

3. Queer is as queer does¹

»does the concept of queerness change the ways in which we theorise?« (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 Jacobsen (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 normalisierten 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 Kunsthistorik wird daher dezidiert mit queeren Ansätzen verbunden, die die klassischen Ausstellungskategorien »Subjekte«/»Objekte«/»Räume« (Kapitel 3.4.1, 3.4.2, 3.4.3) queert 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-aktiv 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 Wagels (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, #Situiertes 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 soeben 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 Kunstausstellung heißt das nicht, etliche Versionen ein und derselben Ausstellung zu zeigen, nur um verschiedene Meinung zu respektieren (auch wenn dies als Mettausstellung 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 Rituallen, 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 herausgefördert 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 Kunstvermittlungs-Diskurs-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 »autorisierteren 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. Hüfer/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 partially 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(e)r, 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 Schüttelpelz 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 Schmitthennner (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 stören, althochdeutsch stör(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/Schüttelpelz: 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/Schüttelpelz »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. Inhärenz 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/Schüttelpelz (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 gouverné«, S. 28. Online hier: whtsnsx.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 geraus 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. Sönke 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 Ausstellungsräum 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 abließ 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/transversal/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 Selbstausfüllen, 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 einlässt, 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 trau 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 Machtabgabe 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 Machtssystems; 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 beigelegt 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 verletzbar 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 verletzbar zu machen und zu zeigen. Aber auch die eigenen Meinungen, die dahinterliegenden Geschichten und Brüche – sowohl der eigenen Person als auch bisheriger/aktueller Kunstrarnationen 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, neoliberalen, 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 will, 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).

ability« 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. (Sabasy 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): »Introduction«, 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 Kustod_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(n)de 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 Spezifität 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 statthen 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 kunsthistorisch-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 https://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. Wozniq (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 Kupferstichkabinett Berlin (SMB) eine weitere Pastell-Zeichnung »Die Schlittschuhläufer« (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 euch 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 Ateliergemeinschaften, 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 Kurato_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 Betrachter_innen 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 make-up, 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 und 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'Estrées et une de ses sœurs« (um 1594) von der Schule von Fontainbleau gesehen werden. Die Neu- oder Uminterpretation des lesbischen Begehrns 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 post-repräsentativen 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 katarzynakozyr.foundation.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 11.2.2019). 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 Acketuer_innen und Mitstreiter_innen:

Prozesse der Aushandlung, des gemeinsamen und gegenseitigen (Ver-)Lernens, das Ergriffen von Initiative sowie der Versuch, durch das Erzählen marginalisierter Narrative den Kanon der (Kunst-)Geschichtsschreibung herauszufordern und ihn mitzudefinieren. (Gangl/Morawek 2012: 173)

