die durch ihre unterschiedliche Lagerung, Alter oder Zustand nie das Bild gleich erschienen ließen. Das vermeintlich einmalige Polaroid hing nun etliche Male wiederholt an der Wand – kuratorisch verstärkten wir diesen Such-Modus nach Unterschieden, indem wir die Polaroids dicht an dicht nebeneinander hängten – die Masse sollte überfordern, aber auch ein Vergleichen ermöglichen. Körperliche Bewegungen der Besucher_innen wurden so mit Fragen nach vermeintlicher ›Originalität‹ und nach ihrer technischen Reproduktion intra-activ in der Ausstellung konfrontiert. Ebenso wie mit dem Voyeurismus, der sich gegebenenfalls intensiverte, wenn die Besucher_innen erfuhren, dass es der Künstler war, der sich

60 Philippe Bourgoïn: »Polaroids zu kaufen war wie Kondome zu kaufen. Wenn jemand in den Laden kam und Polaroids verlangte, wusste man, dass er Fotos machen wollte, die man nicht unbedingt zum Entwickeln bringen wollte«, kwerfeldein.de/2011/08/17/geschichte-der-fotografie-das-sofortbild/ (Zugriff 18.8.17).

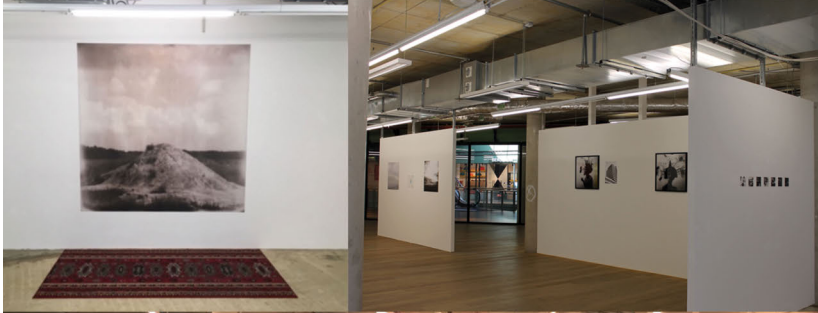
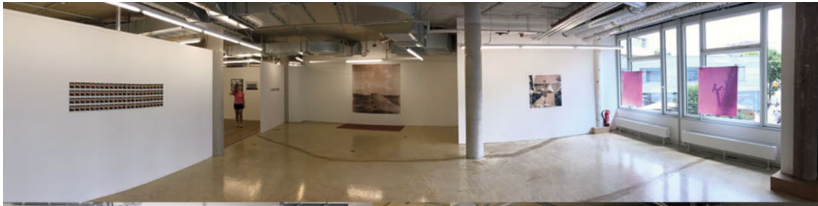
so zeigte.⁶¹ Für den Künstler selbst waren zudem Aspekte des Materials besonders von Interesse: Welchen Einfluss haben Produktion, Lagerung oder Ablaufdatum auf das Erscheinungsbild jedes Bildes und wie wird dies gerade in der Serialität sichtbar? Die Farbunterschiede waren in der Ausstellung nur mit genauer Betrachtung zu erkennen und wurden durch die Vermischung der ausgedruckten Bilder und beließen sie nicht in ihrer 8-Bilder-Packungs-Gruppe bei ihrer Anbringung bewusst unterstützt.

Queer Curating stärkt und fördert VerUneindeutigungen. Somit wurde auch hier Verwirrung, ein ›sich Wundern‹ – Suchen und Suchen lassen – kuratorisch zur spannungsreichen Symbiose mit dem Kunstwerk, mit den Besucher_innen und mit dem Raum gebracht. In heutigen Zeiten der Digitalität, in denen die fotografische Selbstdarstellung in manchen Teilen der Welt ebenso populär ist wie auch zu den Anfangszeiten der Fotografie, funktioniert ihr Blickregime doch anders. Auch wenn es ebenso ›Lifestyle-Fotografien‹ gibt, wie die bei den früheren Fotografien, sind Darstellungen des eigenen Körpers zum Beispiel zum Zweck der Partner_innen-Suche oder Fitnessfortschritte (ob digitaler Möglichkeiten in gewissen Altersparten und vor allem in Großstädten etwa wie Berlin) in besonderem Maße präsent. Derartige Fotografien sind bei digitalen Möglichkeiten (Apps wie Tinder, Grindr und Co.) besonders für den Altersbereich der Studierenden erster Anhaltspunkt des Kennenlernens. Wenn die Apps der Suche nach direktem, körperlichen Austausch dienen, werden oftmals derartige Selfies wie diese des Künstlers auch auf den Profilen verwendet oder in Chats verschickt. Dabei wird das Gesicht aus dem Bildausschnitt ebenso ausgespart, so dass eine spätere Diskreditierung verhindert werden soll. Im Gesamtkontext der Ausstellung wollten wir, dass die Arbeit in einem Bereich hängt, der einen Weitblick und einen Aufenthalt größerer Besucher_innen-Gruppen etwa während der Eröffnung ermöglicht, sodass der Effekt der Arbeit gesteigert wird und eine Unterhaltung darüber möglich wird.

Nackt, provokant und doch ganz anders war die gegenüberliegende Fotografie: Die Arbeit »jesus_was_a_girl« (2011) wurde im Seminar am meisten diskutiert. Es zeigt zusammengesetzt aus sechs schwarz-weiß-Bildern ein nacktes Baby, das auf dem Rücken liegt und die Arme rechts und links ca. im 90 Grad-Winkel von sich streckt. Wir diskutierten viel über das für die Eltern entstandene Bild, das so in der Öffentlichkeit auch Aufsehen hätte erregen können. Wir sehr viel Raum, um über Religion, Provokation und Feminismus zu sprechen und jede_n darüber ihre_seine Meinung zu bilden und zu äußern. Eine derartige Diskussion kann innerhalb eines ›safe space‹ funktionieren und muss unbedingt im Rahmen des Queer Curating Platz finden. Ähnliche (Bild-)Titel tauchen in der (Populär-)Wissenschaft in vielen Varianten auf – wie ›Jesus was black, a feminist‹ und viele weitere Möglichkeiten.⁶² Eine einheitliche Meinung darüber sollte nicht hergestellt werden und eine Abstimmung unter allen entschied über die erhöhte Hängung (an die Kreuzigung auf dem Golgatha-Hügel erinnernd) an dieser Stelle, die dennoch viele als zu provokativ empfanden. Mir ging es bei den Diskussionen neben den Inhalten und Darstellungsweisen der Arbeit ebenso um die Frage, wie man als Ku-

61 oliverblohm.com/88-times-same-same-different (Zugriff 20.8.2020).

62 Jason Farr (2011): »Jesus Is A Black Man: A Decaucasianized Truth«; Simone Felice (2011): »Black Jesus: Roman«, Leonard Swidler (2007): »Jesus Was a Feminist: What the Gospels Reveal about His Revolutionary Perspective«. Die christliche Darstellung in Bezug auf das Erscheinungsbild von Jesus in der Kunstgeschichte und im Glauben ist und war immer wieder Thema von Diskussionen (Abbildungsverbot, vera icon, usw.).



rator_in damit umgeht und innerhalb von Teams eine Haltung dazu gebildet werden kann. Queer-feministisches Kuratieren bedeutet nicht, sich immer einig zu sein. So war auch die Diskussion, die zu diesem Werk entstanden ist, für die kuratorische Positionierung eine wichtige Erfahrung. »Jesus_was_a_girl« ist mit einer Forensik-Sofortbildkamera entstanden und befindet sich im Privatbesitz der Eltern des Babys. Abgesehen von der ungewöhnlichen Darstellung des Kindes, war es uns wichtig, Diskussion auch bei den Besuchenden der Ausstellung anzuregen. Der Wunsch war es, die empfundene Provokation sichtbar zu machen und an die Besucher_innen weiterzugeben. Wir wollten durch das Werk kontroverse Gespräche untereinander bewirken, sodass wir durch die Hängung seine Wirkung überspitzten. Dazu wählten wir die Platzierung über den Köpfen der Besucher_innen; diese erinnert an solche von Kreuzen in der Kirche; außerdem hinterlegten wir das recht kleine Bild noch mit einem schwarzen Rechteck – der ursprüngliche Plan, die gesamte Wand schwarz zu tapezieren oder zu streichen, wurde zu diesen Gunsten und in Anbetracht der nur wenigen Tage zum Abbau der Ausstellung aufgegeben. Wissentlich, dass wir zur Vernissage/Finissage die Bar in dieser Ecke des Raumes vor dieser Wand aufbauen wollten (in nächster Nähe auch zur Arbeit gegenüber), sollte ein langer Blick von unten auf das Bild provoziert werden. Zugleich befanden sich so meist mehrere Leute vor der Bar, die sich dann über das Bild würden unterhalten können. Nicht zuletzt war es für uns auch eine kuratorische Entscheidung, die zentral in der Ausstellung gezeigt werden sollte.

Im nächsten Raumabschnitt der Ausstellung nahmen wir auf neue Weise Bezug auf das direkte Umfeld der Shopping Mall. Eine räumliche Besonderheit waren die großen Doppelfenster, mit dem wir versuchten, zusammen mit der Kunst und dem Außenraum der Straßen und Häuser Berlin-Charlottenburgs vor der Mall zu interagieren. Die Fenster, der Blick nach außen und Blickachsen in den Raum, die als Zeitstrahl dienten, wurden in Verbindung mit der Frage nach Heimat/Lebenswelt wichtig.⁶³

Durchscheinende Plexigläser wurden mit Arbeiten auf UV-festen Klebefolien bestückt und in die Rahmung der Fenster integriert. Rechts zeigte »pola_berlin_01« einen Überwachungsast, der sich nun in die Budapester Straße einfügte. Je nach Tageszeit und Wetter war die Erscheinung der Werke eine andere und veränderte Farbe, Strahlkraft und Einfluss auf die anderen Werke: am Morgen hellrosa und alles andere auch einfarbig, am Abend kräftig pink durch die Dunkelheit dahinter. Der hektische Berliner Ku«Damm vor den Fenstern wurde eingeholt und mit dem Schleier der Kunst belegt. Die gegenseitige Überwachung (Beobachtung) war ein Umstand, den der Künstler in seinem kleinen Dorf, in dem er aufwuchs, ganz ohne technische Hilfsmittel bereits kannte. Der größere Kontext Berlin als »Heimat« war ebenso Thema und warf Fragen dazu auf, was das eigentlich noch sein kann – im Zuge der immerwährenden Debatte um Globalisierung und der Herausforderung sicheren Lebens auf der ganzen Welt. Hier ging es um die Heimat des Künstlers – seiner neuen, seiner alten und der des aktuellen Raumes als Verortung. Der Ausstellungsraum verband sich mit der heutigen und damaligen Zeit, seine künstlerische Technik mit unserer theoretischen Annäherung – alles wurde kuratorisch verzahnt und verwurzelt. Die finale Präsentation ergab sich aber erst im Raum. Sie war darauf bedacht, welche Verbindungen sich durch Immaterialitäten ausdrücken ließen und ausgedrückt werden

63 Wenn es vertraglich erlaubt gewesen wäre, hätten wir zudem die »Rückseite« zur für die Außenansicht ebenso beklebt, um mit der Ausstellung auch von außen sichtbar zu werden.

wollten. Die Bilder verschwammen farblich durch ihre Strahlkraft mit dem Raum und inhaltlich verbanden sich der Außen- und Innenraum und wurden ebenso zum Thema bzw. zum Rahmen der Arbeit. Der Einfluss von natürlichem Licht auf und in Ausstellungsräumen ist in Zeiten des White Cubes und immer strikterer Vorgaben etwaiger Lichtempfindlichkeiten in Museen nur noch selten spürbar, sodass wir zudem dieser Atmosphäre eine Entfaltungsmöglichkeit mit der Kunst geben wollten. Unsere Umwelt sollte ebenso dezidiert als intra-activer Teil der Ausstellung verstanden werden und sich inhaltlich als immaterieller Ausstellungsgegenstand einschalten (#Intra-action und Relationalität). Der Künstler war in einer Umgebung aufgewachsen, bei dem die Natur ihn maßgeblich prägen konnte, sodass besonders das Licht in seiner Kunst und damit auch in der Ausstellung als Einflussfaktor wichtig war.

Neben der Fensterfront positionierten wir »urlaub_01_oliverblohm« – eine Auftragsarbeit für Studierende der Universität der Künste. Die Collage aus analogem Bild und separater, analoger Zerstörung bekam von uns in der Ausstellung noch einen geklebten, rosafarbenen Rahmen – in optischer Erinnerung an das originale 8x10 Trennbild und dessen rosafarbener Lasche zum Herausziehen des Fotos nach der Entwicklung. Die Herkunft des Künstlers entfachte auch Gespräche über Nostalgie, die zum Teil für uns aus seinen Fotos sprach und mit der er sich oft auch explizit auseinandersetzt. Im Osten Deutschlands in Mecklenburg-Vorpommern in einem kleinen Dorf aufgewachsen, bei dem die auf den Arbeiten gezeigten Ansichten Alltag waren: »20jahre_wilderosten« und »kalkhaufen_07_2014« waren somit vor allem ein intimer Blick in die Vergangenheit und frühere Heimat des Künstlers, ohne dass noch zusätzlich ein textueller Lebenslauf in der Ausstellung hing. Die Atmosphäre der Bilder und auch der Titel sollten sich mit den Emotionen der Besucher_innen verbinden und nicht nur ein Betrachten einer bildgewordenen Biografie hervorrufen. Die Aufnahmen sollten auf diese Weise nicht auf einen inhaltlichen Aspekt reduziert werden und die Betrachenden konnten freier mit den Fotografien umgehen. Im Sinne Lévi-Strauss« galten persönliche und biografische Details als »reiche Informationen« (1968: 301f.), die hiermit dennoch als Beobachtungsebene angenommen wurden.

In diesem Ausstellungsbereich, der im Vergleich zum sehr weitläufigen Ausstellungsraum wie eine Nische anmutete, legten wir einen bunten Läufer in mehreren Rotönen einer Studentin vor den »kalkhaufen_07_2014«. Diese Installation war mehrdeutig interpretierbar intendiert und wurde auch auf so diverse Weise wahrgenommen und auch genutzt: als visueller und inhaltlicher Bruch, als eine Aufforderung zum sitzenden Verweilen oder als Ergänzung zur Darstellung, die sich damit inhaltlich verband. Es entstanden (vor allem bei der Vernissage) auch Assoziationen eines »typischen Berliner WG-Lebens« oder einer »Künstler_innen-Unterkunft«. Zudem wurde es an diesem Abend auch wie eine Einladung zum Verweilen verstanden, die eigentlich hauptsächlich intendiert war: eine Einladung zum Setzen, Entspannen – vor dem »Stück Natur«.

Die Studierenden waren hier besonders aufmerksam gegenüber den Reaktionen der Besucher_innen und merkten vor allem, wie sehr der Kontext der Wahrnehmung und die Stimmung im Raum zur Interpretation der Bild-Teppich-Kombination beitrugen – ebenso wie die Laufrichtung durch die Ausstellung und damit die Annäherung zum Bild. So erlebten die Studierenden, was Sara Ahmed in ihrer »Queer Phenomenology« (2006) beschreibt: Räume entstehen durch Orientierung und die Kunst entsteht immer erst in der Intra-action ihrer Wahrnehmung (Barad 2003) (#Queer phenomenology, #Intra-action und Relationalität). Richtung und Hinwendung waren für die

Sichtweisen auf die Ausstellungsobjekte maßgeblich. War es zum Beispiel so, dass man von der linken/anderen (hier beschriebenen) Seite in den hinteren Teil der Ausstellung kam, sah man das Pendant zur ›alten Heimat‹ des Künstlers auf besondere Weise: Berlin. Als Blick tatsächlich raus zum Fenster und in Richtung der Werke »pola_berlin« und entlang des Blicks von ›Martha‹ (»marta_02_ua_oliverblohm_2015«). Orientierung im Raum und zu den Arbeiten wurden selbst zur Kunstvermittlung, die sonst oftmals durch Text geleistet wird. Selbst erkunden und die Arbeiten in ihren Zusammenhängen zu sehen, ist im Rahmen des ›queer spaces‹ zentral und gestaltungsleitend gewesen. Die Arbeit »messe_01_ua_oliverblohm« zeigte in ausgeglichener schwarz-weiß Ausbelichtung eine prägnanten Architektur in Berlin. Die Hängung machte nicht nur in der Blickachse spannend, sondern offenbarte auch technisch seine Entstehungsweise durch die Spiegelung des Bildmotivs durch den Trennbildfilm – sofern man das Messegebäude in seiner ›richtigen‹ Stellung/Richtung kannte.⁶⁴ Der Blick Martas (trug uns dabei ebenso zu diesem wie auch zu den restlichen Bildmotiven in der Flucht. Ansonsten blieb ihre Wand frei – ein Umstand, der gerade in Ausstellungen eher selten genutzt wird – und wenn, dann oftmals, um eine Kostbarkeit der Arbeit zu suggerieren. Ihre Nachbarin war eine schwarz-weiß-Fotografie-Wand, bei der der zusätzliche Platz auch wichtig war. Zu sehen waren zwei Bilderpaare – zwei monumentale Wohnblöcke mit dominanten geraden Linien und zwei Porträts mit Kopfschmuck aus zart-fliegenden Pfauenfedern: Eines frontal von vorn und das Zweite zur Seite blickend, zeigten sich in der großen Ausbelichtung die Körnung des originalen Filmmaterials. Die Paare wurden getrennt und mit dem jeweils anderen zusammengehängen.

Diese vier Fotografien wurden hier bewusst nebeneinandergestellt, um zu zeigen, welchen Einfluss der Kontext auf die Motive und ihre Deutung haben kann. Stereotype Zuschreibungen von Wohnhäusern und ihren vermeintlichen Bewohner_innen wurden hier in Frage gestellt. Die Vorstellung von Menschen, die in solchen Wohnblocks wohnen, sind divergent – und doch werden sie oft eher mit Armut und Trostlosigkeit, weniger mit verspielter Schönheit in Verbindung gebracht, die ihr aber nun zur Seite gestellt wurden.

Daran anschließend ging es bei der nächsten Wand auch um den Einfluss des Kontextes auf die Motive, unsere Vorstellungen von Natur und wie sie beeinflusst werden kann. Die Frage nach der Erscheinung von Natur war bei der nächsten Wand eine der Konzeptionsgrundlagen. Der Fotografien, darunter das einzig digitale entstandene Bild der Ausstellung (»CF000248_oliverblohm«) stellten in der Vorstellung vieler Student_innen in der Konzeptionsphase drei Ansichten eines Meeres da. Die zwei größeren schwarz-weiß Ausbelichtungen, die wir anfertigten und das farbige, kleinere, analog gedruckte Bild, platzierten wir hinter Glas (auch wenn dies erst eine Entscheidung war, die vor Ort gefällt wurde und sich gegen die gleichgroße Ausbelichtung entschied). Durch die blaue Farbe in der Mitte, die Wolkenformationen und die Aufteilung des Bildes mit einem Drittel ›Meer‹ und zwei Dritteln ›Himmel‹ ließen diese Assoziationen von drei Meeresansichten entstehen. Dieses Spiel mit Materialitäten und mit inszenatorischen Maßnahmen rankten sich um die Tatsache, dass drei Aspekte bemerkenswert waren. Erstens: Es handelte sich um die gleichen Motive – nur einmal digital gedruckt und einmal analog mit dem Instant-Lab hergestellt. Und zweitens: Es war kein Meer, sondern

64 Bei der Ausbelichtung der Messe zeigen sich die klimatischen Bedingungen, die zur Zeit des Dauer-Sommer-Regens in Berlin im Jahr 2017 herrschten: manche der Bilder gaben der Feuchtigkeit nach und schlugen Wellen.

ein Feld, das der Künstler fotografiert hatte. Und drittens hing der erste, farbige Abzug Original in der Mitte falsch herum um 90 Grad gedreht, was die Studierenden aber nicht als solches erkannten und wir korrigierten sie nicht. In ihren Köpfen seit der Konzeption sollte es eine Auseinandersetzung mit Naturansichten sein. Der Künstler ließ es zu, dass diese Ausstellung derart sein Kunstwerk veränderte – weit über den üblichen Einfluss der Schaffung von neuem Kontext hinaus. Kunst und Ausstellungen sind in ihrer Intra-action. Die Theoriearbeit vorher und das Vertrauen in die Konzeption bewirkten, dass der Künstler der Drehung des Motivs um 90 Grad zustimmte, sodass aus dem ›Himmel auch ein Meer‹ werden konnte. Die Freiheiten, die sie sich im Umgang mit den Werken des Künstlers hier in diesem Seminar nehmen durften, werden in ihrer kuratorischen Laufbahn eventuell eine Besonderheit bleiben – sind aber für den ›safe space‹ auch des universitären Rahmens genau richtig und ein Zugeständnis an und eine Übersetzung von einer intra-activen Interpretation auch von künstlerischen Arbeiten, die zu jedem Zeitpunkt immer anders sind (#Safe spaces, #Intra-action und Relationalität).

Wir sprachen viel mit dem Künstler über Fragen der Arbeiten, die ›aus ihm heraus‹ und weniger intentional entstanden – einfach ›aus Momenten, in denen [er] frei atmen konnte‹, wie er betonte. So lernten sie, dass es für Kurator_innen immer wichtig ist, den neuen Kontext des Werkes umsichtig und im Gesamtwerk und Arbeitsweisen von Künstler_innen zu sehen. So existiert nicht dezidiert ein ›eigenständiger‹ Inhalt des Werkes (da von dem Prinzip der Intra-action ausgegangen wird), dennoch aber ein intendiert künstlerischer Wert, der in seiner Integrität in der Ausstellung nicht zugunsten eines Konzepts verletzt werden sollte. (Queeres) Kuratieren und damit auch das Wahrnehmen von Kunst in Ausstellungen verändert dieselbe immer in besonderem Maße und bringt sie erst als solche immer wieder neu hervor – in jedem Moment der Wahrnehmung. Sie lernten also, dass Ausstellungen eine (neue) Perspektive auf die Kunstwerke schaffen, ihre Absichten ›verfälschen‹ oder sogar gegenläufig ursprünglicher Intentionen arbeiten können. Kontextschaffung, Gestaltung und/oder Einordnung in bestimmte Stimmungen, Themen oder Aussagen muss also immer auch mit der Perspektive der Künstler_innen betrachtet werden – egal, ob imaginativ oder real in Person. Nur ein reflektierter, selbstkritischer, informierter und intensiver Umgang mit der Kunst, Künstler_innen und seinen Werken, Selbstaussagen, Titeln und dem neuen Kontext der Ausstellungen-konzeption muss dieses Risiko so gering wie möglich halten Kunst in Besitz zu nehmen, als Illustration einer Idee oder bestimmter Aussagen zu verwenden.

Zu den ›letzten‹ (oder eben ersten) Wänden der Ausstellung, gehörte die ›Sasha-Sehnsuchts-Wand‹ – besonders in ihrer Farbigkeit sehr präsent in der Ausstellung. Die Serie ›sehnsucht_desire‹ war 2012 für das Chaos Magazin entstanden. Künstler und Model Sasha Marini waren zu dieser Zeit beide frisch in Berlin angekommen und machten viele Projekte zusammen.⁶⁵ Die gegenseitige Unterstützung sollte in der Ausstellung Platz finden – zudem war die Begeisterung der Studierenden für die Arbeiten groß, so dass auch der Wunsch entstand, die Arbeiten in Tapetengröße mit über 1,60 m Länge zu drucken. Konzeptuell wurden die Arbeiten an dieser Stelle besonders aufgrund von zwei Aspekten eingefügt: Die Sehnsucht, die sich mit Großstädten wie Berlin verbindet, sollten für die Betrachter_innen Anknüpfungspunkte bieten: wie der Aspekt der Sehnsucht generell und des ruhigen Innehaltens, das man in großen Städten auch mal sucht. Je nach Laufrichtung in der Ausstellung nahm man das Bilderpaar zu Beginn oder am

65 Die Arbeiten gemeinsam mit dem Model Sasha Marini und dem Stylisten Pablo Patanè entstanden.

Ende wahr, wodurch es sich in seiner Wirkung zu verändern schien. Um die Verbindung mit Raum herzustellen, zu nutzen und zu verstärken, war es bei der Sehnsucht ein sinnbildliches Streben nach oben bzw. das nach oben strebende Gefühl, was durch die Hängung entstehen und dargestellt werden sollte. Dieses Gefühl sollte sich auch körperlich bei den Besucher_innen umsetzen und sie zum Innehalten bewegen. Dieser Wunsch bezog sich aber auch noch auf zwei weitere Gesichtspunkte und Möglichkeiten: Die Besucher_innen konnten auf diese Weise, entweder nach dem bereits erfolgten Ausstellungsrundgang oder als Einstieg, um sich auf die Ausstellung einzustimmen, einen Moment von dem bisher Erlebten Abstand nehmen und sich auf die Bildwelten einlassen. Aus diesem Grund wurden die Arbeiten an den obersten Rand der Wand angebracht – ein Blick nach oben sollte die Haltung der Besucher_innen verändern. Wichtig war uns dabei ebenso die Außenwirkung, da man das Bild auch durch die Glasfront der Mall innen sehen konnte. Dieser Fakt beeinflusste auch die Auswahl des Motivs und der jeweiligen Seiten der Wand. Erst spät erkannten die Studierenden, dass es nicht etwa Rauch ist, der auf »sehnsucht_withoutframe_o2_preview« zu sehen ist, sondern ein ›Fehler‹ der Chemie, die an dieser Stelle vom Prozessor nicht richtig durchgedrückt wurde – vielleicht ein Such- und Rätselspiel auch für die Besucher_innen?

Daneben befand sich der ›Plexiglas-Durchgang‹. Grundlage war das Konzept einer Studentin, wobei viele Varianten der Hängung der Gläser und Werke durchgespielt wurden, um doch wieder beim Ausgangskonzept anzugelangen. Ihre Faszination für farbiges Plexiglas und die unterschiedlichen Sofortbildfilme (color, black&white und black&orange), die Motive und den Dialog zwischen den drei Werken, führte zu ihrem Wunsch, dies auf die Besucher_innen zu übertragen und sich inmitten der Welten – der unseren und der der Bilder – zu bewegen. Die Teambestrebung war es dann, die Anknüpfung an unser ›Gender-fluides‹ Konzept zu schaffen, mit Hilfe des Konzepts des Immateriellen und der Idee der Neu-Orientierung in Zwischenwelten. Unsere vorangegangenen Seminar-Diskussionen drehten sich um queeres Arbeiten und Sein und die Frage, in wie weit diese in Porträts gezeigt, hervorgebracht und/oder in Ausstellungen verändert werden können. Denn die Zuordnung von Farben zu Geschlechtern ist gesellschaftlich-kulturell-historisch bedingt und damit wandelbar. Die unterschiedlichen Filme und sonstige, stereotype Zuordnung von Farben wie ›rosa‹ und ›hellblau‹ waren es, die abstrakt thematisiert werden sollten, weil sie eben nicht den geschlechtlich nicht ›eindeutigen‹ Porträts entsprechend zugeordnet wurden. Die sonst üblichen, dichotomen Strukturen wurden nur angedeutet und noch stärker zugleich durchbrochen – zumal bewusst kein weiteres Porträt als Pendant verwendet wurde, sondern die durchsichtige Platte und die Darstellung der Natur neben ihnen. Die Lesbarkeit auf materialästhetischer und fotografisch-technischer Ebene bezog sich vor allem auf die Tatsache, dass vor dem ›orangefarbenen Bild‹ eine durchsichtige Plexiglasscheibe angebracht wurde – nicht etwa eine Rote vor einer schwarz-weiß-Aufnahme wie bei den anderen, um ihr Farbe zu verleihen. So offenbarte sich der ›rote Planet‹ als abstrakte Naturaufnahme (aufgenommen auf Mallorca, Spanien) mit besonderem Duochrom-Film ›black&orange‹, der zudem in seinem Ursprungs-Quadratformat des Integralbildes beibehalten wurde. Der Film, der aus dem Abgebildeten etwas außerweltlich Erscheinendes werden ließ, wurde kuratorisch in den Raum durch die Installation mit dem Plexiglas umgesetzt und verband so mit der bewussten körperlichen Bewegung alle Entitäten miteinander. Die Farben Türkis und Gelb sollten diese Lesart und Bildwirkung durch den Farbkontrast verstärken und die Besonderheit der Erprobung von Filmmaterial in

Verbindung mit dem phantasieanregenden Titel noch stärker in den Vordergrund rücken. Die herausfordernde Umsetzung der Hängung, die Suche nach den richtigen Platten durch die Studierenden, die hohen Kosten der Installation und die verschiedenen Intentionen/Interpretationen – all das vermischte sich und war vergessen, als alle Besucher_innen sich darin verloren, erkundeten und spiegelten. In den vielen Fotografien, die dort auch entstanden, schrieben sich die Besucher_innen in die Installation ein und brachten alles Fluide mit ihrem Sein zum Leben. Das ›letzte‹ oder ›erste‹ Bild der Ausstellung übersahen viele Besucher_innen. Der Kompromiss zwischen Studierenden und dem Künstler, etwaige Fotografie eines toten Spatzen, der an einem Luftballon hängt, (»stufe2_schutz-4osek_new«) überhaupt zu zeigen, war, es auf eine Weise an eine Säule aufzuhängen, die eine Überspizung des Bildinhalts, der sinnbildlich das ›nach-oben‹ als Aufstieg in den Himmel umsetzte. Dieses erste Mikrowellen-Experiment des Künstlers sollte tragisch und doch sinnbildlich die Ausstellung bereichern. Daneben stand auf dem Weg hinaus ein Sockel, auf dem unser Gäste-Buch und Stifte lagen, in das sich die Besucher_innen eintrugen, was uns im Nachgang viel Freude bescherte.

Ende⁶⁶

Der Katalog zur Ausstellung - POLARO_ID // THE BOOK

Im anschließenden Semester erarbeiteten 30 Studierende einen Katalog zur POLARO_ID-Ausstellung. Fünfzehn gehörten zum Kurator_innen-Team und fünfzehn schauten mit einem ›Blick von außen‹ auf das Projekt. Dieser Umstand bereicherte das Projekt sehr. Die eine Hälfte reflektierte, erklärte und berichtete und die zweite spiegelte das Gehörte, wobei die meisten die Ausstellung nicht gesehen hatten. Ein Umstand, die Ausstellung nicht gesehen zu haben, der bei der Betrachtung von Katalogen nicht ungewöhnlich ist. Wie man über Kunst schreiben kann und wie nicht nur vermeintliche ›Ergebnisse‹ der Ausstellung Platz im Katalog finden, sondern vor allem die Ausstellung selbst nochmal und doch anders zur Aufführung kommen könnte, stand im Zentrum des Seminars. Das Seminar-Ausstellungs-Katalogs-Hybrid ist dabei mit den gleichen Methoden des Queer Curating durchgeführt worden, sodass es den Umfang sprengen würde, beide Konzeptionen hier einzufügen, sodass der Ablauf nur stichwortartig einen Eindruck geben soll, was neben ständigen Treffen zur Textbesprechung stattfand.⁶⁷ Untenstehend ist einer der Texte, der inmitten des Katalogs einen Versuch unternahm, einen Blick auf das insgesamt einjährige, studentische Projekt zu werfen.

66 An dieser Stelle bleibt bewusst ein Fazit aus – weder einem von damals noch einem aus aktueller Perspektive.

67 Katalogproduktion/Seminarprogramm in Stichpunkten: Vorstellungsrunde und wieder »First Questions« und anekdotisches Erzählen über die besten Ausstellungen, die man erlebt hat // Geschichte des Ausstellungskatalogs/ Kunstbuchs, Besuch der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin // Besuch bei Neurotitan Shop & Gallery // Freiwillig: Walther König @Museumsinsel // Gruppenfindung zur gemeinsamen Analyse für Referat // Referate (je drei Personen zusammen) zu Vorbildern von Ausstellungskatalogen, Gestaltungsideen und genaue Analysen // Besuch @Monopol – Magazin für Kunst und Leben, Gespräch mit Redaktionsmensch // Revisiting: was wollen wir mit unserem Katalog ausdrücken und erreichen? // Besprechungen, Gruppenarbeit // Weiterentwicklung der Ideen mit Weihnachtstee, Glitzer und Keksen // Kreativstunde mit externer Vermittlerin // Gruppenarbeit, Texte, Layout // Einführung in InDesign // Partyplanung, die scheiterte // monatlanges Ringen um das Lektorat und die Veröffentlichung und das letzte Scheitern das Projekts.

»Der einzige Weg eine Versuchung loszuwerden, ist, ihr nachzugeben.«
 (Oscar Wilde [1888] 2011: 22)

Wer ist POLARO_ID?

POLARO_ID sind 35 engagierte Student_innen, ein talentierter Künstler und eine großartige Ausstellung, die im Rahmen eines BA-Seminars an der Universität Potsdam realisiert wurde.

Als Hybrid zwischen Ausstellung und multidisziplinärem Seminar entstand unter der Leitung von Beatrice Miersch und mit vielen Unterstützer_innen eine Ausstellung, bei der zeitgenössische, analoge Fotografie gezeigt und zugleich neue Methoden des Ausstellens erprobt wurden. Wir bewegten uns zwischen Chaos und Konzeption, diskutierten mit Liebe zur Kunst und zum rhizomatischen Denken die Theorie und Praxis von POLARO_ID. Die Konzeption wurde an der Universität, im Podewil Berlin, in unseren Herzen und vor Ort, auf den 675 qm Fläche des Artspace im BIKINI BERLIN entwickelt, wo die Ausstellung am 14. Juli 2017 eröffnete. Die Fotografie von Oliver Blohm war dabei Zentrum und Experimentierfeld zugleich. Die theoretisch-praktische Arbeit mit der Kunst und mit unterschiedlichen Theorieansätzen offenbarte uns Themen, die uns bewegten, Methoden, die wir verwenden und Inhalte, die wir zeigen wollten. So begaben wir uns auf die Suche nach unserer kuratorischen Haltung und ihrer visuellen Umsetzung im Raum. Aufgeteilt in Expert_innen-Teams und mit der Unterstützung von Lena Fließbach, einer weiteren Kuratorin, hinterfragten wir dann die Mechanismen des Ausstellens selbst, dachten über ihre Möglichkeiten und unser eigenes Zeigen nach: Wir erörterten und dekonstruierten theoretische Texte, durchforsteten sie nach produktiven Ideen, kümmerten uns aber auch um Szenografie, Kommunikation, Finanzen und Technik. Dabei drängten sich uns viele Fragen auf: *Wie können sich (so viele) Kurator_innen mit einer_m Künstler_in auf ein Ausstellungskonzept einigen? Eines, das all das bisher Gelernte umsetzt? Im Raum alle Höhen erreicht und zugleich alles umwirft, was wir kennen, wollen und zu hoffen wagen? Welche Entscheidungen, Lenkungen und letztendlich machvolle Positionierungen kann man abgeben und zugleich den eigenen Ansprüchen an die universitäre Lehre, Ausstellungen und denen des Ortes und des Künstlers genügen? Wie können diese Prozesse genug Lehrstück, Chaos, eigene Haltung sein und wie können ihnen gleichzeitig demokratische Entscheidungsprozesse und sprudelnde Kreativität zugestanden werden, wenn uns währenddessen die Zeit und das Geld davonläuft? Nur durch gemeinsame Verantwortung, Kreativität und Leidenschaft konnten wir etwas Neues schaffen, das sowohl auf uns, als auch auf der Kunst und kulturwissenschaftlichen Theorien aufbaute.* Indem wir unsere verschiedenen Seinsweisen, Energien und Dynamiken und das künstlerische Werk gedanklich mit dem Ort des BIKINI BERLIN verknüpften, erarbeiteten wir ein Konzept, das jede der mehr als dreißig Wände und 130 Bilder miteinander verband, Blickachsen und que(e)re Verbindungen schuf und unsere Gedanken visualisierte. Die Ausstellungsbereiche hinterfragten die Rolle der Originalität von Fotografie, die Langsamkeit/Schnelllebigkeit ihrer heutigen Verbreitung und ihre Autor_innenschaft. Wir wollten Blohms Umgang mit Schönheit, Licht und Mode mit fluiden Identitäten, Raum mit Zeit, Technik mit Theorie verzahnen. Inmitten Berlins zeigte die Ausstellung nichts weniger als die Möglichkeiten der Fotografie bei der Hervorbringung einer queeren Gesellschaft(sutopie) mit diversen Lebensweisen. Oliver

Blohms Bilder oszillieren zwischen Natur-, Porträt- und Modefotografie und abstrakten Experimenten, bei denen die Ideen von Schönheit und Zerstörung nah beieinander liegen. Auch die Materialität der Sofortbild-Filme, mitsamt ihrer technischen Aspekte, und die Funktionsweise der 30kg schweren Großformat- oder der kleinen Polaroid-Kamera, standen im Mittelpunkt der Ausstellung. Nach intensiv-freudiger Arbeit, in denen wir die Arbeitsweisen Blohms, seine Fotografien, den Artspace und uns als Kurator_innen kennenlernten, eröffneten wir die Ausstellung mit einer schillernden Vernissage. In nur zwei Wochen waren mehr als 3000 Besucher_innen begeistert. Und nun? Zwei Jahre und ein weiteres Seminar für die sensible Katalogentwicklung später sind wir noch immer stolz und dankbar für die unglaubliche Erfahrung. So ist dieses Buch Zeugnis und Beweis einer großen Liebe. Einer gemeinsamen Liebe zur Kunst, in Bildern, in Konzeptionen, in Worten und Texten – für POLARO_ID!

Danke an alle, die uns unterstützt haben!
Beatrice Miersch

Danke

Danke an Lina Dieckmann für ihren Mut und ihren kühlen, klugen Kopf, danke an Giulia Artusa für ihr temperamentvolles Herz und ihr Durchsetzungsvermögen, danke an Ali Lübber für ihre sensible Weit_sicht, danke an die Jewellery-Gang, Mathilda Berndt und Kristina Braun, für ihre unermessliche Kreativität, danke an Michel Hoppe für seine geduldige Ungeduld, danke an Leah Julie Rose Luettke und Chaleena-Garance Bienecke für ihr beruhigendes Organisationstalent, danke an Kristin Hinz, Ann Milz und Lisa Marie Gräning für ihre Entschlossenheit, danke an Julia Gabryl und Jasmin Haas für ihre fröhliche Gedankenenergie, danke an Yardena Breitstein für ihre beständiges Engagement, danke an Esra Küller, Léa Göhring, Jolene Holst und Lilith Künstler für ihr gedankliches Glitzer, danke an Eileen Rohlf's für ihre verantwortungsvolle Leichtigkeit, danke an Alex Ruszczynski für seine stoische Zuverlässigkeit, danke an Harriet Schulz und Imke Rohrschneider für ihr Sprachgefühl, danke an Sonja Foth für ihr verplantes Planen, danke an Freiherr Richard von Berlepsch für sein sprudelndes Sein, danke an Jenny Bislinger und ihren Mann Tari für ihre liebe Unbremsbarkeit, danke Oliver Blohm für sein Vertrauen, seinen Überblick und sein Talent, danke an Denise Postler für ihr fotografisches Auge und Luc für seine Beats, danke an Fidélité Niwenshuti-Mugwaneza und Sina Kehr wieder für ihren genauen Blick, danke an Damaris Reichert für ihre Konstanz, an Kateryna Blazheichuk, Ronja Delfs und Elmedina Selmani für ihre hilfreiches Tun und an Roxana Salzburger, Nora Stölten, Lisa-Marie Riemer und Lea Gruban und Sophia Zariouto für ihre fidele Art, danke an Lena Fließbach für ihre Ideen, danke an Max Freiesleben für sein poetisches Denken, danke an Paula Sawatzki für ihre einfühlsame Präzision, danke an Cecilia Akibaya für ihre Teamgedanken, danke an Sita Bertram, die uns geduldig Dorian_isierte, danke an Yella Roth für ihre Direktheit, danke an Andji Thelen und Laura Vogel für ihre schillernden Masken und danke an Shawn-Orric Dreyer für seine futuristische Verliebtheit.

4.2 Die Ausstellung: »Homosexualität_en«

Das zweite Ausstellungsbeispiel wurde 2015 als Kooperation des Schwulen Museums* (heutiges SMU) und des Deutschen Historischen Museum (DHM) entworfen und in beiden Häusern gezeigt, bevor es zusammengeführt in neuer Form ins LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster wanderte.⁶⁸ Die Ausstellung wurde von Birgit Bosold, Dorothee Brill und Detlef Weitz (Szenografie) mit wissenschaftlicher Mitarbeit von Sarah Bornhorst, Noemi Molitor und Kristine Schmidt und in Münster zusammen mit Hermann Arnhold kuratiert und präsentierte erstmals in großem Umfang in Deutschland eine Auseinandersetzung mit Geschichte, Kunst, Kultur und Politik von Homosexualitäten, ihrer »Erfindung« im 19. Jahrhundert und ihren heterogenen Lebensweisen und Ausdrucksformen.⁶⁹

»Homosexualität, wie wir sie heute verstehen, begreift die Ausstellung als eine Erfindung der Moderne.«⁷⁰ Die programmatische Verbindung der Ausstellungsstücke, die Gestaltung der Kapitel und der Umgang mit den Besucher_innen sind für die hier gewählte Perspektivierung des Queer Curating besonders interessant. Die »Homosexualität_en«-Ausstellung ist in ihrem Umgang mit Objekten, ihrer Art und Auswahl an Inhalten und der Einbeziehung der Besucher_innen im Rahmen queer-feministischen Ausstellens Inspiration und Vorbild.⁷¹ »Homosexualitäten« wurde in Verbindung mit der Ausstellung zu einem diskursiven, kulturellen und gesellschaftlichen Ort, an dem die Grundlagen der Gesellschaft verhandelt wurden. Der Blickwinkel des Queer Curating ermöglicht dabei auch ein neues Herangehen an Ausstellungsanalysen. Aufbauend auf feministischen Ansätzen des Kuratierens, Queer Theory soll mit der Analyse die Reziprozität von Theorie und Praxis zur Methode und zum Ziel gleichermaßen werden. Dabei stehen auch hier nicht dezidiert Inhalte und Sichtbarkeit der LGBTQI-Themen im Fokus. Queer (Curating) bezieht sich hier auf die Frage, wie »das Ineinandergreifen diskursiver, habituellem und institutioneller Prozesse in einer Komplexität gesellschaftlicher Herrschaftsstrukturen zu denken ist« (Engel 2002: 47) und wie eben diese in Ausstellungen gestört und Alternativen vorgeschlagen werden können. So werden im Folgenden Momente kuratorischer Störung innerhalb ritualisierter Strukturen einer vermeintlichen Evidenzproduktion untersucht. Ein »Verlernen« normierter Strukturen, das vor allem »von innen« heraus geschehen kann und sollte, so dass sie »sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur« bedienen kann.⁷²

68 Schwules Museum* und Deutsches Historisches Museum (Berlin), 26.6.-1.12.15, und LWL-Museum für Kunst und Kultur (Münster), 13.5.-4.9.16. Teile der Analyse erschien bereits in abgewandelter Form in: Beatrice Miersch (2019): »Evidenzen Stören. Überlegungen zu einem Queer Curating«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), Evidenzen des Expositorischen. Bielefeld: transcript, S. 203-232.

69 Vgl. Ausst.-Kat. Homosexualität_en (2015), Hg. von Birgit Bosold/Dorothee Brill/Detlef Weitz, Berlin: Sandstein, Klappentext.

70 Ebd.

71 Die Analyse der Homosexualität_en-Ausstellung erschien in abgewandelter Form: Beatrice Miersch (2019): »Evidenzen Stören. Überlegungen zu einem Queer Curating«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), Evidenzen des Expositorischen. Bielefeld: transcript, S. 203-232.

72 Jacques Derrida (1967): Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 164f. Vgl. Simon Koschut (2016): Normative Change and Security Community Disintegration. Undoing Peace. New York: Palgrave Macmillan, S. 71

Ausstellungen und ihre Besucher_innen werden, so das Verständnis queer-feministischen Kuratierens, in der Regel von (hetero)normiertem Wissen »(in)formiert« (vgl. Sullivan 2003:vi, 42f., Kapitel 1.1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«). Denkmuster äußern sich darin in genealogischen, historiografischen und kunsthistorischen Masternarrativen und entsprechenden Displays. Ein Ziel ist es demnach, mit einem Queer Curating durch bewusste Störungen ein ebensolches »Verlernen« normalisierter Rituale und Strukturen zu befördern und diese Zeigestrukturen zu ver- bzw. entfremden. Dies bedeutet auch, die Konstruiertheit von (Kunst-)Geschichte und Wissen offenzulegen, sie herauszufordern, als veränderbar zu kennzeichnen und diverse, queere Narrationen zu zeigen.⁷³ In diesem Sinne ist Queer Curating ein politisch intendiertes Intervenieren, das mithilfe von vielseitigen, heterogenen und speziell auf den Ort bezogenen queer-feministischen Praktiken für Ausstellungen eingesetzt werden kann. Zu untersuchen ist, inwiefern Störungen und Widerständigkeiten in der »Homosexualität_en«-Ausstellung ausgemacht werden können, um ritualisierte, machtvoll und normierende Strukturen in Ausstellungen zu destabilisieren, zu dekonstruieren und kuratorische Machtgesten und Setzungen zu hinterfragen. Ein interventionistisches, repräsentationskritisches und queer-feministisches Konzept, das sich vor allem seit Judith Butlers subversiv-performativem Konzept von Widerstand entwickeln konnte.⁷⁴ Die Strategie der Störung kann aus spezifischen Themen, Ausstellungsstücken und queer-feministischen Ansätzen entwickelt und betrachtet werden. Dabei erfolgen die Störungen auf mehreren Ebenen: auf sprachlicher, visueller und körperlicher Ebene, wobei alle interdependent zueinander sind. Ziel ist es, widerständige Störmomente zu erarbeiten, die vom institutionellen System nicht verinnahmt werden kann (vgl. Engel 2011) und es deshalb verändern.

Durch die Auseinandersetzung mit der kunst- und kulturhistorischen »Homosexualität_en«-Ausstellung wurde der Versuch unternommen, Methoden des Queer Curating auszumachen und analytisch Umsetzungsannahmen herauszustellen.⁷⁵ Dieses umfassende Ausstellungsprojekt ist in der Verbindung aus seinen Themen und dem Format nicht einzigartig, aber doch in der Umsetzung (auch mit entsprechenden, finanziellen Mitteln) ein wichtiger und immer noch inspirierender Meilenstein auf dem Weg queer-feministischen Kuratierens. An den beiden Ausstellungsstationen werden die Erkenntnisse meiner Arbeit überprüft und gleichermaßen als Ergänzung

73 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2007, #Queere(nde) Narrationen?, Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«, 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«.

74 Vgl. Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani (2012); Amelia Jones (2017): »Citizenship and the Museum. On Feminist Acts«, in: Jenna C. Ashton (Hg.), *Feminism and Museums. Intervention, disruption and chance*. 1, Edinburgh/Boston: Museums Etc, S. 74-98; Elke Krasny (2013): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Women's Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History and Art*, Wien: Löcker, S. 10-30; Helen Molesworth (2010): »How to install art as a feminist?«, in: Cornelia Butler/Alexandra Schwartz (Hg.), *Modern Women. Women Artists at The Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art, S. 498-513; Mörsch (2009) und das Netzwerk Museen Queeren Berlin, online unter: queeringthemuseum.org (Zugriff 1.1.18).

75 Auch wenn Ausstellungsanalysen nicht eigens kuratierter Ausstellungen methodisch diskutierbar sind, wenn man von einem performativ-relationalen und vor allem intra-activen Konzept von Ausstellungen ausgeht, konnte mit der Brille des queer-feministischen Ausstellens der Betrachtung viel abgewonnen werden, was hier zur Diskussion gestellt wird.

zum Methoden-Glossar weiterentwickelt, so dass sie nicht additiv, sondern integrativ sind und ihnen der Raum für Leer- und Lehrstellen eingeräumt wurde. Im Folgenden wird also ein Ausstellungsbeispiel vorgestellt, das ich mit der Brille des Queer Curating für anschlussfähig für theoretisch arbeitende Praktiker_innen im Rahmen kritischer Wissensproduktion halte. Denn die Kurator_innen behandelten mutig gesellschaftlich längst wichtig gewordene Themen und vermochten es, reflektiert den Herausforderungen des musealen Raumes zu begegnen. Die Ausstellung wurde vor allem aufgrund ihres Umgangs in der Verknüpfung von queer-feministischer Theorie und Praxis und der sichtbaren kuratorischen Haltung in ihrer Gestaltung ausgewählt und nicht unbedingt ob des Themas, da die Praktik des Queer Curating grundlegender gedacht wird (vgl. Kapitel 1.1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch« und 2.4 »Queer und Ausstellen?«). Besonders ihre programmatische Verbindung der theoretischen Grundlagen mit dem methodischen Umgang mit Objekten, der Gestaltung der Ausstellung und der Frage nach Wissensproduktion, sind dabei interessant. Dennoch sind Fragen nach Repräsentation, Masternarrativen und starren Kategorisierungen nach wie vor und gerade heute auch in der Betrachtung von Ausstellungen virulent.⁷⁶ Mit diesem Blick wird im Folgenden untersucht, inwieweit die Ausstellung »Homosexualität_en« ein Beispiel für ein solches Ringen um Sichtbarkeit sein könnte.

Haltung zeigen – außen und innen

Als in Berlin im Jahr 2015 die »Homosexualität_en«-Ausstellung im Schwulen Museum*, im Deutschen Historischen Museum und später im Museum für Kunst und Kultur in Münster eröffnete, war die Aufregung groß.⁷⁷ Bereits das Ausstellungsplakat entfachte eine öffentliche Debatte, die symptomatisch nicht nur für einen konservativen Berliner Umgang mit Ausstellungen, sondern auch mit kuratorisch-politischer Haltungen, Kommunikation generell und nicht zuletzt visuellen Gewohnheiten in der Öffentlichkeit zeugt – aber dazu gleich mehr.

Ausstellungen beginnen bereits vor dem Besuch des Ausstellungsraums. Sie beginnen bereits mit der medialen Wirkung nach außen – wie etwa mit einem Plakat oder einem Instagram-Post. Durch die Auswahl des Motivs und deren gestalterische Umsetzung kann eine queere Aufmerksamkeit entstehen, die hier als programmatisch die gesamte Ausstellung »Homosexualität_en« und für ein Queer Curating gesehen werden kann. Die folgende Auseinandersetzung und Beschreibung mit dem Ausstellungsplakat sind daher auch exemplarisch zu verstehen, weshalb es hier auch als Abbildung eingefügt wird (vgl. 5. Abbildungsseite).

76 So betont auch Maura Reilly: »postcolonial Others (were included) as long as they speak of their Otherness« (2018: 104).

77 Die Irritation zeigte öffentlich ihre Wirkung bis hin zum Verbot des Plakats durch die Deutsche Bahn AG, es an den gebuchten, zentralen Plätzen zu zeigen. Weil das Plakat aber auch nicht das klassische Narrativ der Homosexualität/Schulengeschichte bedient, sondern eine Trans*-Person zeigt, gab es auch aus diesen Reihen sehr große Proteste und Drohbriefe, erzählt Detlef Weitz in einem Gespräch mit der Autorin am 8.12.17 im Südblock in Berlin-Kreuzberg.



Eine Ausstellung im

Schwules Museum*

**DEUTSCHES
HISTORISCHES
MUSEUM**

Gemeinsam gefördert von

**KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES**

**KULTUR
STIFTUNG DER
LÄNDER**

Ausstellungsplakat: »Homosexualität_en«, Schwules Museum* und Deutsches Historisches Museum Berlin (Berlin 2015). Grundlage Cassils: Advertisement: Homage to Benglis (2011), Foto: Cassils & Robin Black und Ronald Feldman Fine Arts, Schwules Museum*, Gestaltung: Chezweitz GmbH

Das Plakat der Ausstellung »Homosexualität_en« war sowohl in Berlin als auch in Münster im urbanen Raum sehr präsent.⁷⁸ Guck es dir an. Lies nicht gleich weiter. Betrachte es genau und lass es wirken.

