

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

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

Kuratieren heißt Stören, heißt Denken in Verbindungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Provenienzforschungen als die institutionalisierte Gewaltakte der Aneignung müssen aufgearbeitet werden. Vgl. museum/forschung/provenienzforschung.html; aus dem Berliner Bundeshaushalt fließt seit 2010 Geld: berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturgut/provenienzforschung/artikel.31274.php; für einen Überblick vgl. kulturstiftung.de/provenienzforschung-2/. Vgl. Daniela Bystron/Anne Fäser (Hg.) (2022): Das Museum dekolonisieren? Kolonialität und museale Praxis in Berlin. Hg. von: Brücke-Museum, Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin, Stiftung Stadtmuseum Berlin. Bielefeld: transcript.

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

¹² Vgl. dazu ebd. S. 312.

¹³ Edensor 2005: 312.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20 AG Queer Studies 2009: 11.

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

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

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

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

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

Eine Haltung entsteht in Bewegung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Warner 1992: 19

42 »Normative Ausstellungen« sind hier Quellenbegriff, relational kuratierte Ausstellungen gehören zum Forschungsbegriff. Vgl. dazu: Ralf Pröve: ralf-pröeve.de/forschungsbegriff.

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

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

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

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

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

Wissen braucht Gestaltung und Ausstellungen eine Haltung

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

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

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

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

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

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

Queer

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶³ Vgl. Jagose 1996: 75, 101.

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

Inhalt

»The rule is love« (Wynter 2015)⁶⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 Vgl. Engel 2009: 134f.

Es ist ein Kampf mit und in Ausstellungen.

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

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

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

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

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

3.4.1 Subjekte: #Affekte // #Sinn_liche Wahrnehmung // #Intra-action und Relationalität // #Situierter Wissen // #Wildes Denken

3.4.2 Objekte: #studium & punctum // #Rhizom // #Posthumanities // #Queere(nde) Narrationen?

3.4.3 Räume: #Queer spaces // #Safe spaces // #Queer phenomenology // #Atmosphäre // #Zwischen Raum und Zeit // #(Des-)Orientierung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mach die Arbeit! Es bedarf mehr Zeit, sich mit einzelnen und gemeinsamen Denkweisen von Künstler_innen, gesellschaftspolitischen Bedingungen und inhaltlichen Implikationen auseinanderzusetzen. Sich inspirieren und begeistern zu lassen und kritische Fragen zu stellen. Nach Alternativen zu suchen, nach den unsichtbar gemachten Erzählungen, nach den unbekannten Künstler_innen, nach den Unsicherheiten, Einflüssen, Auswirkungen, Leerstellen der Kunst zu suchen. Such nicht allein... Sucht zusammen im Team. Suche auch dafür neue Menschen und verbinde dich mit ihnen. Besprecht, was ihr erwartet, euch erhofft und was ihr erreichen wollt. Bezieht damit auch unterschiedliche Wirklichkeiten mit ein. Dafür braucht man Zeit. Macht weniger Ausstellungen! Um ein Ausstellungskonzept zu entwickeln, braucht es Zeit. Es macht Mühe, es braucht Mut und kann im Ergebnis und während des Prozesses bereits scheitern – und doch geht es nicht anders. Das bedeutet, es bedarf mehr Zeit, mehr Geld und auch den Wunsch zur Veränderung. Weniger vermeintliche Genieverehrung oder Einzeltäufertum. Weniger Obristen oder Szemänner*, weniger Picassos*, mehr Diversität, Gesellschaft, Politik und Zusammenarbeit. »We have to find new – parodic, playful, or otherwise innovative – ways of inhabiting power, thereby gradually altering the constitutive terms of power.«⁸¹ Einem »path so twistet«, auf dem es auch eine Versicherung des Gesehenen bis hin zu einem »getting lost« und⁸² Über welche Künstler_in schreibe ich (nicht), was, mit welcher Absicht? Sind meine Intention, Fragestellung und Perspektive sichtbar in meinen Ergebnissen? Welche anderen Sichtweisen bestehen? In welche Rahmung ist meine Forschung eingebunden und welche Rolle spielt es? Mit welchen Quellen und Methoden arbeite ich, wie und warum? Wie finde ich heraus, welche Bedeutung Kunstwerke hatten, auf welche Weisen sie Ausdruck der Künstler_innen waren und zugleich einer bestimmten Zeit? Wie lerne ich neue Sichtweisen kennen? Mit und in welchem Team forsche ich und entwickle die Ausstellungen – konkret und generell in welchem Umfeld? Wer fehlt? Warum? Wen übergehen wir warum? Wie finden wir heraus, wen wir übersehen? Und wie finden wir sie dann? Wo bekommen wir Informationen her? Wo wollen wir sie herbekommen und mit ihnen umgehen? Wie zeigen wir kunstwissenschaftliche Forschungen, ohne dass sie als absolut und endgültig angesehen werden? Wie können wir politische Ausstellungen machen, ohne die Kunst dafür zu benutzen? Wie können die Betrachter_innen sich und die Kunstwerke im Raum in den Prozess der Bedeutungsproduktion bewusst aktiv einfügen? Wie ermögliche ich das? Wie mache ich das selbst? Wie kann ich mich den Realitäten annähern, ihnen entziehen, mich verhalten? Nichts festhalten und doch alles wollen? Wie können Menschen durch Ausstellungen ihre Verwobenheit zur Welt besser spüren? Wie werden wir und sie politisch aktiv? Wie können Dinge zugleich einfach nur sein? Und wann beginnt alles nackt zu tanzen?*