So effektvoll 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 werfen – 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 Verbindungsline 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 befreidendes 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 Kunstausstellung‹ 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 durchsetzt hat, könnte an der immer enger werdenden Verbindung von Kunst und dem Kunstrmarkt 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 Verbünden, mit anderen Institutionen, kooperiert mit anderen Einrichtungen, die euch gedanklich oder räumlich nahestehen. Überwindendet Bürokratien, unternehmt 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 anschließen 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 gelesenem 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 (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 jede_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, #Situertes 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 poststrukturalistisches 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 tradiert 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 KING Manifesto: kingblog.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 wissensbasiertes 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 Sedgewick und Massumi ebenso anstreben: Sedgewick/Barber/Clark (2002): »This Piercing Bouquet: An Interview with Eve Kosofsky Sedgewick«, in: Stephen M. Barber/David Clark (Hg.), *Regarding Sedgewick: 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: »Worlding«, in: new-materialism.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, aisthetische 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 [immer noch] 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 des 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 Begehrungsstruktur besonders relevant, die sich vor allem auf die Vielfalt von sexuellem Begehrten bezieht. Begehrten 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-aktiv aus menschlichen und nicht-menschlichen Aspekten zusammenschließt. So wäre der Begriff des Begehrten 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 Alternative der *affirmative turn* bzw. positiver besetztem Blickwinkel, z.B. Muñoz (2009), Clare Birmingham (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. Der 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 Sedgewick'schen Begriff des »periformative⁹³« 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 Sedgewick ist damit der Begriff des Affekts als verkörperte Reaktion auf etwas zu verstehen, der durch ⁹⁴ 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 entitative Inter/Intra-Aktion auf besondere Weise entfaltet, sobald eine sinnliche Wahrnehmung herausfordert 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 Gewahrwerden 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-ihr-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 »leibhaften 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 aufgeben 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 Orlowsk (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 Begehrn 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://osnadrucks.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 Sehsinns 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 Combrich »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 »performativ 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 Neuwissenschaften 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, aufratierende, 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 begehbarer 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 Geschmacks-sinn 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-aktiver 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 verlangsamten 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 Gewahrwerden 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 vermischt 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 Wagels 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 Fototafeln 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 Maike 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 entkörperlich 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 Metalebene. 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 Be trachtungsweise 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 (#Situiertes 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 Ausstellungsstücken 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 Vorstellungsräum eröffnen, würden Abbildungen der Ateliers mit dem Geruch von Ölfarbe verbunden werden – oder der Musik, die sie hörten oder der Straßenlärm, 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 verlangsamen 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 Gründungsjahrzehnten 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 Bieler 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 Siepmann 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‹, ›gehorchen‹«, 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 vereinzelten 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 Vereinzelungs- 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 einzutragen 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 Machtssystem 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, Endeckens 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-unterstützt-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 Gruijthuijsen 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 verstärken 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(nd)e 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) iqult.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: Attempto, 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-/Sehart 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 Machtspiels zu (re)instrumentalisieren? Ebenso wie ›die bekanntesten Werke? Chronologie nicht als ausreichende Begründung der Reihung von Ereignissen oder eines Entwicklungsbestreben verstehen? Wie kann man ermutigen und viele Themenschwerpunkte neu aufzuziehen 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 Geschehenen 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 ›Noch-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, vermarktbaren 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 Echtzeitedaten 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 (können) 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 Teilespekte 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 beispielten 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 Viertelmilliarden 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, #Situertes Wissen).¹³⁹

#Intra-action und Relationalität

«We're are 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-aktiven Gefüges, das sich aus kontextuellen 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(e)rverbindungen 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 Schrödinger, 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. #Situiertes 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 »Différence 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 (#Situierteres 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 Kunstausstellungen 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 Kunstschaaffens 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 hat 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 ›situierteren 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 ›situierteren Wissens‹ bei Haraway (#Situierteres Wissen) und neue Zugangsmöglichkeiten im Rahmen ›leidenschaftlicher Aufmerksamkeit‹ im Sinne von Dina und Claude Lévi-Strauss (#Wildes Denken).

#Situierteres 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 situierteren 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 Privledge 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 ›partialen 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 partialen Perspektive ist für queer-feministische, kuratorische Praktik eine wissenschaftliche Haltung und Ausstellungsmethode zugleich. Je subjektiver, reflektierter und damit ›partialer‹ 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, unterworfenen, 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 shave 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 Situierten Wissens das Wissenobjekt 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 ver~~in~~deutigendes 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 machtvolles 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 knowleges« (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 »unterworfene 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 partielle 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 partiellen 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/buchlowholeearth.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 umsichtig 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 hervorzu bringen. 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 Handwerkzeug 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 (#Situiertes 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, mehrfarbige 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 Kulturmision 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 zeigte 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 Gewahr 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 Gewahr 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 partiale 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.), *Sto-ryline. 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 zuerkennt« (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 inhabitance, 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 erhelltender, 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 ich 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 anzugeleichen 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 Nutzengedanken 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, Fluchlinie« (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, unternahmen 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 strukturierteren 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(n)de 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-legimierte 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 ›Situerte 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 Bickle 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-aktiv 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 äußersten 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 »können 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 durchsengt 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 hineinzufühlen, 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 sens- es 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, #Situierter 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 knüpf 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 hältst 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 Fluchtrouten, 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(n)de 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 unergründiger 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 machen oder heute sichtbar werden sollen.