Das Motiv zitiert eine aus der Werbung bekannte, glatte Ästhetik – erst auf den zweiten Blick werden vermeintliche Makel des »perfekten Weißen Körpers« sichtbar.⁷⁹ Dargestellt ist eine in ihrer Geschlechtlichkeit nicht eindeutig bestimmbare Weiße Person vor einem weißen Hintergrund mit auffällig gestalteter, roter Typografie. Der Körper ist geprägt durch extremen Muskelaufbau, der die Adern an den Händen und Armen stark hervortreten lässt. Die einzige Bekleidung, die hinter dem Sichtschutz des Schriftzuges vorscheint, zeigt sich durch die leichte Drehung der Hüfte ein weißer Jockstrap, der einen Penis zu schützen scheint oder diese Stelle nur als Form schmückt. Darüber werden tiefe Narben und ein Treasure Trail erkennbar; der Bildausschnitt endet knapp unter der Schamgrenze und in der Mitte zieren eine Brust_Brüste gepiercte Brustwarzen. Der offene Blick richtet sich zur Seite – weg vom Betrachtenden – die Augenbrauen weiß überschminkt, der Flaum an der Wange scheint durch das Puder hervor. Der abgewandte Blick erlaubt ein ungestörtes Beobachten und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Seitenscheitel-Frisur in gleicher Richtung und auf die rot geschminkten Lippen. Diese wiederum stellen eine Verbindung zu dem Schriftzug: »H°M°« her, die die gleiche Horizontlinie schmücken. Der Schriftzug umfasst den posierenden Körper in auffälliger Weise und überschreibt ihn zugleich. Der untere Teil: »SEXUALITÄT_EN« wird von den Armen förmlich gehalten und lässt in seinem Abstand nach oben und unten genau die Bereiche der vermeintlich eindeutigen Geschlechtsmerkmale frei. Mit dem Blick also in die untere Bildhälfte ergibt sich der Ausstellungstitel: »HomoSEXUALITÄT_EN«. Halten die Buchstaben die Schultern nun gefangen oder geben sie Halt? Sind sie eine Last oder eine Stabilisation, die den Körper sanft umschließt? Durch die körperliche Verwobenheit nimmt der Titel auch Züge einer Beschreibung an – ob diese eine Selbstbezeichnung oder eine Zuschreibung von außen ist, wird nicht sichtbar. So ließe sich fragen, ob in diesem Sinn bewusst vermeintlich eindeutige Geschlechtsteile von dem Schriftzug gerade nicht verdeckt, sondern gerahmt werden, um eine Identifikation zu provozieren und diese gleichermaßen zu konterkarieren? Weisen die oberen Buchstaben gezielt auf die Brust/Brüste und deren Piercings? Geht es dabei um (Nicht-)Identifikation? Um Diskriminierung und Kategorisierungen? Geht es allgemein um die (Un-)Sichtbarkeit von Trans*-Menschen? Um Begehren? Nach eingehender Betrachtung des Plakats wird deutlich: Die typografische Gestaltung macht nichts *eindeutig* und ist darin als queere Strategie beschreibbar (vgl. Engel 2005: 259-282). Das Plakat erscheint wie ein Bekenntnis der Kurator_innen zur verkörperten Vielseitigkeit und scheinbaren Widersprüchlichkeit der sichtbaren Person. Einem Bekenntnis, bei dem Theorie und Methode eins werden. Die Auswahl eines Kunstwerkes als Plakatmotiv, das auch in der Ausstellung gezeigt wird,

78 Das LWL-Museum fügte für ihre Ausstellung 2016 ihr Logo auf das Plakat hinzu.

79 »Weiß« ist weder ein biologischer Begriff noch eine »Hautfarbe« oder einer Pigmentierung, sondern ist eine ideologische Konstruktion und steht für eine privilegierte Position in der Gesellschaft. »Weißsein« ist eine historisch durch rassistische Annahmen konstruierte, unsichtbare und machtvolle Norm, die Beziehungen zwischen Menschen und deren Zugang zu Ressourcen zuschreibt und strukturiert. Zur Critical Whiteness vgl. Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche (Hg.), Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast 2005.

ist zwar nichts Neues, aber die Ablesbarkeit der kuratorischen Haltung in der Gestaltung ist für ein Queer Curating essentiell.⁸⁰ Grundlage des Plakats ist die fotografische Arbeit der »gender non-conforming trans masculine visual artist« Cassils⁸¹. Cassils hat als Trans*-Person die Grenzen der Geschlechterkonformität und queeren Theorien am eigenen Körper erlebt und auf besondere Weise herausfordert. Cassils war mit dieser und weiteren Kunstwerken in der Ausstellung vertreten. Die zugrundeliegende Arbeit »Advertisement: Homage to Benglis« (2011) ist Teil der sechsmonatigen Serie »CUTS: A Traditional Sculpture« (2011-2013) – einer physischen Transformation des eigenen Körpers in 160 Tagen – einer zur performativ-skulpturalen Umsetzung der inneren Überzeugung.⁸² Mit der mehr als 11 kg Zunahme an Muskelmasse und Veränderungen des Körpers durch Bodybuilding-Techniken in 23 Wochen setzt Cassils sich mit der normierenden Ästhetik der Werbung und den damit verbundenen, gesellschaftlichen Körperidealen und dem performativen Geschlecht auseinander. Provokativ und zugleich programmatisch werden zentrale Aspekte der Ausstellung mit dem Plakat verdeutlicht und sichtbar gemacht.

Die Pluralisierung von »Homosexualität« zu »Homosexualität_en« wird in Verbindung mit dem Gendergap durch die Arbeit von Cassils visualisiert, die idealisierte Vorstellungen einer westlichen Schönheit vereint – mit stereotypisierten männlichen (wie ausgeprägten Muskeln) und weiblichen Attributen (wie roten Lippen) und damit kontrariert. Eine Erweiterung der binären Geschlechterordnung zielt das Plakat, das vor allem das queere Dazwischen betont.⁸³ Ein eindeutiges Lesen, Identifizieren, Kategorien bilden, Festlegen oder Bewerten durch die Betrachter_innen wird erschwert – Praktiken, bei deren Ausübung wir eher ungern gestört werden. Die emblematische Struktur zwischen Text und Bild zeugt von Verweigerung und Multiplizierung, von Möglichkeiten auf vielen Ebenen – so wie Cassils selbst durch das extreme Krafttraining und Einnahme von Steroiden das Leben als Trans*-Person auslebt und zeigt. Was die Guerilla Girls schon seit dem Jahr 1989 fragen: »Do women have to be naked to get into the (Met.) Museum?«, wirkt wie eine Anspielung, die aufgegriffen, weitergetrieben und ad absurdum geführt wird. Die provozierten Suchbewegungen, Vielschichtigkeiten und Irritationen des Plakats erzeugen performativ eine Aussage, die aber weder eindeutig ist noch feststeht. Die Fragen, die sich allein um das Plakat drehen,

80 Siehe Birgit Bosold/Dorothee Brill/Detlef Weitz (Hg.) (2015): Ausstellungskatalog: »Homosexualität_en«. Berlin: Sandstein.

81 cassils.net/about-2/ (Zugriff 25.6.18). Cassils benutzt »they/their/them« als Pronomina und nur dem Nachnamen. Die Singularität des Namens und die Pluralität der Bezeichnungen reflektieren zudem die künstlerische Position Cassils nach eigener Aussage. Vgl. cassils.net In der Übertragung ins Deutsche wird hier entweder der Name wiederholt oder »xi« als Pronomen verwendet. Vgl. nonbinarytransgermany.tumblr.com/language (Zugriff 18.01.18).

82 Vgl. cassils.net/portfolio/cuts-a-traditional-sculpture/ (Zugriff 18.01.18). Die Arbeit ist eine Hommage an Eleanor Antin's Performance »Carving: A Traditional Sculpture« (1972) und an Benglis.

83 Es erscheint damit wie eine Visualisierung Magnus Hirschfelds skizzierter Gedanken zur Unendlichkeit der Möglichkeit von geschlechtlicher Ausprägung (1901): »Was muss das Volk vom Dritten Geschlecht wissen! Eine Aufklärungsschrift hg. vom wissenschaftlich-humanitären Comitée, Leipzig: Max Spohr, schwulencity.de/hirschfeld_was_muss_volk_wissen_1901.html und die Petition zur Änderung des § 175 StGB im Reichstag am 31.3.1905, vgl. Reichstagsprotokolle, reichstagsprotokolle.de/Blatt_k11_bs00002814_00146.html, S. 5826-5842 (Zugriff 8.1.18).

können unendlich viele werden. Auch die Ausstellung wird diese nicht beantworten, sondern multiplizieren, was der Titel und das Plakat bereits ankündigt.

Ebenso wie das Plakat bereits vor der Ausstellung die Besuchenden einstimmt, wurde vor dem DHM und dem LWL- Museum ein weiteres Ausstellungsstück präsentiert. »Powerless Structures Fig. 117« (2001) des Künstlerduos Michael Elmgreen & Ingar Dragset besteht aus zwei Sitzbänken. Auf der einen Bank steht die Aufschrift »HOMOSEXUALS ONLY«, auf einem zweiten, kleineren Bankstück lediglich »ONLY«, deren größerer Teil fehlt – und damit die Beschreibung spezifischer Menschen. Assoziationen zu Diskriminierungen von Homosexuellen als Abweichung einer Norm werden ebenso hervorgerufen wie die Diskriminierungen des Nationalsozialismus, rassistischer Apartheid und weiteren Alltagspraktiken der Exklusion, die sich im öffentlichen Raum materialisierten und diese Praktiken auf diese Weise mitkonstituierten. Diese Wiederaufführung und Ausgrenzung wurde hier gezeigt und zugleich sichtbar ausgelöscht – auch, indem sich alle Menschen auf Elmgreen & Dragsets Bank setzen konnten. Sie ließen sich selbstbewusst oder unbedacht darauf fotografieren und entwickelten neue Praktiken. Ein befreiter Umgang mit der künstlerischen Arbeit wurde möglich, der verschiedene Empfindungen und Annäherungsmöglichkeiten eröffnete – von spielerisch darauf liegend, sitzend, hockend – bis hin zu gedankvoll mit Abstand betrachtend. In Münster war das Werk zentral auf dem Vorplatz des Museums aufgestellt, sodass eine sichtbare Verbindung zwischen urbanem Raum, Museum und Passant_innen/Besucher_innen entstand.⁸⁴ Noch bevor man die Ausstellung betrat, provozierten das Plakat von Cassils und die Bank von Elmgreen & Dragset unterschiedlichste, eigene Umgangsformen mit Kunst, Gesellschaft und Geschichte – das Museum als bürgerlich-elitärer Ort wurde neu gedacht. Kuratorisch ist dies als Aus_richtung und Orientierung im Ahmed'schen Sinne zu verstehen, der gleichermaßen auf den zu erwartenden Ausstellungsrundgang einstimmt (#Queer phenomenology). Die Kurator_innen schufen damit gleich zu Beginn ein Spannungsfeld, in dem sich die Ausstellung bewegen und seine rhizomatischen Strukturen weiterführen würde.

Der offene und flexible Umgang der Kurator_innen mit Sicht- und Bewegungsachsen ermöglichte eine besondere Konnektivität zwischen den Besucher_innen und den Ausstellungsstücken. Bezeichnend dafür war die Setzung eines weiteren Kunstwerks von Elmgreen & Dragset: »The Experiment« (2011), das im Innern des Münsteraner Museums den Auftakt zur Ausstellung bildete. Es wurde so platziert, dass übliche Ausstellungsrituale, wie zum Beispiel das Lesen überblickshafter (und damit machtvoller) Einführungstexte, verändert wurden (vgl. Werner 1997). Weder textlich noch gestalterisch wurde in die Ausstellung eingeführt – man befand sich sogleich inmitten des ersten großen Raumgefüges direkt vor der Arbeit von Elmgreen & Dragset. »The Experiment« ist ein lebensecht wirkendes kleines Kind, das in Unterhosen und zu großen hohen Schuhen vor einem Spiegel steht und den scheinbar gerade noch verwendeten Lippenstift neben sich auf dem Boden abgelegt hat.⁸⁵ In der Ausstellung vermochte die Begegnung mit dem Kind vor dem Spiegel Erinnerungen an die eigenen Kinder/eigene Kindheit

84 Elmgreen & Dragset arbeiten oft im Außenraum. Ihr »Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen« (2008) im Berliner Tiergarten steht zudem in direkter Nachbarschaft des »Denkmals für die ermordeten Juden Europas« (2005) von Peter Eisenman.

85 Die Zuschreibung als Junge ist in der Werkbeschreibung der Künstler enthalten, optisch ist es nicht eindeutig. Die Arbeit erinnert an »Powerless Structures, Fig. 101« (2012), ein Junge auf einem Schau-

zu wecken, wie das Verkleiden in den Sachen der Eltern oder das spielerische Eintauchen in verschiedene Rollen. Unabhängig davon, in welchem Grad eigene Erinnerungen daran wach wurden, unterstützte die Platzierung der Arbeit eine Beteiligung und Affizierung der Besucher_innen: Ging man an der Figur vorbei oder umrundete es, sah man das Kind und sich selbst im Spiegel – ein kleines Überraschungsmoment, der doch auch bedeutsam war. Auf diese Weise wurde zwischen den Besucher_innen und dem Kunstwerk beim Betreten der Ausstellung eine besondere Verbindung hergestellt, die sie zugleich mit ihrem eigenen Körper konfrontierte. Man sah eventuell auch sich selbst in dem Kind, das mit seinem äußeren Erscheinungsbild experimentierte. Durch diese körperliche Erfahrung wurde eine distanzierte Betrachtung gestört und die individuelle Wahrnehmung durch die Platzierung und Anknüpfungspunkte der Arbeit befördert. Man könnte es als Strategie verstehen, ein »Othering«/»VerÄnderung«⁸⁶ zu verhindern und den Blick für performative Hervorbringung von Geschlecht auf der einen Seite aber auch Sterotypisierungen der Gesellschaft und innerhalb der eigenen Sozialisierung auf der anderen Seite. Ist das Kind ein Mädchen oder Junge? Darf es – je nachdem – experimentieren oder wird es reglementiert und bewertet? Fühlt sich das Kind dem bei Geburt von Ärzt_innen festgelegte Geschlecht als zugehörig? Muss es sich auch schon jetzt entscheiden? So, wie es die Erwachsenen bereits gemacht haben? Oder lassen wir Experimente zu, die unser Leben lang anhalten dürfen? Es ist somit auch ein Selbstexperiment und eine Befragung, die nicht nur dem Kunstwerk inhärent waren, sondern auch kuratorisch so gezeigt wurden, dass man sich selbst zu spiegeln beginnt. So war es kein ausschließlich »fremdes« oder »anderes« Verhalten, das einem gezeigt wurde und man aus der Distanz betrachten konnte, sondern wurde zur persönlichen Sache.

Im DHM befanden sich im ersten Raum Videos, Texte und dazugehörige Objekte in Vitrinen, die von persönlichen Coming-outs Homosexueller berichteten und ein rhizomatisches Netz mit allem Ausgestellten bildeten (#Rhizom, #Posthumanities). Man konnte sich anziehen lassen – im Sinne des »punctum« oder widmete sich dem »studium« einzelner Beiträge (#studium & punctum). Die Arbeit von Elmgreen & Dragset stand am Ende der Ausstellung und war mit einer halbhohen Plexiglasumrandung an der Wand präsentiert, sodass die Besucher_innen sich nicht selbst im Spiegel sehen konnten. Das Überraschungsmoment gleich zu Beginn der Ausstellung, das eine Gesamthaltung zu ändern vermochte, entfiel somit. Hier wurde zwar geschlechtliche Vielfalt thematisiert, aber die strenge Anordnung der Informations-Boxen, Objekt-Vitrinen und Zitate an den Wänden nahm dem Werk die humorvoll-verspielte Ebene und bewirkte eine eher distanzierte und vor allem lesende Annäherung. Das Potenzial der Arbeit, an die eigenen Erfahrungen und den eigenen Körper anzuknüpfen, war kuratorisch verpasst worden.

kelfperd auf der vierten Plinthe des Trafalgar Square, die auf eine Irritation heroisch-männlicher (Reiterstand-)Bilder abzielte, und an »Sarah with Blue Dress« (1996) von Juan Muñoz.

86 Vgl. Said (1978), Gayatri C. Spivak (1985): »The Rani of Simur«, in: Francis Barker (Hg.), *Europe and its Others*, 1. Colchester: University of Sussex. »Othering« als »VerÄnderung« von Julia Reuter (2002): *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld: transcript.

Wildes Wissen

Wir erinnern uns an das »Wilde Denken« von Dina und Claude Lévi-Strauss' (1962), das abseits westlich-tradierter, normierender Kategorien funktioniert, selbstreflektiert ist und ganz explizit vom Gegenstand/Diskurs/Phänomen ausgeht – ebenso wie die Reflexion einer partialen Perspektive bei Donna Haraway und ihrem »Situiereten Wissen« (1995) (#Wildes Denken, #Situieretes Wissen). Die Fähigkeit, die gesuchten und vorgefundenen Informationen, Biografien und Objekte neu zu betrachten, zu bewerten und in aktuelle Diskurse zu verorten, bleibt dabei entscheidend, wenn man überhaupt neue Kategorien benötigt.

Im DHM war die Ausstellung in zehn Kapitel unterteilt, deren Bezeichnungen historische, politische und theoretische Anspielungen besaßen: *Das erste Mal*, *Das zweite Geschlecht*,⁸⁷ *Andere Bilder*, *Wildes Wissen*, *Schimpf und Schande*, *Vor Gericht*, *Im Rosa Winkel – ein Gedenkraum*, *In der Matrix*, *Das Private ist politisch*, *What's next?* Im SMU waren es die Kapitel *Satisfy me*, *Der Fall des Herkules*, *AIDS*, *Companion Species*, *What's next?* und *Some faggy Gestures*, die vor allem zeitgenössische künstlerische Positionen zeigten. Die Kapitelüberschriften verhinderten dabei die Lesbarkeit als stringente Narration oder überblickshafte Aufteilung, wie sie auch im Methodenglossar mit »queerenden Narrationen« gefordert werden. Für die Ausstellung in Münster wurden die Themenbereiche aus Berlin zusammengeführt und auf neue Weise präsentiert. So wurde bereits bei den Raumkapiteln der Ausstellung deutlich, dass es auch um die Sichtbarmachung von Diversität und Vielschichtigkeit der (Homosexualitäten-)Geschichte und ihren Erzählungen geht – bereits in den Überschriften. Ausstellungen sollten keine »normative(n) Verallgemeinerungen und Wahrheitsbehauptungen« aufstellen oder eine »wie auch immer geardete Gruppe mit ethnografischem Blick« darstellen wollen, so dass die »VerUneindeutigungen« bereits an dieser (und jeder) Stelle essentiell wurden (Engel/Schulz/Wedl 2005: 10).⁸⁸ Auch der Katalog der »Homosexualität_en«-Ausstellung ist paradigmatisch – so sind es nicht einführende Überblickstexte, die den Anfang machen, sondern Abbildungen mit kurzen Informationen und Querverweisen untereinander (vgl. #Situieretes Wissen). Auf den letzten Seiten des Katalogs gibt es zudem ein dreiseitiges »Kuratorisches Statement« mit dem Titel *Wildes Wissen* und die Vorstellung der einzelnen Kapitel, inklusive Mockups ihrer Gestaltung.⁸⁹ Kapitel und generell (Raum-)Einteilungen in Ausstellungen geben oft den Anschein eines klaren gemeinsamen Bezugspunktes – wie eine Art kleinster gemeinsamer Nenner – der somit alle Objekte auf diese Auslegung hin ausrichtet und festlegt. Die für diese Ausstellung gewählten Raumkapitelüberschriften gaben eher eine Art Grundausrichtung preis, die mal mehr und mal weniger Inhalte erahnen ließen. Wenn man die Raumkapitelüberschriften nicht in ihren Anspielungen verstand, die überwiegend aus dem

87 Die Kapitelüberschrift *Das zweite Geschlecht* wurde programmatisch und erstmals originalgetreu (und nicht als das »andere«) übersetzt nach Simone de Beauvoirs Werk (1949): *Le deuxième sexe*. Band 1 und 2. Paris: Gallimard.

88 Dies geschieht dennoch mit einer bestimmten Haltung, so dass »UnEindeutigkeit« nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden darf. Zur Gruppe: »Jegliche Form von Identitätskonstruktion und -politik« wurde mit queeren Ansätzen bereits seit Beginn ihrer akademischen Verwendung kritisiert und hier kuratorisch umgesetzt (ebd.); vgl. »VerEindeutigung« bei Engel 2002.

89 Ausst.-Kat. *Homosexualität_en* 2015: 190-193.

LGBTQI- Sprachgebrauch entlehnt wurden, hatte man dennoch Vorstellungen und konnte darauf vertrauen, dass diese sich im Raum als Weiterführung der grundlegenden Fragestellungen und Blickwinkel der Ausstellung erklärten oder sich die Assoziationen verdichteten (vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). So kann man sagen: »Jegliche Form von Identitätskonstruktion und -politik« wurde mit queeren Ansätzen bereits seit Beginn ihrer akademischen Verwendung kritisiert und hier kuratorisch umgesetzt (ebd.). Derartige Maßnahmen gegen kategoriale Einordnungen und Vereindeutigungen bei gleichzeitigem Einbeziehen der visuell-sensorischen Wahrnehmung der Besucher_innen, gehören zur Methode des Queer Curating, so dass sie hier sichtbar gemacht werden sollen.

Die für Besucher_innen eventuell frustrierende oder verunsichernde Störung ist eine kuratorische Haltung fernab sonstigen Usus. Die Verbindung aus Anspielung durch (Selbst-)Äußerungen, dem Verweigern eindeutiger Aussagen, machtvoller Gesten des Überblicks gehörten zur Strategie, die sich nicht nur in den Raumkapiteln widerspiegelte, sondern als grundlegend für die Ausstellungskonzeption verstanden werden kann. Derartige Maßnahmen gegen kategoriale Einordnungen und »VerEindeutigungen« bei gleichzeitigem Einbeziehen der visuell-sensorischen Wahrnehmung der Besucher_innen, gehören zur Methode des *Queer Curating*, so dass sie hier sichtbar gemacht werden sollen (#Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung). Natürlich ist ein »weiter wie bisher« einfacher, braucht keinen Mut, spart Zeit und Geld. Aber ein reales »weiter so« existiert eben nicht – man entscheidet sich immer wieder aufs Neue für bestimmte Strukturen und reproduziert sie damit. Zeit- oder Geldmangel etwa als Erklärung für zu wenig Handlung ist ein Erklärungsmuster derjenigen an Machtpositionen, die diese selbstverständlich ungern hergeben wollen.⁹⁰

Die Ausstellung »Homosexualität_en« wurde nicht klassisch museal unter traditionellen Gesichtspunkten kuratiert und war damit auch keine Kunstaussstellung im klassischen Sinn: An allen der so unterschiedlichen Ausstellungsorten (Deutsches Historisches Museum, Schwules Museum* Berlin/SMU, Museum für Kunst und Kultur Münster) wurde ein nahbarer, geradezu aktivistischer Umgang mit den Ausstellungsstücken praktiziert (vgl. Kapitel 2.3 »Queer und Ausstellungen« und 2.4 »Queer und Ausstellen?«). Die Kunst wurde nicht zur solitären Genieverehrung verwendet, illustrativ vereinnahmt oder als Machtinstrument eingesetzt – der Illusion der »objektiven« Auswahl und der Dominanz des Kanons in klassischen Konzeptionen eine Absage erteilt. Kulturhistorische, also vermeintlich »nur« alltägliche Objekte wurden nicht als stumme Zeugen einer Zeit deklassifiziert. Grenzen zwischen »low« und »highculture« werden hier überwunden, die sonst künstlich durch die Kurator_innen aufrechterhalten bzw. geschaffen werden (#(Des-)Orientierung).⁹¹ Künstlerische und kulturhistorische Exponate wurden zu einer Matrix verwoben, die zu einer

90 Grundsätzlich erfordert diese Methode mehr Zeit und Mut, zu hinterfragen, Dinge anders zu machen als im Kanon vorgesehen; mehr Geld, um auch Multiperspektivität konsequent personell einzubinden und nach anderer, nicht kanonisierter Kunst zu suchen und mit kulturhistorischen Objekten zusammenzudenken.

91 Ein expliziter Umgang mit »low theory, culture and practices«, wie es u.a. für Queer Studies charakteristisch ist, könnte die Grenzziehung weiter überwinden, vgl. Jack Halberstam, »Charming for the Revolution. A Gaga Manifesto«, in: e-flux.com/journal/44/60142/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/2013 (Zugriff 29.04.18).

Abschwächung der hierarchisierenden Dichotomie von Kunst und Nichtkunst beitrug und darin die Besucher_innen auf anderen Ebenen ansprechen und anregen konnte, die sich mit dem Thema auseinandersetzen wollten. Die Vermischung von Kategorien, wie etwa ›Kunst‹ und ›Nicht-Kunst‹ ist für die Methode des Queer Curating wichtig. »Die Trennung in verschiedene Museumstypen nach Objektgruppen erzeugt die Vorstellung, dass die Objektkategorien den jeweiligen Sammlungen vorgängig wären« (Muttenthaler/Wonsich 2006: 113, vgl. Bal 1996: 73).⁹² Es sind die Institutionen mit ihren Akteur_innen selbst und vor allem die dahinterstehenden wissenschaftlichen Konzepte, die die Differenzen konstruieren. Sie sind es, die den Gegenstand imaginieren und formen. Auf diese Weise sind sie aber gleichermaßen auch wieder veränderbar (vgl. 1.3 »Große Erwartungen an Kurator_innen« und 1.2 »The golden age of the visitor? Eine Resistenz gegen das Aufgedrängte«).

(Des-)Orientierung

Desorientierung, also die Verweigerung konventioneller Orientierungsanleitungen oder starrer Strukturierungen von Seiten der Kurator_innen, vermag als Störung zu fungieren (#(Des-)Orientierung, #Queere(nde) Narrationen?). Zum Queer Curating kann es auf rezeptiver Ebene dazugehören, den Besucher_innen an vielen Stellen der Ausstellung eine Anleitung zum Bewegen im Raum, Leserichtungen oder Einordnung von Objekten bewusst nicht zu geben oder sie gezielt durch Desorientierung zu verunsichern. Diese Strategie erfolgte in der »Homosexualität_en«-Ausstellung auf sehr anschauliche Weise in dem Raumkapitel *Wildes Wissen*, das zugleich die Überschrift des kuratorischen Statements war (vgl. 6. Abbildungsseite) (vgl. #Situierendes Wissen, #Wildes Denken).⁹³ In dem Raum ging es zunächst um eine historische Auseinandersetzung mit Zeugnissen homosexueller Geschichten. Auf einer weiteren Ebene thematisierten die Kurator_innen durch ihre Displaygestaltung das Sammeln von Objekten, Wissen und damit die Konstruiertheit von Geschichte anhand durchblickbarer Gitter-Stellwände. Eine sichtbare Verbindung aller Ausstellungsstücke wurde durch blickdurchlässige, depotartige Stellwände geschaffen, die sich in Reihen gegenüberstanden und Vereinzelungsstrategien auflösten.

Es entstand ein lebendiges Archiv, das Texte und Kunstwerke so zeigte, dass alle Objekte synchron sichtbar wurden, miteinander verschmolzen und die Besucher_innen miteinschloss. Alle Ausstellungsstücke wurden in eine alphabetische Reihenfolge gebracht und damit vom sonstigen ›Chronologiezwang‹ und thematischer Einengung, entwicklungsorientierter oder anderer eindimensionaler Lesart befreit. Man durchwanderte förmlich das Lexikon, das mit seinen großen Anfangsbuchstaben an den Außenecken der Wände versehen war. Die Ordnung durch die alphabetische Reihenfolge entpuppte sich jedoch als vorgetäuschte Orientierungshilfe im Sinne Haraways (vgl. 1991: 181): So wie beispielsweise unter dem Buchstaben W »Walpurgisnacht«, »WHK« und »Wigstöckel« aufgelistet und unter anderem Fotografien, Plakate, Texte und Kunstwerke dazu gehängt wurden, konnte man mit diesen Schlagworten nicht

92 Vgl. Georges Didi-Huberman (2000): *Vor einem Bild*. München/Wien: Carl Hanser, S. 95.

93 Im Wandtext wurde die Anlehnung der Raumbezeichnung an Lévi-Strauss' »Das wilde Denken« gezeigt und im Katalog erklärt, Ausst.-Kat. *Homosexualität_en* 2015, S. 190 (#Wildes Denken).



Ausstellungsansichten: »Homosexualität_en«-Ausstellung, Raum: »Wildes Wissen«, in der Mitte Elaine Sturtevant »Gonzalez Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)« (1995), LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 2016, Foto: Hanna Neander

unbedingt sofort etwas anfangen.⁹⁴ Abkürzungen, Insiderbegriffe und humorvolle Bezeichnungen führten die gesamte Ordnung immer wieder ad absurdum. Dabei bestand die ›Gefahr‹ der Frustration, der Ablehnung oder des Desorientiertseins aufseiten der Besucher_innen, was eine neue und eigene Orientierung notwendig machte und deswegen nicht als destruktiv, sondern Aktivierung verstanden wurde.⁹⁵

Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as ›who‹ or ›what‹ we direct our energy and attention toward. (Ahmed 2006: 3)

Immer wieder neu verbanden sich die Objekte und Begriffe zu lebendigen, intra-activen Korrespondenzen, die die Besucher_innen – je nach Sichtachse und Positionierung – bis hin zur vollkommenen Überforderung treiben konnten im Sinne eines »getting lost« (vgl. ebd. S. 5ff.) (#Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung). »Consider the utility of getting lost over finding our way« heißt es bei Halberstam (2011: 15) und derart waren auch die Besucher_innen gefordert. Das übliche Verlassen-Können auf kuratorische Reihenfolgen oder Laufwege wurde auf diese Weise gestört und Bedeutungen in Bewegung gehalten. Die sichere Orientierung durch die *normale* Lesbarkeit, die das vereinzelnde, kanonische, vermeintlich allgemeingültig-objektive und zugleich auratische Präsentieren im Museumsraum sonst mit sich bringt, wurde ins Wanken gebracht und durch das Konzept neuer Ordnungen im *Wilden Wissen* ersetzt. Ein radikales Dezentralisieren griff in eine antihierarchisch-diskursive Formierung der Objekte ein, erforderte eine eigene Positionierung der Besucher_innen und verband so Mittel und Gegenstände der Erkenntnis – eine Haltung, »grounded in refusal« (Ruti 2017: 41). Die Gestaltung des Raumes ermöglichte so neue Dialoge, Verbindungslinien und Narrationen – frei zunächst von der Frage nach dem Status der Ausstellungsstücke und dem eigenen Wissen über die Homosexualitäten/LGBTQI-Geschichte(n) – man erforschte vor allem die Verwobenheit, Fluchtlinien und Knotenpunkte von Politik, Leben, Geschichte und ihren Materialisierungen in Objekten und Kunst. Mit der eigenen Wahrnehmung und individuellen, körperlichen Bewegung der Besucher_innen wurden so optisch, inhaltlich und räumlich neue Evidenzen provoziert, die sich als lebendig, reflexiv und als bewusst durch die ⁹⁶herausgestellte Lücken ergaben. Lücken, die das Moment des Dazwischen anerkannten – das, was Rüdiger Campe als Sprung bezeichnet oder als »gespaltene Moment[e] der Evidenz«. So ähnelte die epistemologische Strategie Foucaults Definition von Philosophie, die »die Bedingungen und Grenzen des Zu-

94 Auch Kunstwerke der Sammlung des DHM wurden hier erstmals in ihrem aktivistischen Kontext präsentiert, so zum Beispiel »Das Lichtgebet« (1894) von Hugo Höppener, gen. Fidus. Er illustrierte in seiner Zeit fast alle schwul-lesbischen Medien, »was im DHM nicht erwähnt wird«, so Detlef Weitz im Gespräch. Die direkte Gegenüberhängung des Werks mit einer ›Klappentür‹ unterbrach die bisherige Lesart ebenso wie die stark veränderte Objektbeschreibung. Siehe dhm.de/archiv/ausstellungen/wahlverwandtschaft/15akatalog.htm (Zugriff 22.5.18).

95 Andere Besucher_innen würden eine Orientierungshilfe sein, die die Beschäftigung auch untereinander befördern könnte. Zum ›getting lost‹ und der Notwendigkeit zur neuen Orientierung und dem Loslassen können vgl. Ahmed 2006, Muñoz 2009 (#Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung).

96 Rüdiger Campe (2006): »Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant«, in: Sibylle Peters/Martin Jörg Schäfer (Hg.), *Intellektuelle Anschauung*, Bielefeld: transcript, S. 25-43, hier S. 34f.

gang⁹⁷ des Subjekts zur Wahrheit zu bestimmen versucht [...] und an sich selbst die notwendigen Veränderungen vollzieht, um Zugang zur Wahrheit zu erlangen.« Eine solche kuratorische Strategie ermöglicht es, Ausstellungen stärker in lebensweltliche Zusammenhänge und persönliche Erfahrungshorizonte zu rücken und kann eine eigene Haltung der Besucher_innen herausfordern. In diesem Transformationsprozess wird ihre Rolle ebenso relevant wie diejenige der Kurator_innen. Mit Sara Ahmed lässt sich betonen: »We need to consider how emotions operate to ›make‹ and ›shape‹ bodies as forms of action, which also involve orientations towards others« (Ahmed 2015: 4) (#Queer phenomenology,⁹⁸ # (Des-)Orientierung). Damit entstand eine Form von Orientierung, vereint »as moving between and across bodies, sometimes sticky and sticking, moving and shaping those bodies through and within cultural spaces« (ebd.). Nähe und Distanz wurden nicht nur in direktem Bezug zum Tanzenden oder stellvertretenden Objekt des Tanzes hergestellt, sondern vermochten auch die im Raum verteilten Stellwände mit ›hinzuzufühlen‹, sie zu affizieren und in das Rhizom einzubeziehen. So ist es wichtig, ich erinnere nochmal gern an das Zitat aus dem ersten Kapitel: »Dinge von ihrer Mitte her wahrzunehmen und nicht von oben nach unten, von links nach rechts oder umgekehrt: versucht es und ihr werdet sehen, dass alles sich ändert«, betonen Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Vorstellung von Zusammenhängen (Deleuze/Guattari 1977: 37) (#Rhizom). Dabei musste – wie es bei Affekten möglich ist – keine dezidierten Erinnerungen beschworen werden; sie operieren zunächst jenseits von Erinnerungsspuren und lassen dennoch Kraftfelder entstehen durch Imagination, Neugierde, Begehren und Atmosphäre (#Affekte, #Atmosphäre).⁹⁹ Merleau-Ponty spricht (1989: 97). Die Darstellung der Beweglichkeit von Wissen und Bedeutungen kulminierte auf physischer und metaphorischer Ebene im Tanz-Plattform von Elaine Sturtevant »Gonzalez Torres (Go-Go Dancing Platform)« (1995), das in der Münsteraner Ausstellungsvariante inmitten des Raumes stand.¹⁰⁰ Auf dem beleuchteten Podest traten nach künstlerischer

97 Michel Foucault (2004): Die Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France 1981/1982, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 32. Vgl. Pollock 1999: 33f. Auch die Twitter-Führung (#hmsx) im DHM am 22.9.2015 lässt sich als solche Diversifizierung und Machtabgabe verstehen – neben dem Wunsch nach Aufmerksamkeit in den Sozialen Medien.

98 Die Debatte rund um sensorische Wahrnehmung lässt sich verbinden mit den cartesianischen Diskursen der Empfindsamkeit/Sensibilität, die in Deutschland bereits seit 1800 gegen das Konzept der Aufklärung und jenes des Verstandes gestellt wurde. Vgl. Andreas Reckwitz, »Dialektik der Sensibilität«, in: Das sensible Selbst, Philosophie Magazin Nr. 06/2019, S. 56–61, António Damásio (1994): Descartes' error. Emotion, reason, and the human brain, Für den Blick auf Emotionen aus neurowissenschaftlicher Perspektive, Ders. (1999): The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness, in der dt. Übersetzung mit »Ich fühle, also bin ich«, (2017): Am Anfang war das Gefühl. Der biologische Ursprung der menschlichen Kultur; ebenso wie die gemeinsame Publikation mit Hanna Damásio (1989): Lesion Analysis in Neuropsychology.

99 Es ist eine Dramatisierung einer Situation, von der auch Butler in Bezug auf Merleau-Ponty spricht, vgl. Judith Butler (1989): »Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception«, in: J. Allen/I.M. Young (Hg.), The Thinking Muse, S. 83–100, hier S. 97.

100 Sturtevant Arbeit ist eine exakte Kopie der Arbeit »Untitled (Go-Go Dancing Platform)« (1991) des kubanisch-US-amerikanischen Künstlers Félix González-Torres, die damit auch den Mythos von Originalität und patriarchalischen Strukturen in der Kunstwelt konterkariert. »I want you, the viewer to be intellectually challenged, moved and informed« betonte González-Torres 198, vgl. artpace.org/works/iair/iair_spring_1995/untitled-beginning (Zugriff 25.6.18).

Anweisung einmal am Tag Go-Go-Tänzer* in silbernen Laméestoff-Shorts auf. Sie tanzten zu einer Musik, die nur sie über Kopfhörer hörten, so dass nur das Quietschen der Turnschuhe und lauterer Atem zu hören waren. Die entrückte Tanz-Plattform erhielt so ihre Funktion auf sehr spezifische Weise zurück.

Die aufgeführte Form des Körperwissens inmitten der Ausstellungsstücke (real oder immateriell imaginiert) enthielt das Potenzial, die Wahrnehmung der Ausstellungsstücke auch im Hinblick auf ihre Lebendigkeit und Animationsfähigkeit zu verändern (#Sinn_liche Wahrnehmung, #Intra-action und Relationalität, #Situieretes Wissen). Die künstlerische Arbeit schwankte zwischen symbolisierter kultureller Praxis und seiner neuen Praxis im Museumsraum hin und her. Die strengen Kategorien von Hochkultur, ihrer Übertragung und Weitergabe verschwammen mit anderen Formen von Gesellschaftspraktiken – wie im gesamten Raum *Wildes Wissen*. Tanzen war nicht allein »ästhetischer Selbstzweck«, sondern vermochte es, die Archivalien zu verlebendigen und sie in ihrer intra-activen Performanz zu betonen.¹⁰¹ Das Einfügen des Ausstellungsstücks inmitten der Stellwände visualisierte die Verwobenheit von Kunst, historischen Objekten und dem Hier und Jetzt der Besucher_innen. Die explizite körperliche Rückkopplung an visuelle Systeme ist dabei eine Chance, die auch Donna Haraway hervorhebt: »I am arguing for the view from a body, always complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.« (Haraway 1988: 589) (#Situieretes Wissen, #Posthumanities). Die derartige Zusammenführung und die Auswahl der Objekte thematisierte zudem auf der Metaebene die beschwerliche und kämpferische Geschichte gesellschaftlicher (Nicht-) Akzeptanz von Homosexualitäten und ihren Freiheitskämpfen, die wissenschaftlich und gesellschaftlich immer noch nicht umfassend aufgearbeitet worden sind. Ein derartiges kuratorisches Vorgehen betont die relationale, performative und offen-subjektive Lesart der Ausstellung, die sich vom neutralen, universellen und repräsentativen Gültigkeitsparadigma distanziert. Die Kurator_innen störten nicht zuletzt die eigens angekündigte enzyklopädische Narration der Homosexualitäten durch die Gestaltung des Raumes und der Involvierung von Körperwissen.¹⁰²

Affekte und Atmosphäre als Störung

Die Kurator_innen der »Homosexualität_en«-Ausstellung arbeiteten insgesamt mit der Ansprache involvierten Körperwissens und dem Erzeugen von Atmosphären (#Atmosphäre). In dem Raum *Schimpf und Schande* im DHM gelangten die Besucher_innen nach dem *Wilden Wissen* über die Wendeltreppe/den Aufzug in einen schmalen Gang, der in leuchtend rote und schwarze Farbe getaucht war. Der enge Raum wurde als »räumlicher Träger von Stimmungen« genutzt, in dem durch seine Gestaltung und die Inhalte eine beklemmende Atmosphäre herrschte.¹⁰³ An den Seitenwänden befanden sich schwarze Einbuchtungen mit Sitzpolstern, die in diesem Umfeld nur bedingt zum

101 Beschreibt Detlef Weitz im Gespräch. Vgl. zudem Barad 2003.

102 Vgl. Fischer-Lichte 2004: 271f. Auch wenn es viele Texte zu den Objekten gab, wurde man mit der Bewertung des Gesehenen allein gelassen – wie etwa mit der Frage, was es bedeutet, dass die Siebprämie der Frauenfußball-EM 1989 und der Frauenfußball-WM 2011 ein umfangreiches Porzellanservice war.

103 Böhme 1995: 29, 47f.; vgl. Miersch 2015: 44ff.

Verweilen einladen. Hörte man doch über Lautsprecher grausame Verlautbarungen gegenüber Homosexuellen. Sitzend, stillgestellt und ausgeliefert prasselten die Reden auf die Besucher_innen nieder. Das körperliche ›Gezwungenwerden‹ in die normierte Haltung des Sitzens, die sonst alltäglich ist, wird hier unangenehm und ein bewusstes Wiederaufstehen vermochte Energien und sensorische Wahrnehmung bis hin zu Emotionen freizusetzen, die bei der Beantwortung der Frage zu helfen vermochten: Ist man Akteur_in, die_der eingreift, oder nur stille_r Beobachter_in und Zuhörer_in?

Gesteigert wurde die auführerische und verstörende Wirkung des Raumes durch die Vermischung mit einem schmerzverzerrten Stöhnen, das man aus dem nächsten Raum vernahm – weitere Töne, denen man nicht entkam.¹⁰⁴ Die Überlagerung der bedrohlichen Reden erfolgte mit Geräuschen wütender Schläge und dem erschöpften Stöhnen von Cassils' ›Becoming an Image‹ (2012/2013). Die Arbeit war eine Performance, die die Aufmerksamkeit auf Gewalt gegenüber »our genderqueer and trans brothers and sisters« gelenkt hat.¹⁰⁵ Sie fand unter anderem für das ONE Archiv in Los Angeles statt, dem ältesten aktiven Archiv der LGBTQI-Gemeinschaft in den USA. Cassils und der meterhohe Lehmhaufen, auf den sie einschlugen, waren nur im Moment fotografischen Blitzlichts von außen zu sehen, sodass sich ihr Bild in die Retina der Betrachtenden förmlich einbrannte. Als objektgewordenes Reenactment stand die Arbeit nun in der Ausstellung: der zerschlagene Lehmhaufen, vier Fotografien mit Stills der 27-minütigen Performance, die ihre schmerzverzerrten Körper und den zerschlagenen Lehmblock zeigten, und Lautsprecher, die alles akustisch präsent machten. Mit voller Wucht waren die formgewordenen Schmerzen im Kapitel *Vor Gericht* spürbar und verbanden sich wiederum mit der Beschäftigung strafrechtlicher und naturwissenschaftlicher Macht im Zusammenhang mit der Geschichte von Homosexualitäten. Die Kurator_innen hatten mit Sicht- und Bewegungsachsen und hörbaren Verbindungslinien insgesamt körperliche und geistige Allianzen geschaffen, ohne sie direkt zu erzwingen oder durch Erklärungen festzusetzen. Es schien, als reagierten Cassils mit ihrer Performance auf die *Schimpf und Schande* des vorherigen Raums – eine atmosphärische Verbindung, die jegliche textliche Zusammenfügung in ihrer Wirkung übertraf und zugleich offenhielt. In der Darstellungsmatrix der Kapitel *Vor Gericht* und *Schimpf und Schande* materialisierten sich Gewalterfahrungen durch sexistische, homo- und transphobe Diskriminierungen – bis hin zur körperlichen Erfahrung durch die distanzlosen Töne. Es wurde spürbar, wie durch das Zusammenspiel von Täter_innen, Zeug_innen und Beobachtenden grausame Praktiken entstehen.

Das Erfahren von struktureller Diskriminierung bildete in diesen Räumen einen emotionalen Höhepunkt der Ausstellung und mögliche Wissensproduktionen wurden zur Gewissensfrage; solche, die zuvor bereits vor der Ausstellung durch die Bank von Elmgreen & Dragset ihren Anfang nahmen. Widerstand und Auflehnung konnten hier durch die kuratorische Schaffung von Atmosphäre auf direkter, körperlicher Ebene entstehen. Durch den Einsatz der Stimmen, die Reproduktion diskriminierender Reden in den Einbuchtungen zum Sitzen und die schmerzverzerrten, wütenden Lau-

104 Zum Einfluss des körperlich-sinnlichen Vorgangs des Hörens vgl. Fischer-Lichte 2004: 205.

105 »I wanted to draw attention to the fact that our genderqueer and trans brothers and sisters are so much more likely to experience physical violence: worldwide, transgender murders increased by 20% in 2012«, cassils.net/tag/mu/ (Zugriff 16.5.18). Vgl. Amelia Jones, »Material Traces. Performativity, Artistic ›Work‹ and New Concepts of Agency«, in: *The Drama Review* 59, 2015, S. 18-35.

te, die sich alle überlagerten, erstarkte die Verbindung aus rhetorisch-sprachlichem und räumlich-atmosphärischem Verfahren des Zeigens (vgl. Campe 2004: 127ff.). Auf diese Weise entstanden abermals Lücken, die mit Bedeutungen und eigenen Erfahrungen gefüllt werden konnten. Inhalte und Erfahrungen wurden so durch ein Gefüge aus Fakten und Emotionen hervorgerufen und machten auch in den Ausstellungsräumen spürbar, wie ›politisch das Private‹¹⁰⁶ ist – nicht nur innerhalb der eigenen Bedeutungsproduktion, sondern auch für gesellschaftliches Engagement in diesen Zusammenhängen. So betont Sara Ahmed: »that spaces are not exterior to bodies; instead spaces are like a second skin that unfolds in the folds of the body« (2006: 9). Die Kurator_innen standen und stehen dabei am Beginn dieses performativen Prozesses, der que(e)r zur Norm verlaufen kann. In den Mittelpunkt kritischer Ausstellungskonzeption rückte die Verbindung aus historischen Objekten, die mit einem künstlerisch-interventionistischen Blick gezeigt wurden, mit den initiierten Atmosphären, die die affektive Wahrnehmung der Besucher_innen betrafen. »Wir begreifen, was uns ergreift« durch die »sinnlichen und gedanklichen Erfahrung[en]«. ¹⁰⁷ Wie wichtig körperbezogene Gestaltung ist, wird besonders im Kontrast zur neu eingerichteten ›Dauerausstellung‹ »Spielarten der Liebe – Der Zweite Blick« im Bode Museum Berlin deutlich. ¹⁰⁸ Hier besteht der Versuch, neue Bedeutungsebenen hinzuzufügen aus herausnehmbaren Texttafeln und einem Katalog. ¹⁰⁹ Diese sind sowohl leicht zu übersehen als auch verpassen sie kuratorisch die Chance, im Umgang mit den Objekten und dem aktuellen Kontext der Besucher_innen neue Narrationen entstehen zu lassen, die eben jene Bedeutungsebenen andeuten, zu visualisieren und erfahrbar zu machen. Es ist dennoch ein Anfang bei den Staatlichen Museen zu Berlin, den es zu honorieren gilt. Auch wenn es nicht reicht, wenn einmalig in Museen eine ›Sonderausstellung‹ zu einem Thema veranstaltet wird. Es bedarf tiefgreifender, umfassender, sichtbarer Veränderungen und auch Mut, persönliche Anknüpfungen an die Kunst, Aus-

106 Dem Slogan der feministischen Emanzipationsbewegung ›Das Private ist politisch!‹ wurde ein vollständiger Ausstellungsraum gewidmet und verband sich in der Wahrnehmung mit den Eindrücken des vorherigen Kapitels »Vor Gericht«.

107 Emil Staiger (1955): Die Kunst der Interpretation, Zürich: Atlantis, S. 11; vgl. Elisabeth Ströker (1965): Philosophische Untersuchungen zum Raum, Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 22f.

108 smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Bode_Museum/05_Der_zweite_Blick/Spielarten_der_Liebe/SMB_BM_Der_Zweite_Blick_A4_de_LowRes.pdf, vgl. Prado, Madrid: »The Other's Gaze. Spaces of Difference« (2017) museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/the-others-wink-spaces-of-difference/e3eco4f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcafo (Zugriff 27.9.19).

109 Auch wenn auch im Katalog nicht davon die Rede ist, welche diskursiven Unterdrückungsmechanismen dazu führten, dass manche Geschichten nicht erzählt und explizit unsichtbar gemacht wurden und werden, ist es dennoch richtig, weitere Ebenen der Interpretation bewusst zu öffnen: »Das Bode-Museum beherbergt viele Kunstwerke, deren erotisch oder sexuell konnotierte Inhalte erst auf den zweiten Blick entdeckt werden können.« Sie begründen »fehlgeleitete Interpretationen« durch die generelle Präsentation der Objekte im Museum, die eine »neuartige und eigenständige Aura« (ebd.) scheinbar von selbst herzustellen scheinen. Dass unterschiedliche Diskurse, Mechanismen und letztlich auch persönliche Einzelentscheidungen zu bestimmten Präsentationsweisen im Museum kommen, wird nicht erzählt. Dazu passt auch, dass im Katalog auf »Quellenverweise verzichtet« wird (ebd., S. 7) – ein Verschweigen von Beteiligten und Ursprüngen des Wissens.

stellungsthemen und Vorgehensweisen zu reflektieren und offen zu legen, die immer existieren – ebenso wie überall in der Wissenschaft.

Störung durch Überwältigung

Die Überforderung im Raum des *Wilden Wissens* und anders ebenso *Vor Gericht* wurde im Kapitel *Deep Gold* zu einer Form ästhetischer Überwältigungsstrategie überführt. Inmitten der Münsteraner Ausstellung erstrahlte der Raum in tiefdunklem Marineblau. Namensgebend für das Kapitel war die Videoarbeit *Deep Gold* (2013/2014)¹¹⁰ von Julian Rosefeldt. Der 18-minütige Schwarz-Weiß-Film bezieht sich auf eine Szene aus Luis Buñuels surrealistischem Klassiker *L'Âge d'Or* (1930) und lässt sich wie ein provokantes, grenzüberschreitendes Manifest zum Kampf freien Seins verstehen. Die Kurator_innen verbanden in Münster Rosefeldts Video (anders als im Schwulen Museum* Berlin, wo die Arbeit in einem kleinen Separee vor allem aus Platzgründen isoliert worden war) mit Andy Warhols *Mario Banana* (1964), Stefan Thiels Scherenschnitten, Arbeiten aus der Serie *Kings* (2001-2003) von Mary Coble und *Tears* (2011) von Monica Bonvicini. Die räumlich zentrale Arbeit *Tears* (2011) war ein Umschnalldildo aus Muranoglas, der auf einem hohen Sockel wie eine Reliquie inszeniert war, welcher ihm eine Ernsthaftigkeit und einen ironischen Unterton zugleich verlieh. Das Präsentieren von »encounteridentity formations« ist in versinnbildlicht in »non-human agents«, mit Hilfe derer Störungen initiiert werden können von »standardized patterns of sexualized (...) interaction« (Braidotti 2017: 37) (#Posthumanities). Der erigierte Penis, der sinnbildlich für jede_n zum Umschnallen war, blendete sich in die Sichtachse¹¹¹

Paul B. Preciado betont, dass im Sinne der ›Kontra-Sexualität‹ der Dildo »die traditionellen Konzeptionen der sexuellen Lust und des Orgasmus« sinnlos werden lässt und erogene Zonen des gesamten Körpers angesprochen werden – und mitnichten das traditionelle, heteronormative Modell imitiert¹¹²

Rosefeldts Videoarbeit *Deep Gold* knüpfte an diese Offenheit und Störung einer konservativ-bürgerlichen Moral an, machte Sexualität auch als sonst privates Thema öffentlich und in seiner Norm sichtbar und drängte sich – ähnlich wie die Arbeiten von Elmgreen & Dragset und die kuratorischen Strategien – in die Realität(en) der Besucher_innen. Diese Einführung neuer Realitäten geschah sowohl durch ein atmosphärisches Zeigen als auch dadurch, dass Rosefeldt in seinem Film nicht nur nostalgische Erinnerungen an ein ›freies‹ Berlin in den 1920er Jahren erweckte (hier repräsentiert durch die queere Burlesque-Bar *Deep Gold*), sondern auch durch aktuelle Verweise auf zeitgenössische feministische Aktivist_innen, die in den Medien präsent sind.¹¹³ In der Zusammenstellung des Raumes wurden dennoch nicht dezidiert konservative Werte

110 julianrosefeldt.com/film-and-video-works/deep_gold/ (letzter Zugriff 27.04.2018).

111 Vgl. dazu die Rolle des Dildos, der die »Dezentrierung oder Rekonfiguration des Körpers« befördert, in: Geraldine Spiekermann (2017): »Hymen 2.0«, in: Renate Möhrmann (Hg.), »Da ist denn auch das Blümchen weg«. Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration, Stuttgart: Kröner, S. 539-571, hier S. 564.

112 In: Paul B. Preciado (2003): *Kontrasexuelles Manifest*, Berlin: b_books, S. 11ff.

113 Zum Beispiel Valentine de Saint-Points *Manifeste de la Femme Futuriste* (1912/13) und Valerie Solanas' *SCUM Manifesto* (1967), ebenso zeitgenössische Aktivist_innen wie FEMEN. Aus: Interview der Autorin mit Julian Rosefeldt am 01.12.2017 via Skype.

und alternative Lebensweisen gegeneinander ausgespielt. Es war vielmehr eine Überwältigungsstrategie, die dazu führte, dass die Besucher_innen das Gesehene kaum noch mit einer ›Grund- oder ›Normalform‹ abgleichen konnten. Diese vielseitigen Alternativen des Seins und Liebens aus queer-feministischer Perspektive brachte Dichotomien und Normierungen in Bewegung. Fast wie der Protagonist in Julian Rosefeldts Film wandten die Besucher_innen durch den Raum – getrieben von der hörbaren, lauten Musik seines Films, der Dunkelheit des Raumes, die sich provokativ aufdrängenden, bewegten Doppelbilder von Andy Warhol, der gedrängten Fotografien von Mary Coble, den bis unter die Decke gehängten Scherenschnitten Stefan Thiels sowie dem irritierenden Lichtkegel über dem Glas-Penis von Monica Bonvicini. Alle Arbeiten erhielten so eine Aktualität und Dringlichkeit, die sich in die Wahrnehmung einbrannte. Die Konfrontation mit unterschiedlichsten Lebensweisen in dem lauten, dunklen und nur durch die flackernden Lichter der Videos beleuchteten Raum ließ die Besucher_innen im wahrsten Sinne des Wortes schwankend werden – beweglich und performativ wie Identitäten selbst. Auf andere Weise wurde man hier zur Infragestellung, Aufführung und Positionierung des Selbst angetrieben.¹¹⁴ Wenn sich die Besucher_innen dann vor der Arbeit Rosefeldts niederließen –, auf dem Boden im Schwulen Museum* in Berlin oder auf niedrigen, weichen Bänken in Münster – wurden sie durch die kineastischen Mittel erneut überwältigt und in die queer-feministische Welt eingesogen.

Fazit?

Bei »Homosexualität_en« ging es um die Sichtbarmachung von Diversität – auch von ›Geschichte‹ und ihren Erzählungen. Die Kurator_innen bemühten sich, keine »normative(n) Verallgemeinerungen und Wahrheitsbehauptungen« aufzustellen oder eine ›wie auch immer geartete Gruppe mit ethnografischem Blick‹ auszustellen (Engel/Schulz/Wedl 2005: 10). Eine inklusive, intersektionale Perspektive, die auch Fragen nach Religion stellte, Zusammenhang von Geschlechterrollen, Diskriminierung und Sport, Körperbilder und Ableism thematisierte, wurde auch durch ein Rahmenprogramm durch Diskussionen und Filme ergänzt.