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

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

82 Halberstam (2014a): »On Behalf of Failure«, Summer School for Sexualities, Cultures and Politics (18.-24.8.14), IPAK Center (Belgrad), youtube.com/watch?v=ZPo86r_d4fc (Zugriff 16.1.19); Sara Ahmed (2007): Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others, Durham: Duke UP, hier S. 57 und Ahmed: vimeo.com/209805034 (Zugriff 15.10.18), vgl. Jean-François Lyotard (2013): Wozu philosophieren? Zürich: Diaphanes; Leonie Otto (2020): Denken im Tanz. Choreographien von Laurent Chétouane, Philipp Gehrmacher und Fabrice Mazliah. Bielefeld: transcript; Jean-Luc Nancy (2014): Das nackte Denken Zürich: Diaphanes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

bei der Eingabe in Google wissenschaftliche Aufsätze anzeigen, die sich vor allem um das Thema der sog. ›Behinderung in der Gesellschaft. Dies erscheint symptomatisch – wird doch vor allem das angezeigt, was am häufigsten im Zusammenhang gesucht wird. scholar.google.de/scholar?q=in-klusion+teilhabe+partizipation&hl=de&as_sdt=0&as_vis=1&oi=scholart&sa=X&ved=oahU-KEwjrv6zY15fVAhxFtBoKHS1lCuQgQMJDAA; Inklusion ist zum Beispiel ein Einschluss anderer Substanzen (›includere‹) ›einschließen‹, ›einsperren‹). Die Integration hat ihren Ursprung in der ›Wiederherstellung eines Ganzen‹; ›integrare‹ bedeutet ›erneuern‹. ›Participatio‹ ist ein ›Anteil‹, bedeutet Teilhabe oder Mitteilung). Übersetzungen von frag-caesar.de/lateinwoerterbuch.html (Zugriff 20.7.17). In der musealen Debatte und Programmen flankierend zu Ausstellungen, werden die Begriffe der Inklusion und Partizipation fast synonym verwendet. Inklusion eher metaphorisch/sprachlich gemeint, Partizipation meist mit konkreten Handlungen unter Anleitung verbunden.

¹⁰³ Vgl. Joachim Plotzek (1997).