Es ist ein Plädoyer für einen freieren und gefühlvolleren Umgang mit Objekten, einem subjektiveren, verqueerenden, anknüpfbaren und assoziativen Umgang (#Situertes 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 jedweden 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 its 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 »unstabile 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 (*différe*). (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 verorte 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 »zwiebelförmig angeordnete wissenschaftliche und technologische Konstruktion« von Wissen kritisiert (1995: 77) (#Situiertes Wissen), ist es bei Deleuze/Guattari ([1972] 1977) die dominierende, abendländische Denk-Baumstruktur der Welt, die sie zu hinterfragen und zuersetzen 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 Begehr, das Deleuze/Guattari als Verbindungselement ansehen. Ein Begehr, 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 Begehrten dezidiert auf Sexualität bezieht.¹⁸⁶ Bei Deleuze und Guattari ist Begehrten »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 Begehrten, 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 Begehrten 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 Begehrten«, 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 Einen 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 Verbindungslien 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 Deteritorialisierungslinie, 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 Knoten 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, Konexion 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 (#Situertes 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, Darbogens oder Warburgs, der surrealistischen/dada-Collage, können hier gern auftauchen. Vgl. weiterführend: Elke Bippus (2012): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich/Berlin: dia-phanes; 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 weitersten 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 Intensitätszusammenschlüsse 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 Differenziertem 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 hervorzu bringen – 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 Gewohntem 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 machtbesetzter 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 fundamentalistischer, 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 Begehr, 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. Begehr 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 Akteuer_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 Aussstellungen: 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 prozessorientierte und relationale Konzepte, wie etwa die Intra-action und deas »humanimal« zur Entfaltung gelangen. Rosi Braidotti bezeichnet dies als Disziplin der »critical post-humanities« (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 transformativ 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-aktiven 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): *Deviant 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 to 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 iteratively materializing promiscuously inventive spatiotemporality. (...) What if queerness were understood to reside not in the breech 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 Verbindungslienien 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, #Situierter 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-Gebens, 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(n)de 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(nde) 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 Sedgwicks 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(n)de 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 Begehrrens, 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 Plews (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 Befreiung 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.

Queerende 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 Gedanken- anregungen, 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=xmUmiIlg-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 topoigeschwängerte 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 Entkräftigung 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 Gerichtetsein 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. (Freicot 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 Ausstellungsräum 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 Akteure 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 Knowledges*. 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 Deteritorialisierung und Reterritorialisierung – in ineinander greifende 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 ›einzelnen‹ 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 Figuren 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 Wissenspraxen der Int(er)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 initiierbaren queeren 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 röhrt 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 it-self 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«, #Situertes 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 Rißstelle 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-aktiv 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 Theorie-reflektion 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 konstelliert. Fragestellungen und Interessen am Objekt werden im Zusammenhang beschrieben, die alle Entitäten und ihre Metalebene 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 Zeigerahmens 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. Gleichermassen 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 Formanalogen‹ – 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-aktiven Prozesse Differenzen bestehen bleiben und ihre Unterscheidung ontologisch letzten Endes nicht mehr möglich und daher intra-aktiv ist, ist dabei nicht entscheidend. Denn sprachwissenschaftlich könnte man hervorheben:

Abgeleitet aus dem Partizip Perfekt ›objectum‹ 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'Dohertys 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 Erfahrungsschätzte, 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 Heterotopen 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 Kabakov. 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 sociaux« (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, Identitätspolitiken 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 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 Räumen 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 Schutträume«, in: FEMINA POLITICA 24/1, S. 83–93; feministisch-veraendern.de/the-men-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 inhabitance, 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 verräumlichte 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. Grundlagenexte 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 deziert 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 Kilroy 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 einzige 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 kuriert 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 Erklingen 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 „Zusammenfühlungen“ 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 Machtpрактиken, die oft auch mit folgsamen Anhänger_innen über Generationen weitergeführ 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 miteinarbeiten 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 forschreibt. 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-phallischen 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 patriarchischen 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 Geschichten²⁸⁴ – 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«. (deutschland-funk.de/zeitzone-in-china-das-ganze-land-tickt-wie-peking-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, Unerklärbares, 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(n)de Narrationen?)²⁸⁶ Wie ein ironischer Kommentar – ohne, dass die Besucher_innen dann verstummtten. 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. Arbeitet 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 Zeittafel-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. Anlehnen 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(alisierte) 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«), »Siegesäule – we are Queer Berlin«, »Missy Magazine«, »Die Preziöse – 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, verzweifelt 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 unsicherer 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.