Queer Curating ermöglicht neue Formen des Ausstellens und Erlebens von Ausstellungsstücken als politische Wissenspraktik. Momente kuratorischer Störungen ermöglichen es, neue Formen des Erlebens und Wahrnehmens von Ausstellungsstücken zu provozieren. Mit queeren Methoden zu arbeiten, erfordert als Kurator_in eine Abgabe von Macht, Deutungshoheit und veralteter Kategorien und dem Aufbrechen konventioneller Wahrnehmungsrituale. Dabei werden keine neuen Normen geschaffen oder alleinig der Kunstkanon diversifiziert – viel mehr werden Praktiken des Zeigens reflektiert und dezidiert für gesellschaftlichen Wandel eingesetzt. Mit und im Medium der Ausstellung soll der situativen, partiellen, prozesshaften Produktion von Bedeutungen und situativem Wissen im wahrsten Sinne Raum gegeben und normierenden Wissenspraktiken ein Ende bereitet werden.

Das Stören konventioneller Rituale begann bei der »Homosexualität_en«-Ausstellung mit dem Plakat und der Art und Weise, wie Kunst im Außenraum der Museen

114 Vgl. Amelia Jones (2012): *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London u.a.: Routledge; Marie-Luise Angerer (2007): *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: Diaphanes.

platziert wurde. Eine Fortführung erfolgte im ersten Raum der Münsteraner-Ausstellung durch das harmlose, aber doch exemplarische Stören mittels eines Überraschungsmoments, der von einer künstlerischen Arbeit und deren Platzierung ausging. Insgesamt wurde der Versuch unternommen, queere(nde) Narrationen einzufügen und kuratorisch damit umzugehen (vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen«).

In *Wildes Wissen* wurde etwa dezidiert eine einheitliche, übergreifend-erklärende Narration einer ›Geschichte von queer‹ abgelehnt und durch ein queeres Alphabet ersetzt und der damit verbundene Machtgestus abgelehnt (vgl. Kap. 2.1 »Queer beginnings«, #Posthumanities, #Queere(nde) Narrationen?). Daraus ergab sich keine strikte Anordnung vordefinierter Elemente, sondern eine rhizomhafte Netzstruktur, die durch die Gitterstellwände (je nach Blickwinkel) neue und unvorhersehbare Verbindungen schuf. Indem zum Beispiel auf überblicksartige Narrationen verzichtet wurde, wurde nicht mehr der Anschein *einer* stringenten Kunst-Geschichte erweckt – sie wurde zu Kunstgeschichte_en, die als gesellschaftlich verwobene Lesart von uns bekannten Künstler_innen und Ereignissen immer wieder neu im Raum und mit den Besucher_innen hervorgebracht wurde (#Intra-action und Relationalität, #Rhizom). Die Vielstimmigkeit korrespondierte mit den Strategien, die Besucher_innen als integrativen Bestandteil der Ausstellung einzubinden. Dies geschah in jedem Kapitel auf unterschiedliche Weise. Körperlich spürbar war es besonders in den Kapiteln *Wildes Wissen*, *Schimpf und Schande* und *Vor Gericht*, in denen eine atmosphärische Involvement der Besucher_innen eine Bedeutungsmatrix ergab, die die Akteur_innenschaft aller Entitäten zu zeigen und zu animieren vermochte. *Deep Gold* rüttelte auf andere, affektive Weise an existierenden Wahrnehmungsmustern und Existenzen.

Mit und im Medium der Ausstellung wurde der situativen, partiellen, prozesshaften Produktion von Bedeutungen und situativem Wissen im wahrsten Sinne Raum gegeben. Daraus ergab sich im Falle von »Homosexualitäten_en« keine strikte Anordnung vordefinierten Wissens, sondern ein konsequentes Arbeiten mit den Konzepten des ›situativen‹ und ›wilden Denkens‹ (#Situierendes Wissen, #Wildes Denken).¹¹⁵ (Des-)Orientierung, und das Nutzen von Atmosphäre zur affektvollen Wahrnehmung waren kuratorische Strategien, die die Besucher_innen auf besondere Weise einzubeziehen intendierten und nicht bloße Zielgruppen aus ihnen machten (#(Des-)Orientierung, #Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung). Kunst und Archivalien (Alltagsgegenstände, Zeugnisse, wissenschaftliche Schriften usw.) werden im Rahmen des Queer Curating in einer Weise präsentiert, bei der sichtbar werden soll, wie gesellschaftliche, politische und ganz persönliche Bedeutungen in und durch gemachte Dinge mit-schwingen und neue Bedeutungen immer wieder durch den eigenen Anteil der Betrachter_innen neu hervorgebracht und kontextspezifisch wahrgenommen werden. Auf kuratorischer Seite muss dafür von traditionsreicher Trennung von intellektueller, sinnlicher und vermeintlich objektiver Wahrnehmung abgesehen werden, um neue Erfahrungen und damit auch Bedeutungen zu ermöglichen. Die spannungsreiche Verbindung verunsicherte auch die Grenzziehung zwischen Normen der Sammlung, ›Kunst‹ und ›Nichtkunst‹ und Perspektiven auf aktivistische Praktiken und persön-

115 Deleuze/Guattari 1977, vgl. zudem: Haraway 1988, Ahmed 2006, Barad 2003, Chen 2012.

liche Biografien.¹¹⁶ Die kunsthistorische Orientierung an einen Künstler_innenkult, der vor allem kanonisierte Urheber_innen und ihre Einzigartigkeit hervorhebt, wird damit verhindert (vgl. Kapitel 1.1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch« und 2.4 »Queer und Ausstellen?«). Das Zusammenzeigen macht eben gerade diese starre, exklusive Orientierung unwirksam und konzentriert sich neben der spezifischen Ästhetik auf kollektive Bewegungen und deren politischer Bedeutung. Dass sich diese lang gepflegten Grenzen, Zuordnungen und Kategorien in Ausstellungen letztlich nicht gleich auflösen lassen und ließen, ist klar – die Theoriebildung und die Wissenschaftspraxis muss sich mit verändern. Dass sich im Speziellen diese Grenzen in diesen Ausstellungen zumindest ins Wanken gebracht wurden, begründete sich in dem Doppelstatus der Kunstwerke, der ihnen hier eingeräumt wurde (einer, der für die Methode des Queer Curating Methode auch spannend wird): Sie wurden als Zeugnis und kritisch-ästhetisches Meta-Kunstobjekt zugleich präsentiert. Ihre materiell-situative Objekthaftigkeit wurde in den Räumen konfrontativ eingesetzt; sie wurden mit den anderen Objekten verflochten, zeigten gelebtes Leben und wurden als Reflexion der Geschichte der Homosexualitäten eingesetzt – ebenso wie als direkte Störung der Ausstellung selbst. Die Künstler_innen waren oft mit mehreren Arbeiten in der Ausstellung in unterschiedlichen Kontexten und im Gedanken/Gesellschaftsverbund verwoben gezeigt, wodurch es die Möglichkeit für die Besucher_innen gab, eine umfassendere Vorstellung ihrer Person, ihrer Ästhetik, Inhalte und Arbeitsweise kennenzulernen. Auf diese Weise wurden Einzelwerke nie repräsentativ für eine Idee benutzt, sondern die Kurator_innen banden sie in die Gesamterfahrung der Ausstellung ein. Perspektiven, Sichtweisen und Bedeutungen konnten sich so im Laufe der Ausstellung entwickeln und/oder verändern – ohne auf ein Vorwissen zu rekurrieren und Besucher_innen auszuschließen, die dies nicht besaßen oder nur einen Geniekult zu bedienen. Queer Curating ermöglicht, so die Bestrebung und Hoffnung, die eigene Positionierung der Besucher_innen nicht nur zuzulassen, sondern sie zu fördern und damit auch die Möglichkeit, Ausstellungen insgesamt stärker in die Lebenswirklichkeiten einzubinden. Haltungen, Seherwartungen und Ausstellungskonventionen können durch kuratorische Störungen im Rahmen des Queer Curating verändert werden – trotz und gerade auf Grund ihrer kulturellen und situativen Bedingtheit und der spürbaren Haltung der Kurator_innen. Die Zeigestrategien der verschiedenen Themen der Ausstellung waren vielfältig verwoben und endeten nicht mit einem vereindeutigenden Fazit, Aussage oder Anklage, sondern mit der Frage: *What's next?*¹¹⁷

Der Einsatz dieser Art von Störungen als kuratorische Strategie durchbricht dabei den Anschein deduktiv herbeigeführter Schlussfolgerungen, die als Beweis für eine bestimmte Aussage oder als demonstrative Selbstverständlichkeit eingesetzt werden. Eine »ambigue Struktur«, die sich der Festschreibung entzieht und eine Offenheit in der Bedeutungszuweisung zulässt, die dem Begriff der »evidentia« bereits seit seiner

116 Die Ausstellungsstücke stammten auch aus privaten, nicht institutionalisierten Sammlungen und störten so hegemoniale Erzählweisen und füllten die Lücken der Wissenschaft. Ein expliziter Umgang mit »low theory, culture and practices«, wie es u.a. für Queer Studies charakteristisch ist, könnte die Grenzziehung überwinden, vgl. Halberstam 2013.

117 In den Queer Studies steht »queer« auch für das Denken neuer, möglicher Weisen des Seins und für einen Weg, diese kollektiv in die Zukunft zu denken: In »What's next?« wurde dies mit einem Interviewprojekt des SMU umgesetzt.

Latinisierung durch Cicero eigen ist (Krüger 2016: 100ff.) (vgl. Kapitel 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«).

Die Kurator_innen der »Homosexualität_en«-Ausstellung zeigten sich und die Ausstellungsstücke und versetzten Zusammenhänge, Statuszuweisungen und Positionierungen zugleich durch ihre spezifischen Zeigestrategien in Bewegung – ganz im Sinne des »wilden Denkens«, der Ausrichtung und Orientierung. Diese hielten immer wieder Lücken und Störungen bereit, die auch die Tradition der Trennung von intellektueller, sinnlicher und vermeintlich objektiver Wahrnehmung durchbrachen und neue Erfahrungen und Bedeutungen ermöglichten. Das kuratorische Konzept der Homosexualität_en-Ausstellung reihte sich in die diskursive, interdisziplinäre, queerfeministische Kritik von Repräsentation, Wissensmacht, Autor_innenschaft und der Frage nach kritischer musealer Ausstellungspraxis ein und treibt sie zugleich voran. Die Kurator_innen arbeiteten, so kann man darstellen, mit Queer Curating-Methoden des Zeigens und mit Themensetzungen, die einen routinierten Gang durch die Ausstellung störten, die Blicke und Bewegungen der Besucher_innen deautomatisierten und sie gemeinsam mit den Ausstellungsstücken ins Zentrum der Bedeutungsproduktion rückten. Es bleibt daher wichtig, sich zu fragen, wie methodisch Vorschläge erarbeitet werden können, wenn doch jede Ausstellungs-konzeption an jedem Ort mit jedem Menschen mit unterschiedlichen Bedingungen und Parametern umgehen muss? Wie kann an und mit einer Methode gearbeitet werden, die exemplarisch aber nicht normierend sein will? Indem das Augenmerk auf einer reflektierten Verknüpfung methodischer und praktischer Umsetzungen liegt, kann die Methode des Queer Curating exemplarisch werden. Theorie, Methode und Praxis stehen im festen Verbund zueinander, der ihre jeweilig gegenseitige Wirkung mit der (eigenen) theoretisch-konzeptuellen, wissenschaftlichen und kuratorischen Vorgehensweise durchdenkt und praktiziert.

4.3 Historischer Exkurs

»Über Kunst wurde immer schon der Versuch unternommen, Normen auszuüben.« (Köstler 2017)¹¹⁸

Praktiken der Normierung waren rund um die Kunst schon immer präsent: Ob durch Absichten des staatlichen »Zunutzemachens«, im Nachhinein durch die wissenschaftlichen Klassifizierungen der Kunstgeschichte oder bereits durch die Künstler_innen selbst, die mit ihren künstlerischen Äußerungen, ihre eigenen Standards und Daseinsberechtigung proklamieren. Damit einher gingen ebenso die darin enthaltenen staatlichen Vorstellungen von Tugenden, Schönheit und moralisch gutem Verhalten, die auf diese Weise durch die Kunst reproduziert werden konnten (vgl. ebd.). Bereits seit dem 5. Jahrhundert in der griechischen Antike wurde in der plastischen Darstellung des menschlichen Körpers eine harmonische Grundausslegung entworfen. Eine Symmetrie, so Andreas Köstler, die vor allem durch die kontrapostische Gegenüber-

118 Andreas Köstler (2017): »Symmetrie. Zur Darstellung des menschlichen Körpers in der Bildenden Kunst«, Vortrag an der Universität Potsdam im Rahmen der Ringvorlesung: »Symmetrie und Harmonie«, WiSe2016/17.

stellung der einzelnen Körperteile entsteht (vgl. ebd.). Ein Ausgleich von Kräften als perfekte Harmonie, die durch ihre Reproduzierbarkeit vorhersehbar und damit kontrollierbar bleibt. Jedoch waren und sind es die leichten Verschiebungen in genau dieser Symmetrie, die als schön empfunden werden.¹¹⁹ überträgt man diese Wahrnehmung auf Ausstellungen, lässt sich sagen, dass es eben diese Verschiebungen sind, die in der Konzeption von Ausstellungen, die hier relevant werden – diese sollten aber – im Gegensatz zur Kunst – nicht dezidiert kalkulierbar sein und damit innerhalb des Systems verbleiben.¹²⁰ Kunst als eine Arena, in der auch Kämpfe der Normierung durch Störungen ausgetragen werden, ist gleichermaßen von der Störung eben jener Normen getrieben. Als Kurator_innen sind wir angehalten, Kunst nicht immer diskursivieren zu wollen oder sie in fortschrittliche Narrationen zu reihen und damit auch alle kulturhistorischen Objekte rigoros auszuschließen. Ausgehend von Deleuze/Guattari und Karen Barad können aber die Wirkung und jene Aspekte beschrieben werden, die bei Kunstwerken außerhalb kalkulierter Normierung »von außen« durch die Besucher_innen an sie herangetragen werden. »Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich« – beschreiben Deleuze und Guattari (1996: 192) – Karen Barad würde noch weiter gehen und sagen, dass nichts »an sich«, sondern nur in der jeweiligen »Intra-action« existiert (2012) (#Intra-action und Relationalität). Egal wie: Kunstwerke werden, ebenso wie Bücher »bewegt, ob sie es wollen oder nicht« (Pias 2015: 1). Das Offensichtliche ist dabei: »Die Art und Weise, mit der Menschen Bilder wahrnehmen und mit ihnen umgehen, verändert sich im Laufe der Zeit« (Brinkmann 2005: 49) und ist selbst im eigenen soziokulturellen Rahmen bei jeder_m unterschiedlich.¹²¹ So lässt sich doch proklamieren: »Sie zu bewahren heißt gerade nicht, sie stillzustellen, sondern bedeutet, sie endlos in Bewegung zu halten.«¹²² Spezifisch gesellschaftlich-soziale, politische und medial-technische Entwicklungen sind immer Teil der Entstehung, der Anerkennung und des Zeigens von Kunst. Ältere Medien werden weder vollständig verdrängt, noch werden sie neuerer Medien »bedingungslos unterwürfig« – gleichzeitig »sehen wir die Kunst vor der Folie aktueller Sehgewohnheiten« (Brinkmann 2005: 49, vgl. Kapitel 5 »Schluss und Anfang«). Mit demokratischem Grundgedanken, der veränderten Abhängigkeit der Kunst von staatlicher Hand und ihrer Stellung innerhalb unserer (Berliner) Gesellschaft, sollte es eben dann aber nicht sein, dass Normierungsansätze sind, die über das Auswählen und Präsentieren von Kunst in Ausstellungen entscheiden! Die Absicht, mit Kunst interventionistisch-antinormativ in gesellschaftliche Entwicklungen einzugreifen, versucht man

119 Vgl. István Hargittai/Magdolna Hargittai (1998): *Symmetrie. Eine neue Art, die Welt zu sehen*. Rheinbek: Rowohlt, Michael Hauskeller (2013): *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. München: Beck.

120 Wie etwa im »Manierismus«, »dem Expressionismus« oder im Sinne der »Ästhetik des Hässlichen« Rosenkranz (1853) und Adorno (1970), vgl. Köstler 2017.

121 Dabei ist es ebenso klar, dass jede_r einen anderen kulturellen Erfahrungshintergrund besitzt und zudem die individuelle Begegnung stets auch anders – nicht nur im Vergleich zu allen anderen – sondern auch in jeder Situation oder erneuten Begegnung, die die unterschiedlichen Kunstwerke in der Lage hervorzubringen sind. Umatham betont außerdem: »die Notwendigkeit einer sauberen Trennung zwischen den Werken oder Erfahrungen und ihrer durch Bourriaud initiierten Diskursivierung« (ebd.).

122 Claus Pias bezieht sich hier auf das Buch als kulturelles Medium. In: Pias 2015: 5.

nicht erst seit heute oder seit der Institutional Critique in den 1960er Jahren oder Dada in den 1920er Jahren, sondern seitdem sie als solche hervortat (vgl. Kapitel 1.2 »The golden age of the visitor?«, 1.1 »Was bisher geschah« und 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«). Um auch das institutionalisierte Zeigen von Kunst zur Disposition zu stellen, entstanden viele Werke an der Schnittstelle von Kunst und Antikunst oder als dezidiert politische Kunst. Angehörige des institutionellen Systems entwickelten selbst ihre ganz eigenen Methoden, »mit Abweichungen von der Norm« zu arbeiten, das ein Blick in die Geschichte der Berliner Ausstellungsanfänge im Museum zeigen soll.¹²³ Doch vorab ein paar kritische Bemerkungen – denn, wer »Museum« sagt, darf Folgendes nicht vergessen:

Museum als Modus einer Ausstellung

Die Motivation für die ersten Museumsbauten in Europa im 18. Jahrhundert lag, vor allem in der politischen Machtdemonstration, die die eigene herrschaftliche Kunst- und Wunderkammersammlung mit einer repräsentativen Architektur verband.¹²⁴ Die europäischen Staaten bauten untereinander ehrgeizige Rivalitäten aus, die sich auch auf den Sammlungs- und Ausbaus auswirkten, wie etwa die zwischen dem damaligen Preußen und Paris. Kunst wurde im Laufe dieser Zeit mehr der bürgerlichen Öffentlichkeit zugänglich – in Paris waren Museen bereits vor der französischen Revolution publik. Vor allem aber die Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts zogen große Menschenmassen an,¹²⁵ die Museen aber blieben weiterhin ausschließend: So war das Museum als »architekturelles Symbol für das Selbstverständnis einer staatstragenden Elite« (Rooch 2008: 75, 205).¹²⁶

Seit dem Beginn der Demokratisierung der Kunst in den Museen wurden Debatten darüber geführt: »Die Herauslösung der Kunst aus dem höfischen Kontext in ideeller und baulicher Hinsicht wurde auch in Berlin vor allem durch das wachsende Engagement bürgerlicher SammlerInnen, MäzenatInnen und Kunstvereine gefördert - jener Elite. Ganz im aufgeklärten Sinne wurde das Potential der Kunst vor allem auch in der

123 Berlin ist hier weniger nur als geografischer Aspekt gemeint, sondern vor allem das Bewusstsein darüber, selbst aus einem spezifischen, soziokulturellen und politischen Umfeld zu sprechen und um deutlich zu machen, keine universalistischen, globalen Aussagen treffen zu wollen. Zur Herausforderung »globaler« und »lokaler« Aspekte vgl. u.a. Deepwell/deZegher 1996: 64. Zudem lässt sich sagen, dass Kurator_innen von Kunst_lerinnen immer wieder Strategien des Zeigens übernahmen.

124 Vgl. Bénédicte Savoy (Hg.) (2006): Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815. Mainz: Philipp von Zabern; Dies. (Hg.) (2018): Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe. Berlin: Matthes & Seitz.

125 In der Zeit der Weltausstellungen entstanden auch etlichen Museen. Vgl. Fuchs 2006: 137-151; Petras 1987: 94. Ebenso entwickelten sich parallel dazu die gewerblichen Akademie- Kunstvereins- und Salonausstellungen. Die Verschränkung von Kunst und konsumorientierter Objektpräsentation wird neben den entstehenden Warenhäusern im 19. Jahrhundert auch hier nachvollziehbar, vgl. Alarich Rooch (2001): »Zwischen Museum und Warenhaus. Ästhetisierungsprozesse und sozial- lommunikative Raumaneignungen des Bürgertums (1823-1920)«, in Kunibert Bering (Hg.), Artificium. Schriften zu Kunst und Denkmalpflege. Band VII. Oberhausen.

126 Alarich Rooch (2008): »Gestaltung – Wahrnehmung – Wirklichkeitskonstruktion«, in. Kunibert Bering/Alarich Rooch (Hg.), Schriften zur Kunstvermittlung. Band II. Artificium. Band XXVII. Oberhausen, vgl. Ders. 2001: 11; Bennett 1995; Dorgerloh 1999: 9f.; Köstler 2011: 249.

Erziehung »des einzelnen Menschen zum Staatsbürger als auch zur Verwirklichung einer idealen Staatsnation in Form einer ästhetischen Gemeinschaft« gesehen (Schiller 1795; zit. nach Hartung 2010: 27; vgl. zudem Trondson 1976). Die Museen in Deutschland waren von Gedanken der Repräsentation, Bildung und Disziplinierung geprägt, in deren Räumen auch das Verhalten der Besucher_innen gelenkt wurde. Durch die hier entstandenen Normen, die auch medial verbreitet wurden, wurde das Museum zum »Raum sozialer Ordnung« und eines der »Hauptfundamente (...) für den Erhalt und die Fortsetzung der restaurativen Strukturen« (Rooch 2008: 205; vgl. Bennett 1995). Als sich unter anderem Pierre Bourdieu mit dem Museum in den 1960er Jahren beschäftigte, wies er durch etliche Umfragen in verschiedenen Ländern nach, dass Museen als sozial ausschließend empfunden wurden und auch als Distinktion fungierten (vgl. Bourdieu/Darbel 1969: 32). Gerade aber das immer wieder untersuchte Faktum, dass das Besuchen eines Museums (fast) ausschließlich von einem hohen Bildungsniveau abhängt, soll hier der Versuch einer Demokratisierung der Kunst durch Abbau der vielseitigen Barrieren unternommen werden. Die Menzel-Ausstellung ist geprägt von einem Eventcharakter mit starker Publikumsorientierung, um die oft fokussierte Entwicklung als »Ort der Bildung zum Ort der Gebildeten« (Fliedl 1989: 27) aufzuheben. Bourdieu geht in seinem Anspruch an kulturelle Institutionen sogar soweit, dass sie für ihn »die sozialen Faktoren kultureller Ungleichheit eliminieren« und damit einen Großteil des Bildungssystems ersetzen können (Bourdieu 2001: 152). Der Ruf nach einer neuen Museumskultur, außerschulischen Lernorten und als »Zuwendung zur Geschichte nach einer Phase ausgesprochener Gegenwartsbezogenheit« wurde laut (vgl. Korff 2007: XI.). In den 1980er Jahren erfolgte »ein Ästhetisierungsschub« (ebd.: XII) und die Forderung nach der »new museology« (vgl. Vergo 1989: 3), so dass bis in die 1990er Jahre, verstärkt durch die großen politischen Umwälzungen in Europa, Überlegungen in Bezug auf die Neugestaltung der Museumsausrichtung angestellt wurden. Durch die Titel der deutschen Forschungsliteratur werden die einzelnen Strömungen deutlich, so dass sie an dieser Stelle kurz im Hinblick auf das hier zu konzipierende Event erwähnt werden: Die »zunehmende« Individualisierung innerhalb einer Gemeinschaft betont Joachim Plotzek (1997) in seinem Beitrag: »Kunst für alle – aber mehr noch für den einzelnen«. Durch diese Tendenzen der Demokratisierung befürchtet Volker Kirchberg im Jahr 2000 »Die McDonaldisierung deutscher Museen« in der heutigen Zeit. »Lernen in Erlebniswelten« aber heißt das eigentliche Programm laut Wolfgang Nahrstedt (2002). Peter Hahne hofft 2004, dass es nun »Schluss mit lustig« ist. Zwei Jahre später wird über die »Zeit für Freizeit und kulturelle Aktivitäten« nachgedacht (Ehling), da sich jetzt auch Felizitas Romeiß-Stracke im Jahr 2006 die Frage aufdrängt: »Was kommt nach der Spaßgesellschaft?« Das Spannungsfeld zwischen Bildungs- und Wissenschaftsort auf der einen und einer stärker besucherInnenorientierten und ästhetischen Vermittlungsarbeit auf der anderen Seite, durchziehen die deutschen Überlegungen der Forschungsliteratur und die ICOM-Statuten, die sich aber zu selten auf die Praxis der Kunstmuseen auszuwirken scheinen (vgl. ICOM 2007: 3).« (Miersch 2015: 8f.).

Museen etablierten sich als politische Machtdemonstration und als Erziehungs- und Bildungsstätten einer breiten, vor allem männlichen, Öffentlichkeit.¹²⁷ Zudem

127 Zu diesem Widerspruch vgl. u. a. te Heesen 2012, S. 51ff. So war es hauptsächlich den Männern vorbehalten, die Museen Europas zu gründen, politischen Einfluss auszuüben und sich als Intellektuelle dazu öffentlich zu äußern. Vgl. dafür Sheehan 2002: 81f.

war das Museum, folgt man Hans Belting, ein »Produkt der Säkularisierung«, »das heißt, es setzte Zerstörung und Verlust voraus.«¹²⁸ Amelia Jones greift nochmal den Aspekt des Patriachats heraus:

The structural discrimination and its sexualised violence at the heart of the modern public art museum can, in fact, be traced to the exclusions inherent in the androcentric concept of citizenship. (Jones 2017: 76)

Um diese problematischen und grundlegenden Aspekte von Museen soll es hier nicht gehen – aber vergessen sollten sie nicht werden. Museen, noch genauer Berliner Museen, sind aber nur ein Modus von Ausstellungen und deshalb im Zuge der Ausstellungsbeispiele in diesem Kapitel für mich relevant. Der Blick soll sich hier aber spezifizieren – und zwar auf Anfänge der Berliner Ausstellungsgeschichte. Diese soll zeigen, dass sich die Direktoren über die Präsentation, Systematisierung und den Zweck der Kunst in Ausstellungen nie einig waren und sich daraus spannungsreiche Entwicklungen abzeichneten und bereits Störungen des Systems beinhalteten – aber dazu später mehr.¹²⁹ Ihrer Vielfalt und Auseinandersetzung in der Zielsetzung sollten wir uns wieder bewusst werden. Ihre damaligen Absichten waren aus queer-feministischer Sicht nicht unbedingt adäquat – ihre bereitwilligen Äußerungen und Bekundungen ihrer Grundsätze und Überzeugungen aber könnten im Ansatz so verstanden werden.¹³⁰ So setzen sich die Aloys Ludwig Hirt, Karl Friedrich Schinkel, Robert Dohme, Wilhelm von Bode, Richard Schöne, um nur schon einige Berliner Namen – natürlich alles Männer – vorwegzunehmen, mit dem Präsentieren von Kunst in Denkschriften und Statuten auseinander. Die konkreten Anfänge der Berliner Ausstellungsgestaltung in den Museen und ihren Vorläufer_innen liegen im ausgehenden 18. Jahrhundert. Die ersten Ideen zur Gründung eines Kunstmuseums in Berlin wurden durch den Archäologen Aloys Hirt (1759-1837) zum Aufbau des Alten Museums auf der Museumsinsel entwickelt.¹³¹ Bereits seit den 1790er Jahren diskutierte man darüber, »die Kunst- und Wunderkammer des Königs zu reformieren«. Hirts Äußerungen waren Vorarbeiten für die Gründung eines Kunstmuseums – vor allem für Künstler_innen (der Berliner Kunstakademie) und Kenner_innen. Für »alle« Bürger_innen sollte das Museum an zwei Vormittagen der Woche geöffnet sein (vgl. Sheehan 2002: 90). Hirts (nicht-realisierte) Raum-, Beleuchtungs- und Gestaltungsplanung des späteren Alten Museums

128 Hans Belting (2001): »Das Museum als Medium«, in: Ekkehard Mai (Hg.), Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute. Köln: Böhlau, 31-44, hier S. 36, vgl. ebenso darin: Martin Warnke (2001): Über die Wirklichkeit des Museums – Die universitäre Sicht oder: Die Aktualität alter Museen«, S. 145-150, in ebd., hier S. 147.

129 Für die Geschichte der Museumsinsel vgl. Bernhard Graf/Hanno Möbius (Hg.) (2006): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789-1918. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 12, Institut für Museumsforschung, SMB – SPK, Berlin: G+H.; Andreas Köstler (2005): »Gebaute Architekturgeschichte«, in: Ders./Thomas Hensel (Hg.), Einführung in die Kunstwissenschaft. Die Berliner Museumsinsel. Berlin: Reimer, S. 117-135.

130 Der eigene wissenschaftliche Weg begann mit den Erkundungen der Berliner Museumsinsel mit meinem Prof. Dr. Andreas Köstler, so dass selbige hier nicht fehlen soll.

131 Hirts Denkschrift 1798 und der Museumsentwurf in: zudem bei P. Seidel 1928 und Kühn-Busse 1938; Weiteres in: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hirt1809bd1 (Zugriff 29.08.17); Fendt 2014. Zu Aloys Hirt vgl. Sedlarz 2004.

richteten sich in erster Linie an die Errichtung einer Übungs- und Studiumssituation, so dass er die Räume denen eines Ateliers nachempfand (vgl. Vogtherr 1995). Er lehnte aber atmosphärische Elemente – wie auch die Rotunde – die Karl Friedrich Schinkel zur ›Einstimmung‹ entworfen hatte, ab:¹³² Schinkel hatte die Baupläne Hirts so geändert, dass Besucher_innen eben jene Rotunde Erhabenheit beim Eintretenden erzeugen sollte (Schinkel 1828: 248). Hirts Ablehnung und seine eigenen Entwürfe vorher zeigen, dass es ihm weniger um das Erlebnis der Kunst oder gar alle miteinander verbundenen Bestandteile eines Museums ging, als um das Lernen im Museum. Die gegensätzlichen Kunstauffassungen von Hirt und Schinkel lassen sich auch auf die philosophischen Entwicklungen dieser Zeit zurückführen, in denen sich die Kunstauffassung, also der Kunstbegriff, ihre Funktion und Ansichten des ›Schönen‹ usw., änderte und stark differierte (vgl. Gadamer 1995). So betonte Hirt in seiner Vorlesung »Ueber den Kunstschatz des Preußischen Hauses« (1797):

Nur vermittelt einer systematischen Ordnung wird es dem Künstler und Liebhaber möglich, mit dem wenigsten Zeitaufwande sich in dem Labyrinth der Kunstgeschichte zu finden, den eigenen Charakter jeder Kunstepoche, jeder Schule und jedes Meisters zu unterscheiden, das Vortreffliche herauszuheben, und das Mangelnde deutliche wahrzunehmen. (Stock 1928: 78)

Christian Mannlichs Überzeugungen (Direktor der Münchner Hofgalerie ab 1799) ließen sich im Gegensatz dazu anführen. Er betonte:

Was geht im Grunde den Liebhaber, den wahren Kenner des Guten und Schönen die historische Stufenfolge der Meister und die Verschiedenheit der Schulen an? das gehört für den Diplomatiker. Was nutzt diese dem Künstler? (zit. nach Schütte 2004: 215).

Christian Mannlich setzte dementsprechend andere Methoden, wie zum Beispiel *vergleichendes Sehen* ein, das sich nicht an chronologischen oder stilgeschichtlichen Ordnungen orientiert, was Hirt wiederum als Zwang seiner Sichtweisen für die Besucher_innen empfand (vgl. Schütte 2004: 215f.). Ein ›alter Streit‹, der auch offenbart, von welchen Parametern der geglaubten Objektivität Hirt ausging. Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) schrieb zusammen mit Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) 1828 in Berlin auch eine Denkschrift, in der sie Kriterien für die Funktion, die Grundausrichtung und die Gestaltung des Alten Museums bestimmen sollten.¹³³ Hochaktuell erscheint mir heute seine Ansicht, dass sie die Kunst im Museum nicht in erster Linie im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Einordnung zeigen wollten, sondern sie in ihrer gesellschaftlichen Verankerung begriffen, und sie aus diesem Zweck auch ihre Präsentationsweise änderten. In erster Linie wurde von Schinkel und Waagen der »Hauptzweck« darin verortet, dass das »Publikum den Sinn für bildende Kunst als einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur« weckt oder dem Publikum eine »feinere Ausbildung« zu verschaffen. So betont Schinkel, dass »der Anblick eines

132 Hirt betont dies in seinem Gutachten zum Museumsbau 1823 durch Karl Friedrich Schinkel, der sich wiederum der Kritik stellt. In: Wolzogen 1863: 214-243.

133 Für die Einordnung des Museums in das Gesamtkonzept des Kulturforums/Museumsinsel vgl. Köstler 2011, 2005; Witschurke 2015.

schönen und erhabenen (Eingangs-)Raumes empfänglich machen [kann] und eine Stimmung für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt verwahrt.«¹³⁴ Die Herausbildung eines Bürgertums und die Entstehung öffentlicher Museen, wie zum Beispiel des Louvre in Paris, ermöglichte neue Aufführungen bürgerlicher Rituale (vgl. Duncan 1991). Auch der vielzitierte Ausspruch »erst erfreuen, dann belehren« entstammt dieser Denkschrift (in: Stock 1930: 211). Erst dann werden von ihnen die einzelnen Gesellschaftsklassen angesprochen, zu denen als erstes die Künstler_innen zählen, denen – ähnlich wie bei Hirt – die »Gelegenheit zu mannigfaltigem Studium« durch Ausstellungen verschafft werden soll (in: Stock 1930: 210).¹³⁵ Der Entwurf einer Denkschrift, wie sie im 19. Jahrhundert üblich war, stellte ein Statement der eigenen Überzeugungen dar, in dem Ansätze und Strategien im Rahmen der Vorgaben des Auftraggebers offengelegt wurden. Diese Form von Sichtbarmachung der Ziele und ausgearbeiteten Konzepts wäre eine Möglichkeit, in schriftlicher Form eine Positionierung zusätzlich zum räumlichen Konzept zu veröffentlichen. Eine Darstellung der Inszenierungskonzepte zu einer Ausstellung wäre nicht nur in Pressemitteilungen oder ähnlichen Texten denkbar, sondern auch im Raum selbst – nicht zuletzt allein die Nennung der Autor_innen des Textes würde die sonst unsichtbar gehaltene Autor_innenschaft ersetzen. Im Sinne von Muttenthaler/Wonisch würde damit das »Zum Schauen Geben« (2003a) offenbart und zur Disposition gestellt und nicht als vermeintlich »objektive Zurschaustellung« von Kunst getarnt.

Museen als Bildungsschulen?

Das Spektrum der Ausrichtung und Zielsetzungen der Museen sind bereits bis zum 19. Jahrhundert differenziert und mit etlichen Namen und Institutionen verknüpft. Geht es um die Frage, wie die Begegnung von Kunst und dem Publikum gestaltet werden kann, wird die Liste der Meinungsführer* lang. Etwas früher und damit in Bezug auf Gemälde auch Vorbild für Hirt, war es Christian von Mechel, der in der Gemäldegalerie im Oberen Belvedere in Wien Ansätze einer chronologischen Hängung verfolgte (vgl. Sheehan 2002: 90). Diese war eine Abkehr gegenüber der Form der Petersburger Hängung. »Die Kopplung von Chronologie und Stilentwicklung, die hier (im 19. Jahrhundert) zum ersten Mal erprobt wird, entspricht der Kunstgeschichtsvorstellung, die Winkelmann, der Nestor der Disziplin Kunstgeschichte, begründet.«¹³⁶ Der Ansatz im späten 18. und 19. Jahrhundert ist nach der Kunstgeschichte und ihrer kunstgeschichtlichen Schulen ausgerichtet; sie bezieht weder in besonderem Maße den Raum

134 Denkschrift von Waagen und Schinkel, in: Friedrich Stock (1930): »Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums«. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 51, S. 205-222, hier S. 210. Der Schinkel'schen Idee, eine Art Einstimmungsraum oder überhaupt Stimmungsräume (neben der Rotunde auch die Säulenhalle als der Stadt geöffneter Ausstellungsraum) im Museum zu entwerfen, ist für das Gewährwerden der eigenen Orientierung wichtig (vgl. #Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung, #Atmosphäre).

135 »Zuerst gehe es darum, den Kunstsinn im Publikum zu erwecken, an zweiter Stelle darum, den Künstler für ihre Studien eine geeignete Aufstellung zu präsentieren, und erst danach richte sich die Ausstellung an die Experten«, online unter: jstor.org/stable/23350479?seq=1#page_scan_tab_contents (Zugriff 01.09.16).

136 Andrea Schütte (2004): Stilräume. Jacob Burckhardt und die ästhetische Anordnung im 19. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis, S. 212.

noch die Besucher_innen als aktiven Einflussfaktor in der Hängung mit ein. Dennoch wurde versucht, nach rezeptionsästhetischen Maßstäben die sog. »dekorative Hängung« mit der stilgeschichtlichen, also wissenschaftlichen Hängung zu verbinden (vgl. Schütte 2004: 213ff.).¹³⁷ Auch August Stüler äußerte sich, der in dem Leitfaden für seine Arbeit an der Innenraumausstattung des Neuen Museums notierte: »die Räume in größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen zu halten«, die insgesamt aber durch ihre verschiedenen Sammlungen sehr variationsreich waren (in: Köstler 2005: 126ff.). Ein halbes Jahrhundert später erscheint Wilhelm von Bode, der in Berlin mit seinem Kaiser-Friedrich-Museumskonzept ein »stilgeschichtlich einheitliches Ensemble« verwendete – »allerdings, ohne zeitgenössische Zutaten zu verwenden« (ebd. S. 127).¹³⁸ Er stellte gemeinsam mit Richard Schöne (wenn auch später mit persönlichen Differenzen) Wendungsfiguren für neue Ausstellungen dar.¹³⁹ Die nationalen Bildungsideale des Museums entsprachen einer systematischen, ästhetischen und moralischen Erziehung einer bürgerlichen Elite.¹⁴⁰

Die magazinhafte und vor allem nach Größen der Bilder orientierte Petersburger Hängung oder Akademie-/Salonhängung, die seit der Renaissance existierte und vor allem in der Zeit des Barock in Schlössern bereits dominierte, war seit dem 18. Jahrhundert sowohl in Verkaufs- als auch musealen Ausstellungsräumen für Gemälde vorherrschend (Joachimides 2001: 32ff.).¹⁴¹ Wilhelm von Bode beklagte dies als »Aufeinanderhäufen der aufgestellten Objekte«, welches ein Genießen des einzelnen Kunstwerks verhindere.¹⁴² Robert Dohme und Wilhelm von Bode stellten im Jahr 1883 unter Mitwirkung des Kronprinzenpaares (Friedrich III und Victoria) einen Plan für das Kaiser-Friedrich-Museum vor; worin die Kunst in einer neuen Weise aufgestellt werden sollte (Bode 1898: 243ff.) Die Gesamtwirkung sollte ebenso wie die Autonomie der einzelnen Kunstwerke durch die Präsentation erschaffen werden. Auch die Rahmen bezog von Bode in die Inszenierung mit ein (auch wenn er ihn vornehmlich ob des »Stilgefühls« und »Geschmacks« als wichtig erachtete) (ebd.). Ausstellungen sollten ein »herrliches und harmonisches Ganze(s)« ergeben und dadurch den Betrachter_innen nahbar erscheinen. Durch ihre Verbindung der Kunstwerke mit Interieurs und Objekten wie »Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs« war es ihr Ziel, »schöne Räume«

137 Dabei ist die sichtbare Hängung weitestgehend antihierarchisch – das »Wertesystem« erscheint im Katalog durch die Hervorhebung einzelner Gemälde durch Sterne (ebd. S. 214).

138 Vgl. Charlotte Klonk (2009): *Spaces of experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven & London: UP, S. 55ff.

139 »1872 wurde Schöne als Kunstreferent ins preußische Kultusministerium nach Berlin berufen, wo er seit 1873 als Vortragender Rat fungierte und unter anderem für die Königlich-Preussischen Museen zuständig war.« Vgl. richard-schoene-gesellschaft.de/wer-war-richard-schone/ (Zugriff 19.10.18).

140 Im Sinne der Aufklärung wurde das Potential der Museen vor allem in der Erziehung »des einzelnen Menschen zum Staatsbürger als auch zur Verwirklichung einer idealen Staatsnation in Form einer ästhetischen Gemeinschaft« gesehen (Schiller 1795).

141 Weitere Formen der Hängung, waren zum Beispiel in Anlehnung an die Gestaltung von Schlössern entstanden, wobei die Gemälde radikal in die Wandvertäfelungen eingefügt und zum Teil beschnitten wurden. Vgl. ebd. S. 35f.

142 Dohme/Bode (1883): »Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz«, in: *Jahrbuch Der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 4, S. 119-151, hier S. 119. [jstor.org/stable/4301767](http://www.jstor.org/stable/4301767) (Zugriff 08.09.17). Wilhelm von Bode war seit 1883 Abteilungsdirektor der Skulpturengalerie, die neu eingerichtet wurde.

zusammenzustellen (ebd. S. 121), die aber gleichsam bilden sollten. Dohme/Bode äußerten sich dazu bereits in ihrer Denkschrift von 1883:

Sollen unsere Museen grosse Bildungsschulen für das Publikum sein, so können sie in zweifacher Weise bildend und civilisierend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit. (Dohme/Bode 1883: 120)

Damit richtete sich Bode mit seiner Inszenierung gegen das Prinzip chronologischer Vollständigkeit zugunsten einer qualitativen Auswahl (vgl. Joachimides 2001: 59). Diese Präsentation sollte dennoch eine authentische Präsentation sein, wie es die Betrachter_innen in der »schaffende(n) Periode gethan haben könnte(n)« (Dohme/Bode 1883: 119ff.). Heute wird diese Form auch unter dem Begriff des ›Stilraumes‹ zusammengefasst und erfährt in der Forschung große Aufmerksamkeit.¹⁴³ Von Bode, der später Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin war und im Jahr 1914 geadelt wurde, hatte ein Gespür für das sinnliche Erleben der gattungsübergreifenden Kunst. Seinen Geist widmete er somit nicht nur den Büchern und der Theorie.¹⁴⁴ Bode setzte sich mit den machtpolitischen und museumspolitischen Mechanismen ebenso auseinander wie mit den originalen Kunstwerken und der konkreten Praxis des Ausstellens, stets mit dem Blick auf die Gesellschaft. So ist es auch von Bodes und Richard Schönes Verdienst, dass die Arbeit im Museum als wissenschaftliche Tätigkeit verankert und auch heute mit museumspädagogischen Maßnahmen begleitet wird – wie etwa mit Führungen und Vorträgen (vgl. Bode 1995).¹⁴⁵ So, wie es schon Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik« seit 1817 bekräftigte, gehörte jedes Kunstwerk »seiner Zeit, seinem Volke, seiner Umgebung an, und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab« (Hegel 1835: 21). Wilhelm von Bode schrieb in seiner Denkschrift von 1907 zwar ebenso, das Museum »soll durch seinen Inhalt und seine Aufstellung den Grundcharakter der deutschen Kunst und den Zusammenhang ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien klar legen«, aber eben auch, dass es »den Genuss daran (...) fördern soll« (S. 6) – wie etwa auch darin »größere Mannigfaltigkeit zu bringen und wirkungsvolle Perspektiven zu schaffen« (Bode 1904: 4).

Oder malerische Anordnung?

Bode versuchte, die Einheit zwischen Museumsbau im architektonischen und politischen Zusammenhang ebenso im Blick zu haben wie die Inszenierung und das Erlebnis der Kunst. Auch den Außenraum, also den Kontext der Museumsinsel, hatte er im Blick; betrachtete die Museumsinsel als gesamten »Museumskomplex«, bei dem die »Verbindung derselben untereinander (...)« auch hergestellt und bedacht werden sollte

143 Vgl. Gaethgens 1992, Köstler 2005.

144 Bode war zudem besonders im Ankauf von Werken und dem Aufbau eines »potenten Mäzenatentums in Berlin« tätig (Knopp 1995: 19). Für die Frage, inwieweit die machtpolitischen Mechanismen und die Museumspolitik zusammenhängen vgl. seine Memoiren (1930, in: Bode 1997), vgl. Gaethgens 1997.

145 Richard Schöne hielt diese Grundsätze in einem Museumsstatut von 1878 fest. Vgl. richard-schoene-gesellschaft.de/wer-war-richard-schone/ (Zugriff 19.10.18).

(Bode 1907: 8). Bei der Eröffnungsrede des Kaiser-Friedrich-Museums 1904 reflektierte er den Umgang mit dem schwierigen Gebäude folgendermaßen:

Wir konnten aus der Not eine Tugend machen, indem der eigentümliche Bauplatz, wie schon erwähnt, sich gerade für eine malerische Anordnung der Räume am günstigsten ausnutzen ließ. Wir haben deshalb gern auf die übersichtliche, aber nüchterne gerade Marschlinie der alten Museumsbauten verzichtet, ohne andererseits den polizeilichen Zwang in der Abfolge der Räume einzuführen, wie ihn ein anderes neues Museum der malerischen Anordnung intimer Räume zuliebe den Besuchern aufnötigt. (Bode 1904: 4f.)

Zur ›malerischen Anordnung‹ gehörte zur »Abwechslung und zur Erholung des Auges« ebenso die bedachte Aufstellung von Möbeln und Büsten unter und neben die Kunstwerke (Bode 1904: 5, 9ff., 12f.). Dabei gab Bode aber zu bedenken, bei welcher Malerei und welchen Bildwerken dies nur möglich sei. Seine noch in den 1880er Jahren verwendete Form der Stilräume war aus der »großbürgerlichen Privatsammlerkultur« entstanden und nun nicht mehr dominant (Joachimides 1993: 73, vgl. 2001). Diese waren zeitgenössische Assemblagen, in denen Möbelstücke, Kunstgewerbe und ästhetische Gestaltung der Zeit in die Präsentation von Kunstwerken und Skulpturen integriert waren. Bode betonte, er entwickle die Hängung in bestimmten Lichtsituationen aus den Kunstwerken heraus; er argumentierte damit gegen das vollständig gleichmäßige Nordlicht, das in der Museumsarchitektur bis dato üblich war und für einen authentischen und zugleich wissenschaftlichen Kunstgenuss (vgl. ebd.). Die Anbringung der Kunstwerke der Renaissance erfolgte mit dem Blick auf das einzelne Werk, das gleichermaßen zu einem »harmonischen Gesamtbild durch Mannigfaltigkeit und Symmetrie der Gegensätze in Form, Gegenstand, Farbe und Ton« zur Wand gehören sollte (Bode 1904: 8). Auch arbeitete er mit dem doch eher schwierigen Prinzip der »Isolierung jedes einzelnen Bildes durch die abweichenden Nachbarbilder« (ebd.). Er betonte, dass diese aber nicht zu weit getrieben werden sollten – auch nicht bei moderner Kunst, die auch die Symmetrie weniger schätzt (ebd.). In Berlin war es Hugo von Tschudis Gestaltung der weißen Wände ohne Symmetrie, die darauf mit den modernen Kunstwerken in der Berliner Nationalgalerie reagierte (vgl. Joachimides 2001). Im Kaiser-Friedrich-Museum selbst wurden nach 1930 die Inszenierung von Bodes zugunsten eines White Cube aufgelöst (vgl. Joachimides 1993: 75).¹⁴⁶ Die persön-

146 Der Ruf nach einer neuen Museumskultur, außerschulischen Lernorten und als »Zuwendung zur Geschichte nach einer Phase ausgesprochener Gegenwartsbezogenheit« wurde im weiteren Verlauf der Geschichte laut (vgl. Korff 2007: XI). In den 1980er Jahren erfolgte »ein Ästhetisierungsschub« (ebd.: XII) und die Forderung nach der ›new museology‹ (vgl. Vergo 1989: 3), so dass bis in die 1990er Jahre, verstärkt durch die großen politischen Umwälzungen in Europa, Überlegungen in Bezug auf die Neugestaltung der Museumsausrichtung angestellt wurden. Durch die Titel der deutschen Forschungsliteratur werden die einzelnen Strömungen deutlich, so dass sie an dieser Stelle kurz im Hinblick auf das hier zu konzipierende Event erwähnt werden: Die ›zunehmende‹ Individualisierung innerhalb einer Gemeinschaft betont Joachim Plotzek (1997) in seinem Beitrag: »Kunst für alle – aber mehr noch für den einzelnen«. Durch diese Tendenzen der Demokratisierung befürchtet Volker Kirchberg im Jahr 2000 »Die McDonaldisierung deutscher Museen« in der heutigen Zeit. »Lernen in Erlebniswelten« aber heißt das eigentlich Programm laut Wolfgang Nahrstedt (2002). Peter Hahne hofft 2004, dass es nun »Schluss mit lustig« ist. Zwei Jahre später wird über die »Zeit für Freizeit und kulturelle Aktivitäten« nachgedacht (Ehling), da sich jetzt auch Felizitas Romeiß-Stracke im Jahr

liche Erziehung des Geschmacks wurde durch die Kunst in Verbindung mit »gehobener Interieurkultur« verbunden, die sich an der Privatraumgestaltung orientierte.¹⁴⁷ Denkt man im Vergleich an die Petersburger Hängung zurück, zeigt sich dagegen Bodes feinsinnige Arbeit mit den Kunstwerken, die das einzelne Werk und das Gesamtbild der Wand gleichermaßen im Blick hatte. Auch zur Wandgestaltung, Farbigkeit und Materialität äußerte sich Bode umfangreich, auch wenn seine Begründung, wie zur Wahl des Stoffes, oftmals »selbstverständlich« (ebd. S. 10) bleibt. Insgesamt sind Wilhelm von Bodes umfassende, öffentlich geäußerte Überlegungen zur eigenen Museumsinszenierung in Zusammenarbeit mit dem Hofarchitekten Ernst Eberhard von Ihne herausragend.¹⁴⁸

›La mise en scène‹ im Theater

Auch für Theaterinszenierungen wurde über Grundsätze, Inszenierungsweisen und Absichten gestritten. Die Sphären von Museen und Theater überschneiden sich historisch und doch ist die Idee von Ausstellungen als Aufführung methodisch noch heute spannend. War der Begriff der Inszenierung von Anfang an im musealen Rahmen relevant, wurde er für das Theater erst im 19. Jahrhundert gebildet (vgl. Joachimides 2001: 14f.). Erika Fischer-Lichte betrachtet für ihre historische Argumentation zur Differenzierung von Inszenierung und Aufführung den Wandel, der sich im Verständnis von Inszenierungen seit seiner Entstehung im literarischen Theater vollzogen hat. Beginnend mit einem engen und direkten Bezug zum Werk, definierte August Lewald 1837 in Anlehnung zum französischen ›la mise en scène‹: »In Szene setzen« heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken«.¹⁴⁹ Fischer-Lichte greift den Aspekt des direkten Bezugs auf das künstlerische Werk auf – hier noch im Falle des Dramas – das in »Erscheinung treten soll« (2004: 320). Diese Debatte beginnt in Deutschland zwar nicht nur mit Johann Wolfgang von Goethe 1798, doch schlägt er genau in die Kerbe, wenn er betont, »es (sei) die Aufführung, welche der Kunstcharakter zugesprochen werden müsse« (»Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke«). Der »eigentliche Kunstcharakter (ist) nicht schon durch Partitur und Libretto gegeben (...), sondern (wird) erst durch die Aufführung einge-

2006 die Frage aufdrängt: »Was kommt nach der Spaßgesellschaft?« Das Spannungsfeld zwischen Bildungs- und Wissenschaftsort auf der einen und einer stärker besucherInnenorientierten und ästhetischen Vermittlungsarbeit auf der anderen Seite, durchziehen die deutschen Überlegungen der Forschungsliteratur und die ICOM-Statuten, die sich aber zu selten auf die Praxis der Kunstmuseen auszuwirken scheinen (vgl. ICOM 2007: 3)« (Miersch 2015: 8f).

147 Vgl. Charlotte Klönk (2010): »Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum«, in: Gottfried Boehm et al. (Hg.), *Zeigen*. München: Wilhelm Fink, S. 291–313, hier S. 300.

148 Besonders, wenn man an die heutigen, wenn überhaupt knappen oder theoretisch-distanzierten Konzeptionsäußerungen denkt, die meist wenig das ›Zu-Sehen-Geben‹ reflektieren und in Museumsneubauten gezeigt werden, die ihrem Zweck widersträubend wie Fremdkörper prestigegartiger Egoshow wirken.

149 August Lewald (1991): »In die Szene setzen«, in: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, S. 306–311, zitiert nach Fischer-Lichte 2004: 319.

löst.«¹⁵⁰ Für Goethe galt dies nicht nur für die Oper, sondern ebenso für seine gesamte Bühnenarbeit, der er am Hoftheater in Weimar nachging.¹⁵¹ Im Jahr 1846 heißt es für das »Inscenesetzen« im *Allgemeinen Theater Lexikon*, der Regisseur habe das »Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dramatischen Dichtung« zur Aufgabe (in: Fischer-Lichte 2004: 321). Wollte man theaterwissenschaftlich argumentieren, ließe sich sagen, dass die Konzeption von Ausstellungen der Inszenierung im Theater gleicht – während dann die Ausstellung die »Erscheinung« ist und der Aufführung entspricht (vgl. ebd. S. 320).¹⁵² Überträgt man also die theaterwissenschaftliche Trennung von Inszenierung und Aufführung, lässt sich die Konzeptionsphase von der Ausstellung methodisch trennen. Abgesehen vom Organisatorischen, ist es das Antizipieren des situativen Moments der Begegnung, der auf diese Weise beschreibbar wird. Die methodische Trennung hatte auch für meinen kuratorischen Prozess den Vorteil, die Verbindung von Theorie und Praxis zu nutzen und den Moment der Ausstellungen zu antizipieren.¹⁵³

Vergleichbar mit der Situation des Theaters des 20. Jahrhunderts, das seine reine Textbezogenheit und Idee des »bloßen Zeigens« aufgab (2004: 323f.), sollte nun die öffentliche Positionierung, die sich in der Ausstellungsgeschichte offenbarte, wieder stärker zum Tragen kommen. Die ritualisierten Präsentationen von kulturell bedeutsamen/bedeutsam gemachten Artefakten bedürfen der besonderen Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt bilden die Kurator_innen, die Besucher_innen, der Ort/Raum und die Ausstellungsstücke eine temporäre Gemeinschaft, in der gesellschaftlicher Wandel stattfinden kann und Transformationen angeschoben werden können.¹⁵⁴ Dabei ist zu bedenken:

Die prinzipielle Unvorhersehbarkeit der Verhandlungen und eine entsprechende Wahrscheinlichkeit für Emergenzen fungieren hier geradezu als Voraussetzung dafür, dass sich zwischen den Beteiligten (und den Ausstellungsstücken oder zu bestimmten Themen) soziale Beziehungen und neue Qualität herausbilden konnten. (Fischer-Lichte 2012: 80)

Matthias Warstat beschreibt für die politische Bewegung im Theater ganz ähnlich für das produktive Moment der Störung¹⁵⁵:

150 Vgl. Walter Hinck (1982): *Goethe – Mann des Theaters*, Cöttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 19, aus Goethes Aufsatz »Über das deutsche Theater« in »Ästhetische Schriften« 1806-1815.