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

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

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

¹⁰⁷ Quaestio 2000: 15.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹⁴ Der Zeitraum umfasste September-Oktober 2016 im ›Europäischen Monats der Fotografie‹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹³⁰ Vgl. zudem Nemeczek: »Kunst als Dienstleistung« (1998). Zur ›dialogischen Kunst‹: Grant Kester: »Conversation Pieces« (2004), Maria Lind (2007): »The collaborative turn«, besonders: Dorothea von Hantelmann (2007): »How to do things with Art«. Auch die Zusammenarbeit unter den Künstler_innen kann erwähnt werden – wobei die Tradition gemeinsamer Bildentwicklung und Zuständigkeiten – etwa für unterschiedliche Körperteile – bereits in frühster Bildproduktion gefunden werden kann. Die römischen Nazarener brachten im frühe 19. Jahrhundert noch die Dimension der engen Gruppenarbeit hinzu (vgl. Holmes 2004).

¹³¹ Vgl. Emmerling/Kleesattel (2016): »Politik der Kunst. Zur Einleitung«, in: Dies (Hg.), Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken. Bielefeld: transcript, S. 11-20.

¹³² Ihre eher allgemeine Beobachtung ist je nach situativen Kontext der Kunstproduktion, dem Auftrag, dem Kontext usw. verschiedenartig nachweisbar. Vgl. zur Gefahr/Postulierung von »(Pseudo-)Partizipationsangeboten« oder einer »Als-ob-Partizipation« bei künstlerischen Arbeiten vgl. Feldhoff (2009: 184) und Reski (1996: 42), auf den Feldhoff sich bei ihren kritischen Anmerkungen zur Partizipation bezieht. Vgl. ebenso Schmitz (2006: 125): »Hinter all den Vorstellungen von Beteiligung und Selbstverwirklichung des Publikums qua Teilnahme am Schaffensprozess steht eine naive Romantik der Kommunikation.«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Man denke auch an die Arbeit der The Guerrilla Girls, die seit 1989 immer wieder fragen: »Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?« Nun aber wieder zurück. Es ist schwierig und immer wieder neu zu entscheiden, zu welchem Zeitpunkt und von wem es sinnvoll ist, essentialistische Subjekteigenschaften zu (re)produzieren, die Künstler_innen oder Besucher_innen (im Rahmen von Gender, Themen, Herkunft usw.) allein auf bestimmte Merkmale festlegt. Es bestehen dadurch zweierlei Gefahren: sie zum einen dadurch vom ›Kanon‹ zu separieren und als ›das andere‹ zu markieren.¹⁴¹ So lange aber noch keine Gleichberechtigung existiert, erscheinen bei diesen spezialisierten Ausstellungen die befürwortenden Argumente derzeit noch immer zu überwiegen. Zum anderen könnten Zusammenschlüsse von Individuen zum Zweck des gemeinsamen Kampfes sie in ihrer Individualität unsichtbar machen, wie auch Spivak zu ihrem Konzept des »strategic essentialism« später zu bedenken gibt: »I don't go with the strategic use of essentialism anymore. I'm much more interested in seeing the differences among these so-called essences in various cultural inscriptions.«¹⁴² Die Herausforderung ist aber, dass diese Zusammenschlüsse in Ausstellungen meist von kuratorischer Seite aus geschehen und damit Gefahr laufen, an Stereotype anzuknüpfen. In ihrer Festlegung werden sie unbeweglich und müssen zwangsläufig in ihrer Komplexität verkürzt werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵⁰ Vgl. opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/21909/6/o2whole.pdf (Zugriff 13.5.17).