151 Vgl. Hincks 1982: *Goethe – Mann des Theaters*.

152 Fischer-Lichte selbst lehnt eine Übertragung des Konzepts auf Ausstellungen ab, wie sie in einem Gespräch mit mir in der Akademie der Wissenschaften Berlin bei einer Begegnung darstellte.

153 Vgl. Mieke Bal (2002a): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: UP, besonders S. 96ff., 134ff.

154 Gemeinschaft wird hier angeschlossen an das Konzept des »Mit-Seins« von Jean-Luc Nancy, indem ein Zusammenschluss von Singularitäten keine Vereinheitlichung bewirken soll, sie aber dennoch zusammendenkt. Vgl. Jean-Luc Nancy (2005): »singular plural sein«. Nancy betont zudem, dass auch die Subjekte auch in »coexistence« gedacht werden müssen (Nancy 2000: 29). Vgl. zum Konzept der offenen Gemeinschaft: Giorgio Agamben, Alain Badioux, Roberto Esposito und Jacques Rancière.

155 Dazu bezieht Warstat ebenso »politisch motivierte Versammlungsstörungen« ein, die in Preußen »laut amtlicher Statistik von 318 im Jahr 1928 auf 5296 im Jahr 1932« stieg (Warstat 2022: 59).

Das *inter*, das Zwischen von Intervention ist doppelt lesbar: als ein Dazwischenkommen, aber auch als ein aktives Mittendrin-Sein, von dem Anstöße und Fragen ausgehen. Dissoziation und Assoziation sind dann nicht als Gegensätze zu verstehen, sondern als ein Konglomerat von Praktiken, in dem trennende und vereinigende Impulse zusammenwirken, um politische Bewegung entstehen zu lassen oder in Gang zu halten. (Warstat 2022: 58)¹⁵⁶

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft?

Jede Auseinandersetzung mit der Gegenwart ist auch eine Arbeit mit der Vergangenheit: »Changes in the present are an opportunity to simultaneously re-contemplate the cultural history of the masses that shapes our view of the present.«¹⁵⁷ Queer Curating umfasst auch Methoden, die normierte, vergangene Abläufe sichtbar macht und damit *ex post* und in Zukunft stören. Wenn sich Ausstellungen ihre Zeitbasiertheit, ihre Kontextgebundenheit und ihre eigene Relevanz innerhalb des aktuellen und vergangenen Systems bewusst machen, können sie mit Ausstellungen von dort aus in die Vergangenheit als auch in die Zukunft blicken. Solange Ausstellungen aber als etwas Abgeschlossenes, vermeintlich Objektives, gezeigt werden, die uns »nur« zur ästhetischen Anschauung und Wertschätzung der Kunst und ihrer historischen Erforschung dienen, kann Kunst nicht mit der notwendigen politischen Sprengkraft und Relevanz in unserer Gesellschaft agieren und diskriminierende und normierende Praktiken beendet werden. Damit muss sich auch die kunsthistorische Forschung ändern.

Heute, da es keine dominierenden Schulen, Ränge von Gattungen und Genres mehr in dieser Form gibt, Kunstwerke keinem ästhetischen Selbstzweck oder bloßer Anschauung religiöser oder politischer Überzeugungen dienen oder selbst zum hybriden Metakonzeptkunstwerk werden müssen, muss der Versuch aufgegeben werden, sie in eine Meister-Narration zu bringen, sie eindeutig zu interpretieren und dementsprechend auszustellen. Es ist an der Zeit, mit der Methode des Queer Curating ein anderes Denken über Kategorien, Abstrahierungen, Herausforderungen und Fragen an künstlerische Produktionen und andere Maßstäbe an Ausstellungen geben. »Klassische Kunstgeschichte«, die als Grundlage von Ausstellungen verwendet wird, ist überwiegend induktiv und der wissenschaftliche Standpunkt (Haltung, Fragestellung, Interesse, Zielsetzung usw.) gerät dabei leicht in den Hintergrund. Dieser ist es aber, der den gesamten Prozess des Forschens und Zu-Sehen-Gebens anleitet – und somit auch das »von der Kunst ausgehen«. Noch scheint zu oft neben patriarchal-diskriminierender Strukturen der Formalismus richtungsweisend und als Übertragung in den Lehren der Kunstgeschichte und in Ausstellungen umgesetzt zu werden (Riegl, Wölfflin, etc., vgl. von Falkenhausen 2015: 11). So sollten »Kunstgeschichte_n« auf den Lehrplänen stehen, bei der Zeigerahmen, Perspektiven und queere Uneindeutigkeiten wichtig werden! Wenn es nicht mehr um formalistische und »a-soziale« Aspekte der Kunst geht und es auch keine festen und eindeutigen Erzählungen geben muss, die übermittelt werden, können Que(e)rverbindungen untereinander, die immer wieder

156 Matthias Warstat (2022): »Intervention und Dissoziation Kollektivbildung im politischen Theater«, in: Ulf Otto/Johanna Zorn (Hg.), *Ästhetiken der Intervention: Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, S. 41–61.

157 Claus Pias (2016): »Collectives, Connectives, and the »Nonsense« of Participation«, in: Denecke et al. (Hg.), *ReClaiming Participation*, S. 23–38, hier S. 28.

neue Narrationen spannen, ins Zentrum rücken, um intra-activistische Ausstellungen mit der Methode des Queer Curating zu gestalten.

Sich selbst in Räumen und in der Kunst zu orientieren und des-zuorientieren, ist ein wichtiger Teil queer-feministischen Ausstellens (#Queer phenomenology, #(Des-) Orientierung). Normierungen von künstlerischer Produktion gingen seit ihren Anfängen von Auftraggebern (vor allem die Kirche und andere finanzstarke Personen) und technischen Möglichkeiten aus. Schon damals waren es das Netzwerk, die Auftraggeber, Mäzene und die Institutionen, wie die späteren Kunstakademien, jene, die über die Sichtbarkeit und damit die Erfolge von Kunst entschieden. Unsere demokratischen Mittel der Veröffentlichung durch das Internet und günstigeren globalen Tourismus machen die Ansprüche an Kunst unübersichtlich und Normierungen sind diffuser geworden. Ausstellungen sollten dieser Diversifizierung nicht mit Gegenmaßnahmen durch Vereinfachung und Konzentration auf die geschaffenen ›Stars‹ entgegnen und neoliberalen Logiken folgen. Wir brauchen neue Ausstellungen, die sich an der Vielfalt, Intensität und persönliche Auseinandersetzung der Künstler_innen mit unserer Welt orientieren. Ausstellungen waren und sind keine ›Bildungsstätten‹ im klassischen Sinn, es sind Begegnungsorte mit sich und der Kunst.¹⁵⁸ Das bei Kunstaustellungen nun schon viel zu lange währende ideologische Konstrukt des White Cube muss also durch die Suche nach neuen, queeren Formen des Kuratierens abgelöst werden, um das kanonisierte und machtpolitische Zeigen von Kunst und den Umgang mit gesellschaftlichen Realitäten zu verändern.

The gallery walls should strive to reflect the composition of the world. The world is not 90 percent white men. Neither should be the gallery – in its artists, in its staff, in its collection. (Molesworth 2010: 507)

Es müssen neue Wege gefunden werden, um auch tradierte Erwartungshaltungen zu verändern und mit Ausstellungen an aktuellen »Gegenwartsfragen« teilzunehmen und sie voranzubringen.¹⁵⁹ Ausstellungen sind Arenen der Möglichkeiten. Eine Suche nach Diversität ist ein Zugeständnis an die queere Vielfalt unserer Gesellschaft und der Vorsatz, diese stärker sichtbar zu machen. Die Auswirkungen der tradierten Maßstäbe, die das Geschlecht auf die Chancen, Entwicklung und Sichtbarkeiten von Künstler_innen in den letzten Jahrhunderten hatte, ist noch heute umfassend an etlichen Statistiken ablesbar: Weiße, westeuropäische oder US-amerikanische Künstler* dominieren noch immer in der ›globalen‹ Sammlungs- und Ausstellungspräsenz.¹⁶⁰

158 ›Klassisch‹ meint ästhetisch erziehend, dass es ein feststehendes, zu tradierendes Wissen gibt, das unverändert weitergegeben werden soll durch eine hierarchisch höhere Person an vermeintlich unwissende Besucher_innen.

159 Christine Gerbich/Bernhard Graf/Stefan Weber (2015): »Museum im Wandel. Partizipative Ansätze der Ausstellungsentwicklung«, in: Topoi-Raumwissen, 7, Nr. 16, S. 8-13, hier S. 11.

160 Vgl. Richter/Krasny/Perry 2016, Lorenz 2012; guerrillagirls.com (Zugriff 10.11.18), Elizabeth Wood (2018): »The Vital Museum Collection«, in: Elizabeth Wood, Rainey Tisdale und Trevor Jones (Hg.), Active Collections, S. 62-70. Siehe auch: A Manifesto for Active History Museum Collections (2014), activecollections.org/manifesto. (Zugriff 1.2.19). Marua Reilly betont: »based on either racial, geographical, gendered, or sexual orientation. This type of approach may encourage exhibitions that spotlight Women Artists, African American Art, LGBTQ Art, Middle-East Art and so on. Again, any-

Die Vorstellung und Propagierung des männlichen Künstler-Genies hat – beginnend mit Vasari im Jahr 1550 und in Deutschland nochmals verstärkt mit der ›romantisch-kantischen‹ Auseinandersetzung 1838 – noch heute Auswirkungen auf ›unsere‹ Vorstellung von Kunst und Ausstellungen.¹⁶¹ Marua Reilly betont:

based on either racial, geographical, gendered, or sexual orientation. This type of approach may encourage exhibitions that spotlight Women Artists, African American Art, LGBTQ Art, Middle-East Art and so on. Again, anything outside the (white, male Western) center requires ›special‹ attention, and is designed a separate ›area.‹ (Reilly 2018: 25)

Die intersektionalen, queer-feministischen Maßstäbe moralischen Verhaltens und Ansprüche nach gleichberechtigter Sichtbarkeit und Repräsentation sind im musealen Rahmen dringend notwendig – sowohl von Seiten der Künstler_innen als auch der Ausstellungsmacher_innen/Direktor_innen. Kunstwerke und Künstler_innen beweg(t)en sich und/oder thematisier(t)en auch Abgründe der Gesellschaft und klag(t)en an – ihnen eine moralische Instanz bzw. die Darstellbarkeit bestimmter Inhalte ab- oder zuzusprechen, ist hier aber nicht Thema. Es geht auch nicht um einen Kampf, was ›wichtiger ist an Kunstwerk‹ – das Materielle, die Position im Kanon, das Pädagogische, seine Themen, das Ästhetische, gar Auratische oder seine kulturhistorischen Zuschreibungen und Kultwerte.¹⁶² Denn es existiert eh nur in intra-action mit uns.

Lässt sich Widerstand sammeln? Was wollen wir in Museen heute sammeln und in Ausstellungen zeigen? Welche Allianzen sind vertretbar? Wie der Erschöpfung und der Instrumentalisierung entgehen? Welche unwahrscheinlichen Begegnungen und erfreulich überraschenden Konstellationen sind möglich? Kann eine_r Sorge(n) ausstellen und Wunden zeigen?

So ließe sich auch fragen: Sollte man also noch Künstler(_innen) unkommentiert ausstellen, die gewaltvoll mit anderen Menschen umgegangen sind? Wo sind hier die Grenzen? Im Musikbusiness ist bei R. Kelly Schluss – wo ist die Grenze in der Kunst?¹⁶³

thing outside the (white, male Western) center requires ›special‹ attention, and is designed a separate ›area.‹ (2018: 25); vgl. guerrillagirls.com (Zugriff 10.11.18).

161 Vgl. zu den strukturellen (Un)Möglichkeiten: Linda Nochlin (1971): »Why have there been no great women artists?«, in: Vivian Cornick/Barbara K. Moran (Hg.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, S. 344-366. Immernoch schockierende Zahlen auch auf dem Kunstmarkt: »96.1% of auction sales are by male artists«, vgl.: Bocart et al. (2017): »Glass Ceilings in the Art Market«, dx.doi.org/10.2139/ssrn.3079017 (Zugriff 17.11.18).

162 Kontroverse Debatten von diskriminierend-voyeuristischen Inhalten wurde jüngst etwa um das Gemälde »Hylas und die Nymphen« (1896) von John William Waterhouse in der Manchester Art Gallery geführt und das Gemälde erst ab- und nun wieder angehängt, vgl. sueddeutsche.de/kultur/kunststreben-nach-reinheit-1.3849687 (Zugriff 17.1.19). Wichtig ist bei all dem, nicht zu vergessen, auch altes Wissen um alte Herstellungstechniken, Sprachen, Objekte zu verwahren – und zwar gemeinsam mit den Geschichten der Menschen und der Kunst, die mit ihnen verbunden waren – ohne dass sie Beschönigungen bedürfen.

163 Man denke etwa Pablo Picassos oder Carl Andre. Pablo Picassos zum Teil furchtbarer Umgang mit Frauen hat seiner Berühmtheit nie wirklich geschadet, da zumeist Männer für selbige sorg(t)en: »Frauen sind entweder Göttinnen oder Fußabtreter«, ihn dabei als »Macho« einzuordnen, ist ebenso Zeichen für diesen absurden Umgang und die Trennung von Kunst und Künstler (wissen.de/pod-

Selbst weltweite, queer-feministische Protestaktionen führen bislang viel zu selten zu Unterstützungen, Handlungen oder gar Reaktionen in den Ausstellungshäusern. Aktionen wie solche des Museum of Modern Art (New York), bei denen Kurator_innen im Jahr 2017 auf das diskriminierende, politische Embargo des damaligen Präsidenten gegenüber der Einreise von Menschen aus arabischen Staaten mit einer Gegenaktion reagierten und Künstler_innen aus den entsprechenden Ländern öffentlichkeitswirksam ausstellten.¹⁶⁴ Im Rahmen des Queer Curating werden ›Kunst und Mensch‹ nicht mehr moralisch voneinander getrennt.¹⁶⁵ Natürlich darf der gesellschaftlich-historische, zeitbasierte Kontext, in dem die Künstler_innen arbeitete(n), nicht außer Acht gelassen werden – aber wir leben heute – so müssen sie meinen heutigen, moralischen, queer-feministischen Ansprüchen gerecht werden! Und wenn sie das nicht werden, müssen diese im Rahmen ihres Entstehungs- und heutigen Kontexts diskutiert und darin sichtbar gemacht werden. Dabei geht es nicht um Zensur, sondern um Auseinandersetzung und Beschäftigung und nicht das Verschweigen moralischer Herausforderungen oder das Aussetzen schwieriger Entscheidungen. Ausstellungen gewinnen ihre Relevanz, Bedeutung und Daseinsberechtigung erst im queer-feministischen Dialog mit unserer Gesellschaft (vgl. Graf 2018: 34). Aktuelle Perspektiven und nachhaltige Veränderungen, die weit über einmalige Gesten hinausgehen, müssen geschehen!¹⁶⁶ Eine der Herausforderungen dabei für engagierte Kurator_innen, aktuelle Themen mit Ausstellungen zu behandeln, liegt auch in der bisherigen Praxis, langfristige Pläne für Ausstellungen machen zu müssen – museale Leihanfragen etwa benötigen mindestens neun Monate und die meisten Pläne werden für die nächsten zwei Jahre erstellt. Aber vielleicht bedeutet das, dass die gesamte Systematik und Denkweise sich verändern muss und nicht mehr derart den veralteten Strukturen unterworfen ist? Denn wir erinnern uns: 1. Jedes Ausstellen ist politisch und 2. Forschung, Inhalt und Gestaltung der Ausstellung sind nicht voneinander zu trennen. In Anlehnung an die Einleitung lässt sich nun ergänzen und stärker differenzieren: Die Gründe, Kunst zu zeigen, müssen sich verändern. Die Art, Kunst zu zeigen, muss sich verändern. Diejenigen, die die Kunst zeigen, müssen sich verändern – und ihre Ansprüche. Queer-Feminismen besitzen einen intersektionalen Anspruch an das kuratorische

cast/picasso-genie-und-macho-podcast-156). »Where is Ana Mendieta?« fragen sich bis heute die Menschen im Zusammenhang mit dem Künstler Carl Andre, der von ihrem »aus dem Fenster gehen« der Polizei berichete; huckmag.com/perspectives/reportage-2/ana-tate/, <https://kubaparis.com/where-is-ana-mendieta-protest/>.

164 Die Objektbeschriftungen der Arbeiten lautete unter anderen: »This work is by an artist from a nation whose citizens are being denied entry into the United States, according to a presidential executive order issued on Jan. 27, 2017. This is one of several such artworks from the Museum's collection installed throughout the fifth-floor galleries to affirm the ideals of welcome and freedom as vital to this Museum as they are to the United States.« Vgl. [nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-president-trump-travel-ban-art.html](https://www.nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-president-trump-travel-ban-art.html) (Zugriff 8.3.19). Politisch in ihren Heimatländern verfolgte oder unterdrückte Künstler_innen sollten daher auch immer in besonderem Maße berücksichtigt werden.

165 So betont auch John Davies (2018: o.S.): »I hope to complicate distinctions between artists' lives and their work, and think about the continuities between social, sexual and psychic life and one's aesthetics and use of form.« Online unter: canadianart.ca/features/queer-curating/ (Zugriff 5.4.18).

166 Diese können durch die angedeuteten Aktionen angeregt werden, wie das demonstrative Zeigen und Platz machen für marginalisierte Künstler_innen, bedeuten – dies geschah in der Geschichte immer mal wieder – im Großen und Kleinen.

Arbeiten. Dieser wird nicht durch bereits erfolgte Anerkennung der Künstler_innen, ihre Herkunft, Sexualität und Zugehörigkeit zu ausgewählten Gruppen bestimmt, sondern durch Bereicherung unserer Fragestellung und ihre Fähigkeiten.

Unsere Aufgabe ist es, diese Künstler_innen zu finden und sie auszustellen auf eine Weise, die sie nicht vereinnahmt, nicht als Marketinginstrument missbraucht oder zur Machtdemonstration benutzt – oder, noch schlimmer: gar nicht erst erwähnt, gar nicht erst zeigt – nicht mal von ihnen weiß. Von Künstler_innen werden außergewöhnliche Verhaltens- und Denkweisen erwartet – aber können wir uns als Kurator_innen nicht die Mühe machen, die Quellen, soweit es geht, Unsichtbargemachte aufzudecken und zu zeigen? Und mir bekannte Künstler_innen daraufhin zu beurteilen, wie sie ethisch-moralisch agier(t)en?

4.4 Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung

Das Sprechen über Kunst ist wie ein Rhythmus oder eine Bewegung im Gefüge einer offenen Choreografie, bei der alle an einer anderen Stelle einsetzen, um mitzutanzten. Schreiben über Kunst ist wie das Geben eines Titels – es ist, eine Richtung zu zeigen, die man herausgefunden hat, die für die Ausstellung interessant ist, für ihre Kontextualisierung und Verortung im Raum. Es kann ein Hinweis sein mit Ironie oder Humor – bis hin zur totalen Irreführung. Es ist eine weitere Ebene, die sich mit der Kunst verbindet. Also Vorsicht. Das Sprechen und Schreiben über Kunst ist nie bloße Erklärung. Ist nie unschuldig, sondern immer Einstimmung und Einfluss. Also sei dir deiner Stimme bewusst und lass sie fließen.

Erst Sprache, dann Text – Erst Wut, dann Liebe

Unsere Gedanken formen unsere Sprache. Unsere Sprache formt unser Denken. Und unsere Wahrnehmung – auch von Kunst. Wie kann über Kunst gesprochen und in Ausstellungen geschrieben werden, wenn im Rahmen des *Queer Curating* neue Formen der Annäherung, der Positionierung, des Wissens und der Erfahrung angenommen und damit auch ausgedrückt werden?

Sprache ist ein umstrittener, gesellschaftlicher Prozess. Für Ausstellungen existieren viele Ebenen der Herausforderung in der Umsetzung zum Text: Zum einen müssen veraltete, heteronormative und rassistische Zuschreibungen zu Menschen abgelöst werden. Bevor sich Geschlecht nicht mehr in Sprache festschreiben lassen muss, wäre es wichtig, auf diesem Weg die feststehenden, biologisch und vermeintlich eindeutig trennbaren Geschlechter-Dichotomien von ›Mann‹ und ›Frau‹ aufzulösen und die Existenz aller Formen von Identität, Geschlecht und Sexualität auch in Sprache abbilden können.¹⁶⁷ Die Verwendung von sensibler Sprache auch in Ausstellungstexten und in der Vermittlung eines gesellschaftlichen Bewusstseins für körperliche und

¹⁶⁷ Die leidenschaftlich geführten Debatten über gendersensibles Sprechen – nicht zuletzt in der schriftlichen der Darstellung diverser, sozialer Geschlechter und Geschlechtsidentitäten haben noch immer zu viele Widersacher_innen). Um den unsäglichen Petitionen und sexistischen Debatten hier keine Plattform zu bieten, wird eine Aufzählung hier bewusst ausgelassen.

geschlechtliche Vielfalt sollte gezeigt, gefördert und damit auch geschaffen werden. Dazu gehören also auch Aspekte wie die sogenannte »leichte Sprache«¹⁶⁸, (deutsche) Gebärdensprache, besondere Lesbarkeiten bis hin zur Blindenschrift als visuell-manuelle Sprache.¹⁶⁹

Die Respektierung jeden Seins und die »tatsächliche Durchsetzung der Gleichberechtigung von Frauen und Männern« wie es im Grundgesetz heißt (Art 3, Abs. 2, GG), muss also auch auf der sprachlichen Ebene ausgedrückt, von ihrer Heteronormativität befreit werden und vorangebracht werden.¹⁷⁰ Dazu bedarf es einer »Sensibilität für die prägende Kraft diskursiver Praktiken auf die Verfertigung und Zugänglichkeit von Sprach- und Wissensordnungen«.

»The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House.« (Lorde 1979)¹⁷¹

Die in vielen musealen Texten noch existierende, ausschließliche Verwendung männlicher Sprachformen und das damit vermeintliche »Mitmeinen des Weiblichen« als »generisches Maskulinum« ist diskriminierend und muss vollständig abgelöst werden.¹⁷² Denn dies ist weder »natürlich«, einfacher lesbar, noch war dies »schon immer so«.¹⁷³ Die deutsche Sprache wurde in der Geschichte schon zu lange verwendet, um Frauen zu unterdrücken bzw. ihre Unterdrückung im patriarchalischen System auch dort zu manifestieren. In der Antike diskutierten sie darüber, ob »die sprachlichen Ausdrücke im Allgemeinen eine inhärente Beziehung zum Bezeichneten aufweisen (φύσις) oder ob sie als arbiträre Konvention aufgefasst werden sollten (θέσις)«¹⁷⁴: Protagoras kritisierte

168 leichte-sprache.org/leichte-sprache/ (Zugriff 21.4.19).

169 So gibt es inzwischen energische Plädoyers für eine Sprache, die die Diversität von Identität repräsentiert und sichtbar macht. Vgl. auch für den universitären Bereich: feministisch-sprachhandeln.org/wp-content/uploads/2014/03/onlineversion_sprachleitfaden_hu-berlin_2014_ag-feministisch-sprachhandeln.pdf (Zugriff 17.4.19).

170 Für unsere gewaltvolle heterosexuelle Konstruktion ist auch bezeichnend, dass bei Neugeborenen mit »intersexuellem Genital« noch immer ärztliche Eingriffe vorgenommen werden, die chirurgisch zu einem Geschlecht vereindeutigt werden, auch wenn es medizinisch nicht notwendig ist. Dies merkt sogar der Deutsche Ethikrat an. Vgl. ethikrat.org/fileadmin/Publikationen/Dokumentationen/dokumentation-intersexualitaet-im-diskurs.pdf (S. 66f.) (Zugriff 19.4.19). Immerhin kann seit Ende des Jahres 2018 eine Eintragung einer dritten Geschlechtsoption »divers« neben »männlich« und »weiblich« auch bereits für Neugeborene im Geburtsregister vorgenommen werden und verstößt nicht mehr gegen das Personenstandsgesetz.

171 Audre Lorde, die sich als »black, lesbian, mother, warrior, poet« bezeichnet, hat dazu erstmals auf einer feministischen Konferenz im Jahr 1979 in New York (University Institute for the Humanities) einen Vortrag gehalten (u.a. 1984: 112ff.).

172 Vgl. Luise F. Pusch (1984): Das Deutsche als Männersprache. Frankfurt/Main.

173 Gmæfß eneir Sutide eneir elgnihcesn Uvinisterät ist es nchit witihg, in welechr Rneflogheie die Bstachuebn in eneim Wrot snid, das ezniige was wcthiig ist, ist, dass der estre und der letzte Bstachue an der ritihcegn Pstioion snid. »D1353 M1T31LUNG Z31GT D1R, ZU W3LCH3N GRO554RT1G3N L315TUNG3N UN53R C3H1RN F43H1G 15T!«. bsti.be/newsletter/dokumente/20140112/Echtkrass.pdf (Zugriff 21.3.19)

174 Roland Litscher (2015): Die Entstehung des femininen Genus in den indogermanischen Sprachen. Universität Zürich, online: zora.uzh.ch/id/eprint/159689/1/159689.pdf (S. 4). Eine Publikation, die es auf Ebenso 150 Seiten (wie Jacob Grimm) übersieht, wie sexistisch die untersuchten Zuschreibungen

das »feminine Genus von $\mu\eta\gamma\iota\varsigma$ »Zorn« und $\pi\eta\lambda\lambda\eta\zeta$ »Helm« als unangemessen, weil diese »männliche« Emotionen und Gegenstände bezeichneten; Aristoteles hingegen sah keine Notwendigkeit in der »Übereinstimmung von Natur und Zeichen« – nahm aber damit ebenso eine Zuordenbarkeit und damit Zuschreibungen zum Geschlecht als Möglichkeit an.¹⁷⁵ Etliche Jahrhunderte und bis ins 19. Jahrhundert hinein gab es andere Ansätze, mit Sprache und Bezeichnungen umzugehen. Aber als Jacob Grimm in der Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner »Genuslehre« zu seiner Genese der Wortbildung schreibt, die sich im dritten Teil seiner Grammatik (im 6. Kapitel) über 150 Seiten erstreckt: »Bei abhandlung des grammatischen geschlechts bin ich nicht zurückgeschreckt vor dem geringen resultat« (Grimm 1851: IV.), verändert sich die Lage wieder:

Das masculinum scheint das frühere, größere, festere, sprödere, raschere, das tätige, bewegliche, zeugende; das femininum das spätere, kleinere, weichere, stillere, das leidende, empfangende. (Grimm 1890: 356)

Das Männliche ist das »lebendigste, kräftigste und ursprünglichste unter allen«. Diese auch christlich begründete Zuschreibung (»spätere«) von vermeintlich geschlechtlich zugrundeliegenden Eigenschaften, wird Frauen noch lange als minderwertig im Vergleich zum Mann determinieren, die sich mit Anpassungen noch bis heute reproduzieren.¹⁷⁶ Die feministische Sprachkritik konnte sich erst in größerem Umfang seit dem Ende des 20. Jahrhunderts öffentlich Gehör verschaffen und betonte, dass die Verknüpfung von Genus und Sexus geschlechtsstereotypische Bewertungen beinhaltet.¹⁷⁷ Selbst Autor_innen der Zeit stellten diesbezüglich fest, dass »die Idee, dass es einen Urzustand der Sprache gebe, in der Frauen im Maskulinum »mitgemeint« seien, relativ jung ist. Sie tauchte erst in den 1960er Jahren in den Grammatiken auf.«¹⁷⁸ Die nicht zuletzt immer wieder geäußerte Sorge im Hinblick auf die Lesbarkeit von Texten ist nicht nötig, als gmäeß eneir Sutide eneir elgnihcesn Uvinisterät ist es nchit witiuhcg, in wlecehr Rneflogheie die Bstachuebn in eneim Wrot snid, das ezniige was wcthiig ist, ist, dass der estre und der letzte Bstachue an der ritihcegn Pstioiion snid.¹⁷⁹

zum Genus sind. Vgl. zur Diskussion in der Antike Marcin Kilarski (2013): Nominal Classification. A history of its study from the classical period to the present. Amsterdam: John Benjamins, p. 59–82.

175 Zitiert in Aristoteles, Soph. El. 173b17ff. Vgl. zudem: sprawi.at/files/hajnal/a9_fem_hist_sprawi.pdf.

176 Dieses Phänomen macht so auch keinen Halt vor Bezeichnungen in der Tierwelt: Weibchen wurden vor allem in ihrer Position in Bezug zu männlichen Tieren bezeichnet. Vgl. Litscher 2015: 126f.

177 Vgl. Marlis Hellinger/Christine Bierbach (1993): Eine Sprache für beide Geschlechter Richtlinien für einen nicht-sexistischen Sprachgebrauch. Herausgegeben von der Deutschen UNESCO-Kommission, Bonn; Luise Pusch (1984): Das Deutsche als Männersprache. Frankfurt: Suhrkamp.

178 zeit.de/2018/23/gendern-sprache-schreibweise-deutsch-sprachzensur-nein/seite-2 (Zugriff 17.4.19).

179 »D1353 M1T31LUNG Z31GT D1R, ZU W3LCH3N GRO554RT1G3N L315TUNG3N UN53R G3H1RN F43H1G 15T!« Dies ist bei geübten Leser_innen und häufig verwendeten Wörtern in dieser Form möglich. Vgl. bsti.be/newsletter/dokumente/20140112/Echtkrass.pdf (Zugriff 21.3.19). Selbst die Psychologie zeigt in Studien: Sprache beeinflusst unser Denken und andersherum. Vgl. psychologie.uni-heidelberg.de/ae/allg/mitarb/jf/Funke%202015%20Denken%20und%20Sprache.pdf, spektrum.de/news/wie-die-sprache-das-denken-formt/1145804 (Zugriff 21.3.19).

Liebe zum geschriebenen Wort

Sprache und der Text besitzen gegenüber der Kunst eine Macht, mit der im Rahmen des Queer Curating besonders umsichtig und sensibel umgegangen wird.

Worte – ob gesprochen oder geschrieben – sind oft der erste Brückenschlag zur Kunst. Sie stehen stellvertretend für unsere Ideen, Haltungen und Überzeugungen und bergen zugleich ganz eigene Möglichkeiten des Ausdrucks. So müssen wir Wege finden, wie Sprache und Texte uns zur Kunst transportieren, bzw. Kunst selbst als Sprache zu transformieren.

Wenn Sprache und Text als relational-ästhetisch-poetische Praxis verstanden werden, können sie in Ausstellungen eine besondere Verbindung von Besucher_innen, Kurator_innen, dem Raum und der Kunst herstellen. Texte in Ausstellungen können als Versuch beschrieben werden, »ästhetische Phänomene mit den Möglichkeiten der Wortsprache zu beschreiben (...) [und damit] eine Sprache aus dem Blickwinkel einer anderen Sprache zu beleuchten«.¹⁸⁰

Kunst kann nicht erklärt werden. Daher geht es nicht nur um die Bedeutungsebene, sondern auch grundsätzlich um die Frage, ob Sprache und Kunst überhaupt in denselben Sphären existieren und deshalb dezidiert zusammengebracht werden können, ohne sich gegenseitig die Kraft zu nehmen.¹⁸¹ In dem Essay »In jeder Sprache sitzen andere Augen« spricht Herta Müller Sprache dezidiert die Fähigkeit ab, den wesentlichen »inneren Bereich« in Worte zu fassen.¹⁸² Auch wenn es wohl keinen dezidierten Kern gibt – und ausgestellte Kunst immer im Zusammenhang ihre Bedeutung erhält, müssen wir uns doch klar machen, dass ein »rein erklärender Ansatz« für Kunst scheitern muss. Ausgehend vom Konzept des Situiereten Wissens ist das zum einen nicht möglich und zum anderen ein Ansatz, der nicht unbedingt darauf abzielt, uns die Kunst näher zu bringen. Die »Grenzen des Sagbaren« sind seit Jahrzehnten ein Topos der Literatur – so soll es weniger darum gehen, als um die Frage, was und wie man in Ausstellungen über Kunst schreiben kann – neben der selbstreflektierten und offenen Argumentation der kuratorischen Strategie, die bereits des Öfteren angesprochen wurde. So soll es im Folgenden um die Frage gehen, ob und wie Kunst in Ausstellungstexten beschrieben werden kann. Denn Texte in Ausstellungen sind in jeglicher Form nie »nur Information«, sie sind immer tonangebend, bringen Realitäten hervor und haben damit auch immer die Funktion als Kommunikatorinnen und Vermittlerinnen.

Die Grenzen des Sagbaren beginnen bereits bei den verwendeten Begriffen, unter denen wir je nach Sozialisation und kultureller etwas anderes verstehen. Wahrnehmung ist selektiv, kontextgebunden und individuell – aber auch formbar und entwicklungsfähig. Sei mutig. Und such nach einer neuen Sprache. Es geht nicht um dich – aber du baust die Brücke zur Kunst. Wie können wir also anregen, sich mit der

180 Brandstätter 2012: 29. Vgl. Herta Müller: »Von der einen Sprache zur anderen passieren Verwandlungen« (S. 29).

181 Die oft gesehene Tendenz, Künstler_innenzitate als Ersatz direkt an die Wände zu bringen, ist als Versuch zu wenig. Natürlich gibt es auch Kunst, die direkt Bezug nimmt auf das System der Sprache oder sie selbst im Kunstwerk zum Ausdruck bringt. Es bleibt hier auch offen, wie die Künste oder Künstler_innen ihr Verhältnis zur Sprache selbst bestimmen. Vgl. Brandstätter 2012: 30ff.

182 Herta Müller (2009): »In jeder Sprache sitzen andere Augen«, in: ebd., Der König verneigt sich und tötet, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 7-39, hier S. 14f.

Kunst zu verbinden? Anregen, näherbringen oder Abstand schaffen – ganz, wie du meinst, wie der beste Anfang für diese besondere Begegnung wäre. Metaphern verwenden, um Fantasien anzuregen, war gestern – so fallen sie doch immer wieder auf den gleichen Boden, oder nicht? Sprache reicht. Sprache ist genug. Die Bilder kommen automatisch. Trau der Sprache mehr zu. Trau dir mehr zu. So sollte Sprache keine dominante Möglichkeit sein, die Welt zu erklären und auf sie mit Abstand zu zeigen, sondern eine, deine Verbundenheit mit ihr zu reflektieren und deine/eure Perspektive auf die Welt der Kunst den Besucher_innen anzubieten. Und Metaphern, wenn sie für dich ein gedanklicher Anfangspunkt in der Sprache sind, dann können es welche sein, die über das Prinzip der Ähnlichkeit vermitteln können. Sie können sich auch im poetischen, rhythmischen oder akustischen Bereich der Sprache ansiedeln – solange sie die Verbindung zum Objekt nicht verlieren.¹⁸³ Dazu ist es möglich, eine neue Sprache zu finden. Wenn nicht hier, wo sonst, ist es möglich, aus den gewöhnlichen und gewohnten Bahnen auszubrechen?¹⁸⁴ Brandstätter spricht von einem integrativen und mimetischen Potential von Wortsprache.¹⁸⁵ Die in diesem Kontext entwickelte Vorstellung, als dass Text in Ausstellungen sprachlich nicht dezidiert »neutral« oder »wissenschaftlich«, aber auch nicht vollkommen alltäglich oder schlagwortartig anmuten soll, sondern sich zur Kunst positionieren kann. Sprache kann sich poetisch an Kunst anlehnen – sie kann sich in ihrem bewusst formulierten Gegensatz bewegen. Ähnlich wie Atmosphäre in Räumen ist Sprache eine Form der Einstimmung, der In-Formation und Ein-richtung von Wissen, Bewegungen, Emotionen und Verbindungen. Kunst im Kontext ist dabei nicht zu unterschätzen, bzw. unbedingt zu beachten. Kunst existiert nur intra-activ – sie in der Ausstellung und wir mit ihr. So schreibe Texte zur Kunst im Ausstellungsraum – gedanklich und wenn es geht und auch körperlich. Nutze dazu deine Imaginationskraft oder deinen Bewegungsradius. Schreibe im Raum, spüre ihre Eingebundenheit, die du erschaffen hast. Selbst deine kuratorischen Entscheidungen, wie was warum konstelliert und konzipiert wurde, können Erwähnung finden. Grundlegende Überlegungen, Anknüpfungspunkte zum Hier und Jetzt bis hin zu Leerstellen, Auslassungen, Herausforderungen und Scheitern.

Es ist ein wichtiger, lustvoller und hoffentlich poetischer Tanz mit Sprache. Einer, der die Betrachter_innen bewegen und mitreißen will – ohne sie je im Dunkeln tappen zu lassen – es sei denn, es gehört zur transparent gemachten Strategie.

Lasst uns die Tänze dieser Welt lernen – in ihrer Komplexität, Schönheit und Grausamkeit. Wir lassen nichts aus und verschweigen es nicht. Die Gestaltung kommt danach. Hilf zu tanzen im wilden digital-analogen Weltentummel.

183 Vgl. darüberhinaus Roland Barthes [1964] (1977): »Rhetoric of the Image«, in: Stephen Heath (Hg.): Image, Music, Text. London: Fontana, S. 32–51.

184 Die Möglichkeiten sind unbegrenzt – bis hin zu der Erfindung eines neuen Alphabets wie etwa im HKW. hkw.de/de/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.php (Zugriff 22.6.22).

185 Vgl. ebd. S. 29f.

Tanz in Wellen

Wie Schall und Licht sind auch wir auf vermittelnde Momente angewiesen, um Schwingungen zu übertragen und anzuregen. Auf Wellen reiten, tief tauchen und gemeinsam tanzen – erinnerst du dich noch an die Einleitung? Anregen, bauen, nähern – und doch viel mehr. Die (Meta-)Ebenen, die mit Sprache in und über Ausstellungen angesprochen bzw. »angeschwungen« werden können, sind mitnichten nur auf kognitiver Ebene zu finden oder zu suchen. Man kann sich treiben lassen im Wasser, die Wellen beobachten oder inmitten einer Brandung stehen. Emotionen, Affekte und generell eine sinnliche Wahrnehmung sind dabei immer mitzudenken – ohne dass damit dezidiert Begriffe verknüpft werden müssen. Brandstätter betont: »Das begriffliche Verstehen eines Kunstwerks basiert auf dem sinnlichen Vollzug, geht jedoch darüber hinaus, indem es auf verbalbegrifflich fassbare Bedeutungsebenen zielt.« (2012: 37). So bilden begriffliches, ästhetisches und visuelles Erfassen in allen Körpern die Grundlage. Such dir eine Variante aus, die du als deine Ausgangsbasis in deiner Ausstellung definierst.

Ein Spiel mit Nähe und Distanz zur Kunst und der Ausstellung ist durch Mittel der Sprache ebenso zu initiieren und darin sehr bereichernd. Die Möglichkeit, durch Sprache zu abstrahieren, zu verallgemeinern, ohne etwas in seiner Einzigartigkeit zu negieren oder festzusetzen, ist bei Ausstellungstexten sehr bereichernd. Auf diese Weise entstehen Spannungsfelder in und mit Text in der Beziehung zur Kunst. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass es selten die Absicht der Kunst/Künstler_innen war, versprochen zu werden. Es ist tendenziell also oft ein machtvoller und transformatorischer Akt, Kunst zu beschreiben, sodass Einfühlung, Rücksichtnahme und Respekt und zugleich aber Abstraktionsgabe maßgeblich sein sollten. Meine Weisen, über Kunst und Theorie und damit auch mit der Methode des Queer Curating zu schreiben, ist, *mit ihr zu schreiben und dem, was sie mit mir macht – und nicht nur über sie.*

Text als Kommunikation

So wurde auch im gemeinsamen Katalogprojekt zur eben besprochenen »POLARO_ID«-Ausstellung Sprache als »Anföhlung, Ausdruck und Abstraktion der Ausstellung und der Kunst verstanden (vgl. Kapitel 4.1), die gleichermaßen Vergangenes präsentisch machte und neue Ebenen der Wahrnehmung, Erfahrung und Emotion hinzufögte. Eine Form der Kommunikation, die den Moment der Begegnung mit der Kunst über die Zeit bestehen lassen sollte. Text als Kommunikation meint auch, es sollten zahlreiche Versuche geben, den Austausch der Besucher_innen untereinander über die Ausstellung, über die Kunst, ihre Themen, Fragen, Belange, zu fördern. Lass sie tanzen, sich bewegen – zusammen in der Ausstellung. Texte sind neben dem räumlichen Ein_richten eine weitere Möglichkeit des Zeigens. Wenn Kunst selbst auf sich und ihre eigene Wirklichkeit zeigt, ist es wichtig, ihre Präsenz, Materialität und Verbundenheit im Hier und Jetzt der Ausstellung ebenso zu beachten, wie ihre Vergangenheit. Symbole, Referenzen, Zeichen und Verweise ergeben ihre Bedeutung vor allem aus der Art und Weise ihrer Verwendung und nicht durch vermeintlich inhärente, feste, vermeintlich semiotisch-strukturierte Inhalte.¹⁸⁶ So fragt auch Friedrich Nietzsche:

186 Vgl. Ludwig Wittgenstein (1953): Philosophische Untersuchungen. Oxford: Blackwell. Die Debatte ob des Nutzens oder Wirklichkeitsgehalts von Semiotik soll hier nicht begonnen werden – zumal

»Dürfte sich der Philosoph nicht über die Gläubigkeit an die Grammatik erheben? Alle Achtung vor den Gouvernanten: aber wäre es nicht an der Zeit, dass die Philosophie dem Gouvernanten-Glauben absagte?« (Nietzsche 1886: 34)

So ist die Prozesshaftigkeit und die damit inhärente Bedeutungsvielfalt und -werdung zu betonen, die sich aus begriffslosem und begrifflichem Verstehen und Verwenden zusammensetzt (von Sprachdifferenzen mal ganz abgesehen). Die Wirkkraft von denotativer und konnotativer Funktionalisierung darf aus diesem Grund nicht unterschätzt werden. So sollte es beim Sprechen über Kunst nie um den ausschließlichen Versuch gehen, das ›Zeigen‹ in ein ›Sagen‹ zu überführen bzw. diese Bereiche getrennt voneinander zu denken. Die Begriffe des Kunstkanons gehören zu dieser Problematik – zeigen sie doch viel eher auf sich als auf das jeweilige Kunstwerk. Wie können wir sie erweitern, gar daran anzuknüpfen oder noch viel lieber ad absurdum führen? Wie können wir ihnen ihrer diskursiven Bedeutung die situative und damit auch situierte Bedeutung im Sinne Haraways zur Seite stellen (#Situieretes Wissen)? Wir wollen doch, dass auch diejenigen, die diese Sprache sprechen und zu verwenden gewohnt waren, auf unserem Wellenritt mitkommen, oder?

Der Informationsgehalt einer Störung lässt sich auch in der Verwendung in Texten feststellen. So könnte man etwa durch aktive Störungen und Verschiebungen in der Sprache selbst gehen – ohne sie ›dadaesk‹ selbst ins Zentrum zu rücken. So könnten zum Beispiel in Titeln und Texten Übersetzungen als Strategie genutzt werden, um Brüche und Mehrdeutigkeiten sichtbar zu machen, zumindest für diejenigen, die beider Sprachen mächtig sind. Antke Engel setzte dies in ihrer Berliner Ausstellung »Bos-sing Images« ein. Sie verwendete metaphorisch wirkende Begriffe – wie Kollaborationen, Linien und Entgrenzung und fügte Stolpersteine aus Adjektiven ein, die in der englischen Übersetzung zudem Verschiebungen ergaben: wie »Entgrenzende Linien // Decentering Lines« (2012) (#Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung, #Wildes Denken). Versteht man Sprache dezidiert dabei körperlich, wäre auch zu fragen, wie kulturelle Unterschiede in der Schreibrichtung für die Blick- und Aufmerksamkeitsbewegung in Ausstellungen eingearbeitet werden können – sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsebene. Dabei sind es ebenso die Künstler_innen, die unterschiedlichen Intentionen der Bewegungsrichtungen und Stimmungseffekte durch ihre Leserichtung erzeugen.

Die eigene Bildbetrachtung und die der Kurator_innen bringen eine kulturspezifische Dynamik hervor, die gleichermaßen mit Ritualen und Erwartungen verknüpft ist.¹⁸⁷ Dahinterliegende Bildkulturen in der Ausstellungskonzeption und im Display zu reflektieren, kann bereichernd sein. Ein tiefgehendes Verständnis für den Zusammenhang kultureller Praktiken zu erwerben und erzeugen und die Aufmerksamkeit auf diese Aspekte zu lenken, ist dabei wichtig. Eine weitere queer-feministische Stra-

der kulturwissenschaftliche Blick darauf immer zugunsten performativer Hervorbringung von Bedeutungspraktiken entschieden wird.

187 Vgl. Reinhold Kliegl/Jochen Laubrock/Andreas Köstler (2015): »Augenblicke der Bildbetrachtung. Eine kognitionswissenschaftliche Spekulation zum Links und Rechts im Bild«, in: Verena M. Lepper et al. (Hg.), Räume, Bilder, Kulturen. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 77-90, hier S. 88.

ategie wäre es, Erklärungen und Beschreibungen gänzlich zu abzulegen.¹⁸⁸ So bestand auch ihr Katalogtext aus vier schwarzen Seiten im Buch. Geht man etwa davon aus, dass Sprache oft auch von den Kunstwerken wegführen kann (vgl. Ruti 2017: 221ff.), kann sie dadurch abstoßende oder anziehende Effekte erzielen. Eine sonst zu füllende ›Wissenslücke‹ kann dieses Spannungsfeld öffnen. Auch das Ablehnen vermeintlich leicht zugänglichmachender Texte, Einführungen und Deutungsvorgaben ist eine Möglichkeit, ritualisierte Strukturen zu stören; das Fehlen einer vereindeutigenden Aussage, die Bedeutungen offenlässt und das Aktivwerden der Besucher_innen herausfordert. Indem gleichermaßen die Lücken im Text sichtbar gemacht werden, soll die Stille und Verweigerung nicht als Abgabe von Verantwortung oder unbedachtes ›Unwissen‹ abgetan werden können, sondern als Strategie erkennbar werden. Diese Strategie impliziert eine Skepsis gegenüber den normalisierten Ritualen mancher Ausstellungen. Dabei ist die Art, wie Verweigerungen generell sichtbar werden – hier am Beispiel (wie etwa bei dem Weglassen des vereindeutigenden Einführungstextes in der Ausstellung oder im Katalog) nur eine der vielen Möglichkeiten, die deutlich auch nach außen zeigen sollen, dass sich die Institution Ausstellung verändert.¹⁸⁹

Entscheidungen und Perspektiven zeigen – aber auch Fragen und nicht-belehren-wollen. Nicht Voraussetzen, sondern Einstimmen, Mitnehmen und gemeinsam Staunen.¹⁹⁰ Die Strategie der kuratorisch-richtungsweisenden Fragen wurde etwa in »Nation, Narration and Narcosis. Collecting Entanglements and Embodied Histories« (28.11.2021-3.7.22) von den Kurator_innen im Hamburger Bahnhof Berlin verwandt. Die kuratorische Leitung bestand aus: Anna-Catharina Gebbers, Grace Samboh, Gridthiya Gaweewong, June Yap.¹⁹¹ Die Ausstellung wurde vom Goethe-Institut initiiert und je nach Institution mit Werken aus der jeweiligen Sammlung spezifisch an den Ort angepasst und ergänzt.¹⁹² So heißt es in Berlin:

What is home? How does a sense of belonging engagement with its history? How can personal and social histories be connected? In the concept of the nation, ideas of cultural nationhood, hegemonic overlap. To which there are always counter-narratives. The works in the following room question communal and cultural categories. (Gebbers/Samboh/Gaweewong/Yap 2021)

188 In der Ausstellung von Nana Adusei-Poku in Rotterdam: HOWDOYOU SAY YAMINAFRICAN (22.05-16.08.2015): »NO HUMANS INVOLVED« (2015) im ehemaligen Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam – heute das Kunstinstitut Melly – war dies der Fall.

189 Man denke auch etwa an die »Silent Parade« in New York, die zum Beispiel 1971 stattgefunden hat – organisiert von W.E.B. Du Bois oder die Occupy Wall Street 2011.

190 So beschreibt Paolo Bianchi das »Staunen« als das »verlorene Lebensgefühl unserer Zeit« In: Kunstforum: »Staunen. Plädoyer für eine existenzielle Erlebensform«, Band 259, vgl. Heather Love 2007: 151, (2009): Feeling backward: loss and the politics of queer history. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press; Sara Ahmed [2004] (2015): Cultural Politics of Emotion. Edinburgh University Press: Routledge, Kapitel »Queer Feelings«, S. 145; Ann Cvetkovich (2007: 460) für die nähere Untersuchung von Affekten als Möglichkeitsbedingung.

191 Vgl. smb.museum/ausstellungen/detail/nation-narration-narcosis/ (Zugriff 1.7.22).

192 goethe.de/prj/ceh/en/index.html (Zugriff 1.7.22).

Im Anschluss an den zitierten Abschnitt des Wandtextes des oberen Ausstellungsbereichs folgten nach einem historischen Rückblick weitere, diesmal direkte Fragen an ein ›wir‹, (wer ist dieses ›wir?‹) die zudem immer tiefer in die gesellschafts-wissenschaftlichen Diskurse einstiegen und die Besucher_innen den Weg der Kurator_innen ablaufen ließen. Diese Art der Fragestrategie lässt Raum für eigene Beantwortungen, zeigt aber auch die kuratorische Beurteilung, Forschungs- und Interessenrichtung – das Wissen um Erzählung und Gegenerzählung, das diskursive Feld im Zusammenhang ihres Themas; kleine und große Aspekte, Abstraktion und direktes Einbeziehen. Fragen sind kein Allheilmittel und sollten auch nicht als Verweigerung einer Aussage verstanden werden – so geben sie doch in ihrer Aneinanderreihung viel Preis von dem gedanklichen Weg und Horizont, nach dem sich die Kurator_innen ausrichten und die Besucher_innen, einladen mit ihnen zu gehen. Begleitet wurde die Ausstellung durch ein kleines, informatives, kostenloses Heft mit kurzen und reflektierten Texten – nicht einem großen und teuren Katalog zum nach Hause tragen.

Reflexion

Oft gibt es in Texten einen Anschein von ›objektiver Information‹, die zumeist aus einer Aufzählung von Zahlen jedweder Art und der Nennung von historischen Ereignissen, wissenschaftlichen Diskursen, vermeintlich bekannten Namen, verwendete Materialien und Maßen besteht. Sollen den Besucher_innen diese bereits etwas sagen? Tun sie das auch? Was sagt es dir und warum ist es dir wichtig? Oder schreibst du es nur, weil man es eben so macht? Welches Hintergrundwissen ist für das Gesamtverständnis deiner Ausstellung wichtig? Reflektiere, dass deine Auswahl an Informationen Setzungen sind, die du mit hervorbringst. Erkläre deine Perspektive und bedenke deine partiale Perspektive. Was macht den Kontext aus? Geschichtliche Ereignisse? Gesellschaftlicher Status Quo? Welche ist deine Haltung dazu? Und was hat es genau mit der Ausstellung zu tun? Und was genau mit diesen Objekten, die du aus gesucht hast? Zeig es an ihnen! Verbinde ihn mit dem aktuellen Zeitgeschehen oder finde Anknüpfungspunkte zu alltäglichen Situationen – Handlungen und Fragen, die viele Menschen betreffen und keine dezidiert ausschließen. Sei also immer auch anti-rassistisch.¹⁹³ Sind Darstellungen umfassend und global oder westlich orientiert und geprägt? Ist der Text inklusiv oder gibt es ein ›Othering?‹¹⁹⁴ Werden Eigenschaften von Gruppen als anders gekennzeichnet – egal ob positiv oder negativ? Geschieht Aus-

193 So frage dich für bisherige und neue Texte, die du liest und schreibst, wenn es der Fall ist, es eine ›Critical Whiteness?‹ Eine Diskussion über White Privilege, White Supremacy oder Accountability? Vgl. *Dismantling Racism: A Resource Book. For Social Change Book* (2003); britannica.com/topic/white-supremacy.com; Layla F. Saad (2020): *Me and White Supremacy. How to Recognise Your Privilege, Combat Racism and Change the World. USA: Quercus.*

194 Vgl. Edward Said (1978) und Gayatri C. Spivak (1988). Der Begriff ›Othering‹ (aus dem engl. other = andersartig) umfasst die Distanzierung und Differenzierung zu anderen Gruppen, um auf der anderen Seite eine Normalität zu bestätigen. »Gruppen werden beispielsweise wegen ihrer Religion, ihrer sexuellen Orientierung, geschlechtlichen Identität, einer Behinderung oder aufgrund rassistischer Zuschreibungen zu Anderen gemacht. Dabei wird die Gruppe als Einheit wahrgenommen und als Ganze beispielsweise für die Handlungen einzelner Personen verantwortlich gemacht.« diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering; vgl. elina-marmer.com/wp-content/uploads/2015/03/IMAFREDO-Rassismuskritischer-Leiftaden_Web_barrierefrei-NEU.pdf (Zugriff 17.1.17).

grenzung? Werden Gruppenidentitäten unterschwellig oder offenkundig als Norm bestätigt? Welche Dimensionen der Diskriminierung existierten in bisherigen Darstellungen, Narrationen rund um das Thema/die Kunst. Wie gehst du damit um? Bedenke, dass alles, was mit der Ausstellung zusammenhängt, dem Ziel entgegengerichtet, gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu stören und zu verändern. So schreib nicht von oben herab, nicht belehrend. Reflektiere also, welches Ziel und welche Wirkung mit dem Text erzeugt werden sollen. Was erwartest du? Was willst du erreichen? »Was ich zeigen kann, kann ich nicht sagen«, heißt es bei Brandstätter (2012: 35). Ein Umstand, den auch viele Künstler_innen zu spüren bekommen, wenn sie vor der Herausforderung einer Erklärung ihrer Arbeit stehen. So sind Kurator_innen immer auch Vermittler_innen, die versuchen, Brücken zu dem Unbeschreiblichen zu bauen, oder nicht?

Wie wäre es...

Wie wäre es mit einem Text, der inspiriert und eine neue Sprache zusammen mit der Kunst und der Ausstellung findet? Eine, die wirklich eine Ebene hinzufügt und nicht den Versuch unternimmt, die Kunst in ihrer Gänze zu erklären. Sie ihres wie auch immer gearteten Wunders zu berauben und sie wie jedes andere Ding in der Welt einfach mit Worten zu bändigen. Wie wäre es, mit einem Text, der Zusammenhänge aufzeigt, ohne den Rahmen zu fest zu zurren oder gleichermaßen nichts auszusagen? Wie wäre es mit einem transparenten Umgang mit der kuratorischen Strategie im Text? Statt einer Aufzählung oft gleicher Theoretiker_innen, die vermeintlich schon Argument genug sind oder einen Aspekt der Kunst evident zu machen scheinen. Wie wäre es, über Blickbeziehungen und die situative Verortung der Kunstwerke und in Relation zueinander zu schreiben? Die Konzeption, die Zusammenarbeit und die daraus entstandenen Bedeutungsverschiebungen? Oder Erklärungen zu formulieren, ohne selbst über die Kunst zu sprechen und doch ihre Geschichte zu erzählen – oder die Emotionen dazu, Assoziationen und etwas, was uns die Kunst näherbringt, ohne es direkt auch zu versuchen. Es geht nicht darum, Antworten auf die Fragen zu geben, die die Kunst in mühsamer Arbeit zu stellen versucht. Es geht nicht darum, Kunst mit Texten festzuzurren oder zu vereindeutigen.¹⁹⁵ Wir sollten in Ausstellungen – und wenn sie denn sein müssen auch in Einführungstexten – klare Haltungen und Meinungen vertreten und zugleich anregen, zu diskutieren. Sprache und Texte stehen also im Spannungsverhältnis zur ästhetischen Erfahrung, die begrifflich oftmals unbestimmbar bleibt und sich einer umfassenden Einordnung entzieht. Andererseits sollen kuratorische Konzepte zum Reden anregen, können Anlass eines grundlegenden Austauschs und für Meinungsäußerungen sein.

195 Es ist die »VerUneindeutigung«, die wir brauchen, wie es Antke Engel in Bezug auf das Geschlecht »zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse« als »eine queere Strategie« beschreibt. (Engel 2001: 346-364).

Berühre das Objekt mit Worten

Berühre das Objekt – wenn es geht oder in Gedanken ihm gegenüber, wenn du darüber schreibst. Versuche, einen Weg zu finden, die Besucher_innen mit in das Wechselspiel zwischen Konkretem zu Allgemeinem, Unbestimmbarem und Greifbarem, das oft von Kunst ausgeht, zu nehmen (vgl. Brandstätter 2012: 31). Es gilt, den Raum für chaotische Störungen im Kopf zu schaffen. Störungen für dich und alle anderen – als verbindendes Element, in dem alles auf neue Weise Sinn ergeben darf. Die Möglichkeit, mit Sprache zu verallgemeinern und zu abstrahieren soll keine Distanz schaffen, sondern nur einen Abstand, der zu greifen versucht, was bei zu großer Nähe manchmal unmöglich ist. Entgehe der Gefahr einer entsinnlichten Fachsprache! Wenn sie wichtig ist, dann erkläre sie, wende sie individuell und situativ an und gib der Fachsprache ein Sprachrohr, das inkludiert und nicht ausschließt. Kunstobjekte zeigen auf sich in ihrer Materialität und auf ihre Bedeutung zugleich. Sie sind damit nie nur bloße Repräsentanten ihrer Art oder ihrer Zeit – also reduziere sie nicht darauf. Beachte viel eher auch den Einfluss der besonderen Materialität des spezifischen Objekts in deiner Beobachtung. Welchen Einfluss haben das gewählte Medium und die Materialität auf das Dargestellte (#Posthumanities, #Intra-action und Relationalität). Finde deinen Ansatz; etwas Besonderes. setze dich auseinander. Vor und mit dem Objekt. In der Begegnung. Sei achtsam. Assoziiere, lass los. Lass spontane Einfälle zu. Probiere verschiedene Schreibtechniken; Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen. Probiere dich aus. Schreib spontan drei Begriffe zum Objekt/Kunstwerk auf; übertrag die Begriffe in jeweils einen Satz und drittens: bring alles in eine Narration.¹⁹⁶ Versuch, dass dein Text zum Vermittler wird zwischen den Dingen, die bislang Begriffe benutzten. Verbinde das Objekt bewusst mit dir und deinem Wissen. Reflektiere darüber, was dich warum anspricht und dir etwas sagt. Suche nach deinen Verbindungslücken. Informiere dich. Und, wenn es denn sein muss, und du wirklich Texte in deiner Ausstellung brauchst: Lass dich inspirieren vom Raum, in dem die Texte angebracht/platziert werden sollen – lass sie verschmelzen mit dem Ausstellungsdisplay – versuche den Ort der Anbringung als bedeutungshinzugebendes Moment zu begreifen, zu stören, zu verstärken, zu kommentieren, einzusetzen oder sichtbar zu machen.

Perspektiven – oder ein Versuch, dich zu stören

Eine Vervielfältigung der Kurator_innenstimme der gewählten Ausstellungsthemen und Kunstwerke wird dabei immer wichtiger: Kommentare von weiteren Teammitgliedern, akustisch hörbare Kommentare von Autor_innen, anregende Fragen, Interpretationen von Wissenschaftler_innen anderer Disziplinen oder Kindern (die dann sogar ein eigenes Label am Objekt erhalten) sind ebenso denkbar wie die Inklusion von Hidden and Oral Histories, Kurzgeschichten, Gedichte als Parallelerzählung, die einem das Thema auf neue Weise näherbringt und anders beleuchtet. Aus und in welcher Sprache wird erzählt? Welche wählst du und warum?

Versuch dich, selbst zu stören – durch bewusste Veränderung deiner Methode, Texte zu schreiben; durch andere Personen, mit denen du kollaborativ schreibst. Trau

¹⁹⁶ Diese Drei-Schritt-Technik haben Anne Fäser und ich wiederholt mit Studierenden in Seminaren durchgeführt.

dich und lass dir Feedback geben. Echtes. Lies deinen Text vor und lass spontanes Feedback zur Wirkung zu. Frag: was ist dir aufgefallen? Was hast du gehört? Welche Wirkung hat der Text bei dir hinterlassen? Was ist dir an der Sprache aufgefallen? Ist sie humorvoll oder nüchtern? Begeistert, kritisch, überraschend oder belehrend? Regt er zum Denken, Phantasieren oder Verstehen an? Was denkst du, war mir wichtig und wer ist die_der Adressat_in? Was fandest du gut, anregend, aber auch schwierig? Welche Fragen hast du an den Text?

Frag dich und dein Gegenüber...was verändert sich durch die Situation, in der der Text gelesen wird? Gerade bist du: Konzentriert? Allein? Fit? Gut gelaunt? Im Arbeits- oder Freizeitmodus? Woran hast du vorher gedacht? Wie sind die Lautstärke und Atmosphäre um dich herum? Wie ist und wird das Licht? Was siehst du noch neben dem Text?

Werde dir bewusst, welche Setzungen du vornimmst. Welches Verständnis du von Wissen anlegst. Welche Voraussetzungen du erwartest. Und was du von dem Text und seinen Leser_innen erwartest. Welche Blickbeziehungen im Raum dir wichtig sind und welche Kernaussagen du im Text nicht weglassen wollen würdest. Wie kannst du dem Raum einen dialogischen Charakter geben? Inwieweit bringt der Text die Besucher_innen in Bewegung oder stellt sie still? Gibt er insgesamt Orientierung im Raum? Soll er das? Finde es heraus, indem du mit anderen darüber sprichst. Solchen, die du kennst und solchen, die du kennen solltest. Denjenigen, die dich kennen sollten und diejenigen, die dich schon immer kannten. Und auch all jenen, die du schon immer mal kennenlernen wolltest.

Frag sie... Siehst du, was ich erreichen will mit dem Text? Wie fühlt er sich an? Zeige ich Bedeutungsvielfalt oder vereindeutige ich die Kunst? Gebe ich eine gute Auswahl an Informationen, lege sie offen und mache damit meine und dann auch unsere gemeinsame Wissensgrundlage transparent? Ist sie gut genug, damit du Lust bekommst, mit mir über diese Themen, die Kunst oder andere Themen zu unterhalten? Würden wir in unser Gespräch dabei noch immer die Kunst einbeziehen können? Welche Gefühle und Gedanken löst der Text bei dir aus? Welche Sinne spricht er (nicht) an? Stört er dich bei der Wahrnehmung oder kannst du so vielleicht mit mir gemeinsam den Tanz der Sprache um die Kunst herumtanzen?

5. Schluss und Anfang

Wissen braucht Gestaltung. Digital und analog

Ausstellungen können Anregungen, Gedanken und Antworten auf Fragen geben, von denen man nicht mal daran dachte, sie zu googeln. In Zeiten, in denen uns Algorithmen ein umfassendes Netz an wohl kalkulierten Zusammenhangsvorschlägen mit Wahrheitssuggestion präsentieren und wir mehr Bildern denn je begegnen, können wir auf Ausstellungen nicht verzichten.

Galt das Internet vor allem als Ort unendlicher Möglichkeiten, der allen zugänglich sein und in seinem Anspruch demokratisch, selbstbestimmt und frei ist, müssen wir feststellen, dass sich die Utopie von elektronischer Agora und einem Demokratie-schub nicht bewahrheitet hat. Die digitale Welt eröffnet für 57 % der Weltbevölkerung unfassbare Möglichkeiten – doch, die die unermessliche Inhaltsfülle – gepaart mit der Zeit, die wir damit verbringen: „the world will spend more than 12½ trillion hours¹ – macht deutlich, was fehlt und worauf wir uns einstellen könnten: Auf eine Chance, kuratorische queer-feministische Logiken, Fragestellungen und Momente der Störung zu initiieren im viel zu großen, kapitalistischen und systematischen Überwachungssystem, Echokammern und Filterblasen. Bei so vielen Stunden, die wir online verbringen, erscheint es wichtig, dass Inhalte nicht nur nach marktwirtschaftlichen Gründen angezeigt, sondern sie transparent und reflektiert zusammengestellt werden. Wenn wir aber den Kapitalist_innen mit ihren Informatiker_innen und Algorithmen unsere Welt allein überlassen und die Cookies schlussendlich alles von uns merken (egal, ob sie vorher mal mehr oder weniger höflich – aber ganz sicher immer nervig als Pop-Up unsere Erlaubnis wollen) – vergeben wir eine große Chance. In Ausstellungen reicht es nicht aus, Daten zu verwenden, „to train our algorithm to help recommend new artworks, artists and exhibitions you might²“ Wir brauchen eine kuratorische Haltung.

1 Vgl. datareportal.com/reports/digital-2022-global-overview-report (Zugriff 21.6.22).

2 Sonst heißt vielleicht bald nur noch: „Know your audience: Measure engagement with analytics on audience demographics, visiting patterns, behaviours, trends and accessibility“ wie bei der Bilderkennungs-App SMARTIFY. Die eigentlich großartige Idee entpuppt sich als kanonisierende Algorithmus-Maschine. Sowohl in der Art der Informationen zur Kunst als auch die berühmten Künstler_innen wiederholen Mechanismen, Kategorien und Schemata, die wir eigentlich längst hinter uns lassen wollen. Effekt ist nämlich, bereits bekannte und wohlhabende Künstler_innen werden bekannter – die bisher unsichtbar gemachten Geschichten bleiben unsichtbar – schlicht, weil die Informationen in der Datenbank nicht vorhanden sind – vielleicht, weil keine Zeit, kein Geld und keine Überzeugung da sind, alles digital verfügbar zu machen. Ganz abgesehen von den Bildrechten, die man damit auch

Das ist die eine Seite. Was ist mit der anderen? Die Seite der Kunst, der Theorie, der reflektierten Praxis? Wir erinnern uns: Bekannte Dinge sind nicht unbedingt bekannt, weil sie gut sind, sondern werden für nützlich oder „interessant erachtet, weil sie bekannt sind“, so Lévi-Strauss 1968 – lange also, bevor das Internet öffentlich genutzt wurde. Ausstellungen hingegen sollten nicht jenem kapitalistischen, neoliberalen System und der Versuchung des „Algorithm-Curator“ folgen müssen, der ein vermeintlich „unmediated, neutral and uninfluenced way of thinking“ verspricht.³ Wichtig ist, dass Kunstinstitutionen und Kurator_innen den Digital-Kapitalismus-Verbund nicht einfach nachahmen, blind daran teilnehmen oder gar damit wetteifern, sondern ihn reflektieren und sinnvoll nutzen. Die Möglichkeiten des Teilhabens sind auch durch das WorldWideWeb vielfältig und werden ja auch schon umfassend von den Museen und Communities mit vielfältigen Formaten, Sprachen, und Bildern genutzt.⁴ Kurator_innen können digitale Infrastrukturen als aktivistische Plattform und Verbindungsmöglichkeit nutzen. So kann es die kuratorische Arbeit in vielerlei Hinsicht erleichtern, ob bei der Suche von Kooperationspartnerinnen (regional bis weltweit), der Leihgaben sowie bei der Aufarbeitung der Verwicklungen kolonialisierter Kunst und Kulturgüter. Tretet dem Digitalen mit kuratorischer Haltung entgegen – und nutzt es nicht bloß nebenbei für einen Post der Ausstellungseröffnung. Macht was Sinnvolles damit. Wir dürfen nicht vergessen, dass Wissen sich entwickelt und wir darauf achtgeben sollten, wie es entsteht und welche Rolle wir dabei spielen. Ein Diskurs, der niemanden systematisch benachteiligt, ausschließt und diskriminieren darf.⁵ Kurator_innen sind für das WWW wie Taschenlampen, gute Filter oder Dolmetscher_innen; Dolmetscher_innen, die nicht nur aus Erfahrung den richtigen Ton

abgibt. Selbst als Kunst- oder Ausstellungsempfehlung zu gelten, ist gegen Gebühr auch möglich – im „Premium-Service“ – kostspielig wahrscheinlich nur erreichbar für die großen Galerien, Museen oder Künstler_innen. Vgl. [smartify.org](https://www.smartify.org) (Zugriff 9.10.18). Die Daten, die dazu gesammelt, verwendet und verkauft werden: “This includes data regarding (i) artworks you scan, (ii) artist information you access, (iii) the time and place of using the App and (iv) the artwork that you favourite within the App (v) the links you click, (vi) the number of times you login, (vii) your location based on your IP-address, (viii) how you respond to or engage with e-mails sent by us, and (ix) how you use the App (including your location as obtained through our App if this is something that you have previously consented.” [smartify.org/privacy](https://www.smartify.org/privacy). Und das alles finanziert aus einem Programm der Europäischen Union „HORIZON“ für die Appentwicklung. Geld, von dem die Künstler_innen, Wissenschaftler_innen und Kurator_innen nichts erhalten. Vgl. ec.europa.eu/programmes/horizon2020/en/what-horizon-2020 (Zugriff 9.10.18).

- 3 Oder denjenigen, die vor allem große Social-Media-Reichweiten bei Twitter, Instagram, YouTube, TikTok besitzen. Manique Hendricks (2018): *The Algorithm as Curator: In Search of a Non-Narrated Collection Presentation*, stedelijkstudies.com/wp-content/uploads/2018/07/Stedelijk-Studies-5-The-Algorithm-as-Curator-Hendricks.pdf, o.S. (Zugriff 19.3.19).
- 4 Vgl. [schirn.de/magazin/antsy/2021/der_perfekte_algorithmus/](https://www.schirn.de/magazin/antsy/2021/der_perfekte_algorithmus/); [dhmd.de/ausstellungen/kuenstliche-intelligenz](https://www.dhmd.de/ausstellungen/kuenstliche-intelligenz). So dient auch das politische Thema kultureller Aneignung bei TikTok als Plattform für die Communities #nativetiktok, die ihnen inzwischen milliardenfache Aufmerksamkeit einbringt. (vgl. [cbsnews.com/news/nativetiktok-is-preserving-and-showcasing-indigenous-culture/](https://www.cbsnews.com/news/nativetiktok-is-preserving-and-showcasing-indigenous-culture/); [pbs.org/newshour/arts/how-indigenous-creators-are-nurturing-a-space-on-tiktok-to-educate-and-entertain](https://www.pbs.org/newshour/arts/how-indigenous-creators-are-nurturing-a-space-on-tiktok-to-educate-and-entertain)), vgl. zudem [schirn.de/angebote/digitale_angebote/](https://www.schirn.de/angebote/digitale_angebote/) (Zugriff 22.5.22); Involvierung von Schwarmintelligenz hingegen ist in Zeiten knapper Budgets nur so lange eine Möglichkeit, bis sie umfassende Betreuung benötigt und von den Teilnehmer_innen als unbezahlte Carearbeit verwendet wird.
- 5 Vgl. cryptpad.fr/pad/#/2/pad/view/1Auk+NrR3XM+6z4E18qloyDJZvl29oLXqzRfks2UEQ/embed/; [ethicsinaction.ieee.org](https://www.ethicsinaction.ieee.org) (Zugriff 22.5.22). „Algo.Rules“ oder dem Think Tank „iRights.Lab“.

treffen, sondern auch begründen, warum sie was wie sagen und zeigen. Übersetzen ist mehr als die bloße Übertragung von Wörtern in andere Sprachen; es ist eine Form der Verständigung und komplexen Kommunikation – vor allem wenn es sich um Kunst handelt. Daher ist es wichtig, die richtigen Fragen mit demselben Engagement des Queer Curating weiterhin, grundsätzlich und für die Zukunft zu stellen: Welche kuratorischen Möglichkeiten und Herausforderungen stecken im Digitalen? Wie positionieren wir uns? Welche Möglichkeiten bieten das Internet, Soziale Medien und auch digitale Ausstellungen, Apps, VR und AR?⁶ Wie können wir diese Chance nutzen, um wichtige, diverse und neue Inhalte, Künstler_innen und Besucher_innen anzusprechen, aufzuzeichnen und zu sammeln – im Verbund mit kuratorischer Forschung und dem analogen Raumerlebnis? Welch Chance es ist, diverse Menschen zu engagieren und an ihre digitalen und analogen Wahrnehmungsgewohnheiten anzuknüpfen, oder? Lasst uns ein Engagement vorantreiben, das Wissen um Kunst nicht als Ware begreift und Digitalität inkludiert. Und darin nicht zuletzt politische, queer-feministische Inhalte und Strategien genutzt werden – auch wenn das mehr Arbeit macht als das altbekannte, immer wieder zitierte, kanonisierte Wissen, das sich scheinbar entpersonalisiert verbreitet. Kuratorische Forschung mit dem Blick in die Zukunft, Auseinandersetzung mit der Gegenwart und Aufarbeitung der Vergangenheit, mit, durch und an der Kunst, sind Basis des Queer Curating. So ist es wichtig, dass die Konzeption von Ausstellungen und kuratorischer Arbeit so wenig wie möglich abhängig von neoliberalen Mechanismen agiert, kritisch-reflektiert und gesellschaftspolitisch ist.⁷ Selbst das Documenta-System, das so progressiv sein will, wählt ihre gezeigte Kunst doch leider zu oft mit eben bekannten, nicht transparenten und diskriminierenden Mechanismen aus. Ein System, das sich gerade selbst abschafft.⁸

Wissen ist immer politisch – das verstanden wir bereits vor den 1960er Jahren und Michel Foucault.⁹ Die Erforschung von Wissen wird nicht umfassend von merkantilen Mechanismen dominiert – nicht im Museum und auch nicht in den universitären

6 Wie „Street Galleries“ des Google Arts & Culture Lab experiments.withgoogle.com/bts-street-galleries, das am 9.7.22 ihren Launch hatte und sich mit Reichweiten der Popmusik verbindet. Virtual und Augmented Reality verbinden dabei beide Welten.

7 So sollte die sich seit Jahren abzeichnende Entwicklung der Wissenschaftspolitik gestoppt werden, die von der Akquise von Drittmitteln bestimmt wird – noch zusätzlich zu den eben besprochenen, neoliberalen Logiken. Die Forschung in Universitäten und Museen ist ebenso abhängig wie oft das Zustandekommen von Projekten durch Förder- oder Drittmittel mit Projekten. Ihre Akquise wiederum wird zum Messinstrument für Erfolg und Qualität. Zeit und Geld fließen in Anträge, wenn man sie denn hat und beeinflussen oftmals sogar die Wahl der Themen (vgl. Kapitel 1.1 „Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen“).

8 „Documenta 15“ – kuratorisches Kollektiv und doch ist es die Haltung, die gerade fehlt – zu den Anschuldigungen und Vorwürfen und vor allem im Vorhinein zur Auswahl – eben auch antisemitischer Positionen. [dw.com/de/documenta-antisemitismus-streit-gesprache/darin](https://www.dw.com/de/documenta-antisemitismus-streit-gesprache/darin): „Die große Frage aber bleibt: Wer wird hier in Kassel mit wem vernetzt und mit welcher Absicht?“ Und, kann man wirklich sagen, „die Geschäftsführerinnen der Documenta hat angemessene Maßnahmen“ ergriffen? [documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/](https://www.documenta-fifteen.de/pressemitteilungen/) (Zugriff 17.7.22).

9 Foucault folgend heißt dies, dass es „keine Machtbeziehung gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert“ (1977: 39). Vgl. ebenso: Foucault 1966, 1969 und 1971.

Bildungsbereichen, die sich mit Kunst beschäftigen.¹⁰ So sollte der sich seit Jahren abzeichnende Trend gestoppt werden, der als eine Wissenschaftspolitik betrieben wird, die von der Akquise von Drittmitteln bestimmt wird. Die Forschung lässt sich dem Anschein nach ohne Drittmittel nicht mehr vorantreiben und diese wiederum werden zum Messinstrument für Erfolg und Qualität der Forschung, die wiederum die Themen beeinflussen.¹¹ „Forschung‘ war jedoch und ist noch mit einem emanzipatorischen Versprechen verknüpft und dies im Feld der Künste und der Wissenschaften.“¹² Menschliche Begegnung, situiertes Wissen, Austausch und überraschende Erfahrungen, die mit mehr als Augen, Daumen und Zeigefingerbewegung erlebt, navigiert und damit beeinflusst werden können, dürfen nicht in den Hintergrund geraten und wieder zur Trennung von Körper und Geist führen. Dennoch sollten wir uns bewusst werden, dass die digitale Bildbetrachtung und Recherche durch die Verwendung des Internets als Wissens- und Informationsquelle und die Art der Ergebnisse, ihre Form und ihr Inhalt auch unsere Wahrnehmung in Ausstellungen verändern wird.¹³ Wir brauchen Menschen und Ausstellungsorte, denen wir begegnen, die wir kennenlernen, in die wir hineintreten, (neu) erleben und an die wir zurückkehren können. ‚Orte‘ auch nicht nur in einem geografischen, sondern in einem anthropologischen Sinn, sind Vergewisserung und Erweiterung unseres Seins – unseres diversen, respektvollen und engagierten Seins – und bieten Grundlage für neue Begegnungen mit Kunst, Menschen und wichtigen Themen mit queer-feministischen Methoden. Dabei geht es nicht um ein nationalistisches Bewusstsein, sondern um eine Gesellschaft, die sich mit den Dingen der Welt umfassend auseinandersetzen kann und nicht blind einer Machtinszenierung folgt – auch in und mit Ausstellungen.

Die Frage nach Unterbrechung von Dominanz und die Stärkung bisher wenig beachteter Wissensarten, die bislang im diskursiven Feld untergingen, verbinden sich mit queeren Praktiken. Seit den Anfängen queerer Politiken existierten neben den Befreiungskämpfen für freie Begegnungen und aus (hetero-)normativen Strukturen, generelle Forderungen nach Gleichberechtigung und achtungsvoll-antidiskriminierendem Umgang miteinander. Dies ist als Suchkriterium von Ausstellungsinhalten ebenso wie auf der sprachlichen Ebene in kommunikativen Handlungen der Ausstellung relevant. So ist der erstmals diffamierende Ausdruck ‚queer‘ durch eine politisch-aktivistische Selbstaneignung in den US-Amerikanischen 1980er Jahren umge-

10 So plädiert auch Bernhard Graf (2013): „Sie müssen sichtbar machen, wie wichtig eigenständige Forschung eines Museums ist, indem sie ihre Forschungsergebnisse aktuell und publikumsgerecht in ihren Dauer- und Sonderausstellungen präsentieren.“ (S. 55).

11 Vgl. Kapitel 1.1, Bippus 2016, Münch 2006.

12 Elke Bippus (2016): „Teilhabe am Wissen.‘ Part-of Relation‘ oder performative Forschung im Feld der Kunst“, in: p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, p-art-icipate.net/teilhabe-am-wissen/, S. 39 (Zugriff 21.4.19).

13 So ist es zugleich auch nur allzu verständlich, dass bei dem KI-Design die Begegnung mit dem Menschlichen immer wichtiger wird. So wie in den Anfängen der Bezeichnungen und Bewegungsgesten mit den Händen rund um die Verwendung des Computers existierten: ‚Fenster öffnen‘, den Computer ‚herunterfahren‘, etwas in den ‚Papierkorb‘ legen – als Anthropomorphismus im digitalen Design. Vgl. Vivian Bennett (2010), Marc Teyssier (2020): Anthropomorphic devices for affective touch communication. Human-Computer Interaction. Paris: Institut Polytechnique; Till J. Huss (2022): „Human-like Technology: On the Meaning and Critique of Anthropomorphism in Design“ (Vortrag, 14.7.22, UE).

wertet worden. Der Wirkungsbereich von ‚queer‘ – neben der identitären/sexuellen Selbstbezeichnung – wurde seit seiner Entwicklung und Verwendung stets erweitert. Auch in Berlin werden derzeit daran umfassende, gesellschaftliche Veränderungen verhandelt. Seine Theoretisierung im akademischen Kontext machte in Kombination mit den feministischen, interventionistischen und aktivistischen Praktiken für diese Arbeit die größte Sprengkraft aus. So knüpft die kuratorische Haltung direkt daran an und wird im Rahmen des Queer Curating zentral. Dabei geht es in diesem Zusammenhang nicht in erster Linie darum, queere Künstler_innen zu zeigen, sondern darum, politisch intendiert auf bestimmte Weisen zu intervenieren, indem mithilfe von vielseitigen, heterogenen und speziell auf den Ort bezogene, queerende Praktiken für Ausstellungen eingesetzt werden können.

Wissen braucht Gestaltung. Hier und jetzt. Ein Queer Curating

Queer Curating verändert die Art zu Denken und zu Handeln. Es ist radikal und poetisch – politisch und sanft. Es vereint Körper, Geist und Herz – mit der Welt. In einer Welt, in der alles in Verbindungen existiert, wird sich auch unser Verständnis von Wissen und unser Umgang mit Kunst verändern. Ideologien der Objektivität werden verabschiedet und das Positionieren mit einer queer-kuratorischen Haltung begrüßt. Das Zeigen von Kunst ist eine (selbst)reflektierte und kontextgebundene Auseinandersetzung mit vorgefundenen Denkordnungen und Präsentationspraktiken. Ausstellungen sind immer politisch und ihre Konstruiertheit von (Kunst-)Geschichte, das Eingebundensein in machtvolle Wissensproduktion und Perspektiven der Narration können in Ausstellungen offengelegt und herausgefordert werden, so dass jede queer-feministische Ausstellung letztendlich zu Veränderung und Diversifizierung der Kunsthistorie beitragen kann. Keinen ‚Ursprung der Entwicklung‘ der Kunst zu suchen, sondern ihre komplexe Verwobenheit zu (be)greifen, ist das Ziel. So werden Sehgewohnheiten und Ausstellungsrituale situativ und strukturell veränderbar.

Die Methode des Queer Curating lebt eine solidarische Ausstellungspraxis, die als Ausdruck einer queer-feministischen Haltung Momente kuratorischer Störungen zu entwerfen vermag. Reflektiertes Zeigen und Positionieren – eine Haltung in transparenter Bewegung und den Mut zur Gestaltung. Es geht darum, eigene, kontroverse, anregende Ansichten zu einer Kunst zu fördern, die dezidiert eine wichtige Rolle in einer diversen Gesellschaft einnimmt. Ausstellungen sind Spiegel und Teil der Gesellschaft zugleich. Queer Curating versucht diesem Anspruch gerecht zu werden und zugleich engagiert voranzutreiben. Wir brauchen mehr Liebe, mehr Mut, kluge Gedanken, Neugierde und Beharrlichkeit – für mehr Vielfalt, Verbindungen und Auseinandersetzungen. Mehr Freiheit *mit*, *in* und *durch* Ausstellungen.

Dies ist möglich, da der Weg bis dorthin mit der Methode des Queer Curating auf intra-aktivistische Weisen gedacht werden kann. Dennoch war es weder möglich, noch die Absicht, die Beispiele oder ‚queer‘ generell im Rahmen des Queer Curating auf ‚Wesentliches‘ zu reduzieren oder in ihren Bedeutungen festzulegen. Dies würde gleichermaßen dem Begriff und dem Konzept grundlegend widersprechen, so dass an dieser Stelle nur von ‚queeren Essenzen‘ die Rede ist und nicht von einem Fazit. Die Methoden queer-feministischen Ausstellens sind dafür von Zugewandtheit, Offenheit, Hingabe, Leidenschaft und Verwundbarmachung – nicht nur in der Praxis, sondern

auch in den Theorien – geprägt. Es geht also nicht darum, einen neuen Kanon zu bilden und ihn dogmatisch zu predigen. Macht muss nicht mit Macht begegnet werden. So kann auch die radikal-relationale Vorgehensweise in Theorie und Praxis als Kampf verstanden werden, der Machtmechanismen unterwandert, sie dekonstruiert – und nicht einfach wiederholt. Mit jeder fertigen Ausstellung endet und beginnt zugleich dieser Kampf. Wie groß, weitreichend oder nachhaltig die daraus resultierende Störung und Schwächung machtvoller Strukturen ist, hängt von vielen Faktoren ab. Wichtig ist dennoch jederzeit, performativ mit entsprechenden queer-feministischen Theorien, Methoden und Denkweisen von Ausstellungen zu leben. Störungen sind in dieser Arbeit in erster Linie als produktives Moment gemeint, das im Moment des Anhaltens, Sensibilisierens und Unterbrechens von Routinen Neues schafft. Freiräume, in denen nicht nur die dekonstruktivistische Störung als solche zählt, sondern die Hervorbringung von Alternativen. Es erfordert eine mutige, kuratorische Haltung, sich mit Engagement und Strategien theoretische und praktische Handlungen gegen Masternarrative und machtvolle, museale Strukturen zu stellen. Diese Haltung zu finden und reflektiert zu kristallisieren und sie zugleich nach außen sichtbar werden zu lassen, lässt sie ständig in Bewegung und in ihrer ‚essenziellen Struktur‘ nie ganz fest werden. Dies bezieht sich immer auch auf die Sprache, mit und in der in Ausstellungen agiert wird. Das Kuratieren, Schreiben und Sprechen von und über Kunst sollte eben diese Feinfühligkeit besitzen, sich auf die Kunst, den Raum und Kontext derart einzustellen, und auch mit Begrifflichkeiten Sinn_liches ausdrücken. Eine größtmögliche Anschaulichkeit lässt sich nicht nur auf die gestalterische oder stilistische Ebene beziehen, sondern ebenso queer-feministisch verstehen, mit dem ‚sich darin zeigen‘ und damit die Absichten offenlegen verstehen und anwenden. Nur auf diese Weise gibt es die Möglichkeit zur Begegnung und produktiven Auseinandersetzung in der Ausstellung über wichtige Themen. Erklärtes Ziel dabei ist, mit der Ausstellung die Basis solidarischer Praxis zu liefern, die mit Kunst und den Besucher_innen zusammen entstehen. Versinnbildlicht wird dies in dieser Arbeit mit der Struktur des Rhizoms, das in Verbindung mit queeren Annahmen zur relationalen Denkstruktur der gesamten Arbeit wurde. Knotenpunkte und Fluchtlinien des Wurzelgeflechts werden immer wieder in neue Richtungen gebracht, verbunden, gestört, in und wieder neuen Abzweigungen oder im Moment des Scheiterns wachsen. Im metaphorischen Sinne zeigt die japanische Porzellanreparaturtechnik Kintsugi etwa, welche Wertschätzung Fehlbarkeiten und Schwächen entgegengebracht werden kann – jenen, die nur entstehen können, wenn man mutig genug war, es zu versuchen. Risse und Brüche werden dabei nicht verdeckt, sondern mit Gold aufgefüllt. Kuratorische Fehlbarkeiten sind auf struktureller und persönlicher, aber auch auf der Ebene der Kunstherrichtung zu finden.¹⁴ Dabei ist Queer Curating bestrebt, diese auf allen Ebenen zu thematisieren. Strukturen sollen, wo sie diskriminierend sind, verändert werden. Persönliche Verwundbarmachungen durch eigene Schwächen oder herausragendes und risikoreiches Engagement sollten ermöglicht und zugleich abgesichert werden. Es existieren Gefahren queer-feministischen Ausstellens – etwa in finanziellen Belangen und der Hoffnung langfristiger Finanzierungen. Noch zu oft werden Leuchtturmprojekte wie etwa die „Homosexualität_en“-Ausstellung finanziert – in ihren Methoden und Ergebnis-

14 So wäre es wichtig, sich gegenseitig mit Wohlwollen zu begegnen und anerkennend auf einzelne Versuche zu blicken und Zusammenarbeit anzubieten, wo Kräfte gebündelt werden können.

sen (etwa für den Umgang mit Geschichte_n) aber zu wenig nachhaltig unterstützt. Queer Curating soll transformieren – nicht als abgrenzbares Neues ausgeschlossen werden können. So müssen auch die Ausstellungen nicht queer-feministisch gelabelt werden. Das ‚System Ausstellung‘ weiß noch nicht ganz, was ihm fehlt – denn was man nicht kennt, das fehlt einem nicht – auf künstlerischer, kuratorischer Seite oder aus Besucher_innsicht. Unternimmt man dennoch den Versuch, ein anti-normatives, antidiskriminierendes und die Machtstrukturen nicht reproduzierendes Zeigen von Kunst entgegen eines Kunstkanons zu unternehmen, soll dieses Buch dabei helfen.

Queer-feministisches Ausstellen zeigt aber eben diese Versuche und nimmt Brüche und Risse in Kauf und macht sie selbst mit zum Thema – bei sich und im System. Denn mit den drei Realitäten „nothing lasts, nothing is finished, and nothing is perfect“¹⁵ gibt die Wabi-Sabi-Philosophie, die auch hinter der Kintsugi-Technik steht – um noch ein bisschen länger in der so greifbaren Metapher zu bleiben – auf beiden Seiten Hoffnung: Scheitern betrifft nicht nur die eigene Arbeit, sondern ebenso die herrschenden Strukturen: Macht ist menschengemacht und damit veränderbar. Gemeinschaftlich können viele Momente der Störung dazu beitragen. „In der Verwundbarkeit beginnt das Aufbrechen des Menschlichen im Sein.“¹⁶ „Zeig mir deine Wunde!“ ist als Aufforderung also programmatisch gemeint – als Vertrauensbeweis, Interesse und sich als Kurator_in zeigen von ‚beiden‘ Seiten. Dieser Mut wirkt sich nicht nur auf das Zeigen von Kunst aus, sondern kann auch an sich thematisiert und gezeigt werden. Auf der Ebene der Kunsthistorie geht es eben auch darum, gerade solche Risse aufzuzeigen und sie nicht zum Zwecke eines Märchens zu verdecken oder durch Wiederholungen bereits erzählter Geschichten zu übersehen. In der Bezugnahme auf die Kintsugi-Technik für kuratorische Praktiken zeigt sich, wie das Moment der Störung in seiner Zeitlichkeit und Handlungsfähigkeit sichtbar und nachhaltig anerkannt werden kann. Herausforderungen, Brüche und Schwierigkeiten dürfen gesucht, thematisiert und nicht in Ausstellungen unsichtbar gemacht werden. Ebenso wie die Kintsugi-Technik, die betont: Zelebriere die “unique history of each artefact by emphasizing its breakages, cracks or even missing parts instead of hiding or disguising them.”¹⁷ Diese Sichtbarkeit betrifft situativ das Display, den Austausch untereinander und die Betrachtungsweisen von Objekten im Einzelnen. Die Relationen im Raum sind es aber vor allem, die im Zusammenwirken mit den Ausstellungsstücken und den Besucher_innen immer wieder neue Handlungen und Konstellationen hervorbringen, wenn sie denn auf diese Weise konzipiert werden – als Normen und normierte Sichtweisen störender Prozesse. Welche Objekte, Fragestellungen und Künstler_innen werden in den diskursiven Kunstkanon aufgenommen? Wer gezeigt oder unsichtbar gemacht wird, sollte im Rahmen des Queer Curating im jeweiligen Ausstellungsprojekt mit untersucht werden. Eine wirkungsvolle Transformation von Bedeutungszuschreibungen, Sichtweisen und normativen Strukturen kann vor allem innerhalb institutionalisierter Praktiken vollzogen werden, so dass eine gezielte Auseinandersetzung mit der Frage nach ‚dem‘ Kanon geschieht. Queerness ist dabei auch als Beziehungskonzept zu verstehen, das vor dem Hintergrund des Normalisierten, des Legitimierten und darin Dominanten und

15 Vgl. Leonard Koren (1994): *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, S. 7.

16 Emmanuel Lévinas [1974], zitiert nach Czapski 2017: 137; vgl. Butler 2004, vor allem S. 42ff.

17 wabisabilife.cz/en/kintsugi-2/ (Zugriff 27.3.19).

Sichtbaren des Kanons arbeitet. Die Herausforderungen, die mit Queer Curating den normativen Strukturen des ‚Systems Ausstellung‘ gestellt werden können, macht auch das gezielt subversive Potenzial einer solchen Methode aus (vgl. Mills 2008: 46). Die Konstruiertheit von (Kunst-)Geschichte, das Eingebundensein in machtvolle Wissensproduktion und Perspektiven der Narration können in Ausstellungen offengelegt und herausgefordert werden,¹⁸ so dass jede queer-feministische Ausstellung letztendlich zu Veränderung und Diversifizierung der Kunstherrichtung beiträgt.

Alles ist miteinander verbunden, alles ist stets im Werden und doch ist es möglich, für einen kurzen Moment alles festzuhalten und auszustellen – und dies bereits bei der Konzeption in ihren Relationen mitzudenken. Relationalität, Prozesshaftigkeit und sinn_liche Wahrnehmung sind dabei im Rahmen des queer-feministischen Umgangs mit Kunstausstellungen programmatisch. Keinen ‚Ursprung der Entwicklung‘ zu suchen, sondern auf andere Weise Zusammenhänge zu denken, wird in dieser Arbeit unter anderem mit den Ansätzen von Karen Barad, Gilles Deleuze/Félix Guattari, Jack Halberstam, Donna Haraway und Lévi-Strauss unternommen. Mit ihrer Betrachtung lässt sich die Welt der Ausstellung mit all ihren Weisen des Seins und der Entstehung von Wissen situativ, relational und anti-normativ denken, die für ein Queer Curating essentiell sind. Dabei ist man als Kurator_in innerhalb dieser Zusammenhänge ebenso involviert, verwundbar, offen und aktivistisch-lenkend beteiligt. Die Momente der Störung stellen dabei Konkretionspunkte dar, die wie Dispositive funktionieren und gedacht werden können. Neue Que(e)rverbindungen können an den Bruchstellen ausgemacht werden, so dass der Bruch der Norm an unterschiedlichen Ansatzpunkten vollzogen und Alternativen gedacht werden. Die Vorstellungen von Wissens-/Bedeutungsproduktion, der Rolle der (sinnlichen) Wahrnehmung und kuratorischer ‚Raumarbeit‘ werden an diesen Stellen neu gedacht. Geist und Körper vermischen sich – Sein und Wissen, Subjekt und Objekt ebenso.

Beim Queer Curating geht es vor allem darum, wie man die Welt als Kurator_in sehen kann, wie man sich darin verortet, sich orientiert und den Ort ein_richtet. Queer Curating stellt Fragen und regt Fragen an, wie: Wie man durch die Dinge um einen herum geformt ist, sie formt, wie man sich mit ihnen in_formiert – bis sie nicht mehr von einem selbst zu trennen sind. Aber waren sie je getrennt Ontologie und Epistemologie sind so lange neu zu denken, bis sie paranoid zu werden drohen. Das Kuratieren von Ausstellungen wird auf diese Weise jedes Mal existentiell. Existentiell, da es nicht mehr vom eigenen Sein und der eigenen Haltung getrennt werden kann. Nur auf diese Weise lassen sich Ausstellungen noch vertreten. Nicht, weil sie egozentrisch oder im anthropozänen Sinne verstanden werden sollen, sondern, weil es darum geht, Verantwortung zu übernehmen. Verantwortung dafür, Kunst und Gesellschaft auf eine Weise zusammenzubringen, wie sie queer-feministischen Ansprüchen gerecht werden kann. Das Kuratieren von Ausstellungen verlangt Kraft, Zeit und bringt viel zu selten genug Geld ein – so sollen sie doch aber wenigstens all das an Leidenschaft, tiefgehendem Interesse und Zugewandtheit zeigen – ob im Team oder zu Beginn allein. Queer Curating verändert sich durch jede_n mit samt der verbundenen Akteuer_innen und Entitäten. Wenn Machtverhältnisse nicht nur angedeutet, analysiert oder illustriert,

18 Vgl. u.a. Muttenthaler/Wonisch 2006, 2007. Vgl. Adusei-Poku 2012, Bosold/Brill/Weitz 2015, Engel 2002/2011, Jones 2017, Krasny 2013, Molesworth 2010, Mörsch 2009, Ortman 2009, Schade/Wenk 2011 und queeringthemuseum.org, museen-queeren.de (Zugriff 27.3.19).

sondern ernsthaft infrage gestellt werden sollen, dann muss sich Machtkritik konzeptuell niederschlagen: in der personellen Besetzung, in der Gestaltung von Räumen (Denk- und physischen Räumen), den Sichtweisen auf die Besucher_innen, auf die Sprache, in der Definition dessen, was ausgestellt werden sollte und was nicht. Die kuratorische Haltung, die sich in kuratorischen Praktiken sowohl ausdrückt als auch formt, verbindet Bewegungen mit Dingen im Raum.

Für Momente kuratorischer Störungen zur Veränderung der Welt braucht man Handwerkszeug. Davon gibt es bereits einiges, dieses Buch ist ebenso als solches gedacht. Dieses Buch wollte beides sein: ein gemeinsames Arbeiten an neuen Ausstellungsmethoden und ein Anknüpfen an Bekanntes – verbunden mit poetisch-aktivistischem Drang nach vorn. Hier enthalten ist ein kulturwissenschaftliches, diskurstheoretisches Grundverständnis gesellschafts-politischer Annahmen mit einem queer-feministischen und prozessphilosophischen Umgang mit allen Entitäten im Zusammenhang mit Ausstellungen. Wichtige methodische und inhaltliche Grundlagen waren immer doppelt zu verstehen: Ihre Inhalte und ihr reflektiertes, methodisches Vorgehen waren gleichermaßen wichtig – denn es geht immer als erstes um das ‚Wie‘. Jeder Ansatz hatte ein performatives Verständnis, dass Handeln neue Realitäten hervorbringt: So waren die Queer Studies und Theories, die Prozessphilosophie, Ansätze zum New Materialism, die Quantenphysik und die post-humanist-Forschung wichtig – ebenso wie die institutionskritischen und postrepräsentativen Erkenntnisse der Kunstvermittlung und die reziprok wirkende und genutzte Praxis des Kuratierens und in der Lehre. Nicht zuletzt, da mit ihnen nach Momenten kuratorischer Störungen gesucht werden konnte und sie zugleich Vorstellungen von kollektiven ‚Seinsweisen‘, viele Aspekte miteinzubeziehen vermögen – der queer-feministische Anspruch bringt die Politik und Durchsetzungskraft. Eine Suche nach Momenten kuratorischer Störung, die gemeinsam mit dem Methoden-Glossar unternommen wurde. So sei es an dieser Stelle nochmal betont: Das Methoden-Glossar ist Ergebnis meiner praktischen und theoretischen Forschung. Darin enthalten sind fünfzehn Einträge. Diese entstanden in begeisterter theoretisch-praktischer Arbeit im universitären und kuratorischen Bereich und stellen daraus einen Ausschnitt vor, mit dem ich bis heute arbeite.¹⁹ Durch jede neue Erfahrung kommen weitere Einträge hinzu. Für die eigene Anwendung dürfen Einträge selbstverständlich wegfallen oder ergänzt werden. Subjekte/Objekte/Räume sind Bestandteile jeder Ausstellung, die sich gemeinsam hervorbringen und sich gegenseitig in der Konzeption bedingen. Die Glossar-Einträge sollten also in ihrer Dreiteilung den Einstieg erleichtern und Orientierung bieten und sollen daher nicht als absolut gesehen werden. Es geht um die Umgangsweisen – mit Objekten, Subjekten und Räumen – im weitesten und relationalen Sinne. Ein Glossar kann niemals selbst Fazit sein, weshalb immer die sich damit verbindende eigene, kuratorische Praktik entscheidend ist.

Die Ausstellungsbeispiele zeigen, wie ich praktisch mit der Methode des Queer Curating generell und mit dem Methoden-Glossar gearbeitet habe, ohne dass sie als

19 Bis Juli 2022. Dabei können dir alle theoretischen Positionen längst bekannt oder vollständig unbekannt und unpassend sein – wenn du dich mit ihnen hier auseinandersetzt, werden sie dir neue Erkenntnisse für deine eigene Ausstellungspraktik beschern. Das hoffe ich. Und wenn nicht, grenze dich von ihnen ab, such deine eigenen, setze sie mit Haltung ein und erzähle mir gern davon (beatrice.miersch@gmx.net).

dogmatisch-normierend verstanden werden sollen. Die Ausstellungsbeispiele sind Anwendung und Quelle zugleich. Sie besitzen eigene Logiken, Schwerpunkte und Ausdrucksweisen denen Denk- und Wirkungsraum gegeben wurde und zugleich auf die Arbeit zurückwirkten. Epistemologisch war auch nicht die Theorie oder Praxis ‚zuerst da‘, sondern beides wurde zusammengedacht und hat sich gegenseitig hervorbracht und ergänzt. ‚Die Praxis‘ waren – neben der Art und Weise wie Theorie betrieben und Seminare konzipiert wurden – vor allem zwei Ausstellungen, die Hybride auf ihre eigene Art waren. Das eine Hybrid aus eigenem Seminar mit Ausstellung und das andere eines, das insgesamt an drei Orten in Berlin und Münster besonders im Hinblick auf seine kuratorische Umsetzung einer Kunst- und kulturhistorischer Ausstellung spannend war.

Queer Curating beginnt und endet bei den Kurator_innen. Ihr Austausch über Erwartungen und Erwartungserwartungen an Ausstellungen, die gemeinsame Betrachtung bisheriger Konzepte, Versuche, Methoden – ebenso wie der Blick auf zeitaktuelle Entwicklungen und ihre gesellschaftspolitische Haltung dazu. Die Auseinandersetzung mit der eigenen kuratorischen Haltung ermöglicht nicht nur die Reflexion des eigenen, gewordenen Status Quo, sondern ist auch der Anfangspunkt für die gemeinsame Ausrichtung, Orientierung und Hinwendung – zu Objekten, Themen, Konzepten – bis hin zu anderen Menschen im Umfeld und möglichen Kooperationspartner_innen. Eine im doppelten Sinne nachhaltige Entwicklung von Ausstellungen, als kollaborativ-solidarische Ausstellungspraxis ist dabei Ziel und Methode gleichermaßen. Ausstellungen sind Spiegel und Teil der Gesellschaft. Einer, die wir sehen und einer, die wir uns wünschen. Queer Curating versucht diesem Anspruch gerecht zu werden und zugleich engagiert voranzuschreiten. Wir brauchen mehr Liebe, mehr Mut, Neugier und Beharrlichkeit – für mehr Vielfalt, Verbindungen und auch Auseinandersetzungen – mehr Freiheit mit, in und durch Ausstellungen. Es ist wichtig, dass wir Alternativen suchen. Lasst uns Kunst nicht wieder in ihre normalisierten Kategorien fallen! Sagt ja zur Diversität und nein zum normierenden Kunstkanon, zu reduzierenden Repräsentations- und Geldmarktlogiken sowie zu Diskriminierung. Bekennt euch zu Komplexität, zum Kontext und gestaltet mit Überzeugung. Queer-feministische Ansätze und die Art, wie theoretisch-praktische Arbeit gehandhabt wird, ermöglichen Ausstellungen ihre notwendige Dringlichkeit. Kuratorische Praktiken, die mit neuen Sichtweisen und einer radikalen Offenheit im Verbund mit theoretisch-praktischen Ansätzen umsetzbar werden sollen. Mit ihnen gemeinsam kann sich das performativ-situative Werden als Gestalten von Ausstellungen grundlegend verändern und das Denken der Welt ein Stückchen näher zusammenrücken.

Also, schafft Räume, die ihr euch selbst wünscht. Für euch und für alle. Überlegt, warum ihr sie so wollt und bezieht dies sichtbar in eure Konzeption ein. Bringt normierte Lesbarkeiten ins Schwanken, zeigt Fehlstellen auf, macht sie nicht unsichtbar, sondern arbeitet daran. Deklariert oder bewertet keine Ursprünge oder malt stringente und damit utopische Entwicklungslinien. Gebt nicht den Anschein eines allwissenden Überblicks. Habt Engagement, neue Begriffe, neue Bezeichnungen, neue Schlagworte. Sprecht wichtige Themen an. Seid nicht leise und macht es euch nicht bequem. Seid mutig und überzeugt euer Umfeld von euren Plänen. Setzt euch zusammen und fragt weiter: Wer entscheidet über Ressourcen, Ausstellungsthemen, Künstler_innen? Wer

sitzt in den Gremien oder hohen Posten des Museums? Wer sitzt in der Kulturpolitik? Wer setzt wie wo Prioritäten? Wer hat Macht? Im nächsten Schritt: Wie könnt ihr euch Gehör verschaffen? Wer kann helfen und wie? Was braucht ihr von wem und was könnt ihr leisten?

Nun denn! Lass dich nicht verführen von den „Masters tools“ (Lorde 1979). Aber auch nicht entmutigen, wenn deine initiierten Störungen noch nicht so funktionieren, wie du es gern hättest. Es geht ja nicht nur um Dekonstruktion, sondern der Hervorbringung von Alternativen. Das Kuratieren von Ausstellungen verlangt Ausdauer, viel Kraft, Überzeugung und Mut – aber du bist nicht allein. Versprochen. Fordere die Abgrenzungen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem heraus. Außen und Innen. Du und ich – wir und alle. Denk relational mit und in eurer Umgebung. Verbinde dich. (Aber weiß, wer du bist und was du willst). Wo bist du und wer seid ihr? Wo ist die Kunst? Wo sind die Menschen? Wer sind sie? Hebelt gemeinsam die Kategorisierungen von Kunst und ‚Nicht-Kunst‘ aus, thematisiert, was die Ausstellung sein könnte und was sie nicht ist – und vermittelt nicht alles über Text. Traut der Kunst, dem Raum, den Besucher_innen mehr zu. Vergleichendes Sehen, schnelles Einordnen und thematisches Eingrenzen sind verführerisch, na, verführt? Machs nicht. Just don't. Seid assoziativ, kreativ und nicht verbissen. Agiert queer-feministisch und aktivistisch. Engagiert euch. Verteilt gerecht, guckt genau hin, hinterfragt. Erschafft keine Weißen Würfel. Jene, die in sich abgeschlossen und ausschließend sind. Lasst mehr zu. Think outside the box oder denk gar nicht erst an rosarote Elefanten. Such mehr nach neuen Tieren und wie war das mit dem Einhorn? Such nach deinen und anderen Stärken, Fähigkeiten, Methoden, diverser Kunst, Communities und Themen – und verbinde dich wieder. Such Unterstützung. Leiste Unterstützung. Wer wird gezeigt, wer nicht? Wer darf sprechen und wie? Wer wird angefragt, wer bekommt wieviel Geld? Auf Seiten der Konzeption und auf Seiten der Kunst? Was fehlt, wo fehlt es und woran? Wie können wir das mit unseren Ausstellungen ändern, wie helfen? Denk in Verbindungen und mit der Kunst, dem Raum, den Menschen und dem Anlass. Such nach Momenten der Störung. Orientiere dich, neu. Richte dich aus und geh verloren. Informiere dich. Fühl dich ran. Fühl dich näher. Noch näher. Bis zum Schluss.