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

¹⁵² Vgl. Ruti 2017: 40ff. und Kapitel 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«

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

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

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

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

[D]ifferences inside me lie down together.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Große Erwartungen an Kurator_innen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸⁶ Vgl. Kapitel 1; museumsbund.de/sind-personas-hilfreich-fuer-die-museumsarbeit/, Louis Nielsen (2013): *Personas – User Focused Design*. (Human-Computer Interaction Series) London: Springer, m4po. nvii-dev.de/publikation-listing/personas-der-gemaeldegalerie-staatliche-museen-zu-berlin-zielstellung-methodik-und-erlaeuterung-von-persona-verfahren-und-visitor-journey-mapping/, museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/qualitaetskriterien-museen-2008.pdf, transcendstrategic.com/blog/2019/10/28/personas-and-designing-the-ideal-museum-experience, kulturmanagement.net/Themen/Ausstellungsbesucher-Typologie-fuer-Evaluationen-und-Besucherstudien_2133, Walter Schweibenz (2008): »Know Thy Visitors: Personas for Visitor-centered Museums«, in: *The International Journal of the Inclusive Museum*, 1 (2) 2008: 103-109.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Auch Argumentationen des Soziologen und Gesellschaftstheoretikers Niklas Luhmann in »Soziale Systeme« (1984) finden hier Relevanz. Luhmann begreift Erwartungen auf eine Weise, wie sie auch für das Kuratieren von Ausstellungen in Betracht gezogen werden kann. Dies gilt insbesondere, um die unterschiedlichen Blickwinkel auf Ausstellungen zu thematisieren. Die Bedeutung kommunikativer Ereignisse und die damit im Zusammenhang stehenden »Erwartungsbündel« resultiert laut Sibylle Moser »aus der Zuschreibung von propositionalen Einstellungen wie Absichten, Motiven und Wünschen auf soziale AkteurInnen.«²⁰⁷ Luhmanns These, dass »soziale Strukturen nichts anderes als Erwartungsstrukturen« sind, betont den systemtheoretischen Zusammenhang auch von Erwartungen im Zusammenhang mit Rollenbildern und Normen (ebd. S. 397, zudem S. 41ff.), wodurch seine Ansätze der theoretischen Soziologie hier sinnvoll erscheinen.²⁰⁸ Dazu kommt das Konzept der »Erwartungserwar-

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

²⁰⁷ In: Sibylle Moser (2003): »Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus der Sicht des Radikalen Konstruktivismus und der soziologischen Systemtheorie«, in: produktive differenzen, Forum für differenz- und genderforschung. differenzen.univie.ac.at/u/1066146515-a728f62f dacoab74aa706d1b097be608/Einf%FChrung%2BMoser.pdf, S. 41. (Zugriff 19.1.17). Der Ansatz »Mehrsystemzugehörigkeit als Einheiten« zu begreifen (Luhmann 1992: 88) erschien in diesem Zusammenhang sinnvoll.

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

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

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

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

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

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

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

Erwartungen an die Kurator_innen – von ›allen‹ Seiten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²²² whtsnxt.net/107 (Zugriff 20.10.18).

²²³ Vgl. zum Beispiel: Sara Ahmed (2010a): Feminist Killjoys (And Other Willful Subjects), unter: sfonline.barnard.edu/polyphonic/print_ahmed.htm, static1.squarespace.com/static/56a7fc20ab2810825e800a8d/t/5f895ec9de4bb359749f687/1492747821468/Killjoy+Manifesto.pdf (Zugriff 20.10.18); (2010): The Promise of Happiness. Durham: Duke UP, (2017): Living a feminist life. Durham: Duke UP.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³² Vgl. ebd. S. 173, S. 228.

²³³ Ebd. 171, S. 226.

²³⁴ Vgl. ebd. S. 154ff.

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

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

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

Die Herausforderungen der Erwartungserwartungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴² research.gold.ac.uk/10548/1/ART_thesis_JozwiakJ_2014.pdf (Zugriff 7.12.18), vgl. Adorno [1970] 1984, Bersson 1982, Bourdieu 1984/1979, Dufrenne 1973, Tucker 2004.

²⁴³ Vgl. Luhmann 1984: 436f.

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

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

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

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

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