Wie ein Anfang

Literaturverzeichnis

- Adamczak/Sternfeld (2021): Bini Adamczak/Nora Sternfeld: »Konvergenz der Zukünfte: Über widerständige Ästhetiken, imaginative Gegengeschichten und Institutionen als Beziehungsweisen«, in: Annika Haas/Maximilian Haas/Hanna Magauer/Dennis Pohl (Hg.), *How to Relate. Wissen, Künste, Praktiken*. Bielefeld: transcript, S.79-94.
- Adorno (1973): Theodor Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Adorno [1970] (1984): Theodor Adorno: *Aesthetic Theory*. London/Boston: Routledge/K. Paul.
- Adusei-Poku (2012): Nana Adusei-Poku: »Enter and Exit the New Negro- Von unsichtbaren Sichtbarkeiten«, in: Beatrice Michaelis/Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani (Hg.), *Feministische Studien: The Queerness of Things not Queer. Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen* 30, Heft 2, S. 212-227.
- AG Queer Studies (2009): AG Queer Studies (Hg.): *Verqueerte Verhältnisse. Intersektionale, ökonomiekritische und strategische Interventionen*, Hamburg: Männerchwarm.
- Ahmed (2018): Sara Ahmed: *Feminist Killjoy Blog*. Online: <https://feministkilljoys.com>.
- Ahmed (2017): Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*. Durham: Duke UP.
- Ahmed (2015): Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*. 2. Ausgabe. New York u.a.: Routledge.
- Ahmed (2012): Sara Ahmed: *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham: Duke UP.
- Ahmed (2010): Sarah Ahmed: *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke UP.
- Ahmed (2010a): Sara Ahmed: *Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects)*. *Scholar and Feminist Online* 8, no. 3, Summer.
- Ahmed (2006): Sara Ahmed: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke UP.
- Althusser (2011): Louis Althusser: *Über die Reproduktion der Produktionsverhältnisse. Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 2. Halbband. Hg. und aus dem Französischen von Frieder Otto Wolf. Hamburg: VSA.
- Ang (1995): Ien Ang: »I'm a feminist but...: ›other‹ women and postnational feminism«, in: Barbara Caine/Rosemary Pringle (Hg.), *Transitions: New Australian feminisms*. St. Leonards: Allen/Unwin, S. 57-73.
- Ahn et al. (2014): Patty Ahn/Julia Himberg/Damon R. Young: »In focus: Queer approaches to film, television, and digital media. Introduction«, in: *Cinema Journal*, 53(2). S. 117-121.

- Anderson (1983): Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- Angerer (2016): Marie-Luise Angerer: *Affektökologie. Intensive Milieus und zufällige Begegnungen*. Lüneburg: Meson Press.
- Angerer (2014): Marie-Luise Angerer: *Affekt und Repräsentation – Blick und Empfinden*«, in: FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 28., Nr. 55, S. 26-37.
- Angerer (2007): Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Angerer (1999): Marie-Luise Angerer: »Space does matter: On Cyber and other bodies«, in: *European Journal of Cultural Studies*, 2, S. 209-229.
- Anzaldúa/Keating (2002): Gloria Anzaldúa/AnaLouise Keating: *This bridge we call home: radical visions for transformation*. New York: Routledge.
- Anzaldúa (1991): Gloria Anzaldúa: »To(o) Queer the Writer: Loca escrita y chicana«, in: Betsy Warland (Hg.), *Inversions: Writing by Dykes and Lesbians*. Vancouver: Press Gang Pub.
- Arendt (2002): Hannah Arendt: »Moral«, in: dies., *Denktagebuch, Erster Band 1950-1973*. München: Piper.
- Arendt (1994): Hannah Arendt: »Freiheit und Politik«, in: Dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*. München: Piper, S. 201-227.
- Arendt (1989): Hannah Arendt: »Gedanken zu Lessing: Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten«, in: Dies., *Menschen in finsternen Zeiten*, Hg. von Ursula Ludz. München: Piper, S. 17-48.
- Arendt (1981): Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper.
- Arendt [1967] (2002): Hannah Arendt: *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper.
- ARGE schnittpunkt (2013): ARGE Schnittpunkt/Edition Angewandte: *Curating. Ausstellungstheorie & Praxis*. Hg. von Martina Griesser/Christine Haupt-Stummer/Renate Höllwart/Beatrice Jaschke/Monika Sommer/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja. Wien: Böhlau.
- ARGE schnittpunkt/Jaschke/Sternfeld (2012): ARGE schnittpunkt/Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.): *Educational Turn. Handlungsräume in der Kunst- und Kulturvermittlung*.
- Arnheim (1965): Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen: eine Psychologie des schöpferischen Auges*. University of California: Walter de Gruyter.
- Arnold (1995): Stefan Arnold: »Propaganda mit Menschen aus Übersee – Koloniausstellungen in Deutschland 1896-1940«, in: Robert Debussmann/J. Riesz (Hg.), *Koloniausstellungen – Begegnungen mit Afrika?* Frankfurt: iko, S. 1-24.
- Artusa (2018): Giulia Artusa: *Ana Mendieta's Siluetas. Von natürlicher Körperlichkeit, kultureller Erinnerung und elementarer Rückverbindung*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit, Universität Potsdam.
- A. Assmann (2006): Aleida Assmann: *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. München: Schmidt.
- A. Assmann (2006a): Aleida Assmann: »Kanon und Archive – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses«, in: Marlen Bidwell-Steiner/Karin S. Wozonig (Hg.), *A Canon of Our Own. Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 20-34.

- Athanasiou (2015): Athanasiou, Athena: The Question of the Institutional in the Biopolitical Economy of Disposability, Vortragsmanuskript für das Symposium Counter/Acting, Wien.
- Atkins (1996): Robert Atkins: »Goodbye Lesbian/Gay History, Hello Queer Sensibility: Meditating on Curatorial Practice«, in: Art Journal, vol. 55, Nr. 4, S. 80-86.
- Ausst.-Kat. »Homosexualität_en«, Deutsches Historisches Museum, Schwules Museum*, Berlin 26.6.-1.12.15, Hg. v. Birgit Bosold/Dorothee Brill/Detlef Weitz. Berlin: Sandstein 2015.
- Ausst.-Kat. »Ware & Wissen – (or the stories you wouldn't tell a stranger)«, Weltkulturen Museum, Frankfurt a.M. 15.01.14-04.01.15, Hg. v. Clémentine Desliss/Yvette Mutumba. Zürich/Berlin 2014.
- Ausst.-Kat. Das verborgene Museum (1987): Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen«, Akademie Verlag der Künste, Berlin 18.12.1987-07.02.1988, Hg. v. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. Berlin.
- Ausst.-Kat. »No Humans Involved. HowdoyousayyaminAfrican?«, Witte de With, Rotterdam 22.5-16.8.15, Hg. v. Nana Adusei-Poku/Christa Bell/Sienna Shields.
- Austin (1975): John Austin: How to do things with words. London: Oxford UP.
- Babka/Bidwell-Steiner/Müller-Funk (2016): Anna Babka/Marlen Bidwell-Steiner/Wolfgang Müller-Funk (Hg.): Broken Narratives/Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Wien: Vienna UP.
- Baier (1982): Lothar Baier: »Mörderphilosophie. Der Fall Althusser«, in: Ders. (Hg.), Französische Zustände. Berichte und Essays. Frankfurt a.M.: EVA, S. 198-210.
- Babka/Posselt (2016): Anna Babka/Gerald Posselt (Hg.): Gender und Dekonstruktion. Mitarbeit von Sergej Seitz/Matthias Schmidt. Wien: facultas/UTB.
- Babka (2007): Anna Babka: »Queering the differences. Gender, Dekonstruktion und die Vielfalt von Differenz«, in: Michael Rosecker/Bernhard Müller (Hg.), Bibliothek der Grundwerte. Gleichheit – Fragen der Identität, Ähnlichkeit, Vielfalt und Differenz. Wien: Verein Alltag, S. 260-270.
- Baer (2013): Susanne Baer: »Der problematische Hang zum Kollektiv und der Versuch, postkategorial zu denken«, in: Gabriele Jähnert/Karin Aleksander/Marianne Kriszto (Hg.), Kollektivität nach der Subjektkritik: Geschlechtertheoretische Positionierungen. Bielefeld: transcript, S. 47-68.
- Bal (2007): Mieke Bal: »Exhibition as Film«, in: Sharon Macdonald/Paul Basu (Hg.), Exhibition Experiments, New Interventions in Art History. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, S. 71-93.
- Bal (2006): Mieke Bal: Kulturanalyse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp,
- Bal (2002a): Mieke Bal: Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal (1997): Mieke Bal: Narratologie: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal (1996): Mieke Bal: Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis. New York: Routledge.
- Baldwin (1961): James Baldwin: Nobody Knows My Name: More Names of a Native Son. New York: The Dial Press.
- Balzter et al. (2016): Nadine Balzter/Florian Cristobal Klenk/Olga Zitzelsberger (Hg.): Queering MINT. Über (Un-)Möglichkeiten im Umgang mit MINT aus Gender- und

- Queer-Perspektiven. Impulse für eine dekonstruktive Lehrer_innenbildung. Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Barad (2017): Karen Barad: »Troubling time/s and ecologies of nothingness: Re-turning, re-membering, and facing the incalculable«. Online lwbooks.co.uk/sites/default/files/nf92_05barad.pdf.
- Barad (2015): Karen Barad: Verschränkungen. Übersetzt von Jennifer Sophia Theodor. Berlin: Merve.
- Barad (2012): Karen Barad: »Intra-actions«. Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann, in: Special DOCUMENTA (13), Issue of Mousse Magazine. Milan: Mousse Magazine and Publishing 34, S. 76-81.
- Barad (2012a): Karen Barad: »What Is the Measure of Nothingness: Infinity, Virtuality, Justice«, in: documenta 13: 100 Notes – 100 Thoughts Documenta 13, 28 Jun 2012.
- Barad (2012b): Karen Barad: »Nature's Queer Performativity«, in: Christensen, Hilda Rømer (Hg.), KVINDER, KØN & FORSKNING NR. 1-2; Women, Gender and Research; Feminist Materialism, S. 25-53.
- Barad (2007): Karen Barad: Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Durham, N.C.: Duke UP.
- Barad (2003): Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding how Matter comes to Matter«, in: Signs: Journal of Woman in Culture and Society 28, Nr. 3: Gender and Science: New Issues (Frühling 2003), S. 801-831.
- Bargetz/Ludwig (2015): Brigitte Bargetz/Gundula Ludwig: »Perspektiven queerfeministischer politischer Theorie. Bausteine einer queerfeministischen politischen Theorie. Eine Einleitung«, in: FEMINA POLITICA, S. 9-24,
- Barthes (1994): Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes (1980): Roland Barthes: La chambre Claire. Paris: Gallimard.
- Barthes (1968): Roland Barthes: »La mort de l'auteur«, in: Mantéia 5. Paris: Seuil, S. 12-17.
- Barta et a. (1987): Ilsebill Barta/Zita Breu/Daniela HammerTugendhat/Ulrike Jenni/Irene Nierhaus/Judith Ströbel (Hg.): Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin: Reimer.
- Baumgarten (2007a): Alexander Gottlieb Baumgarten: Aesthetica, (Ästhetik). Hg und aus dem Lateinischen von Dagmar Mirbach in 2 Bänden, 1. Hamburg: Felix Meiner.
- Baumgarten (2007b): Alexander Gottlieb Baumgarten: Aesthetica, (Ästhetik). Hg und aus dem Lateinischen von Dagmar Mirbach in 2 Bänden, 2. Hamburg: Felix Meiner.
- Bayer/Kazeem-Kaminski/Sternfeld (2017): Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Edition Angewandte. Wien: De Gruyter.
- Bayer/Terkessidis (2017): Natalie Bayer/Mark Terkessidis: »Über das Reparieren hinaus. Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens«, in: Dies./Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld (Hg.), Kuratieren als antirassistische Praxis. Wien: De Gruyter, S. 53-70.
- Bhabha (2000): Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur, aus dem Englischen von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg.
- Bean/Negra (2002): Jennifer Bean/Diane Negra (Hg.): A feminist reader in early cinema (camera obscura book). Durham: Duke UP.
- Beal (1969): Frances Beal: »Black Women's Manifesto. Double Jeopardy: To Be Black and Female«, in: New York: Third World Women's Alliance.

- Becker/Cuntz/Kusser (2008): Ilka Becker/Michael Cuntz/Astrid Kusser (Hg.): Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht? (Mediologie, 16). Paderborn: Wilhelm Fink.
- Bee (2018): Julia Bee: Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernseh Wahrnehmung, Bielefeld: transcript.
- Beger (2000): Nicole J. Beger: Queering Demokratie: (sexuelle Politiken). Berlin: Quer- verlag.
- Belting (2001): Hans Belting: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Wilhelm Fink.
- Belting (2001a): »Das Museum als Medium«, in: Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute. Hg. von Ekkehard Mai/ Eva Hartmann. Köln: Böhlau, S. 31-44.
- Bempeza (2016): Sofia Bempeza: »Dissensuelle Partizipation. Die Kunst des Scheiterns und die Stärke der Konfliktivität«, in: Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel (Hg.), Politik der Kunst – Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript 2016.
- J. Bennett (2010): Jane Bennett: Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. London: Duke UP Books.
- Bennett (2017): Tony Bennett: Museums, Power, Knowledge: Selected Essays. London/ New York: Routledge.
- Bennett (1999): Tony Bennett: »The Exhibitionary Complex«, in: David Boswell/Jessica Evans (Hg), Representing the Nation: A Reader, Histories, Heritage and Museums. London: Routledge, S. 332-363.
- Bennett (1995): Tony Bennett: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics (Culture: Policy and Politics). London/New York: Routledge.
- Benjamin (1991): Walter Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: Schriften. I,2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 605-654.
- Benjamin [1935-39] (1980): Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin – Gesammelte Schriften. Band I, Teil 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471-508.
- Berger (2014): Anne E. Berger: The Queer Turn in Feminism: Identities, Sexualities, and the Theater of Gender. New York: Fordham UP.
- Berlant (2010): Lauren Berlant: Cruel Optimism. London: Duke UP.
- Berlant/Warner (1995): Lauren Berlant/Michael Warner: »What does Queer Theory teach us about X?«, in: PMLA 110, Sep. S. 343-349.
- Bermingham (2018): Clare Bermingham: Feeling Queer Together: Identity, Community, and the Work of Affect in the Pre-Stonewall Lesbian Magazine »The Ladder«. Online: hdl.handle.net/10012/14206
- Berry/Jagose (1996): Chris Berry/Annamarie Jagose: »Australia queer«, in: Meanjin Press, 55, S. 5-15.
- Bersani (1995): Leo Bersani: Homos. Cambridge: Harvard UP.
- Bersson, (1982): R. Bersson: »Against feeling: aesthetic experience in technocratic society«, in: Art Education, 35(4), 34-39.
- Betsky (1997): Aaron Betsky: Queer Space: Architecture and Same-Sex Desire. New York: William Morrow & Company.
- Bhabha (2007): Homi K. Bhabha: »Migration führt zu »hybrider« Gesellschaft«, Interview mit Lukas Wieselberg, ORF-Science, sciencev1.orf.at/news/149988.html.

- Bhabha (2004): Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. Abingdon: Routledge.
- Bhabha (1992): Homi K. Bhabha: »The World and the home« in: *Social Text* 31/32: Third World Post Colonial Issues, S. 141-153.
- Bianchi (2007): Paolo Bianchi: »Das »Medium Ausstellung« als experimentelle Probebühne«, in: *Kunstforum International* 186, S. 44-55.
- Bieling (2008): Tom Bieling: *Gender Puppets: Geschlechterinszenierung anhand der nonverbalen Kommunikation von Schaufensterpuppen*. Berlin: LIT.
- Bildwell-Steiner/Wozonig (2006): Marlen Bildwell-Steiner/Karin S. Wozonig (Hg.): *A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*. Innsbruck: StudienVerlag.
- Bippus (2019, erw.): Elke Bippus: »Experimentieren im Feld der Kunst als Praxis im Offenen«, in: Séverine Margui/Henrike Rabe/Wolfgang Schäffner/Friedrich Schmidgall (Hg.), *Experimentieren. Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung*. Bielefeld: transcript.
- Bippus (2019, erw.): Elke Bippus: »Künstlerisch-ästhetische Prozesse des Denkens«, in: Alexander Fischer/Annett Wienmeister (Hg.), *Grenzgänge in der Philosophie: Denken darstellen*. Münster: mentis.
- Bippus (2018): Elke Bippus: »Künstlerische Forschung aus einer feministischen Perspektive«, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildenden Kunst*, Nr. 45, Kunst, Forschung, Politik, S. 4-7.
- Bippus (2016): Elke Bippus: »Teilhabe am Wissen. »Part-of Relation« oder performative Forschung im Feld der Kunst«, in: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten #07*, *p-art/icipate.net/teilhabe-am-wissen/*, S. 39-50.
- Bippus (2014): Elke Bippus: »Affekt(De)Regulierung durch Affizierung«, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 55/Feb. 2014, S. 16-25.
- Bippus (2012): Elke Bippus: *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*. 2. Auflage. Zürich/Berlin: diaphanes.
- Bippus (2010): Elke Bippus: »Relationale Erfahrungspraxis«, in: Elke Bippus/Jörg Huber/Dorothee Richter (Hg.), »MIT-SEIN«: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen (= T:G\08). Zürich, Wien, New York: Edition Voldemeer, Springer, S. 162-171.
- Bippus/Huber/Nigro (2013): Elke Bippus/Jörg Huber/Roberto Nigro (Hg.): *Ästhetik der Existenz. Lebensformen im Widerstreit*. (= T:G\10), Zürich/Wien/New York: Springer, Edition Voldemeer, AMBRA[V].
- Bippus/Huber/Nigro (2012): Elke Bippus/Jörg Huber/Roberto Nigro (Hg.): *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. (= T:G\09), Zürich: Springer, Edition Voldemeer.
- Bippus/Huber/Richter (2010): Elke Bippus/Jörg Huber/Dorothee Richter (Hg.): »MIT-SEIN«: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen. Zürich: Springer, Edition Voldemeer.
- Birsel (2011): Ursula Birsel: »Zukunft der Demokratie – Demokratie der Zukunft«, in: *Zukunft der Demokratie – Demokratie der Zukunft*, Tagungsdokumentation, Hg. von Ursula Birsel/Cornelius Schley/Petra Wilke. Hannover: Friedrich-Ebert-Stiftung, Niedersachsen, S. 11-28.
- Bischoff et al. (1984): Cordula Bischoff/Brigitte Dinger/Irene Ewinkel/Ulla Merle (Hg.): *FrauenKunstGeschichte. Zur Korrektur des herrschenden Blicks*, Gießen: Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins XIII.

- Bishop (2004): Claire Bishop: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October Magazine* 110 (Herbst 2004), S. 51-79.
- von Bismarck et al. (2014): Beatrice von Bismarck/Rike Frank/Benjamin Meyer-Krahmer/Jörn Schaffaff/Thomas Weski (Hg.): *Cultures of the Curatorial. Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin: Sternberg Press.
- von Bismarck (2012): Beatrice von Bismarck: »Curating Curators«, in: *The Curators, Texte zur Kunst* 86, Juni, S. 42-61.
- von Bismarck (2012a): Beatrice von Bismarck: »The Exhibition as Collective«, in: Dies./Jörn Schaffaff/Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the Curatorial*. Köln: Sternberg Press, S. 289-302.
- von Bismarck (2003): Beatrice von Bismarck: »Kuratorisches Handeln: Immaterielle Arbeit zwischen Kunst und Managementmodellen«, in: Marion von Osten (Hg.), *Norm der Abweichung*. Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst. Wien/New York: Springer, S. 81-89.
- Blasius (2001): Mark Blasius: *Sexual Identities – Queer Politics*. New Jersey: Princeton UP.
- Blazek (1991): Helmut Blazek: *Rosa Zeiten für rosa Liebe. Zur Geschichte der Homosexualität*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Blume (2005): Eugen Blume: »Beuys digital«, in: Bernhard Graf/Astrid B. Müller (Hg.), *Sichtweisen. Zur Veränderung der Wahrnehmung in Museen*. Berliner Schriften zur Museumskunde. Wiesbaden: VS, S. 35-48.
- Bobo (1988): Jacqueline Bobo: »The color purple. Black women as cultural readers«, in: Deidre Pribam (Hg.), *Female spectators. Looking at film and television*. London: Verso, S. 90-109.
- Bobo (1982): Jacqueline Bobo: *The Color Purple*. New York: Pocket Books.
- Bobo/Seiter (1991): Jacqueline Bobo/Ellen Seiter. »Black feminism and media criticism: The Women of Brwster Place.« *Screen* 32.3 (1991), S. 286-302.
- Bocart et al. (2017): Fabian Bocart/Marina Gertsberg/Rachel Pownall: »Glass Ceilings in the Art Market«, [dx.doi.org/10.2139/ssrn.3079017](https://doi.org/10.2139/ssrn.3079017).
- von Bode (1997): Wilhelm von Bode: »Mein Leben«, in: Thomas W. Gaetgens/Barbara Paul (Hg.), *Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 4. Berlin: Nicolai.
- von Bode (1907): Wilhelm von Bode: *Denkschrift betreffend Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen in Berlin*. Berlin: Imberg & Lefson.
- von Bode (1898): Wilhelm von Bode: »Bilderrahmen in alter und neuer Zeit«, in: *Pan*, 4, S. 243-256.
- Boehm [1980] (1994): Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein. Bild?* München: Fink, S. 11-38.
- Bohn/Wilharm (2013): Ralf Bohn/Heiner Wilharm (Hg.): *Inszenierung und Effekte. Die Magie der Szenografie*. (Szenografie & Szenologie, 7). Bielefeld: transcript.
- Bosold et al. (2018): Birgit Bosold/Lena Fritsch/Vera Hofmann/Elke Krasny: »Who(se) Care(s). Kuratieren – Re-Produktives Kümmern. Kritisch, Feministisch, Queer.« Symposium, SMU Berlin (12.-13.10.18) online unter: schwulesmuseum.de/veranstaltung/whose-cares-kuratieren-re-produktives-kuemmern-kritisch-feministisch-queer-1-tag/

- Bourdieu [1998] (2005): Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bourdieu (1997): Pierre Bourdieu: »Die männliche Herrschaft«, in: Irene Dölling/Beate Kraus (Hg.), Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 153-217.
- Bourdieu (1995): Pierre Bourdieu: Sozialer Raum und »Klassen«. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu (2001): Pierre Bourdieu: Wie die Kultur zum Bauern kommt. Über Bildung, Schule, Politik. (Schriften zur Politik und Kultur, 4). Herausgegeben von Margareta Steinrücke. Aus dem Französischen von Franz Hector/Jürgen Bolder/Joachim Wilke. Hamburg: VSA.
- Bourdieu (1992): Pierre Bourdieu: »Die Museumskonservatoren«, in: Thomas Luckmann/Walter M. Sprondel (Hg.), Berufssoziologie. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 148-154.
- Bourdieu (1992a): »Ökonomisches Kapital, Kulturelles Kapital, Soziales Kapital«, in: Pierre Bourdieu: Die verborgenen Mechanismen der Macht. (Schriften zur Politik und Kultur, 1). Hamburg: VSA, S. 49-79.
- Bourdieu [1979] (1984): Pierre Bourdieu: Distinction: A social critique of the judgment of taste (R. Nice, Trans.). Cambridge: Harvard UP.
- Bourdieu/Darbel (1969): Pierre Bourdieu/Alain Darbel: L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public. Paris, 1969.
- Bourdieu/Wacquant (2006): Pierre Bourdieu/Loïc Wacquant: Reflexive Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourriaud (1998): Nicolas Bourriaud: Esthétique Relationnelle. Dijon-Quetigny: Les Presses du reel.
- Böhm (1834): Theobald Böhm: Theobald Boehms neu construierte Flöte. München: Falter & Sohn.
- Böhm (1947): Theobald Böhm: Über den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben. Mainz: Schott.
- Böhme (1998): Gernot Böhme: Anmutungen. Über das Atmosphärische. Ostfildern: Edition tertium arcade.
- Böhme (1995): Gernot Böhme: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Bösel (2003): Rainer M. Bösel: »Ästhetisches Empfinden: neuropsychologische Zugänge«, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 264-283.
- Braesel et al. (2008): Michaela Braesel/Sabine Fastert/Andrea Gott dang/Gabriele Wimböck: »Kunst – Geschichte – Wahrnehmung«, in: Stephan Albrecht (Hg.), Kunst, Geschichte, Wahrnehmung: Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 9-26.
- Braidotti (2018): Rosi Braidotti: »A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities«, in: Theory, Culture & Society, Special Issue: Transversal Posthumanities, S. 1-31.
- Braidotti (2018a): Rosi Braidotti: »Post-Humanimals« (24.05.18) im Haus der Kulturen der Welt. Online: hkw.de/de/app/mediathek/project/121427-woerterbuch-der-gegenwart.
- Braidotti (2017): Rosi Braidotti: »Four Theses on Posthuman Feminism«, in: Richard Grusin (Hg.), Anthropocene Feminism. London: University of Minnesota Press, S. 21-48.

- Braidotti (2017a): Rosi Braidotti: »The Contested Posthumanities«, in: Dies./Paul Gilroy (Hg.), *Conflicting Humanities*. London: Bloomsbury S. 9-45.
- Braidotti (2016): Rosi Braidotti: »Jenseits des Menschen: Posthumanismus«, in: APuZ: Zeitschrift der Bundeszentrale für politische Bildung. *Der Neue Mensch*. APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte, S. 33-38.
- Braidotti (2014): Rosi Braidotti: Working towards the Posthumanities in. *Trans- Humanities*, 7, Nr. 1, S. 155-175.
- Braidotti (2014a): Rosi Braidotti: *Posthumanismus: Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Braidotti (2013): Rosi Braidotti: *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti (2011): Rosi Braidotti: *The Nomadic Subject*. Columbia UP.
- Braidotti (2007): Rosi Braidotti: »Die feministischen nomadischen Subjekte als Figur der Multitude«, in: Marianne Pieper/ Thomas Atzert/Serhat Karakayali (Hg.), *Empire und die biopolitische Wende: Die internationale Diskussion im Anschluss an Hardt und Negri*. Frankfurt a.M.: Campus, S. 49-66.
- Braidotti/Hlavajova (2018): Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.): *Posthuman Glossary*. London: Bloomsbury. Online: -bloomsburycollections-1com-1000111gro023.erf.sbb.spk-berlin.de/book/posthuman-glossary/.
- Brandes/Adorf (2008): Kerstin Brandes/Sigrid Adorf: »Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen« – Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *FKW – Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, Nr. 45, S. 5-11.
- Brandstätter (2012): Ursula Brandstätter »IN JEDER SPRACHE SITZEN ANDERE AUGEN«: Herta Müller. Grundsätzliche Überlegungen zum »Reden über Kunst«, in: Johannes Kirschenmann/Christoph Richter/Kaspar H. Spinner (Hg.), *Reden über Kunst*. Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik. München: kopaed, S. 29-46.
- Bratić (2013): Ljubomir Bratić: Ein Ort namens »Archiv der Migration«. Online: chivdermigration.at/de/kampagne/kampagne
- Bredenkamp (2015): Horst Bredenkamp: *Bildakt*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Breton [1937] (1975): *L'Amour fou*. Übersetzt von Friedhelm Kemp. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Brinkmann (2005): Bodo Brinkmann: »Das Kunstwerk als Benutzeroberfläche – Beispiele aus der musealen Praxis«, in: Bernhard Graf/Astrid B. Müller (Hg.), *Sichtweisen. Zur Veränderung der Wahrnehmung in Museen*. Berliner Schriften zur Museumskunde. Wiesbaden: VS, S. 48-68.
- Brock (2009): Bazon Brock: »was uns antreibt... was uns vor sich hertreibt. Über unfreie Künstler und das erfolgreiche Scheitern«. Online: bazonbrock.de/werke/detail/?id=2790.
- Brown et al. (2011): Alan S. Brown/Jennifer Novak-Leonard/Shelly Gilbride: »Getting In On the Act. How art groups are creating opportunities for active participation«, in: James Irvine Foundation, irvine-dot-org.s3.amazonaws.com/documents/12/attachments/GettingInOnTheAct2014_DEC3.pdf?1418669613.
- Browne (2004): Kath Browne: »Genderism and the Bathroom Problem: (re)materialising sexed sites, (re)creating sexed bodies«, in: *Gender, Place and Culture* Vol. 11, Nr. 3, Sep. , S. 331-346.
- Bryan-Wilson (2003) Julia Bryan-Wilson: »A Curriculum of Institutional Critique«, in: Jonas Ekeberg (Hg.), *New Institutionalism*. Oslo: OCA/verksted, S. 89-109.

- Buchmann (2006): Sabeth Buchmann: »Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtungen eines historischen Dilemmas«, in: Bildpunkt Wien: Zeitschrift der IG Bildende Kunst, S. 22-23.
- Buckley (2000): Buckley, Marry Ellen: *Beyond the Rhetoric of Empowerment: A critical Analysis of Gender, Participation and Empowerment*, Nova Scotia: Collections Canada. Online: collections.canada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ57274.pdf.
- Bulletin Texte: Dunja Brill/Jähner (2008): *DiskursFeld Queer: Interdependenzen, Normierungen und (Sub)kultur*, Band 20, Heft 36. Berlin: ZtG. Vulnerabilität: Pädagogische Herausforderungen.
- Burghardt et al. (2017): Daniel Burghardt/Nadine Dziabel/Thomas Höhne/Markus Dederich/Diana Lohwasser/Robert Stöhr/Jörg Zirfas (Hg.): *Vulnerabilität: Pädagogische Herausforderungen und Aufgaben*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Butler (2016): Judith Butler [2009]: *Frames of War: When is Life Grievable?* New York: Verso.
- Butler (2011): Judith Butler: »Bodies in Alliance and the Politics of the Street«, in: <http://www.eicpc.net/transversal/1011/butler/en>.
- Butler (2006): Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler (2006a): Judith Butler: »Uneigentliche Objekte«, in: Gabriele Dietze/Sabine Hark (Hg.), *Gender Kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie*. Königstein, S: 181-213.
- Butler (2005): Judith Butler (Hg.): *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Butler (2005a): Judith Butler: *Precarious Life; Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press.
- Butler (2004): Judith Butler (Hg.): *Precarious Life. The Politics of Mourning and Violence*. London: Verso.
- Butler (2001): Judith Butler: »Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend«, aus dem Amerikanischen von Jürgen Brenner. Online: [eicpc: eicpc.net/transversal/0806/butler/de](http://eicpc.net/transversal/0806/butler/de) (05 2001).
- Butler (1998): Judith Butler/Ernesto Laclau: »Gleichheiten und Differenzen. Eine Diskussion via E-Mail«, in: Oliver Marchart (Hg.), *Das Undarstellbare der Politik. Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*. Wien: Turia + Kant, S. 238-257.
- Butler (1997): Judith Butler: *Excitable Speech: The Politics of the Performative*, Stanford: Stanford UP.
- Butler (1995): Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag.
- Butler (1993): Judith Butler: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ›Sex‹*. New York: Routledge, 1993.
- Butler (1993a): Judith Butler: »Imitation and Gender Insubordination«, in: *Lesbian And Gay Studies Reader*, Hg. von Henry Abelove/Michele Aina Barale/David M. Halperin. New York: Routledge, S. 307-320.
- Butler (1991): Judith Butler: »Imitation and Gender Insubordination«, in Diana Fuss (Hg.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York/London: Routledge, 1991, S. 13-31.
- Butler (1990): Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

- Butler [1981] (1989): Judith Butler: »Sexual Ideology and Phenomenological Description. A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception«, in: Jeffner Allen/Iris Marion Young (Hg.), *The Thinking Muse*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, S. 85-100.
- Butler/Gambetti/Sabsay (2016): Judith Butler/Zeynep Gambetti/Leticia Sabsay (2016): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke UP, S. 1-11.
- Butler/Laclau/Žižek (2000): Judith Butler/Ernesto Laclau/Slavoj Žižek: (Hg.): *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London/New York: Verso.
- Bystron/Fäser (2022): Daniela Bystron/Anne Fäser (Hg.): *Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin*. Hg. von: Brücke-Museum, Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Daniela Bystron/Anne Fäser. Bielefeld: transcript.
- Cabadağ/Garbellotto (2017): Nazlı Cabadağ/Chiara Garbellotto: »An Attempt to Queer Otherwise«, in: *Reflections*. Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage carmah.berlin/reflections/auto-draft-11/ 2017.
- Callon/Latour (1981): Michel Callon/Bruno Latour: »Unscrewing the Big Leviathan: How Actors Macrostructure Reality and Sociologists help them to do so«, in: Karin Knorr-Cetina/Aaron V. Cicourel (Hg.), *Advances in Social Theory and Methodology: Towards an Integration of Micro- and Macro-Sociologies*. London: Routledge/Paul, S. 227-303.
- Campe (2006): Rüdiger Campe: »Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant«, in: Sibylle Peters/Martin Jörg Schäfer (Hg.), *Intellektuelle Anschauung*. Bielefeld: transcript, S. 25-43.
- Campe (2004): Rüdiger Campe: »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: Uwe Fleckner/Margit Kern/Birgit Recki/Bruno Reudenbach/Cornelia Zumbusch (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. (8). Berlin: Akademie Verlag, S. 105-133.
- Chateaubriand (1833): François René de Chateaubriand: *Voyages en Italie*. D' oeuvres de M. le vicomte de Chateaubriand, Band 13. Paris: Pourrat frères.
- Chen (2012): Mel Y. Chen: *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*. Durham/London: Duke UP.
- Chinn (2012): Sarah E. Chinn: »A Conversation with Heather Love about Politics. Teaching, and the ›Dark, Tender Thrills‹ of Affect«, in: *transformations*, S. 124-131.
- Christensen (2016): Hans Dam Christensen: »A never-ending story: The gendered art museum revisited«, in: *Museum Management and Curatorship*, 31(4), S. 349-368.
- Clifford (1997): James Clifford: »Museum as Contact Zones«, in: Ders. (Hg.), *Routes. Travel and Translation in the late twentieth Century*. Cambridge: Harvard UP, S. 188-210.
- Clifford (1993): James Clifford: »On Collecting Art and Culture«, in: *During* (Hg.), *The Cultural Studies Reader*. London: Routledge, S. 57-76.
- Cohan/Hark (1993): Steven Cohan/Ina Rae Hark: *Screening the Male*. London/New York: Routledge.
- Cohrs/Golly (2008): Stephan Cohrs/Nadine Golly (Hg.): *Deplatziert!* Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Colebrook (2014): Claire Colebrook: »Sex after life. Essays on Extinction, Vol, 2« Michigan: Open Humanities Press/Michigan Publishing.

- Coombs (2015): Courtney Coombs: It's complicated: Romancing the [male] modernist canon. Queensland University of Technology.
- Crimp (1988): Douglas Crimp: AIDS: Culture Analysis/Cultural Activism. Cambridge: MIT Press.
- Cvetkovich (2003): Ann Cvetkovich: An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Culture. Durham/London: Duke UP.
- Czapski (2017): Jutta Czapski: Verwundbarkeit in der Ethik von Emmanuel Lévinas. *Epistemata Philosophie*, 578. Würzburg: Königshausen/Neumann.
- Curtis (2008): Robin Curtis: »Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder«, in: *montage AV* vom 17.02.08, S. 89-107.
- Damásio (1994): António Damásio: Descartes' error. Emotion, reason, and the human brain. London: Picador;
- Damásio (1999): António Damásio: The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness. New York: Harcourt Brace.
- Damásio (2017): António Damásio: Im Anfang war das Gefühl. Der biologische Ursprung der menschlichen Kultur. München: Siedler.
- Damásio/Damásio (1989): António und Hanna Damásio: Lesion Analysis in Neuropsychology. Michigan: Oxford UP.
- Damisch (2005): Hubert Damisch: »Against the Slope«, übersetzt von Julie Rose, in: *Log*, Nr. 4, S. 29-48.
- Davies (2012): Cristyn Davies: »Imagining otherwise. Performance Art as queer time and spaces«, in: Kerry Robinson/Cristyn Davies (Hg.), *Queer and subjugated Knowledges. Generating subversive Imaginaries*, 4. S. 23-47.
- J. Davies (2018): Jon Davies: Interview mit Adam Barbu: *Queer Curating, from Definition to Deconstruction*«, in: canadianart.ca/features/queer-curating/.
- de Beauvoir (1949): Simone De Beauvoir: *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- de Certeau (1980): Michel de Certeau: *Praktiken im Raum. Die Wiederkehr der Praktiken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- de Certeau (1977): Michel de Certeau: »Die See schreiben«, in: Robert Stockhammer (Hg.), *Topographien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. Aus dem Französischen von Dirk Naguschewski. Paderborn: Fink, S. 127-143.
- Deepwell (2006): »Katy Deepwell: Curatorial Strategies and Feminist politics. An Interview with Maria Lind«, in: *n.paradoxa. Curatorial Strategies* 18, S. 5-15.
- Deepwell (2006a): Katy Deepwell: »Feminist Curatorial Strategies and Practices since the 1970s«, in: Janet Marstine (Hg.), *New museum theory and practice: an introduction*. Malden, MA: Blackwell.
- Deepwell/de Zegher (1996): Katy Deepwell/Catherine de Zegher: »Katy Deepwell Interview with Catherine de Zegher: Curator of Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the feminine«, in: *Paradoxa Online*, 1 (Dezember 1996), S. 57-67.
- Degele (2008): Nina Degele: *Gender/Queer Studies*. München: UTB Fink.
- Deleuze [1968] (1992): Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink.
- Deleuze/Guattari [1991] (1996): Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Was ist Philosophie? Herausgegeben und aus dem Französischen von Bernd Schwibs/Joseph Vogl*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Deleuze/Guattari [1980] (1992): Gilles Deleuze/Félix Guattari: »Das Glatte und das Gekerbte«, in: Dies.: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve, S. 658-694.
- Deleuze/Guattari [1980] (1992a): Gilles Deleuze/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve.
- Deleuze/Guattari [1972] (1977): Gilles Deleuze/Félix Guattari: Rhizom. In der Reihe: Internationale marxistische Diskussion, 67, aus dem Französischen von Dagmar Berger. Berlin: Merve.
- Delphy [1980] (1980): Christine Delphy: »Rethinking Sex and Gender«, in: Diana Leonard/Lisa Adkins (Hg.), Sex in Question. French Materialist Feminism. London, S.31-42.
- Dēmētrakakē/Perry (2013): Antzela Dēmētrakakē/Lara Perry: Politics in a glass case: feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions. Liverpool: Liverpool Univ. Press.
- Derrida (2004): Jacques Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«, in: Ders.: Die *différance*. Ausgewählte Texte. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 68-109.
- Derrida (1999): Jacques Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«, in: Ders.: Randgänge der Philosophie. Wien: Passagen, S. 325-353.
- Derrida [1967] (1983): Jacques Derrida: Grammatologie. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger/Hans Zischler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida (1976): Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie. Hg. Von Peter Engelmann, aus dem Französischen v. Gerhard Ahrens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida (1972): Jacques Derrida: Marges de la Philosophie. Paris: Editions de Minuit.
- Derrida (1972a): Jacques Derrida: »La *différance*«, in: Ders.: Marges de la philosophie. Paris: Minuit, S. 1-29.
- Derrida (1967): Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Derrida (1967a): Jacques Derrida: La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris: Presses Universitaires de France.
- Descola (2005): Philippe Descola: Par-delà nature et culture Paris: Gallimard.
- Désert (1997): Jean-Ulrick Désert: »Queer Space«, in: Gordon Brent Ingram/Anne-Marie Bouthillette/Yolanda Retter (Hg.), Queers in Space. Seattle: Bay Press, S. 17-26.
- Deuber-Mankowsky (2004): Astrid Deuber-Mankowsky: »Konstruktivistische Ursprungsphantasien. Die doppelte Lektion der Repräsentation«, in: Urte Helduser/Daniela Marx/Tanja Paulitz/Katharina Pühl (Hg.), Under Construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis. Politik der Geschlechterverhältnisse, 24. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 68-79.
- Deutsche (1996): Rosalyn Deutsche: Evictions. Art and Spatial Politics. Cambridge, Mass.-London: MIT Press.
- Dewdney et al. (2012): Andrew Dewdney/David Dibosa/ictoria Walsh: Post-critical Museology: Theory and practice in the art museum. Abingdon: Routledge.
- Didi-Huberman (2011): Georges Didi-Huberman: Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte 1. Aus dem Französischen v. Markus Sedlaczek. Paderborn: Fink.
- Didi-Huberman (2010) [2002]: Georges Didi-Huberman: Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Herausgegeben und aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Didi-Huberman (2000) Georges Didi-Huberman: Vor einem Bild. München/Wien: Carl Hanser.
- Dieckmann (2019): Lina Dieckmann: »Verzweigen, Verflechten, Verdichten. Simultaneität und Synchronisierung bei Tabita Rezaire und Deborah Levy«. Unveröffentlichte Bachelorarbeit, Universität Potsdam.
- Dietze/Haschemi Yekani/Michaelis (2012): Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis: Intersektionalität und Queer Theory. portal-intersektionalität.de.
- Dietze/Hark (2006): Gabriele Dietze/Sabine Hark (Hg.): Gender Kontrovers. Genealogien und Grenzen einer Kategorie. Königstein: Helmer.
- Dinkla (1997): Söke Dinkla: Pioniere interaktiver Kunst. Myron Krueger, Jeffrey Shaw, David Rokeby, Lynn Hershman, Grahame Weinbren, Ken Feingold. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Dinshaw (1999): Carolyn Dinshaw: Getting Medieval. Sexual Communities, Pre- and Postmodern. Durham/London: Duke UP.
- Van Dijk (2009): Jan Van Dijk: Study on the Social Impact of ICT. Participation in Public Policy Making, Second Draft Complete Report. University of Twente.
- Die »Universität der Ignorant_innen« (2017): Die »Universität der Ignorant_innen«: »Fragen von innen und aussen – aufgehoben in der Utopie einer gemeinsamen gegenhegemonialen Wissensproduktion«, Art Education Research, März, Jg. 8, 13.
- Dohme/Bode (1883): Robert Dohme/Wilhelm Bode: »Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz«, in: Jahrbuch Der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 4, S. 119-151. Online: jstor.org/stable/4301767.
- Downing/Gillett (2011): Lisa Downing/Robert Gillett: Queer in Europe. London: Ashgate.
- Duberman (1997): M. Duberman (Hg.): Queer representations: Reading lives, reading cultures. A Center for Lesbian and Gay Studies Book. New York/London: New York UP.
- Duden (2004): Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Die Geschichte der deutschen Wörter bis zur Gegenwart, Band VII, 4. neu bearb. Auflage, Mannheim u. a.: Dudenverlag,
- Dudley (2015): Sandra H. Dudley: »What, or where, is the (Museum) Object? Colonial Encounters in Displayed Worlds of Things«, in: Andrea Witcomb/Kylie Message (Hg.), Museum Theory. The International Handbooks of Museum Studies. Chichester: Wiley Blackwell, S. 41-62.
- Dufrenne (1973): M. Dufrenne: The phenomenology of aesthetic experience. Chicago: Northwestern UP.
- Duggan (1995): Lisa Duggan: Sex Wars. Sexual Dissent and Political Culture. New York: New York UP.
- Duncan (1995): Carol Duncan: Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums. London/ New York: Routledge.
- Duncan (1991): Carol Duncan: »Art Museums and the Ritual of Citizenship«, in: Ivan Karp/Steven Lavine (Hg.), Exhibition Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington, DC [u. a.]: Smithsonian Inst. Press, S. 88-103.
- Duncan/Wallach (2004) [1980]: Carol Duncan/Alan Wallach: »The Universal Survey Museum«, in: Bettina Messias Carbonell (Hg.), Museum Studies: An Anthology of Contexts. Oxford [u. a.]: Blackwell, S. 46-61.
- Duncker (1999): Ludwig Duncker: »Begriff und Struktur ästhetischer Erfahrung. Zum Verständnis unterschiedlicher Formen ästhetischer Praxis«, in: Norbert Neuß

- (Hg.), *Ästhetik der Kinder. Interdisziplinäre Beiträge zur ästhetischen Erfahrung von Kindern*, Frankfurt a.M.: GEP, S. 9-19.
- Durkheim (1912): Émile Durkheim: *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris: PUF.
- van Eck (2015): Caroline van Eck: *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*. Leiden: UP.
- Eco (1977): Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eggers et al. (2005): Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche/Susan Arndt (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast.
- Elias (1939): Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- El-Tayeb (2008): Fatima El-Tayeb: »Begrenzte Horizonte. Queer Identity in der Festung Europa«, in: Nadine Golly/Stephan Cohrs (Hg.), *Deplatziert! Interventionen postkolonialer Kritik*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag, S. 115-133.
- Emmerling/Kleesattel (2016): Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel (Hg.): »Politik der Kunst. Zur Einleitung«, in: Dies (Hg.), *Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Bielefeld: transcript, S. 11-20.
- Eng/Halberstam/Muñoz (2005): David L. Eng/Jack Halberstam/José E. Muñoz: *What's queer about queer studies now?*; in: *Social Text* 84-85, 23 (3-4), S. 1-17.
- Engel (2015): Antke Engel: »Normalitätsregime«, Vortrag an der Universität der Künste Berlin (22.10.15).
- Engel (2013): Antke Engel: »Queersiversity und die Strategie der VerUneindeutigung. Sexuelle Vielfalt als Prinzip für die Arbeit in Institutionen«, in: *pro familia Fachtagung Sexuelle Kulturen – Sexuelle Bildung in Institutionen*. München: ofamilia.de/fileadmin/dateien/fachpersonal/Engel_prof_a-Text_2013.pdf .
- Engel/Dorrance (2012): Antke Engel: »bossing images. macht der bilder, queere kunst und politik.« Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst.
- Engel (2011b): Antke Engel: »Queer/Assemblage. Begehren als Durchquerung multipler Herrschaftsverhältnisse«, in: *eicp/Transversal Texts*, 08/2011. Online: icp.net/transversal/0811/de
- Engel (2009a): Antke Engel: »How to do Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens«, in: Barbara Paul/Johanna Schaffer: *Mehr(wert) queer – Queer Added (Value)*. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken – Visual Culture, Art. Bielefeld: transcript, S. 101-118.
- Engel (2009b): Antke Engel: *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus*. Berlin: transcript.
- Engel (2005): Antke Engel: »Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode«, in: Cilia Harders/Heike Kahlert/Delia Schindler (Hg.), *Forschungsfeld Politik*. (Politik und Geschlecht, 15). Wiesbaden: VS, S. 259-282.
- Engel (1994): Antke Engel: *Abschied von der Binarität? Die Kategorie Geschlecht im feministisch-philosophischen Diskurs seit Mitte der 80er Jahre*. Hamburg: OV.
- Engel (2002): Antke Engel: *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. (Politik der Geschlechterverhältnisse, 20). Frankfurt/New York: Campus.
- Engel (2001): Antke Engel: »Die VerUneindeutigung der Geschlechter – eine queere Strategie zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse, in: Ulf Heide/Stefan

- Micheler/Elisabeth Tuidet (Hg.), *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg, S. 346-364.
- Engel/Schulz/Wedl (2005): Antke Engel/Nina Schulz/Juliette Wedl: »Kreuzweise queer: Eine Einleitung*«, in: *Femina-Politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft: Queere Politik: Analysen, Kritik, Perspektiven* 14 (1), S. 9-22.
- Enwezor (2002): Okwui Enwezor: »Kunst als Teil eines umfassenden Systems oder: Der erweiterte Horizont des deterritorialisierten Aktionsraums«. Amine Haase im Gespräch mit Okwui Enwezor, in: *Kunstforum International*, 161 (August-Oktober 2002), S. 83-91.
- Etchells (2001): Tim Etchells: Not part of the Bargain. Notes on First night. Forced Entertainment Contextualising Pack. Online: forcedentertainment.com/note-book-entry/first-night-programme-note-by-tim-etchells/.
- von Falkenhausen (2015): Susanne von Falkenhausen: *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Feldhoff (2009): Silke Feldhoff: *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*. Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin. Online: us4.kobv.de/opus4-udk/files/26/Feldhoff_Silke.pdf.
- Ferrando (2019): Francesca Ferrando: *Philosophical Posthumanism*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Finke (2014): Marcel Finke: »Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?«, in: wissenderkuenste.de/172/Ausgabe#3, November 4.
- Fischer/Hofer (2010): Peter Fischer/Peter Hofer (Hg.): *Lexikon der Informatik*. 15. überarb. Auflage. Heidelberg: Springer.
- Fischer-Lichte (2014) [2004]: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 9. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte (2007): Erika Fischer-Lichte: »Theatralität und Inszenierung«, in: Dies./Christian Horn/Isabel Pflug/Matthias Warstat (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: A. Francke, S. 9-28.
- Fischer-Lichte (2004): Erika Fischer-Lichte: »Performative Räume«, in: Dies., *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte (2001): Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Fitzinger (2014) [1839]: Franz Fitzinger: »Daguerre (8. November 1839)«, in: Steffen Seigel (Hg.), *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, aus dem Englischen von Stefan Barmann. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 444-445.
- Flach (2001): Sabine Flach: *Das Auge: Motiv und Selbstthematization des Sehens in der Kunst der Moderne*«, in: Christoph Wulf (Hg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg: Rowohlt, S. 40-65.
- Flusser (1994): Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault (2018): Michel Foucault: *Histoire de la sexualité. Les aveux de la chair*. Band 4, posthum. Paris: Gallimard,
- Foucault [2005] (2008): Michel Foucault: *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1978-1979*, aus dem Französischen von Graham Burchell. New York: Palgrave Macmillan.

- Foucault [1984] (2005): Michel Foucault: »Von anderen Räumen«, in: Daniel Defert/François Ewald (Hg.), *Dits et écrits. Michel Foucault, Schriften in vier Bänden. Band IV, 1980-1988*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 931-942.
- Foucault (2004): Michel Foucault: *Die Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France 1981/1982*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault (1999): Michel Foucault: *Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesung am Collège de France (1975-1976)*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault [1973] (1995): Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault (1993) [1974]: Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens. Herausgegeben und aus dem Französischen und Italienischen übertragen von Walter Seitter*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Foucault [1978] (1992): Michel Foucault: *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Foucault (1990): Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck et. al (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, S. 34-46.
- Foucault (1990a): Michel Foucault: »Was ist Aufklärung?«, in: Eva Erdmann/Rainer Forst/Axel Honneth (Hg.), *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*. Frankfurt a.M./New York, 35-54.
- Foucault [1978] (1990c): Michel Foucault: »Qu'est-ce que la critique?«, in: *Bulletin de la Société française de philosophie* 84, Nr. 2, S. 35-63.
- Foucault [1974] (1987): Michel Foucault/Paolo Caruso: »Paolo Caruso: Gespräch mit Michel Foucault«, in: Michel Foucault: *Von der Subversion des Wissens. Hg. und aus dem Französischen und Italienischen übertragen von Walter Seitter*. Frankfurt a.M.: Carl Hanser.
- Foucault (1984): Michel Foucault: *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir. Band 2*. Paris: Gallimard.
- Foucault [1976] (1983): Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Band 1*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Foucault (1978): Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Aus dem Französischen von Elke Wehr u.a.* Berlin: Merve.
- Foucault (1977): Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault: (1976): Michel Foucault: *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir. Band 1*. Paris: Gallimard.
- Foucault (1976a): Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, aus dem Französischen von Walter Seitter*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Foucault (1971): Michel Foucault: *L'Ordre du discours*. Paris: Gallimard.
- Foucault (1969): Michel Foucault: *L'Archéologie du savoir. Coll. Bibliothèque des Sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Foucault (1966): Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Coll. Bibliothèque des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Franke (2007): Anselm Franke: »Breaking the Image, Expanding th Narrative«, in: *Pensé Sauvage. Von Freiheit*, herausgegeben von der Ursula Blickle Stiftung/ Frankfurter Kunstverein. Frankfurt a.M.: Revolver, S.108-127.

- Andrea Fraser (2005): »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum*, September, XLIV, Nr. 1, S. 278-283.
- Frecot (1980): Janos Frecot: Museum, Trödel, Kinderzimmer«, in: Horst Kurnitzky (Hg.), *Notizbuch 3, Kunst – Gesellschaft – Museum*. Berlin: Medusa, S. 157-160.
- Freeman (2016): Hadley Freeman: From shopping to naked selfies: how »Empowerment‘ lost its meaning, in: *The Guardian* (19. 04.16),: theguardian.com/world/2016/apr/19/from-shopping-to-naked-selfies-how-empowerment-lost-its-meaning-feminism.
- Früchtl/Zimmermann (2001): Josef Früchtl/Jörg Zimmermann: »Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens«, in: Dies. (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-47.
- Gadamer (1998): Hans-Georg Gadamer: »Über das Hören«, in: Thomas Vogel (Hg.), *Über das Hören. Einem Phänomen auf der Spur*. Tübingen: Attempo, S. 197-205.
- Gadamer (1995): Hans-Georg Gadamer: »Der Kunstbegriff im Wandel«, in: Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.), *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München: Beck, S. 88-104.
- Gerber/Singer (2021): Sophie Gerber/Pia Singer: *Sexualitäten sammeln. Ansprüche und Widersprüche im Museum*. Köln: Böhlau.
- Genschel (1997): Corinna Genschel: »Umkämpfte sexualpolitische Räume. Queer als Symptom«, in: Stefan Etgeton/Sabine Hark (Hg.), *Freundschaft unter Vorbehalt. Chancen und Grenzen lesbisch-schwuler Bündnisse*. Berlin: Querverlag, S. 77-98.
- Gesser et al. (2012): Susanne Gesser/Martin Handschin/Angela Jannelli/Sibylle Lichtenteiger (Hg.): *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Getsy (Hg.) (2016): David J. Getsy: *Queer. Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery. London/Cambridge: MIT Press.
- Giffney/Hird (2008): Noreen Giffney/Myra J. Hird (Hg.): *Queering the Non/Human*. Aldershot: Ashgate Pub.
- Giffney (2009): Noreen Giffney: »Introduction: »Q« word«, in: Dies./Michael O'Rourke (Hg.), *Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Farnham: Ashgate, S. 1-13.
- Gilbert (2009): Annette Gilbert: »Die »ästhetische Kirche«. Zur Entstehung des Museums am Schnittpunkt von Kunstautonomie und -religion«, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft*, S. 45-85, edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaeum/documents/athenaeum/2009-19/gilbert-annette-45/PDF/gilbert.pdf (Zugriff 31.08.16).
- Giroux et al. (1994): Henry A. Giroux/Colin Lankshear/Peter McLaren/Michael Peters (Hg.): *Counternarratives. Cultural Studies and Critical Pedagogies in Postmodern Spaces*, London/New York. Routledge.
- Goh (2018): Kian Goh: *Safe Cities and Queer Spaces: The Urban Politics of Radical LGBT Activism*. New York: Routledge.
- Goldman (1996): Ruth Goldman: »Who is that Queer Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory«, in: Beemyn, Brett/Eliason, Mike (Hg.), *Queer Studies*. New York, S. 169-182.
- Goodman (1997): Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Gombrich (2002): Ernst H. Gombrich: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Aus dem Englischen übertragen von Lisbeth Gombrich. 6. Ausgabe. Honkong: Phaidon; dritter Teil: »Der Anteil des Beschauers«, S. 154-245.
- Gombrich (1994): Ernst Hans Josef Gombrich: Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung. Frankfurt/New York: Campus.
- Godsen (2005): Chris Godsen: »What do Objects want?«, in: Journal of archaeological method and theory 12, 3. S. 193-211.
- Gössl (2014): Martin J. Gössl: Schöne, Queere Zeiten? Eine praxisbezogene Perspektive auf die Gender und Queer Studies. (Queer Studies, 7). Bielefeld: transcript.
- Gradinari (2015): Irina Gradinari: Feministische Filmtheorie«, in: Gender Glossar/Gender Glossary. Online verfügbar gender-glossar.de
- Graf (2018): Bernhard Graf: »Das Museum als sozialer Ort. Zwischen Museumspädagogik und Sozialarbeit«, in: Bärbel Maul/Cornelia Röhlke (Hg.), Museum und Inklusion. Kreative Wege zur kulturellen Teilhabe. Bielefeld: transcript, S. 33-44.
- Graf (2016): Bernhard Graf: Museen zwischen Qualität und Relevanz: Denkschrift zur Lage der Museen: Kurzfassungen. Berlin: Holy Verlag.
- Graf (2013): Bernhard Graf: »Präsentation und Kommunikation: Forschungsmuseen als Ort des Public Understanding of Science and Humanities«, in: Dominik Kimmel (Hg.), Wissen für die Gesellschaft. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, S. 54-59.
- Graf et al. (2016a): Bernhard Graf/Friederike Fless/Ortwin Dally/Ute Frank/Christine Gerbich/Dominik Lengyel/Matthias R. Knaut/Claudia Näser/Bénédicte Savoy/Laura Katharina Steinmüller/Katharina Steudtner/Moritz Taschner/Catherine Toulouse/Stefan Weber: »Authenticity and Communication«, in: Space and Knowledge. Topoi Research Group Articles, eTopoi. Journal for Ancient Studies, 6, S. 481-524.
- Graf/Heilmeyer (2013): Bernhard Graf/Wolf-Dieter Heilmeyer: Erst erfreuen, dann belehren. Museologie und Archäologie. Berlin : G+H.
- Graf/Gerbich/Weber (2015): Bernhard Graf/Christine Gerbich/Stefan Weber: »Museum im Wandel. Partizipative Ansätze der Ausstellungsentwicklung«, in: Raumwissen (The Knowledge of Space), 7. Jahrgang, Nr. 16, S. 8-13.
- Graf/Leinfelder/Trischler (2012): Bernhard Graf/Reinhold Leinfelder/Helmut Trischler: »Museen als Orte der Wissensproduktion«, in: Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Berliner Schriften zur Museumsforschung, 30. Berlin: G+H, S. 103-114.
- Graf/Rodekamp (2012): Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Berliner Schriften zur Museumsforschung, 30. Berlin: G+H.
- Graf/Rodekamp (2012a): Bernhard Graf/Volker Rodekamp: »Bilanz und Perspektive«, in: Dies. (Hg.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen. Berliner Schriften zur Museumsforschung, 30. Berlin: G+H, S. 413-420.
- Graf/Heilmeyer (2013): Bernhard Graf/Wolf-Dieter Heilmeyer: Erst erfreuen, dann belehren. Museologie und Archäologie. Berlin : G+H.
- Graf/Krull (2009): Bernhard Graf/Wilhelm Krull (Hg.): »Was heißt und zu welchem Ende betreibt man Forschung in Museen?« Tagungsband. In der Reihe: Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung, 48 Berlin.
- Graf/Möbius (2006): Bernhard Graf/Hanno Möbius (Hg.): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789-1918. (Berlin

- er Schriften zur Museumskunde, Band XXII). Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin: G+H.
- Graf/Müller (2005): Bernhard Graf/Astrid B. Müller (Hg.): Sichtweisen: Zur veränderten Wahrnehmung von Objekten in Museen. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 19). Wiesbaden: VS.
- Graf/Wersing (2000): Bernhard Graf/Gernot Wersig: Virtuelle Museumsbesucher – empirische Studien zur technischen Außenrepräsentanz von Museen. Berlin: Freie Universität Berlin/Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft.
- Graff/Massmann (1840): Eberhard Gottlieb Graff/Hans Ferdinand Massmann (Hg.): Althochdeutscher Sprachschatz oder Wörterbuch der althochdeutschen Sprache, Band 5. Berlin: Nikolaische Buchhandlung.
- Grammel (2005): Søren Grammel: Ausstellungsauteurschaft: die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann: eine Mikroanalyse. Frankfurt a. M.: Revolver.
- Grau (2001): Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart: Visuelle Strategien. Berlin: Dietrich Reimer. Das Bildnis des
- Griesser/Sternfeld (2019): Martina Griesser/Nora Sternfeld: »(Sich) mit Sammlungen anlegen. Radikale Sammlungsstrategien«, in: neues museum 19/1-2, Museumsobjekte aus Unrechtskontexten, S. 59-61.
- Grissmer (2015): Marcel Grissmer et al.: »I like / I don't«. Neue Dringlichkeit (nd-blog.org). Zürich: Theater der Künste (Gessnerallee), vimeo.com/121694965.
- Gronau (2010): Barbara Gronau: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, München: Fink.
- Grosz (2004): Elizabeth Grosz: The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely. Durham: Duke UP.
- Grosz (2001): Elizabeth Grosz: »A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics«, in: Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers, Hg. von Gary Genosko, S. 1440-1463. London: Routledge.
- Grosz (1994): Elizabeth Grosz: »Refiguring Lesbian Desire«, in: Laura Doan (Hg.), The Lesbian Postmodern. New York: Columbia UP, S. 67-84.
- Großmann (2010): Sandra Großmann: Die Verifizierung von Nachhaltigkeitsberichten zur Reduzierung von Informationsasymmetrien, Dissertation. Katholische Universität Eichstätt, Ingolstadt.
- Gunkel et al. (2015): Henriette Gunkel/Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis/Anja Michaelen: »Anrufung und Affekt. Ein Gesprächstext über (Anti-)Rassismus und queere Gefühle«, in: Käthe von Bose/Ulrike Klöppel/Katrin Köppert/Karin Michalski/Pat Treusch (Hg.), I is for Impasse. Affektive Queerverbindungen in Theorie_ Aktivismus_Kunst. Berlin: b_books, S. 101-116.
- Haarich et al. (2013): Max Haarich/Ingo Leisten/Frank Hees/Sabina Jeschke: »Langfristiges Verstehen durch kurzfristiges Missverstehen. Die Bedeutung der interaktiv-transkriptiven Störungsbearbeitung für den Transfer von Wissen«, in: Jeschke et al. (Hg.), Automation, Communication and Cybernetics in Science and Engineering 2011/2012. Berlin/Heidelberg: Springer, S. 54-61.
- Haas et al. (2021): Annika Haas/Maximilian Haas/Hanna Magauer/Dennis Pohl (Hg.), How to Relate. Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices. Bielefeld: transcript.

- Habermas/Luhmann (1971): Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: »Sinn als Grundbegriff der Soziologie«, in: Dies. (Hrsg.), *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie: Was leistet die Systemforschung?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 25-100.
- Hacke/Rottmann (2017): Hannes Hacke/Andrea Rottmann: »Homosexualität_en: Exhibiting a Contested History in Germany in 2015.« *Social History in Museums* 41, S. 63-72
- Halberstam (2014): Jack Halberstam: »Low Theory und Gaga-Feminismus«, in: Josch Hoenes/Barbara Paul (Hg.), *Un/Verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie*. Berlin: Revolver Publishing, S. 12-37.
- Halberstam (2014a): Jack Halberstam: »On Behalf of Failure«, im Rahmen der: Summer School for Sexualities, Cultures and Politics (18.-24.8.14) des IPAK Center, Belgrad. Online [youtube.com/watch?v=ZP086r_d4fc](https://www.youtube.com/watch?v=ZP086r_d4fc).
- Halberstam (2013): Jack Halberstam: »Charming for the Revolution. A Gaga Manifesto«, in: *e-flux* 44 (2013). Online: e-flux.com/journal/44/60142/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/.
- Halberstam (2012): Jack Halberstam: »Losing Hope, finding nemo and dreaming of alternatives«, in: Katharina Walgenbach/Gabriele Dietze/Antje Hornscheidt/Kerstin Palm (Hg.), *Gender als interdependente Kategorie: Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen: Budrich, S. 9-22.
- Halberstam (2012a): Jack Halberstam: *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal. Queer action/Queer ideas. A Series Edited by Michael Bronski*. Boston: Beacon Press.
- Halberstam (2011): Jack Halberstam: *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke UP.
- Hall/Jagose (2013): Donald E. Hall/ Annamarie Jagose (Hg.): *The Routledge Queer Studies Reader*, New York: Routledge 2013.
- D. Hall (1997) Donald Hall: »Introduction: Queer Works«, in: *College Literature*, 24(1). Baltimore: The Johns Hopkins UP, S. 2-10.
- Hall/McArthur (1996): C. Michael Hall/ Simon McArthur: *Heritage Management in Australia and New Zealand. The Human Dimension*. Melbourne: Oxford UP.
- S. Hall (2002): Stuart Hall: »Wann gab es ›das Postkoloniale?‹ Denken an der Grenze«, in: Sebastian Conrad/Shalini Randeria (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/ New York: Campus, S. 219-246.
- S. Hall (1994): Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften, Band 2*, Hg. von Ulrich Mehlum. Hamburg: Argument.
- S. Hall (1989): Stuart Hall: »New Ethnicities«, in: Kobena Mercer (Hg.): *Black Film, British Cinema*. (ICA Documents, 7). London: Institute of Contemporary Arts, S. 223-227.
- S. Hall/Jefferson (1976): Stuart Hall/Tony Jefferson (Hg.): *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.
- Halperin (1995): David M. Halperin: *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford UP.
- Hansen (1993): Klaus P. Hansen (Hg.): *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften. Eine Passauer Ringvorlesung*. Tübingen: Gunter Narr.
- von Hantelmann (2007): Dorothea von Hantelmann: *How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity*. Berlin: Diaphanes.

- Haraway (2016): Donna Haraway: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University.
- Haraway (1998) [1995]: Donna Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«, in: Dies. (Hg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a.M./New York, S. 33-72.
- Haraway (1995): Donna Haraway: »Situieretes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. von Carmen Hammer/Immanuel Stieff. Übersetzt v. Dies./Dagmar Fink, Helga Kelle/Anne Scheidhauer/Immanuel Stieff/Fred Wolf. Frankfurt a.M.: Campus, S. 73-97.
- Haraway (1991): Donna Haraway: »A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century«, in: Dies. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, S. 149-181.
- Haraway (1988): Donna Haraway: »Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14, Nr. 3, S. 575-599.
- Haritaworn (2005): Jin Haritaworn: Am Anfang war Audre Lorde. Weißsein und Machtvermeidung in der queeren Ursprungsgeschichte. In: *Femina Politica. Zeitschrift für feministische Politikwissenschaft*. 14 (1), S. 23-35.
- Harding (2011): Sandra Harding (Hg.): *The Postcolonial Science and Technology Studies Reader*. Durham/NC: Duke UP.
- Harding (1991): Sandra Harding: *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking From Women's Lives*. New York: Cornell UP.
- Harding (1986): Sandra Harding: *The Science Question in Feminism*. New York: Cornell UP.
- Hargittai/Hargittai (1998): István Hargittai/Magdolna Hargittai: *Symmetrie. Eine neue Art, die Welt zu sehen*. Rheinbek: Rowohlt.
- Hark (2013): Sabine Hark: »Wer wir sind und wie wir tun. Identitätspolitik und die Möglichkeiten kollektiven Handelns«, in: Gabriele Jähnert/Karin Aleksander/Marianne Kriszjo (Hg.), *Kollektivität nach der Subjektkritik*. Bielefeld: transcript, S. 29-46.
- Hark (2005): Sabine Hark: *Queer Studies*, in: Christina von Braun/Stephan Inge (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Stuttgart: UTB.
- Hark (2004): Sabine Hark: »Queering oder Passing: Queer Theory – eine ‚normale‘ Disziplin?«, in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väth (Hg.), *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 67-82.
- Hark (1999): Sabine Hark: *Deviant Subjekte. Die paradoxe Politik der Identität*. 2. völlig überarb. Ausgabe. Opladen: Leske & Budrich.
- Harney/Moton (2013): Stefano Harney/Fred Moten (Hg.): *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Minor Compositions.
- Hark/Villa (2017): Sabine Hark/Paula-Irene Villa: *Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Hartsock (1983): Nancy Hartsock: »The Feminist Standpoint. Developing the Ground for a specifically Feminist Historical Materialism«, in: Sandra Harding Merrill Hintikka (Hg.), *Discovering Reality. Feminist Perspectives on Epistemology, Meta-*

- physics, Methodology, and Philosophy of Science. Dordrecht/Boston/London: Kluwer, S. 283-310.
- Hartung (2010): Olaf Hartung: Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert. Köln/Weimar: Böhlau.
- Hauer et al. (1997): Gerlinde Hauer/Roswitha Muttenthaler/Anna Schober/Regina Wonisch (Hg.): Das inszenierte Geschlecht: feministische Strategien im Museum. Wien: Böhlau.
- Haug (2018): Franziska Haug: »Queerfeministische Solidarität zwischen Kollektivität und Identität«, in: Dies./Lena Dierker/Markus Brunner (Hg.), Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft. Jg. 4, Heft 1. Bielefeld: transcript.
- Hauskeller (2013): Michael Hauskeller: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: Beck.
- Hebdige (1979): Dick Hebdige: Subculture: the meaning of style. London: Routledge.
- te Heesen (2012): Anke te Heesen: Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg: Junius.
- Hegel (1835): Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, Hg. von Hermann Glockner (Georg Wilhelm Friedrich Hegels Werke, 1). Berlin: Duncker und Humboldt.
- Hein (2017): Hilde Hein: »Redressing the museum in Feminist Theory«, in: Museum Management and Curatorship, 22: 1, S. 29-42.
- Hein (2010): Hilde S. Hein: »Looking at Museums from a feminist Perspective«, in: Amy Levin (Hg.), Gender, Sexuality, and Museums. London/New York: Routledge; S. 53-64.
- Hein (2000): Hilde S. Hein: The museum in transition: A philosophical perspective. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Hemken et al. (2015): Kai-Uwe Hemken/Ute Famulla/Simon Großpietsch/Linda-Josephine Knop (Hg.): Kritische Szenografie. Die Kunstaustellung im 21. Jahrhundert. Bielefeld: transcript.
- Herrmann [1931] (2012): Max Herrmann: »Das theatralische Raumerlebnis«, ursprünglich in: Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 25, S. 152-163, in: Jürg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 6. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 501-514.
- Heydebrand/Winko (1994): Renate von Heydebrand/Simone Winko: »Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19, Nr. 2, S. 96-165.
- Hinck (1982): Walter Hinck: Goethe – Mann des Theaters. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht.
- Hirschfeld (1901): Magnus Hirschfeld: Was muss das Volk vom Dritten Geschlecht wissen! Eine Aufklärungsschrift herausgegeben vom Wissenschaftlich-humanitären Comitee. Leipzig: Max Spohr. Online: schwulencity.de/hirschfeld_was_muss_volk_wissen_1901.html.
- Hoenes/Paul (2014): Josch Hoenes/Barbara Paul: Un/Verblümt – Geschlecht, Sexualität und Begehren. Queere Politiken in Kunst und Wissenschaft, in: Dies. (Hg.), Un/Verblümt. Queere Politiken in Ästhetik und Theorie. Berlin: Revolver Publishing, S. 12-37.

- Holert (2012): Tom Holert: »Konfrontation und Verschränkung: Diskussionsrunde zu politischen und ästhetischen Regime-Begriffen«, in: Petja Dimitrova/Eva Engermann/Tom Holert/Jens Kastner/Johann Schaffer (Hg.), *Regime. Wie Dominanz organisiert und Ausdruck formalisiert wird*. Münster: Edition Assemblage, S.62-72.
- Hollander (1993): Anne Hollander: *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press.
- Holman Jones/Adams (2010): Stacy Holman Jones/Tony E. Adams: »Autoethnography is a Queer Method,« in: Kath Browne/Catherine J Nash (Hg.), *Queer Methods and Methodologies – Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Farnham: Ashgate, S. 295-214.
- Holmes (2004): Brian Holmes: »Artistic Autonomy and the Communication Society«, in: *Third Text* 18, Nr. 6 (November 2004), S. 547-555.
- hooks (1992): bell hooks: *Black looks. Race and representation*. Boston/MA: South End Press.
- Hooper-Greenhill (1992): Eilean Hooper-Greenhill: *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.
- Horaz (1984): Horaz (Quintus Horatius Flaccus): *Ars Poetica*. Die Dichtkunst, Latein. und deutsch, übers. u. mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer. 2. Aufl., Stuttgart: Reclam.
- Horsley (2014): Jeffrey Horsley: »Re-presenting the body in fashion exhibitions«, in: *International Journal of Fashion Studies*, 1, Nr. 1 (01.04.14) S. 75-96.
- HOWDOYOUSAYYAMINAFRICAN? (Hg.), *NO HUMANS INVOLVED*. Exhibition Guide, A collective Exhibition of HOWDOYOUSAYYAMINAFRICAN?, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 22.05.-16.08.15.
- Huber (2015): Hans Dieter Huber: »Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, mit Ute Famulla/Simon Großpietsch/Linda-Josephine Knop. Bielefeld: transcript, S. 201-204.
- Huber (2004): Huber, Hans Dieter: »Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?«, in: Christoph Tannert/Ute Tischler (Hg.), *Men in Black, Handbuch der kuratorischen Praxis*. Frankfurt a.M.: Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst, S.134 - 137.
- Huemer (2010): Birgit Huemer: *Semiotik der digitalen Medienkunst. Eine funktionale Kunstbetrachtung*. Wien: Vienna UP.
- Hui/Broeckmann (2015): Yuk Hui/Andreas Broeckmann (Hg.): *30 Years after Les Immatériaux Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*. Lüneburg: Meson.
- Hull/Bell Scott/Smith (1982): Gloria T. Hull/Patricia Bell Scott/Barbara Smith (Hg.): *All the Woman Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. New York: The Feminist Press.
- Hustvedt (2014): Siri Hustvedt: *The Blazing World: A Novel*. New York: Simon & Schuster.
- Hüsch (2007): Anette Hüsch: *Künstlerische Konzeptionen am Übergang von analoger zu digitaler Fotografie*, in: *Medien Kunst Netz | Foto/Byte*. Online: medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kuenstlerische_konzeptionen/1/.
- Husserl (1952): Edmund Husserl: *Gesammelte Schriften: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, 2. Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, Hg. von Marly Biemel. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Ilić (2012): Nataša Ilić: *Zwischen Kunst und Öffentlichkeit. Eine Roundtable-Diskussion mit Nataša Ilić, Maria Lind, Nicolaus Schafhausen und Jacob Schillinger*, mo-

- deriert von Sven Beckstette und Beatrice von Bismarck, in: *Texte zur Kunst*, 22, Nr. 86 (Juni 2012), S. 63-88.
- Imdahl (1986): Max Imdahl: »Hans Holbeins ›Darmstädter Madonna‹. Andachtsbild und Ereignisbild«, in: Ders. (Hg.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Köln: DuMont, S. 9-40.
- Imesch/John/Mondini/Schade/Schweizer (2008): Kornelia Imesch/Jennifer John/Daniela Mondini/Sigrid Schade/Nicole Schweizer (Hg): *Inscriptions / Transgressions. Kunstgeschichte und Gender Studies (Kunstgeschichten der Gegenwart, 8)*. Emsdetten/Berlin: Edition Imorde.
- Jakobsen (1998): Janet Jakobsen: »Queer is? Queer does? Normativity and the Problem of Resistance«, in: *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*. 4. Jg. H. 4, S. 511-536.
- Jaeggi (2017): Rahel Jaeggi während eines Symposiums (21.03.17) zur Fragenach »Emanzipation, Kritik und sozialem Wandel«, *Fearless Speech #9*, Die Waffen der Kritik. Dialektische Aufklärung heute, mit Helmut Draxler, Rahel Jaeggi und Ruth Sonderegger / Moderation: Pascal Jurt hebbel-am-ufer.de/programm/spielplan/fearlesspeech-9-waffen-kritik-dialektik-aufklaerung/
- Jagose (2009): Annamarie Jagose: »Feminism's Queer Theory«, in: *Feminism & Psychology*, 19, Nr. 2, S. 157-174.
- Jagose (2011): Annamarie Jagose: *Queer theory: Eine Einführung*. Berlin: Querverlag.
- Jagose (1997): Annamarie Jagose: *Queer theory: An introduction*. New York: New York UP.
- Jäger/König/Maihofer (2012): Ulle Jäger/Tomke König/Andrea Maihofer: »Pierre Bourdieu: Die Theorie männlicher Herrschaft als Schlussstein seiner Gesellschaftstheorie«, in: Heike Kahlert/Christine Weinbach (Hg.), *Zeitgenössische Gesellschaftstheorien und Genderforschung. Einladung zum Dialog*. Wiesbaden: VS, S. 15-36.
- Jäger (2011): Ludwig Jäger: »Erinnerung als Bezugnahme. Anmerkungen zur Medialität des kulturellen Gedächtnisses«, in: Sonja Klein/Vivian Liska/Karl Solibakke/Bernd Witte (Hg.), *Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog*. Würzburg: Königshausen&Neumann, S. 81-106.
- Janes (2010): Robert Janes: »Mindful Museum«, in: *The Curator*, Volume 53, Issue 3, S. 325-338.
- Janes (2009): Robert Janes: *Museums in a Troubled World and The Paradox of Change*. London/New York: Routledge.
- Jappe (1993): Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München/New York: Prestel.
- Jaschke (2013): Beatrice Jaschke: »Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation«, in: *ARGE Schnittpunkt*, Martina Griesser/Christine Haupt-Stummer/Renate Höllwart/Die. /Monika Sommer/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja (Hg.): *ARGE Schnittpunkt/Edition Angewandte: Curating. Ausstellungstheorie & Praxis*. Wien: Böhlau, S. 139-145.
- de Jesus Lopez (2017): Rogério de Jesus Pereira Lopes: *Queer inclusive planning. Raumansprüche und queeres Selbstverständnis in einer heteronormativen Gesellschaft*«, in: *suburban. zeitschrift für kritische stadtforschung*, Band 5, Heft ½, S. 243-256.
- Joachimides (2001): Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Joachimides (1993): Alexis Joachimides: »Das Kaiser-Friedrich-Museum und die Reform des Kunstmuseums«, in: *Kunstchronik*, Register 46, S. 71-76.

- John (2010): Jennifer John: *White Cubes – Gendered Cubes*. Einschreibungen von Geschlecht in die diskursiven Praktiken von Kunstmuseen. Eine Untersuchung am Beispiel der Hamburger Kunsthalle. Oldenburg: Universität Oldenburg.
- John/Richter/Schade (2008): Jennifer John/Dorothee Richter/Sigrid Schade (Hg.): *Revisionen des Displays*. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich: JRP Ringier.
- R. Johnson (2013): Roberta Johnson: »For a Better World: Alicia Puleo's Critical Ecofeminism«, in: Estrella Cibreiro/Francisca López (Hg.), *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing*. London/New York: Routledge.
- Johnson (2001): E. Patrick Johnson: »'Quare' studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother«, in: *Text and Performance Quarterly*, 21, 1. London: Routledge, S. 1-25.
- Johnson/Henderson (2005): E. Patrick Johnson/Mae G. Henderson (Hg.): *Black Queer Studies. A Critical Anthology*. Durham/London: Duke UP. Online: mygaryislike.files.wordpress.com/2016/12/black-queer-studies-a-critical-anthology-eds-e-patrick-johnson-mae-g-henderson.pdf.
- Joleen/Thuswald (2015): Maya Joleen Kokits/Marion Thuswald: »gleich sicher? sicher gleich? Konzeptionen (queer) feministischer Schutzräume«, in: *FEMINA POLITICA* 24/1, S. 83-93.
- Jones (2017): Amelia Jones: »Citizenship and the Museum: On Feminist Acts«, in: Jenna C. Ashton (Hg.), *Feminism and Museums*. (Intervention, Disruption and Change, 1). Edinburgh/Boston: Musums Etc, S. 74-98.
- Jones (2012) Amelia Jones: *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*. London/New York: Routledge.
- Jones (2015): Amelia Jones: »Material Traces. Performativity, Artistic ›Work‹, and New Concepts of Agency«, in: *TDR/The Drama Review*, 59, S. 18-35.
- Jones (2017): Amelia Jones: »Citizenship and the Museum. On Feminist Acts«, in: Jenna C. Ashton (Hg.), *Feminism and Museums*. Intervention, Disruption and Chance, 1. Edinburgh/Boston: Museums Etc. 2017, S. 74-98.
- Kalu (2016): Joy Kalu: *Zuwendung bei Anwendung*. Entwicklungen hin zu unfreien Szenen, 25, Sep. Online: festivalimpulse.de/de/news/844/joy-kristin-kalu-diagnostiziert-ein-zusammenruecken-von-freier-szene-und-angewandtem-theater-und-beurteilt-diese-tendenz-kritisch.
- Kaplan (1997): E. Ann Kaplan: *Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze*. New York: Routledge.
- Katz (2018): Jonathan D. Katz: *OnCurating*, Issue 37: *Queer Curating and Covert Censorship*, online: on-curating.org/issue-37-reader/queer-curating-and-covert-censorship.html#.XLdLaLC_qizw.
- Katz (2002): Jonathan D. Katz: »Queer Visualities: Reframing Sexuality in a Post-Warhol World« (22.10.-6.12.02), Katalog zur Ausstellung, University of Arts: Gallery.
- Kauffman (1995): Bette Kauffman: »'Woman Artist': Between Myth and Stereotype«, in: *On the Margins of Art Worlds*, Hg. von Larray Gross. Colorado: Westview Press.
- Kemp (1991): Wolfgang Kemp: »Augengeschichten und skopische Regime. Alois Riegls Schrift »Das Holländische Gruppenporträt««, in: *Merkur* 12, Stuttgart: Klett-Cotta, S. 1162-1167.
- Kenney (2001): Moira Rachel Kenney: *Mapping Gay L.A.: The Intersection of Place and Politics*. Philadelphia: Temple UP.

- Kessler (2018): Kristina Kessler: Die (Ohn)Macht des Prosumenten. Eine kritische Betrachtung des neuen Rollenverhältnisses von Konsument und Produzent. Glückstadt: VWH.
- Kester (2004): Grant Kester: Conversation Pieces. Community and communication in modern art. Berkeley: University of California Press.
- Key [1905] (2017): Ellen Key: Essays. Nikosia: TP Verone Publishing.
- King/Valentine (2015): Donna King/Catherine G. Valentine (Hg.): Letting Go. Feminist and Social Justice Insight and Activism. Vanderbilt: UP.
- Kilian (2015): Alina Kilian: »Die Ausstellung als Kunstwerk. Historische Fallbeispiele einer künstlerischen Entmachtung des Kurators«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), Kritische Szenografie. Die Kunstaustellung im 21. Jahrhundert. Mit Ute Famulla/Simon Großpietsch/Linda-Josephine Knop. Bielefeld: transcript, S. 382-394.
- Kilomba (2016): Grada Kilomba: »Decolonizing Knowledge«, Vortrag im BOZAR Museum (30.01.16).
- Kligel/Laubrock/Köstler (2015): Reinhold Kliegl/Jochen Laubrock/Andreas Köstler: »Augenblicke der Bildbetrachtung. Eine kognitionswissenschaftliche Spekulation zum Links und Rechts im Bild«, in: Verena M. Lepper/Peter Deuflhard/Christoph Marksches (Hg.), Räume, Bilder, Kulturen. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 77-90.
- Klinger (1998): Cornelia Klinger: »Feministische Philosophie als Dekonstruktion und Kritische Theorie. Einige abstrakte und spekulative Überlegungen«, in: Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), Kurskorrekturen. Feminismus zwischen Kritischer Theorie und Postmoderne. Frankfurt a.M.: Campus, S. 242-256.
- Klonk (2009): Charlotte Klonk: Spaces of experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000: New Haven & Londenale UP.
- Knopp (1995): Werner Knopp: »Blick auf Bode«, in: Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag. Der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. Hg. von SMB – SPK. Berlin: Reiter-Druck, S. 6-20.
- Kobolt (2012): Katja Kobolt: »Feminist curating beyond, in, against or for the canon?«, in: Katrin Kivimaa (Hg.), Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe. Tallinn: Tallinn UP, S. 40-63.
- Koch (2016): Franziska Koch: Die »chinesische Avantgarde« und das Dispositiv der Ausstellung. Konstruktionen chinesischer Gegenwartskunst im Spannungsfeld der Globalisierung. Bielefeld: transcript.
- Kohle (2018): Hubertus Kohle: Museen digital: Eine Gedächtnisinstitution sucht den Anschluss an die Zukunft. Heidelberg: UP. Online: epub.ub.uni-muenchen.de/57442/1/Kohle_Museen_digital.pdf.
- Kornak (2015): Jacek Kornak: »Queer as a Political Concept«. Helsinki: Unigrafia.
- Koschut (2016): Simon Koschut: Normative Change and Security Community Disintegration: Undoing Peace. New York: Palgrave Macmillan.
- Köstler (2017): Andreas Köstler: »Symmetrie. Zur Darstellung des menschlichen Körpers in der Bildenden Kunst.« Vortrag Universität Potsdam: Ringvorlesung: »Symmetrie und Harmonie«, WiSe2016/17.
- Köstler (2011): Andreas Köstler: »Hauptstadtarchitekturen. Die polyphonen Angebote der Museumsinsel für das kaiserzeitliche Berlin«, in: Roland Berbig/Iwan-Michelangelo D'Aprile/Helmut Peitsch/Erhard Schütz (Hg.): Berlins 19. Jahrhundert. Ein Metropolen-Kompendium. Berlin: Akademie Verlag, S. 245-257.

- Köstler (2005): Andreas Köstler: »Gebaute Architekturgeschichten«, in: Ders./Thomas Hensel (Hg.), Einführung in die Kunstwissenschaft. Die Berliner Museumsinsel. Berlin: Reimer, S. 117-135.
- Krasniqi/Kraut (2017): Nadezda Krasniqi/Steff Kraut: »Rassismus und Whitewashing im Namen von Queer«, in: Maximilian Waldmann (Hg.), Queer Pädagogik. Annäherungen an ein Forschungsfeld. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt, S. 113-140.
- Krasny (2017): Elke Krasny: »Counter/Acting: Performative Porosität«, in: Art Education Research 8, Nr. 13, März.
- Krasny (2013): Elke Krasny: »Introduction. Women's Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art«, in: Dies. (Hg.), Women's Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History and Art. Wien: Löcker 2013, S. 10-30.
- Krasny (2006): Elke Krasny: »Museum Macht Geschlecht«, in: Viktor Kittlausz/ Winfried Pauleit (Hg.): Kunst–Museum–Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung. Bielefeld: Transkript, S. 37-54.
- Kraß (2003): Andreas Kraß (Hg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kraß (2003a): Andreas Kraß: »Queer Studies – eine Einführung«, in: Ders. (Hg.), Queer Denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-28.
- Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy (2010): Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Béatrice Savoy (Hg.): Museumsgeschichte: kommentierte Quellentexte, 1750 – 1950. Berlin: Reimer.
- Krämer (2009a): Sybille Krämer: Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über »Blickakte«. Online: serpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Performanz_des_Bildlichen.pdf
- Krämer (2009b): Sybille Krämer: »Performanz – Aisthesis. Überlegungen zu einer aisthetischen Akzentuierung im Performanzkonzept«, in: Arno Böhler/Susanne Granzer (Hg.), Ereignis Denken. Theatralität, Performanz, Ereignis. Wien: Passagen, S. 131-156.
- Kronauer (2010): Martin Kronauer: »Inklusion – Exklusion. Eine historische und begriffliche Annäherung an die soziale Frage der Gegenwart«, in: Ders. (Hg.), Inklusion und Weiterbildung. Reflexionen zur gesellschaftlichen Teilhabe in der Gegenwart. Bielefeld: Bertelsmann, S. 24-58.
- Krünitz (1776): Johann Georg Krünitz (Hg.): Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirtschaft (8). Berlin: Pauli, darin: »Curator«, S. 468-472, »Custos«, S. 476.
- Krüger (2016): Klaus Krüger: Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz. Göttingen: Wallstein.
- Kuhn (2005): Gabriel Kuhn: Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus. Münster: Unrast.
- Kühn-Busse (1938): Lotte Kühn-Busse: »Der erste Entwurf für einen Berliner Museumsbau 1798«, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 59, S. 339-357. Online: digizeitschriften.de/dms/toc/?PID=PPN523141572.
- Kümmel/Schüttpelz (2003): Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.): »Signale der Störung«. München: Wilhelm Fink.
- Laclau (2002): Ernesto Laclau: Emanzipation und Differenz. Wien: Turia + Kant.

- Laclau/Mouffe (2006): Ernesto Laclau/Chantal Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus [Hegemony and socialist strategy: Towards a Radical Democratic Politics], Herausgegeben und aus dem Englischen von Michael Hintz und Gerd Vorwallner. (3. Auflage). Wien: Passagen.
- Laclau/Mouffe (1985): Ernesto Laclau/Chantal Mouffe: Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics, 2. Auflage. London/New York: Verso Press, 1985.
- Landkammer (2012): Nora Landkammer: »Rollen fallen. Für Kunstvermittlerinnen vorgesehene Rollen, ihre Gender-Codierung und die Frage, welcher taktische Umgang möglich ist«, in: Carmen Mörsch (Hg.): Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Zürich: diaphanes, S. 147-158.
- Lange (2008): Barbara Lange: »This is Tomorrow« oder Erdbeerduft im Maschinenzeitalter: Die Deierarchisierung des Raumes«, in: Stephan Albrecht (Hg.), Kunst, Geschichte, Wahrnehmung: Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 194-206.
- Latour (2002) Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour (2000): Bruno Latour: »Ein Kollektiv von Menschen und nichtmenschlichen Wesen. Auf dem Weg in Dädalus' Labyrinth«, in: Ders.: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 211-264.
- Latour (1996): Bruno Latour: »On Actor-network-theory«, in: Soziale Welt. 47, S. 369-381
- Latour (1993): See: Latour, We Have Never Been Modern, 1993.
- de Lauretis (1997): Teresa de Lauretis: »Habit Changes. Response«, in: Elizabeth Weed/Naomi Schor (Hg.): Feminism Meets Queer Theory. Bloomington: Indiana UP, S. 315-333.
- de Lauretis (1991): Teresa de Lauretis: »Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction«, in: Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies 3 Nr. 2, S. 1-18.
- de Lauretis (1987): Teresa de Lauretis: Technologies of Gender. Bloomington: Indiana UP.
- Lehrer/Milton/Patterson (2011): Erika Lehrer, Cynthia E. Milton/Monica Patterson (Hg.): Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places. New York: Palgrave Macmillan.
- Lefebvre (1974): Henri Lefebvre: Production de l'espace. Paris: Anthropos.
- Lévi-Strauss (1978): Claude Lévi-Strauss: Traurige Tropen. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss (1968): Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss (1962): Claude Lévi-Strauss: La pensée sauvage. Paris: Librairie Pion.
- Lévi-Strauss (1955): Claude Lévi-Strauss: Tristes Tropiques. Paris: Librairie Plon.
- Lewald (1991): August Lewald: »In die Szene setzen«, in: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hg.), Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam, S. 306-311.
- Liebrand/Steiner (2004): Claudia Liebrand/Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg: Schüren.
- Lind (2007) Maria Lind: »The Collaborative Turn«, in: Johanna Billing/Maria Lind/Lars Nilsson (Hg.), Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices. London: Black Dog Publishing, S. 15-31.

- Maria Lind (2001): »Selected nodes in a network of thoughts on curating«, in: Carin Kuoni (Hg.), *Words of wisdom: a curator's vade mecum on contemporary*. New York: Independent Curators International, S. 29-31.
- K. Lindner (2017): Katharina Lindner: *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema* (Library of Gender and Popular Culture, Band 17 Lindner/Schade/Wenk/Werner (1989): Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner (Hg.): *BlickWechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin: Reimer.
- Lippard (1976): Lucy R. Lippard: *From the center: feminist essays on women's art*. New York: Dutton.
- Lippard (2009): Lucy R. Lippard: »Curating by numbers« *Tate Papers* 12 (2009). Online: tate.org.uk/download/file/fid/7268.
- Liu (2011): Andrea Liu: »Top Ten Words I Am Sick of Seeing on Artists Statements«. Online: aup.e-flux.com/project/andrea-liu-top-ten-words-i-am-sick-of-seeing-on-artists-statements/.
- Loist (2014a): Skadi Loist: *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals*. Online: ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2015/7333/pdf/Dissertation.pdf (Zugriff 18.1.17).
- Loist (2014b): Skadi Loist: »Queer Fun in Boy_Girl Shorts: Programmstrategien bei LGBT/Q-Filmfestivals«, in: Josch Hoenes/Barbara Paul (Hg.), *Un/verblümt: Queere Ästhetiken und Theorien*. Berlin: Revolver, S. 136-153.
- Loorde (1988): Audre Lorde: *A Burst of Light*, Ithaca/New York: Ixia Press.
- Loorde (1986): Audre Lorde: *Lichtflut*. Neue Texte, Berlin: Orlanda.
- Loorde (1984): Audre Lorde: »The Master's Tools will never dismantle the Master's House«, in: Dies., *Sister Outsider: Chapters and Speeches by Audre Lorde*. New York: Crossing Press, S. 110-112.
- Loorde (1982): Audre Lorde: *Zami. A New Spelling of My Name*. Berkeley: Crossing Press
- Lorenz (2014): Renate Lorenz: »The Drag of Queer Art«, in: Josch Hoenes/Barbara Paul (Hg.), *Un/verblümt: Queere Ästhetiken und Theorien*. Berlin: Revolver, S. 118-133.
- Lorenz (2012): Renate Lorenz: *Queer Art: A Freak Theory*. *Queer Studies*, 2. Bielefeld: transcript.
- Lorenz (2007): Renate Lorenz: »Lange Arbeitstage der normalen Liebe. Hannah Cullwicks Fotografien und Tagebücher«, in: Dies. (Hg.), *Normal Love. Precarious sex, precarious work*. Ausst. Kat. Künstlerhaus Bethanien. Berlin: b_books, S. 13-33.
- Lory/Plews (1998): Christoph Lorey/John Plews (Hg.): *Queering the Canon. Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia: UP.
- Loyer (2017): Emmanuelle Loyer: *Lévi-Strauss: Eine Biographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Love (2007): Heather Love: *Feeling backward: Loss and the politics of queer history*. London: Harvard UP.
- Lovenduski (2015): Joni Lovenduski: *Gendering Politics, Feminising Political Science*. Colchester: ECPR Press.
- Löw (2001): Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhila/Koranteng/Godonou (1995): Mubiana Luhila/Lydia A. Koranteng/Alain Godonou: »New directions in Africa«, in: *Museum international*, 188 (4), S. 28-34.
- Luhmann (1997): Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Luhmann (1984): Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann (1972): Niklas Luhmann: Jahrbuch für Rechtssoziologie und Rechtstheorie. (Rechtstheorie als Grundlagenwissenschaft der Rechtswissenschaft, I von 2). Reinbeck/Hamburg: Rowohlt.
- Luibhéid (2008): Eithne Luibhéid: »QUEER/MIGRATION: An Unruly Body of Scholarship«, in: GLQ, 14(2-3), 169-190.
- Lühmann (1994): Hinrich Lühmann: »Der Knabe Eros geht zur Schule. Übertragungs-
liebe in öffentlicher Anstalt«, in: Brief der Psychoanalytischen Assoziation. Die
Zeit zum Begreifen. Brief Nr. 13.
- Liotard [1988] (2001): Jean-François Lyotard: »Nach dem Erhabenen. Zustand der
Ästhetik«, in: Ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Aus dem Franzö-
sischen von Christine Pries, 2. Auflage. Wien: Passagen, S. 231-247.
- Liotard (1994): Jean-François Lyotard: Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen,
Kritik der Urteilskraft §§ 23-29. Aus dem Französischen von Christine Pries. Pa-
derborn: Wilhelm Fink.
- Liotard (1990): Jean-François Lyotard: »Lyotard«, in: Kunstforum international: Aktu-
elles Denken. Darin unter anderem: Lyotard (1977): Das Patchwork der Minderhei-
ten. Berlin: Merve.
- Liotard (1985): Jean-François Lyotard: Immaterialität und Postmoderne. Berlin: Merve.
- Liotard [1979] (1982): Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Hg.
von Peter Engelmann. Wien: Passagen.
- Macdonald et al. (2015): Sharon Macdonald/Helen Rees Leahy/Andrea Witcomb/Kylie
Message/Conal McCarthy/Michelle Henning/Annie E. Coombes/Ruth B. Phillips
(Hg.): The International Handbooks of Museum Studies. 4 Bände: Museum: Trans-
formations, Media, Theory, Practice. Chichester: Wiley Blackwell.
- Macdonald (2013): Sharon Macdonald: Memorylands. Heritage and Identity in Europe
Today. Oxford: Routledge.
- Macdonald (2010): Sharon Macdonald: »Museen erforschen. Für eine Museumswis-
senschaft in der Erweiterung«, in: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse: Metho-
den und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld: transcript, S. 49-72.
- MacGregor (2010): Neil MacGregor: A History of the World in 100 Objects. London:
Penguin
- McRuer et al. (2006): Robert McRuer et al. (Hg.): Crip Theory: Cultural Signs of Queer-
ness and Disability. New York: New York UP.
- Mader (2016): Esto Mader: »Relationale Handlungsfähigkeit und affektive Praktiken in
queeren Räumen in Berlin«, in: Dülcke; Kleinschmidt; Tietje; Wenke: Grenzen von
Ordnungen, Westfälisches Dampfboot
- Manalansan (2006): Martin Manalansan: »Queer Intersections: Sexuality and Gender
in Migration Studies«, in: International Migration Review, 40(1), S. 224-249.
- Mann*/Emde (2008): LCavaliero Mann*/V.D. Emde: (Un)wissenschaftliche Kopfmas-
sagen – der andere Titel für dieses Buch oder: Wie es überhaupt hierzu kam. In:
Judith Coffrey/V. D. Emde/Juliette Emerson (Hg.), Queer leben – queer labeln?
(Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. Freiburg, S. 22-43.
- Manning (2009): Erin Manning: Movement, Art, Philosophy. Massachusetts/London:
The MIT Press Cambridge.

- Marchart (2012): Oliver Marchart: »Das kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität«, in: *Texte zur Kunst*, 22, Nr. 86 (Juni 2012), S. 29-42.
- Marchart (2011): Oliver Marchart: »Curating theory (away) the case of the last three documenta shows«, in: *OnCurating.org*, Issue 08/11: *Institution As Medium. Curating As Institutional Critique?* Hg. Von Dorothee Richter/Rein Wolfs, 8, S. 4-8.
- Marchart (2008): Oliver Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Hg. von Marius Babias (n.b.k. Diskurs, 2). Köln: Neuer Berliner Kunstverein/Walther König.
- Marinucci (2016): Mimi Marinucci: *Feminism is Queer. The intimate connection between queer and feminist theory*. Zweite Auflage. London: Zed Books.
- Markussen (2005): Turid Markussen: »Practising Performativity: Transformative Moments in the Research«, in: *European Journal of Women's Studies* 12 Nr. 3, S. 329-344.
- Martin (2018): Simon Martin: »Mediating Queerness: Recent Exhibitions at Pallant House Gallery«, in: *oncurating*, Issue 37, S. 39-46.
- Marx/Engels (1975): Karl Marx/Friedrich Engels: »The German Ideology«, in: *The Marx-Engels Reader*. New York: Norton.
- Massey, (1993 [1992]): Doreen Massey: »Raum, Ort und Geschlecht. Feministische Kritik geographischer Konzepte«, in: Elisabeth Bühler et al. (Hg.), *Ortssuche. Zur Geographie der Geschlechterdifferenz*. Dortmund/Zürich: eFeF, S. 109-122.
- Massumi (2015): Brian Massumi: *Politics of the Affect*
- Massumi (2010): Brian Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Mit einem Vorwort von Erin Manning. Aus dem Englischen von Claudia Weigel. Berlin: Merve.
- Massumi (2009): Brian Massumi: »Of Microperception and Micropolitics. An Interview with Brian Massumi and Joel McKim«, in: *INFLExions* Nr. 3 - *Micropolitics: Exploring Ethico-Aesthetics* (Oct. 2009). Herausgegeben von Nasrin Himada und Erin Manning. Online: inflexions.org/n3_massumihtml.html.
- Massumi (2002): Brian Massumi: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke UP.
- Massumi (1995): Brian Massumi: »The Autonomy of Affect«, in: *Cultural Critique: The Politics of Systems and Environments*, Part II, Nr. 31, S. 83-109.
- Mastai (2007): Judith Mastai: »There is no such thing as a Visitor«, in: Griselda Pollock/Joyce Zemans (Hg.), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*. Oxford: Blackwell, S. 173-177.
- Martin (1994): Emily Martin: *Flexible Bodies: Tracking Immunity in American culture – from the Days of Polio to the Age of AIDS*. Boston: Beacon Press.
- Matzner (2019): Tobias Mathzner: »The human is dead – long live the algorithm! Human-algorithmic ensembles and liberal subjectivity«, in: *Theory, Culture & Society/Louise Amoor* (Hg.), *Thinking with Algorithms: Cognition and Computation in the Work of N. Katherine Hayles*, S. 1-22.
- Maul/Röhlke (2018): Bärbel Maul/Cornelia Röhlke (Hg.), *Museum und Inklusion. Kreative Wege zur kulturellen Teilhabe*. Bielefeld: transcript.
- McCarthy (2007): Conal McCarthy: *Exhibiting Maori. A History of Colonial Cultures of Display*. Oxford/New York: Berg.

- McClary (1985): Susan McClary: »Afterword. The Politics of Silence and Sound«, in: Jaques Attali (Hg.), *Noise. The Political Economy of Music*. Übersetzt v. Brian Massumi. Minneapolis/London: Manchester UP, S. 149-158.
- McClintock(1995): Anne McClintock: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London.
- McGovern (2018): Fiona McGovern: »From »Transformer« to »Odarodde.« A brief history of exhibiting queer art in the German-speaking world«, in: *oncurating*, Issue 37, S. 47-53.
- McGovern (2013): Fiona McGovern: »Display«, in: Jörn Schaffaff,/Nina Schallenberg/ Tobias Vogt (Hg.), *Kunst – Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*. Köln: Walther König, S. 43-47.
- McKittrick (2021): Katherine McKittrick: *Dear Science and Other Stories*. Duke University Press.
- McLaughlin (2016): Kenneth McLaughlin: *Empowerment. A Critique*. New York/London: Routledge.
- McRuer (2006): Robert McRuer (Hg.): *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York: New York UP.
- Mead (1935): Margaret Mead: *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. New York: Morrow.
- Merleau-Ponty [1966] (1974): Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie und Wahrnehmung*. Berlin: de Gruyter, S. 284- 346.
- Merleau-Ponty (1945): Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Mersch (2002): Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- MHG (2014): Magnus Hirschfeld Gesellschaft (Hg.): *Forschung im Queerformat: Aktuelle Beiträge der LSBTI*- , Queer- und Geschlechterforschung*. Bielefeld: transcript.
- Metraux/Waldenfels (1989): Alexandre Metraux/Bernhard Waldenfels: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. München: Wilhelm Fink.
- Metzler Lexikon Theatertheorie (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie, 1. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani (2012): Beatrice Michaelis/Gabriele Dietze/Elahe Haschemi Yekani: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *The Queerness of Things not Queer: Entgrenzungen – Affekte und Materialitäten – Interventionen. Feministische Studien*, 2, S. 184-197.
- Micossé-Aikins/Sharif/Widerstand (2017): Sandrine Micossé-Aikins/Bahareh Sharifi: »Widerstand kuratieren. Politische Interventionen in eine elitäre, hegemoniale Kulturlandschaft. Berlin: de Gruyter, S. 135-155.
- Middleton/Sullivan (2018): Craig Middleton/Nikki Sullivan: *KINQ Manifesto*. Online: kinqblog.wordpress.com.
- Miersch (2020): Beatrice Miersch »Ausstellungen neu denken – kuratorische Methoden als politische Wissenspraktiken«, in: Jelena Tomović / Sascha Nicke (Hg.): *Un-Eindeutige Geschichte(n)?! Theorien und Methoden in den Kultur-/Geschichtswissenschaften*. Band 7, (04/2020), Berlin: trafo, S. 137-167.
- Miersch (2019): Beatrice Miersch: »Evidenzen Stören. Überlegungen zu einem Queer Curating« für den Band: Klaus Krüger/Andreas Schalhorn/Elke A. Werner (Hg.),

- Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird Bielefeld: transcript, S. 203-232.
- Miersch (erw. 2022): Beatrice Miersch (Hg.): POLARO_ID // THE BOOK. Ausstellungskatalog zur Ausstellung: »POLARO_ID. Fotografische Arbeiten von Oliver Blohm« (14.-29.7.2017) im BIKINI BERLIN, in Kooperation mit der Universität Potsdam (im Druck).
- Miersch (2018): Beatrice Miersch: »Your Body is a Battelfeld! Strategien der Aneignung bei CASSILS und Nadine Fecht«, Vortrag zur Konferenz: »Why Have There Been No Great Women Artists?* I« at the ACUD Berlin (27.09.2018), youtube.com/watch?v=OYGY6pcNrZY.
- Miersch (2018a): Beatrice Miersch: »Studio Stober. Atelierbesuch bei Jay Gard«, in: Jahreschronik der Freunde der Nationalgalerie Berlin, S. 66-67.
- Miersch (2017): Beatrice Miersch: »Ein Leben mit der Kunst. Die Geschichte des Stoberkreises – Freunde der Nationalgalerie Berlin«, in: Dies./Julia Katz (Hg.), Stoberguide! 20 Jahre Stoberkreis, Freunde der Nationalgalerie, S. 14-23. Online: freunde-der-nationalgalerie.de/de/vereinsleben/junioren/stoberguide.html.
- Miersch (2017a): Beatrice Miersch: »Back to Nature – mit Julius von Bismarck«, in: Jahreschronik der Freunde der Nationalgalerie Berlin, S. 23-26.
- Miersch (2015): Beatrice Miersch: »Die Marke Menzel. Interdisziplinarität als Schlüssel einer publikumswirksamen Ausstellung in der Alten Nationalgalerie Berlin«, in: Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung. Berlin: Institut für Museumsforschung, SMB – SPK. Online: smb.museum/museen-und-einrichtungen/institut-fuer-museumsforschung/publikationen.html.
- Miersch (2015a): Beatrice Miersch: »Ruhm und Nachruhm: Menzels Balanceakt zwischen den Stühlen«, in: »Ich. Menzel. Eine Ausstellung zum 200. Geburtstag Adolph Menzels«, (03.12.2015-28.03.2016) Märkisches Museum Berlin, hg. von der Stiftung Stadtmuseum. Berlin: Verlag M. S. 127-140.
- Miersch/Fernow (2018): Beatrice Miersch/Julia Fernow: »Private Kunstgeschichten – Besuche in Privatsammlungen«, in: »HOW TO MAKE YOUNG FRIENDS«. Herausgegeben von Junge Freunde Kunstmuseen. Bundesverband der Fördervereine Deutscher Museen für bildende Kunst e.V., S.47, 71.
- Mills (2008): Robert Mills: »Theorizing the Queer Museum«, in: Museums & Social Issues. A Journal of Reflective Discourse. Where is Queer? Ed. John Fraser and Joe E. Heimlich, Vol. 3, Nr. 1. Michigan State University, S. 45-57.
- Mirbach (2007): Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik, herausgegeben von Dagmar Mirbach, 2 Bde., lateinisch – deutsch. 1. §§ 1-613, 2 §§ 614-904.
- Mohanty (2003): Chandra Talpade Mohanty: »Under Western Eyes« Revisited. Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggles«, in: Signs 28.2, S. 501.
- Molesworth (2010): Helen Molesworth: »How to install Art as a Feminist?«, in: Cornelia Butler/Alexandra Schwartz (Hg.), Modern Women. Women Artists at The Museum of Modern Art. New York: Museum of Modern Art, S. 498-513.
- Molotch/Noren (2010): Harvey Molotch/Laura Noren (Hg.): Toilet Public Restrooms and the Politics of Sharing. New York: NYU Press
- Möntmann (2006): Nina Möntman (Hg.): Art and its Institutions. London: Black Dog Publishing.
- Morland/Willox(2005): Iain Morland/Annabelle Willox (Hg.) (2005): Queer Theory. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Moritz (2020): Thomas Moritz: Szenografie digital: Die integrative Inszenierung raumbildender Prozesse. Berlin: Springer.
- Mouffe (2017): Chantal Mouffe: »Artistic Practices in Times of Post-Politics« (15.1.17), Vortrag. Online: adk.de/de/projekte/2016/uncertain-states/diskurse.htm#audio_mouffe.
- Mouffe (2008): Chantal Mouffe: »Kritik als gegenhegemoniale Intervention«, übersetzt von Birgit Mennel und Tom Waibel, in: *eicpc/Transversal Texts*, 04/2008, online: eicpc.net/transversal/0808/mouffe/de.
- Mörsch (2017): Carmen Mörsch: »Kunstvermittlung, Kunstpädagogik, Kulturelle Bildung Dekolonisieren«, in: *Interventionen. Diversity in Arts & Education*. Interview mit Yasmina Bellouar, online: interventionen-berlin.de/wp-content/uploads/Text-Video-Interview-Carmen-Mörsch.pdf.
- Mörsch (2013): Carmen Mörsch: »Zeit für Vermittlung« kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=d.
- Mörsch (2012): Carmen Mörsch (2012): »Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des Educational Turn in Curating«, in: Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.), *Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & praxis Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien: Turia und Kant, S. 55-78.
- Mörsch (2009): Carmen Mörsch (Hg.): *Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*. Zürich: Diaphanes.
- Mörsch (2009a): Carmen Mörsch: »Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation«, in: Dies (Hg.): *Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*. Zürich: Diaphanes, S. 9-33.
- Mörsch (2007): Carmen Mörsch: »Spannend wird's, wo es schwierig wird« – Interview mit Carmen Mörsch. Online: documenta12.de/index.php?id=1112
- Moser (2003): Sibylle Moser: »Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus der Sicht des Radikalen Konstruktivismus und der soziologischen Systemtheorie«, in: *Produktive Differenzen, Forum für Differenz- und Genderforschung*. Online: differenzen.univie.ac.at/u/1066146515-a728f62fdacoab74aa706d1b097be608/Einf%FChrung%2BMoser.pdf.
- Mulvey [1975] (1999): Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema.«, in: Leo Braudy/Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, S. 833-844.
- Mundt (1977): Barbara Mundt: »Über einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede von kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Museen«, in: Bernward Deneke/Rainer Kahsnitz (Hg.), *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. München: Prestel, S. 143-151.
- Muñoz (2009): José Esteban Muñoz: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York UP.
- Muñoz (1999): José Esteban Muñoz: *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Museen Queeren Berlin: queeringthemuseum.org.
- Muttenthaler/Wonisch (2010): Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: *Rollenbilder im Museum. Was erzählen Museen über Frauen und Männer*. Schwalbach: Wochenschau.

- Muttenthaler/Wonisch (2006): Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld: transcript.
- Muttenthaler/Wonisch (2003): Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: Museum und Intervention. iff.ac.at/museologie/service/lesezone/intervention.pdf.
- Muttenthaler/Wonisch (2003a): Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen, in: *Museum: Displaying: gender*. Wien. Online: museum.at/029/pdf/zum-schauen-geben.pdf.
- Muttenthaler/Wonisch (2002): Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch: »Visuelle Repräsentationen – Genderforschung in Museen«, in: Ingrid Bauer/Julia Neissl (Hg.): *Gender Studies – Denkmäler und Perspektiven der Geschlechterforschung*. Innsbruck/Wien/München: Studien, S. 95-107.
- Münch (2008): Richard Münch: »Politik einer entgrenzten Welt: Unerwünschte Folgen guter Absichten«, in: Kay Junge/Daniel Šuber/Gerold Gerber (Hg.), *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*. Bielefeld: transcript, S. 465-482.
- Münch (2006): Richard Münch: »Drittmittel und Publikationen. Forschung zwischen Normalwissenschaft und Innovation«, in: *Soziologie*, 35, Heft 4, S. 440-461.
- Möntmann (2006): Nina Möntmann (Hg.): *Art and its Institutions*. London: Black Dog Publishing.
- Möntmann (2002): Nina Möntmann: *Kunst als sozialer Raum*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Nancy (2014) Jean-Luc Nancy: *Das nackte Denken*. Zürich: Diaphanes.
- Nancy (2005) [1996]: Jean-Luc Nancy: *Singulär plural sein*. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Nancy (2000): Jean-Luc Nancy: *Being Singular Plural*, California: Stanford UP. Online: english.columbia.edu/files/english/content/Nancy.pdf.
- Neale (2000): Steve Neale: »Questions of Genre«, in: Robert Stam/Toby Miller (Hg.), *Film and Theory: An Anthology*. London: Blackwell, S. 157-178.
- Nemeczek (1998): Alfred Nemeczek: »Kunst als Dienstleistung«, in: *Art. Die Kunstzeitung*, Nr. 5, (Mai 1998), S. 26–37.
- Nietzsche [1882] (1986): Friedrich Nietzsche: »Brief an Heinrich Köselitz, Ende Februar 1882«, in: Ders: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 6: Januar 1880-Dezember 1884. München: De Gruyter.
- Nietzsche (1886): Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. Leipzig: C. G. Nauermann.
- Nigianni/Storr (2009): Chrysanthi Nigianni/Merl Storr (Hg.): *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Nguyen (2018): Tuan Nguyen: »Queering Australian Museums: Management, Collections, Exhibitions, and Connections«. *Museum Studies*, Faculty of Arts and Social Sciences The University of Sydney, online: ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/18169/2/2018_Vu%20Tuan_Nguyen_Thesis.pdf
- Nochlin (1971): Linda Nochlin: »WHY HAVE THERE BEEN NO GREAT WOMEN ARTISTS?«, in: Vivian Gornick/Barbara K. Moran (Hg.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, S. 344-366.
- Nonhoff (2008): Martin Nonhoff: »Diskurs«, in: Gerhard Göhler / Matthias Iser / Ina Kerner (Hg.): *Politische Theorie. 25 umkämpfte Begriffe zur Einführung*, Wiesbaden: VS Verlag, 2004, 63-79.

- O'Doherty (1996): Brian O'Doherty: In der weißen Zelle/Inside the White Cube. Berlin: Merve.
- O'Doherty (1976): Brian O'Doherty: »Inside the White Cube« Part I-III: in: Artforum: »Notes on the Gallery Space« (Nr. 7, März), »The Eye and the Spectator« (Nr. 8, April), »Context as Content« (Nr. 3, November), New York: Artforum International Magazine und 1981 »Gallery as Gesture« (Dezember).
- O'Doherty (1981): Brian O'Doherty: »Gallery as Gesture« (Dezember), New York: Artforum International Magazine.
- O'Doherty (1976): Brian O'Doherty: INSIDE THE WHITE CUBE PART I-III: in: Artforum: »Notes on the Gallery Space,« (März) »The Eye and the Spectator« (April), »Context as Content,« (November), New York: Artforum International Magazine.
- Ommert/Loist (2008): Alek Ommert/ Skadi Loist: »Featuring Interventions. Zu queer-feministischer Repräsentationspraxen und Öffentlichkeiten«, in: Celine Camus/ Annabelle Hornung/Fabienne Imlinger/Milena Noll/Isabelle Stauffer/Angela Kolbe (Hg.), Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen – Konstruktionen – Interventionen. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, S. 124-140.
- Onciul (2015): Bryony Onciul: Museums, Heritage and Indigenous Voice. Decolonising Engagement. Routledge Research in Museum Studies. New York: Tylor & Francis.
- O'Neill (2011): Paul O'Neill: »Curating beyond the canon: Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill«, in: Ders. (Hg.), Curating Subjects. London: Open Editions, S. 109-122.
- O'Neil/Wilson (2007): Paul O'Neil/Mick Wilson (Hg.): Curating and the educational turn. Amsterdam: Open Editions/De Appel Arts Center.
- Ortmann (2009): Sandra Ortmann: »Das hätten Sie uns doch gleich sagen können, dass der Künstler schwul ist!« Queere Aspekte der Kunstvermittlung auf der documenta 12«, in: Carmen Mörsch (Hg.), Kunstvermittlung II. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Zürich: Diaphanes, S. 257-278.
- Ott (1998): Cornelia Ott: Die Spur der Luste. Sexualität, Geschlecht und Macht. Opladen: Leske + Budrich.
- Otto (2020): Leonie Otto: Denken im Tanz. Choreographien von Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah. Bielefeld: transcript.
- M. Ott (2015): Michaela Ott: Dividuationen. Theorien der Teilhabe. Berlin: b_books.
- Palmer (2008): Alexandra Palmer: »Untouchable: Creating Desire and Knowledge in Museum Costume and Textile Exhibitions«, in: Fashion Theory, 12, Nr. 1, S. 31-63.
- Parker/Pollock (1981): Rozsika Parker/Griselda Pollock: Old Mistress. Women, Art and Ideology. London: Routledge & Kegan Paul.
- Patton/Sánchez-Eppler (2000): Cindy Patton/Benigno Sánchez-Eppler (Hg.): Queer Diasporas. Durham/London: Duke UP.
- Paul/Tietz (2016): Barbara Paul/Lüder Tietz (Hg.): Queer as ... – Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive. Bielefeld: transcript.
- Paul/Tietz (2016a): Barbara Paul/Lüder Tietz: »Queer as ...: Verhandlungen von Praxen, Wissen und Politiken«, in: Dies. (Hg.), Queer as ...- Kritische Heteronormativitätsforschung aus interdisziplinärer Perspektive. Bielefeld: transcript, S. 7-23.
- Paul (2011): Barbara Paul: »XXY oder: Die Kunst Theorien zu durchque(e)ren«, in: Angelika Bartl/Josch Hoenes/Patricia Mühr/Kea Wienand (Hg.), Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung. Bielefeld: transcript, S.187-204.

- Paul/Schaffer (2009): Barbara Paul/Johanna Schaffer: »Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis«, in: Sigrid Schade/Silke Wenk (Hg.), *Mehr(wert) | Queer Added (Value)*. Studien zur visuellen Kultur, 2. Bielefeld: transcript, S. 7-19.
- Penny (2014): Laurie Penny: *Unspeakable Things. Sex, Lies and Revolution*. London: Bloomsbury.
- Perko (2005): Gudrun Perko: *Queer Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens*. Köln: PapyRossa.
- Perreau (2016): Bruno Perreau: *Queer Theory. The French Response*. Stanford: Stanford UP.
- Perrot/Sintomer/Krais/Bourdieu (2002): Michelle Perrot/Yves Sintomer/Beate Krais/Pierre Bourdieu: »Kontroversen über das Buch »Die männliche Herrschaft« von Pierre Bourdieu«, in: *Feministische Studien – Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, 20 (2), S. 281-300.
- Peter (2016): Carmina Peter: *Literatur im Kontext phänomenologischer Wahrnehmungstheorie: M. Blechers Poetik des Empfindens*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Peters/Seier (2016): Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.): *Gender & Medien-Reader*. Zürich: Diaphanes.
- Phelan (2003): Peggy Phelan: »Broken symmetries. Memories, sight, love« in: Amelia Jones (Hg.), *The Feminism and Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge, S. 105-114.
- Pias (2015): Claus Pias: »Das (endlos) bewegte Buch Das bewegte Buch«, in: Ders./Andreas Bernard/ Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.), *Ein Katalog der gelesenen Bücher. Ausstellungskatalog*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft.
- Pias (2016): Claus Pias: »Collectives, Connectives, and the »Nonsense« of Participation«, in Mathias Denecke/Anne Ganzert/Isabell Otto/Robert Stock (Hg.), *ReClaiming Participation: Technology – Mediation – Collectivity*. Bielefeld: transcript, S. 23-38.
- Pias (2011): Claus Pias: »Störung als Normalfall«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Hg. von Lars Koch/Christer Petersen/Joseph Vogl, Band 5, Nr. 2, S. 27-44.
- Pieper/Widemann (2014): Marianne Pieper/Carolin Widemann: »In den Ruinen der Repräsentation? Affekt, Agencement und das Okkurente«, in: Sigrid Adorf/ Maïke Christadler (Hg.), *New Politics of Looking? – Affekt und Repräsentation*. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Nr. 55, S. 66-78.
- Pfeiffer (2013): Malte Pfeiffer: »Kulturelle Bildung und Performativität«. Online: kubi-online.de/artikel/performativitaet-kulturelle-bildung.
- Pfeifer (1993): Wolfgang Pfeifer (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 1. Berlin: Akademie Verlag. Darin: »Kurator«, S. 748.
- Pinder (1999): Kymberly Pinder: »Black Representation and Western Survey Textbooks«, in: *Art Bulletin* 81, Nr. 3, S. 533-537.
- Pollock (2007): Griselda Pollock: *Encounters in the Virtual Feminist Museum*. London/ New York: Routledge.
- Pollock (1999): Griselda Pollock: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art Histories*. London: Routledge 1999.
- Pöttker (2001): Pöttker, Horst (Hg.): *Öffentlichkeit als gesellschaftlicher Auftrag. Klassiker der Sozialwissenschaften über Journalismus und Medien*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.

- Preciado [2011] (2016): Paul B. Preciado: Testo Junkie. Sex, Drogen, Biopolitik in der Ära der Pharmapornographie. Aus dem Französischen von Stephan Geene. Berlin: b_books.
- Preciado (2003): Paul B. Preciado: Kontrasexuelles Manifest. Berlin: b_books.
- Probyn (1996): Elspeth Probyn: Outside Belongings. London/New York: Routledge.
- Prösler (1996): M Prösler.: »Museums and Globalization«, in: Sharon Macdonald/Gordon Fyfe (Hg.), Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a changing World. Oxford/Cambridge: Blackwell Publishers, S. 21-44.
- Pusch (1984): Luise F. Pusch: Das Deutsche als Männersprache: Aufsätze und Glossen zur feministischen Linguistik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Pühl/Paulitz/Marx/Helduser (2004): Katharina Pühl/Tanja Paulitz/Daniela Marx/Urte Helduser: Under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis - zur Einführung, in: Dies. (Hg.), Under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis. (Politik der Geschlechterverhältnisse, 24). Frankfurt/New York: Campus, S. 11-30.
- Quaestio (2000): »Sexuelle Politiken. Politische Rechte und gesellschaftliche Teilhabe«, in: Quaestio (Hg.), Queering Demokratie [sexuelle Politiken]. Berlin: Querverlag, S. 9-27.
- Rabinow (1984): Paul Rabinow (Hg.): Foucault reader. New York: Pantheon Books.
- Rancière [1987] (2018): Jacques Rancière: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen.
- Rancière (2009): Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Wien: Passagen.
- Rancière (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst ihre Paradoxien. Berlin: b_books.
- Rancière (1987): Jacques Rancière: Le Maître ignorant: Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle. Paris: Fayard.
- Rau (1979) Heimo Rau: »Bemerkungen zum Museumswesen in Indien«, in: Hermann Auer (Hg.), Das Museum und die Dritte Welt, ICOM Deutsches Nationalkomitee. München, New York: KG Saur.
- Rauchut (2008): Franziska Rauchut (2008): Wie queer ist Queer? Sprachphilosophische Reflexionen zur deutschsprachigen akademischen »Queer«-Debatte. Königstein: Ulrike Helmer.
- Raymond (2015): Raymond A. Silverman: »Introduction: Museum as Process«, in: Ders. (Hg.), Museum as Process. Translating local and global Knowledges. New York: Routledge, S. 1-18.
- Reagon [1981] (2000): Bernice Johnson Reagon: »Coalition Politics: Turning the Century«, in: Barbara Smith (Hg.), Home Girls. A Black Feminist Anthology. New Brunswick: Rutgers UP, S. 56-368
- Reckitt (2019): Helena Reckitt: »Inside Job: Learning, Collaboration, and Queer Feminist Contagion in Killjoy's Kastle«, in: Allyson Mitchell/Cait McKinney (Hg), Killjoy Kastle's: A Lesbian Feminist Haunted House. Vancouver/Toronto: UP British Columbia, S. 1-22.
- Reckitt (2016): Helena Reckitt (Hg.): Troubling Canons: Curating and Exhibiting Women's and Feminist Art, A Roundtable Discussion. London: Routledge.

- Reckitt (2006): Helena Reckitt: »Unusual Suspects: Global Feminisms and WACK! Art and the Feminist Revolution«, in *n.paradoxa. Curatorial Strategies*, 18, Juli, S. 34-42.
- Reckitt et al. (2018): Helena Reckitt/Hilary Robinson/Amy Tobin/Luci Gosling (Hg.): *The Art of Feminism*. San Francisco/London: Chronicle Books/Tate Publishing.
- Reckwitz (2017): Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin: Suhrkamp.
- Reese-Schäfer (2006): Walter Reese-Schäfer: *Politische Theorie der Gegenwart in fünfzehn Modellen*. Wien/München: R. Oldenbourg.
- Rehberg (2017): Peter Rehberg: »Queer Affect Theory: Zum Verhältnis von Affekt und Trieb bei Sedgwick und Freud«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jahrgang 17, Nr. 2, S. 63-71.
- Reilly (2014): Maura Reilly: »Curatorial Activism: toward an Ethics of Curating«, Vortrag am 24. Oktober 2014 in der Art Gallery of New South Wales. Online: vimeo.com/113864836.
- Reitstätter (2015): Luise Reitstätter: *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript.
- Reski (1996): Gunter Reski: »Raumjingles und Bildungsurlaub«, in: Rita Baukowitz, Karin Günther (Hg.), *Team Compendium: Selfmade Matches. Selbstorganisation im Bereich Kunst (anlässlich des Projektes »Sei dabei!«*, Hamburger Woche der Bildenden Kunst 1994). Hamburg: Kellner, S. 33-43.
- Reuter (2002): Julia Reuter: *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*. Bielefeld: transcript.
- Richter/Krasny/Perry (2016): Dorothee Richter/Elke Krasny/Lara Perry (Hg.): »Curating in feminist thought (Editorial)«, In: *On Curating*, Nr. 29 (Mai 2016), S. 2-5.
- Rieder/Weissmann (2013): Lisa Rieder/Julie Weissmann: »Wenn Wissen schafft? Überlegungen zu Wissenspraxen der In(ter)vention«, in: Beate Binder et al. (Hg.), *Eingreifen, Kritisieren, Verändern?! Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch*. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 192-206.
- Riegler (2016): Anna Riegler: *Anerkennende Beziehung in der Sozialen Arbeit: Ein Beitrag zu sozialer Gerechtigkeit zwischen Anspruch und Wirklichkeit*. Wiesbaden: Springer VS.
- Robinson/Davies (2012) (Hg.), *Queer and subjugated Knowledges. Generating subversive Imaginaries*, 4. Series Title: *Rethinking Research and Professional Practices in Terms of Relationality, Subjectivity and Power*. Bentham Books
- Rogoff (2008): Irit Rogoff: *Turning*. *Journal #00*, November. <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>
- Rogoff (2001): Irit Rogoff: »Looking Away: Participations in Visual Culture.«. Online: kvelv.files.wordpress.com/2013/10/irit_rogoff_looking_away_participations_in_visual_culture.pdf.
- Rollig (2006): Stella Rollig: »Working on Rafts«, in: *n.paradoxa. Curatorial Strategies*, 18, S. 82-88,
- Romano (2012): Alexis Romano: »Histoire de la Mode Contemporaine, Vol. 1: 70–80«, *Fashion Theory*, 16, Nr. 1, S. 89-97.
- Rooch (2008): Alarich Rooch: »Gestaltung – Wahrnehmung – Wirklichkeitskonstruktion«, in: Kunibert Bering/Ders. (Hg.), *Schriften zur Kunstvermittlung. Band II. Artificium. Band XXVII*. Oberhausen.

- Rooch (2001): Alarich Rooch: »Zwischen Museum und Warenhaus. Ästhetisierungsprozesse und sozial- kommunikative Raumeignungen des Bürgertums (1823-1920)«, in Kunibert Bering (Hg.), *Artificium. Schriften zu Kunst und Denkmalpflege*. Band VII. Oberhausen.
- Rose/Koller (2011): Nadine Rose/Hans-Christoph Koller: »Interpellation – Diskurs – Performativität. Sprachtheoretische Konzepte im Werk Judith Butlers und ihre bildungstheoretischen Implikationen«, in: Norbert Ricken/Nicole Balzer (Hg.), *Judith Butler: Pädagogische Lektüren*. Wiesbaden: Springer VS, S. 75-94.
- Rosenlee (2006): Li-Hsiang Lisa Rosenlee: *Confucianism and Women. A Philosophical Interpretation*. Albany: State University of New York Press.
- Rost (2017): Katharina Rost: *Sounds that matter – Dynamiken des Hörens in Theater und Performance*. Bielefeld: transcript.
- Rößler (2012): Hole Rößler: *Die Kunst des Augenscheins. Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert*. Wien: LIT 2012.
- Ruti (2017): Mari Ruti: *The Ethics of Opting Out. Queer Theory's defiant Subjects*. New York: Columbia UP.
- Sabsay (2016): Leticia Sabsay: »Permeable Bodies: Vulnerability, Affective Powers, Hegemony«, in: Judith Butler/Zeynep Gambetti/Leticia Sabsay (Hg.), *Vulnerability in Resistance*. Durham: Duke UP, o.S.
- Saad (2020): Layla F. Saad: *Me and White Supremacy. How to Recognise Your Privilege, Combat Racism and Change the World*. USA: Quercus.
- Saïd (1978): Edward W. Saïd: *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Salih (2002): Sarah Salih: *Judith Butler*. London: Routledge.
- Salomon (1993/1994): Nanette Salomon: »Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungs-sünden«, in: *Kritische Berichte* 21, S. 27-40.
- Samida (2014): Stefanie Samida (Hg.): *Inszenierte Wissenschaft: Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.
- Sandell/Janes (Hg.) (2019): Richard Sandell/Robert R. Janes: *Museum and Activism*, London/New York: Routledge.
- Sandell/Lennon/Smith (2018): Richard Sandell/Matt Smith/Rachael Lennon (Hg.): »Prejudice and Pride. LGBTQ Heritage and its Contemporary Implications. University of Leicester: RCMG.
- Sandell/ Nightingale (Hg.) (2012): Richard Sandell/Eithne Nightingale: *Museums, Equality and Social Justice*. Routledge: London/New York.
- Sanders III (2007): »Queering the Museums«, in: *CultureWork. A Periodic Broadside for Arts and Culture Workers*, Vol. 11, Nr. 1. pages.uoregon.edu/culturwk/culture-work37b.html
- Sanders III (2006): James Sanders III: »Nick Cave: Soundsuit Serenade«, in: *Journal of Gay & Lesbian Issues in Education*, Vol 4 Issue 1. Harrington Park Press, S. 5-12.
- Sanders III (2004): James Sanders III: »Moving beyond the binary«, in: Anna Fariello/ Paula Owen (Hg.), *Objects and meaning: Readings that challenge the norm*. Lanham: Scarecrow Press, S. 88-105.
- Sauer (2011): Birgit Sauer: »Die Allgegenwart der »Androkratie: feministische Anmerkungen zur »Postdemokratie«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, S. 31-36.
- Savoy (2018): Bénédicte Savoy: *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*. Berlin: Matthes & Seitz.

- Savoy et al. (2015): Bénédicte Savoy/David Blankenstein/Ulrike Leitner/Ulrich Päßler (Hg.): »Mein zweites Vaterland...« Alexander von Humboldt und Frankreich. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Savoy (2006): Bénédicte Savoy (Hg.): Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815. Mainz: Philipp von Zabern.
- Savoy (2006a): Bénédicte Savoy: »Zum Öffentlichkeitscharakter deutscher Museen im 18. Jahrhundert«, in: Dies. (Hg.), Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815. Mainz: Philipp von Zabern, S. 9-26.
- Schade (2017): Robert Schade: Schwankende Ansichten: zur Geschichte einer Ästhetik des Anders-Sehens in der Literatur und Kunst der Moderne. Bielefeld: transcript.
- Schade/Wenk (2011): Sigrid Schade/Silke Wenk: Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld: transcript.
- Schade/Wenk (2005): Sigrid Schade/Silke Wenk: »Strategien des >Zu-Sehen-Gebens<. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte«, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus: Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. Stuttgart: Kröner, S. 144-184.
- Schafaff (2015): Jörn Schafaff: »Die Retrospektive als künstlerisches Format. Rirkrit Tiravanijas' Untitled 2004 (Tomorrow is another fine Day)«, in: Ders./Benjamin Wihstutz (Hg.), Sowohl als auch dazwischen. Erfahrungsräume der Kunst. Paderborn: Wilhelm Fink, 41-55.
- Schafer (1994): Raymond Murray Schafer: The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world. Rochester: Destiny Books.
- Schafer (1977): Raymond Murray Schafer: The Tuning of the World: Toward a Theory of Soundscape Design. New York: Knopf.
- Schaffer (2015): Johanna Schaffer: Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld: transcript.
- Schaffer (2008): Johanna Schaffer: »(Un-)Formen der Sichtbarkeit«, in: FKW: Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur. Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory, Heft 45, S. 60-71. Online: fkw-journal.de/index.php/fkw/article/viewFile/1114/1111.
- Schaffer (2004): Johanna Schaffer: »Sichtbarkeit = politische Macht? Über die visuelle Verknappung von Handlungsfähigkeit«, in: Urte Helduser/Daniela Marx/Tanja Paulitz/Katharina Pühl (Hg.), Under construction? Konstruktivistische Perspektiven in feministischer Theorie und Forschungspraxis. Frankfurt a.M.: Campus, S. 208-222.
- Scharf et al. (2018): Ivana Scharf/Dagmar Wunderlich/Julia Heisig (Hg.): Museen und Outreach: Outreach als strategisches Diversity-Instrument. Münster: Waxmann.
- Schaub (2015): Mirjam Schaub: »Die Krux des Sinnlichen aus philosophischer Sicht und die Folgen für die Ästhetik«, in: Phil. Jahrbuch 122. Jahrgang / II, S. 387-404.
- Schiller (1780-81): Friedrich Schiller: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, in: Ders., Werke, 5, S. 570-669.
- Schinkel (1823): Karl-Friedrich Schinkel: »Schinkels Votum vom 5. Februar 1823 zu dem Gutachten des Hofraths Hirt«, in: Alfred Freiherr von Wolzogen (1863): Aus Schinkel's Nachlaß. (3). Berlin, S. 244-249.
- Schinkel/Waagen [1928] (1830): Karl F. Schinkel/Gustav F. Waagen: Denkschrift. Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 51, 1930, Nr. 3, 205-222.

- SchmidtLinsenhoff (1997): Viktoria SchmidtLinsenhoff: »Einleitung«, in: Dies./Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Christina Threuter (Hg.), Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Marburg: Jonas, S. 814.
- Schlink (2019): Die Schöpfung der Schlange. »Aby Warburg der Indianer«. Horst Bredekamps neuer Blick auf den berühmten Kulturforscher«, in: Der Tagesspiegel. Nr. 23735, Sonntag, 10. Februar 2019. Berlin.
- Schmitthenner (1837): Friedrich Schmitthenner: Kurzes deutsches Wörterbuch für Etymologie, Synonymik, Orthographie. Zweite, bedeutend vermehrte Auflage. Darmstadt: G. Jonghaus.
- Schmitz (2008): Sigrid Schmitz (Hg.): Schwerpunkt: Gendergerechtes Lehren und Diversity Management. Zeitschrift für Hochschulentwicklung 3, 2.
- Schneemann (2007): Peter J. Schneemann: »Wenn Kunst stattfindet Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst«, in: Kunstforum International, 186, S. 64-81.
- Scholze (2010): Jana Scholze: »Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen«, in: Joachim Baur (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld: transcript, S. 121-148.
- Scholze (2004): Jana Scholze: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld: transcript.
- Schrödinger [1956] (1959): Erwin Schrödinger: »Geist und Materie«. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn.
- N. Schuster (2008): Nina Schuster: »Queere Räume? Strategien queerer Raumaneignung und ambivalente Politiken der Sichtbarkeit«, in: Judith Coffey et al. (Hg.), queer leben – queer labeln? (Wissenschafts-)kritische Kopfmassagen, Freiburg: fwpf, S. 128-144.
- N. Schuster (2010): Nina Schuster: Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender. Bielefeld: transcript.
- Schuster (2006): Peter-Klaus Schuster: »National und Universal. Zur Begründung der Staatlichen Museen zu Berlin«, in: Bernhard Graf/Hanno Möbius (Hg.), Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789-1918. Berliner Schriften zur Museumskunde, XXII. Institut für Museumsforschung, SMB – SPK. Berlin: G+H, S. 31-40.
- Schuster (2003): Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die Alte Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Berlin/Köln: DuMont.
- Schürmann (2008): Eva Schürmann: Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schütte (2004): Andrea Schütte: Stilräume. Jacob Burckhardt und die ästhetische Anordnung im 19. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis.
- Schütz (1971): Alfred Schütz: Das Problem der Relevanz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schütz/Luckmann [1979] (2017): Alfred Schütz/Thomas Luckmann: Strukturen der Lebenswelt. 2., überarb. Auflage. Konstanz: UVK.
- Searle (1969): John Searle: Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge: Cambridge UP.
- Sedgwick (2003): Eve Kosofsky Sedgwick: Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity (Series Q). Durham/London: Duke UP.
- Sedgwick et al. (2002): Eve Kosofsky Sedgwick/Stephen Barber/David Clark: »This Piercing Bouquet: An Interview with Eve K. Sedgwick«, in: Dies. (Hg.), Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory. New York: Routledge, S. 243-262.

- Sedgwick (1993): Eve Kosofsky Sedgwick: *Tendencies*. Durham/London: Duke UP.
- Sedgwick (1990): Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the closet*. Los Angeles: University of California Press.
- Sedgwick (1985): Eve Kosofsky Sedgwick »Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New York: Columbia UP.
- Sedgwick et al. (1997): Eve Kosofsky Sedgwick/Michèle Aina Barale/Jonathan Goldberg/Michael Moon (Hg.): *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Series Q. Durham, NC: Duke UP.
- Sedlarz (Hg.) (2004): Claudia Sedlarz: »Aloys Hirt: Archäologe, Historiker, Kunstkenner.« Tagung der Berlin-Brandenburgischen Akademie Verlag der Wissenschaften. Berliner Klassik, 1. Laatzten: Wehrhahn.
- Seel (2018) Martin Seel: *Nichtrechthabenwollen. Gedankenspiele*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Seel (2015) Martin Seel: »Inszenieren als Erscheinenlassen«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, S. 125-138.
- Seel (2007): Martin Seel: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Seidel (1928): Paul Seidel: »Zur Vorgeschichte der Berliner Museen«, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49, Beiheft, S. 55-64. Online: digizeitschriften.de/dms/toc/?PID=PPN523141572.
- Selle (2012): Gert Selle: »Wie man ein Ding ansieht, so schaut es zurück«, in: Stephan Moebius/Sophia Prinz (Hg.), *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*. Bielefeld: transcript, S. 131-140.
- Serres [1980] (1987): Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Shanken (2014): Edward A. Shanken: *Art and Electronic Media*. London: Phaidon Press.
- Shannon: (1951): Claude E. Shannon: »Prediction and entropy in printed English«, in: *Bell System Technical Journal* 30, S. 50-64.
- Shelton (2013): Anthony Shelton: »Critical Museology: A Manifesto«, in: *Museums Worlds: Advances in Research* 1:1, S. 7-23.
- Shepard (2011): Benjamin Shepard: *Queer Political Performance and Protest*. London/New York: Routledge.
- Shepard (2016): Nicole Shepard: »Queering intersectionality: encountering the transnational«, in: *Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, 8(2), 31-45. Online: bn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssor-48549-8
- Shildrick (2014): Margrit Shildrick: »Why Should Our Bodies End at the Skin?»: Embodiment, Boundaries, and Somatechnics. *Disability Special Issue*, 30, 1. Online: doi.org/10.1111/hypa.12114
- Shiva (1988): Vandana Shiva: *Staying alive: women, ecology and development*. London: Zed Books
- Siepmann (2007) Eckhard Siepmann: *Ereignis Raumzeit. Physik, Avantgarden, Werkbund. Ein Traktat*. Berlin: Aschenbeck & Holstein.
- Siepmann [2001] (2003): Eckhard Siepmann: »Räumlichkeit und Bewegung. Die performative Wende erreicht das Museum. »Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt«, in: *kunsttexte.de*, 2/2003, S.1-4.
- Siepmann (1988): Eckhard Siepmann: *Der Zerfall eines alten Raumes. Brüche in der Geschichte des Blicks*. Ausstellungsmagazin herausgegeben vom Werkbund-

- Archiv, NGBK in Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst Berlin. Berlin: Schlesener.
- Siepmann (1987): Eckhard Siepmann: Alchemie des Alltags. Das Werkbund-Archiv. Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts; Gebrauchsanweisung für einen neuen Museumstypus. Giessen: Anabas.
- Silverman (2015): Raymond Silverman (Hg.): Museum as Process: Translating Local and Global Knowledges. London/New York: Routledge.
- Simon (2016): Nina Simon: The Art of Relevance. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Simon (2010): Nina Simon: The Participatory Museum. Santa Cruz: Museum 2.0.
- Sjöholm Skrubbe (2016): Jessica Sjöholm Skrubbe (Hg.) (2016): Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces. Stockholm: Cambridge Scholar Publishing.
- Sloterdijk (1998): Peter Sloterdijk: »Museum – Schule des Befremdens«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (17.3.1989).
- Sloterdijk [1989] (2007) Peter Sloterdijk: »Museum – Schule des Befremdens«, in: Ders., Der ästhetische Imperativ. Hamburg: Philo & Philo Fine Art.
- Smith (2015): Matt Smith: Making Things perfectly queer: Art's use of Craft to signify LGBT Identities. Brighton: University of Brighton.
- Sontag (1989): Susan Sontag: Über Fotografie, aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. München/Wien: Carl Hanser.
- Sow (2011): Noah Sow: »weiß«, »Weißsein«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster: Unrast, S. 190-194.
- Söntgen (1996): Beate Söntgen: »Den Rahmen wechseln. Von der Kunstgeschichte zur feministischen Kulturwissenschaft«, in: Dies. (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft. Berlin: Akademie Verlag, S. 7-23.
- Spargo (1999): Tasmin Spargo: Foucault and Queer Theory (Postmodern Encounters). London: Penguin Books.
- Spiekermann (2017): Geraldine Spiekermann: »Hymen 2.0«, in: Renate Möhrmann (Hg.), »Da ist denn auch das Blümchen weg«. Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration. Stuttgart: Kröner 2017, S. 539-571.
- Spiekermann (2009): Geraldine Spiekermann: »Was sie im Wasser sah – Die Badepolaroids von Birgit Jürgensen«, in: Ausst.-Kat. »Birgit Jürgensen«, Vertikale Galerie in der Verbund-Zentrale, hg. v. Gabriele Schor/Abigail Solomon-Godeau. Wien: Hatje Cantz, S. 207-218.
- Spielmann (2003): Ellen Spielmann: Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss' und der Transvestismus Mário de Andrades: Genealogische Rätsel in der Geschichte der Sozial- und Humanwissenschaften im modernen Brasilien. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Spivak (1993): Gayatri Chakravorty Spivak: »More in Power/Knowledge«, in: Dies.: Outside the Teaching Machine. New York: Routledge, S. 25-52
- Spivak (1993a): Sara Danius/Stefan Jonsson/Gayatri Chakravorty Spivak: »An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak«, in: Boundary 2 20, Nr. 2: 24-50.
- Spivak (1985): Gayatri Chakravorty Spivak: »The Rani of Simur«, in: Francis Barker (Hg.), Europe and it's Others. Colchester: University of Sussex.

- Spivak (1988): Gayatri Chakravorty Spivak: »Can the subaltern speak?«, in: Cary Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, S. 271-313.
- Spivak (1987): Gayatri Chakravorty Spivak: *In Other Worlds: Essays in Culture Politics*. London: Routledge.
- Spivak (1980): Gayatri Chakravorty Spivak: »Revolutions That As Yet Have No Model: Derrida's Limited Inc«, in: *DIACRITICS*, Vol. 10. Baltimore: The Johns Hopkins UP, S. 29-49.
- Staiger (1955): Emil Staiger: *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich: Atlantis.
- Staniszewski (1998): Mary Anne Staniszewski: *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. New York: MIT Press.
- Stäheli (2007): Urs Stäheli: »Von der Herde zur Horde? Zum Verhältnis von Hegemonie- und Affektpolitik«, in: Martin Nonhoff (Hg.), *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*. Bielefeld: transcript. S. 123-138.
- Stefanowitsch (2018): Aanaol Stefanowitsch: *Eine Frage der Moral: Warum wir politisch korrekte Sprache brauchen* (Duden-Streitschrift). Berlin: Duden.
- Steinhauer/Diewald (2017): Anja Steinhauer/Gabriele Diewald: *Richtig gendern. Wie Sie angemessen und verständlich schreiben*. Berlin: Duden.
- Steorn (2018): Patrik Steorn: »The Art of Looking at Naked Men: Queering Art History in Scandinavia«, in: *on-curating.org*, No. 37, S. 67-72.
- Steorn (2012): Patrik Steorn: »Curating Queer Heritage: Queer Knowledge and Museum Practice«, in: *Curator: The Museum Journal* Vol. 55, Nr. 3, S. 355-365.
- Steorn (2010): Patrik Steorn: »Queer in the museum. Methodological reflections on doing queer in museum collections«, in: *Lambda Nordica: Queer Methodologies* Nr. 3-4, S. 119-143.
- Sternfeld (2015): Sternfeld, Nora: »Constanze Eckert im Gespräch mit Nora Sternfeld – Partizipation und der dritte Raum«, in: *Kulturagenten für kreative Schulen 2011-2015*, Nr. 3. Reflexion: *Zwischen Theorie und Praxis*, Berlin, S. 47. Online: kulturagenten-programm.de/assets/uploads/Modul-3-Reflexion.pdf.
- Sternfeld (2013): Nora Sternfeld: »Kuratorische Ansätze«, in: *ARGE Schnittpunkt/ Edition Angewandte von Martina Griesser/Christine Haupt-Stummer/Renate Höllwart/Beatrice Jaschke/Monika Sommer/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja* (Hg.), *Curating. Ausstellungstheorie & Praxis*. Wien: Böhlau, S. 73-80.
- Sternfeld (2013a): Nora Sternfeld: *Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft*. Wien: zaglossus.
- Sternfeld (2009): Nora Sternfeld: »Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen«, in: schnittpunkt et al. (Hg.), *Storyline. Narrationen im Museum*, in: *Storyline. Narrationen im Museum*. Hg. von schnittpunkt: Charlotte Martinz-Turek, Monika Sommer-Sieghart. Wien: *ausstellungstheorie & praxis*, Band 2.
- Sternfeld (2005): Nora Sternfeld: »Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung«, in: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Dies (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorenschaft in Ausstellungen, Ausstellungstheorie & Praxis 1*. Wien: Turia + Kant, S. 15-33.

- Stiegler (2017a): Bernd Stiegler: »Abstraktion und Experiment«, in: Sabine Schulze/Esther Ruelfs (Hg.), *ReVision. Fotografie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg: Steidl, S. 194-217.
- Stiegler (2017b): Bernd Stiegler: »Porträtfotografie«, in: Sabine Schulze/Esther Ruelfs (Hg.), *ReVision. Fotografie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg: Steidl, S. 156-193.
- Stock (1930): Friedrich Stock: »Urkunden zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807«, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 51, S. 205-222. [jstor.org/stable/23350479](http://www.jstor.org/stable/23350479)
- Stock (1928): Friedrich Stock: »Urkunden zur Vorgeschichte der Berliner Museen. Urkunden von 1786 bis 1807«, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 49 Beiheft, 2, S. 65-174. Online: digizeitschriften.de/dms/toc/?PID=PPN523141572.
- Stocker (2017a): Gerfried Stocker: »Crowd and Art: Ein Vorwort«, in: Manuela Naveau (Hg.), *Crowd and Art – Kunst und Partizipation im Internet*. Bielefeld: transcript, S. 7-11.
- Stocker (2017b): Gerfried Stocker: »Crowd and Art: Eine Taxonomie«, in: Manuela Naveau (Hg.), *Crowd and Art – Kunst und Partizipation im Internet*. Bielefeld: transcript, S. 231-280.
- Stone (1991): Sandy Stone: »The Empire strikes back: A posttranssexual manifesto«, in: Julia Epstein/Kristina Straub (Hg.), *Body guards: The cultural politics of gender ambiguity*. New York: Routledge, S. 280-304.
- Ströker (1965): Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Stryker (2013): Susan Stryker: »(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies 1«, in: Dies./ Aren Aizura/Stephen Whittle (Hg.), *The Transgender Studies Reader*. 2. London/New York: Routledge, S. 1-19.
- Stryker/Aizura/Whittle (2013): Susan Stryker/Aren Aizura/Stephen Whittle (Hg.), *The Transgender Studies Reader*. 2. London/New York: Routledge.
- Stryker (2008): Susan Stryker: *Transgender History*. New York: Seal Press.
- Stryker/Aizura/Whittle (2006): Susan Stryker/Aren Aizura/Stephen Whittle (Hg.): *The Transgender Studies Reader*. 1. London/New York: Routledge.
- Sturm (2012): Eva Sturm: »Die Position Von Kunst aus in 9 Punkten dargelegt«, in: Veronika Olbrich (Hg.), *Ortsgespräch – ein Vermittlungsprojekt der Städtischen Galerie Nordhorn*. Nordhorn, S. 14-25.
- Sturm (2005): Eva Sturm: »Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung. Von Kunst aus«, in: Karl-Josef Pazzini u.a. (Hg.), *Kunstpädagogische Positionen* 7, Hamburg: 2005.
- Sturm (1996): Eva Sturm: *Im Engpass der Worte. Sprechen über moderne und zeitgenössische Kunst*. Berlin: Reimer.
- Sullivan (2003): Nikki Sullivan: *A critical Introduction in Queer Theory*. Edinburgh u.a.: UP.
- Süß (2015): Rahel Sophia Süß: *Kollektive Handlungsfähigkeit. Gramsci – Holzkamp – Laclau/Mouffe*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Swann (2001): Marjorie Swann: *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Sykora (2005): Katharina Sykora: Die Nationalgalerie als gendered space«, in: Thomas Hensel/Andreas Köstler (Hg.), Einführung in die Kunstwissenschaft. Berlin: Reimer, S. 197-223.
- Szeemann (1991): Harald Szeemann: »Der Künstler als der wahre Unternehmer«, Vortrag Erdöl-Vereinigung, Zürich, zudem in: ders. (1994): Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen. Regensburg: Lindinger und Schmid, S. 18-32.
- Talbot (2014) [1839]: William Henry Fox Talbot: »Ein Bericht über die Kunst der fotografischen Zeichnung, oder: Das Verfahren, durch das natürliche Gegenstände dazu gebracht werden, sich selbst ohne Zutun des Zeichenstifts eines Künstlers abzubilden«, in: Steffen Siegel (Hg.), Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 120-134.
- Taylor (2002): Lou Taylor: The Study of Dress History. Manchester: UP.
- Tedjasukmana (2016): Chris Tedjasukmana: »Queere Theorie und Filmtheorie«, in: Bernhard Groß/Thomas Morsch (Hg.), Handbuch Filmtheorie. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 1-32.
- Tengelyi (2007): László Tengelyi: Erfahrung und Ausdruck. Reihe Phaenomenologica, 180. Dordrecht: Springer.
- Thonhauser (2021): Gerhard Thonhauser: »Beyond Mood and Atmosphere: a Conceptual History of the Term Stimmung«, in: Philosophia, 49, S.1247-1265.
- Tickner (2002): Lisa Tickner: »Mediating Generation: The MotherDaughter Plot«, in: Art History, 25. Oxford: Blackwell Publisher, S. 23-46.
- Armstrong/de Zegher (2006): Carol Armstrong/Catherine de Zegher (Hg.), Women Artists at the Millennium. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 85-120.
- Tietenberg (2015): Annette Tietenberg: »Von Geschmack und Gefühl: Die Kunstausstellung als mediale Inszenierung des emotionalen Selbst«, in: Kunstforum International, Ruppichteroth 235 (August/September), S. 72-87.
- Treusch/Hinton (2015): Peta Hinton/Pat Treusch (Hg.): Teaching With Feminist Materialisms. Utrecht: ATGENDER. The European Association for Gender Research, Education and Documentation.
- Turner (2000): William B. Turner: A Genealogy of Queer Theory. Philadelphia: Temple UP.
- Turner (1986): Victor Turner: The Anthropology of Performance. New York: Performing Arts Journal.
- Tyburczy (2013): Jennifer Tyburczy: »Queer curatorship: Performing the history of race, sex, and power in museums«, in: Women & Performance: a journal of feminist theory, 23:1, 107-124.
- Tyradellis (2014): Daniel Tyradellis: Müde Museen. Oder: wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten. Hamburg: Edition KörperStiftung.
- Tyradellis/Nancy (2013): Daniel Tyradellis/Jean-Luc Nancy: Was ist Denken. Ein Gespräch (TransPositionen). Berlin/Zürich: Diaphanes.
- Tyradellis et al. (2014): Daniel Tyradellis/Beate Henschel/Dirk Luckow/Zygmunt Bauman/Peter Geimer/Robert Pfaller (Hg.): Wunder. Kunst, Wissenschaft und Religion vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Katalog zur Ausstellung der Deichtorhallen Hamburg. Köln: Snoeck.
- Umatham (2011): Sandra Umatham: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld: transcript.

- van Alphen (2003): Ernst. J. van Alphen: »Die Ausstellung als narratives Kunstwerk / Exhibition as Narrative Work of Art«, in: Hendeles Y. (Hg.), *Partners*. Köln: Walther König, S. 143-185.
- von Uexküll (1980): Jakob von Uexküll: *Kompositionslehre der Natur*. Ausgesuchte Texte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Valentine (1993): Gill Valentine: »(Hetero)sexing Space: Lesbian Perceptions of Everyday Spaces«, in: *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 11, 4, S. 395-413.
- Vakoch/Mickey (2018): Douglas Vakoch/Sam Mickey: *Women and Nature? Beyond Dualism in Gender, Body, and Environment*. London: Routledge
- Valera/Dhawan (2005): María do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie*. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript.
- Vänskä (2014): Annamari Vänskä: »From Gay to Queer — Or, Wasn't Fashion Always Already a Very Queer Thing?«, in: *Fashion Theory*, 18, Nr. 4, S. 447-463.
- Varino* (2017): Sofia Varino*: *Vital Differences Indeterminacy & the Biomedical Body*. Stony Brook University: Pro Quest.
- Venn-Hein (2014): Birger Venn-Hein: *Die Regie der Erwartung*. Wie Filmemacher durch das Spiel mit Erwartungen Unterhaltung steigern. Münster: LIT.
- Villers (1998): Jürgen Villers: »Kant, Wittgenstein und Austin. Zur sprachanalytischen Kritik der Transzendentalphilosophie«, in: Ders. (Hg.), *Ludwig Wittgenstein*. Cuxhaven: Dartforde, S. 7-22.
- Waldenfels, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Waldenfels (2000): Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst*. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wagels (2014): Karen Wagels: »...wie und wie weit es möglich wäre, anders zu denken.« – Queerfeministische Perspektiven auf Transformation,« in: Yvonne Franke/Kati Mozygemba/Kathleen Pöge/Bettina Ritter/Dagmar Venohr (Hg.), *Feminismen heute: Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript.
- Wagenknecht (2004): Nancy/Peter Wagenknecht: »Differenzielle Integration. Über Anlass und Möglichkeiten antirassistischer Queer-Politik«, in: *iz3w 280*, (Oktober), S. 24-26.
- Wall (2006): Tobias Wall: *Das unmögliche Museum: Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.
- Warner (1993): Michael Warner (Hg.): *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Warnke (2001): »Über die Wirklichkeit des Museums – Die universitäre Sicht oder: Die Aktualität alter Museen«, in: *Die Zukunft der Alten Meister*. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute. Herausgegeben von Ekkehard Mai unter Mitarbeit von Eva Hartmann. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 145-150.
- Warren (2000): Karen Warren: *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*. Lanham: Roman & Littlefield.
- Warstat (2022): Martin Warstat: »Intervention und Dissoziation Kollektivbildung im politischen Theater«, in: Ulf Otto/Johanna Zorn (Hg.), *Ästhetiken der Intervention: Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, S. 41-61.
- Waldenfels (2002): Bernhard Waldenfels *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Wallis (2003): Brian Wallis: »Black bodies, white Science: Louis Agassiz's slave daguerreotypes«, in: Fusco/Brian Walls (Hg.), *Only skin deep: Changing visions of the American self*. New York: Harry N Abrams, Inc., S. 163-182.
- Wang (2011): Tangjia Wang: »Towards a Proper Relation Between Men and Women. Beyond Masculinism and Feminism«, in: Ruiping Fan (Hg.), *The Renaissance of Confucianism in Contemporary China*. Dordrecht: Springer, S. 91-107.
- Weise (2017): Katja Weise: *Gezähmte Kleider, gebändigte Körper? Kleidermoden im Museum sehend spüren. Der Einfluss von Präsentationsmitteln auf ästhetische Erfahrungen zwischen Visuellem und Hautsinnlichem*, unveröff. Diss., Universität Potsdam.
- Weise (2015): Katja Weise: »Kleider, die berühren. Über das Verhältnis von Kleidermode, Taktilität und Wissen in Museumsausstellungen«, in: Rainer Wenrich (Hg.), *Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft*. Berlin: Transcript. S. 265-290.
- Weise (2012): Katja Weise: »'Try me on' – Zur Inszenierung modischer Körper in Ausstellungen«, in: Gertrud Lehnert (Hg.), *Räume der Mode*. München: Wilhelm Fink, S. 183-199.
- Weiss (1979): Evelyn Weiss: »Bemerkungen zur Ausstellungspraxis ›Kunst aus nicht-abendländischen Kulturkreisen‹«, in: Hermann Auer (Hg.), *Das Museum und die Dritte Welt*. ICOM Deutsches Nationalkomitee. München/New York: KG Saur, S. 267-273.
- Werner (1997): Gabriele Werner: »Die machtvolle Geste des ›Überblicks‹«, in: Beate Söntgen (Hg.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*, in: *FrauenKunstWissenschaft* 23, Juni, S. 74-77.
- Wessler (2007): Adelheid Wessler: *Von Lebendabgüssen, Heimatmuseen und Cultural Villages. Museale Repräsentationen des Selbst und des Anderen im (De-)Kolonisierungsprozess Namibias*, Diss., Köln.
- Westphal (2004): Kristin Westphal: »Bildungsprozesse durch Theater. Verortung der Theaterpädagogik auf dem Hintergrund ästhetisch-aesthesiologischer Diskurse in der Pädagogik und der Philosophie«, in: Dies. (Hg.), *Lernen als Ereignis. Zugänge zu einem theaterpädagogischen Konzept*. Hohengehren: Schneider, S. 15-48.
- Whitehead (1979): Alfred North Whitehead: *Process and Reality*. Gifford Lectures (1927-28). Ed. by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne. USA: Free Press.
- White (2007): Hayden White: »'Manifesto Time'. Afterword«, in: Keith Jenkins/Sue Morgan/Alun Munslow (Hg.), *Manifestos for History*. London: Routledge, S. 220-231.
- Wilde [1880] (2011): Oscar Wilde: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Übersetzt von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer. Hamburg: tredition.
- Wilharn/Bohn (2009): Heiner Wilharn/ Ralf Bohn: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*. Bielefeld: transcript, S. 9-43.
- Williams (1976): Raymond Williams: *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford UP.
- Wirth (2002): Uwe Wirth (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Witschurke (2015): Hans Witschurke: *Museum der Museen: die Berliner Museumsinsel als Entwicklungsgeschichte des deutschen Kunstmuseums*. Aachen: Geymüller.

- Wittgenstein (1953): Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Oxford: Blackwell.
- von Wolzogen (1863): Alfred Freiherr von Wolzogen (Hg.): Aus Schinkel's Nachlass: Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen, 3. Berlin: Decker.
- Wood (2018): Elizabeth Wood: »The Vital Museum Collection«, in: Dies./Rainey Tisdale/Trevor Jones (Hg.), *Active Collections*. New York: Routledge, S- 60-72.
- R. Wood [1978] (1985): Robin Wood: »Responsibilities of a Gay Film Critic«, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods*, 2. Ausgabe. Berkeley: University of California Press, S. 649-660, vorher publiziert in: *Film Comment* 14 (1978), Nr. 1.
- Wulf/Zirfas (2007): Christoph Wulf/Jörg Zirfas: »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, in: Dies. (Hg.), *Pädagogik des Performativen. Theorien. Methoden, Perspektiven*. Weinheim/Basel: Beltz, S. 7-40.
- Wulf/Zirfas (2004): Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole*. München: Wilhelm Fink.
- Wunderlich (2008): Antonia Wunderlich: *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung »Les Immatériaux« von Jean-François Lyotard*. Bielefeld: transcript.
- Wynter (2003): Sylvia Wynter: »Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument,« in: *New Centennial Review* 3 no. 3, pp.: 257–337.
- Wynter (1994): Sylvia Wynter: »NO HUMANS INVOLVED«: AN OPEN LETTER TO MY COLLEAGUES. *Forum N.H.I.: Knowledge for the 21st Century*. vol. 1, no. 1, Fall 1994, online: people.ucsc.edu/~nmitchel/sylvia.wynter_-_no.humans.allowed.pdf (23.06.2019).
- Yekani et al (2013): Elahe Haschemi Yekani/Eveline Kilian/Beatrice Michaelis (Hg.): *Reconsidering Ethics, Activism, and the Political*. London/New York: Routledge.
- Yekani/Michaelis/Dietze (2011): Elahe Haschemi Yekani/Beatrice Michaelis/Gabriele Dietze: »Try Again. Fail Again. Fail Better. Queer Interdependencies as Corrective Methodologies«, in: Yvette Taylor/Sally Hines/Mark E. Casey (Hg.), *Theorizing Intersectionality and Sexuality*. Basingstoke: Palgrave, S. 78-95.
- Zaboura (2009): Nadia Zaboura: *Das empathische Gehirn: Spiegelneurone als Grundlage menschlicher Kommunikation*. Wiesbaden: VS.
- Jackson (2020): Zakiyyah Iman Jackson: *Becoming Human. Matter and Meaning in an Antiracist World*. New York: NYU Press.
- Zepeda (2018): Lizeth Zepeda: »Queering the Archive: Transforming the Archival Process,« in: *disclosure: A Journal of Social Theory*, 27, Artikel 17.
- Zimmermann (2006): Anja Zimmermann: »Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung«, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, S. 9-35.
- Zschocke (2006): Nina Zschocke: *Der irritierte Blick: Kunstrezeption und Aufmerksamkeit*. München: Fink.
- Zwick et al. (2008): Detlev Zwick/Samuel Bonsu/Aron Darmody: »Putting Consumers to Work. »Co- Creation' and new marketing govern-mentality«, in: *Journal of Consumer Culture* 8. O.O., S. 163-196.

