

4. Queer exhibiting – Ausstellungsbeispiele

*»Forms of involvement that aim to take on the present through transforming the traditional backstage of research – its processes of making – into its performative possibility.«
(Markussen 2005: 341)*

Die Ausstellungsbeispiele sollen dabei helfen, die Methoden des Queer Curating noch weiter zu veranschaulichen. Dazu gehören die Vorstellung einer eigenen (Kapitel 4.1) und einer »externen« Ausstellung (Kapitel 4.2) sowie ein Exkurs auf die Anfänge Berliner Museumsausstellungen und ihrer jeweiligen kuratorischen Haltung (Kapitel 4.3 »Historischer Exkurs«). Beendet wird das Kapitel mit der Frage, wie über Kunst gesprochen und geschrieben werden kann (Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«).

Das eigene Beispiel ist ein Verbund aus universitärem Seminar und einer darauf aufbauenden Ausstellung. Beide Weisen der Konzeption sind dabei entscheidend für das Queer Curating – bei der Frage: Wie kann mit dem Queer Curating eine kuratorische Haltung für Momente kuratorischer Störung entwickelt werden? Wie wirkt der Blick in die Praxis zurück auf die Theorie und wo ist dazwischen überhaupt die Grenze?

Die eigene kuratorische Praxis zeigt auch, auf welche Weisen die Ansätze des Methoden-Glossars eingesetzt wurden und neue Methoden hervorbrachten, die dazu dienten, die Ausstellung gemeinsam mit fünfunddreißig Studierenden zu konzipieren (#Wildes Denken). Das Ausstellungsprojekt mit den Studierenden war also insofern etwas Besonderes als die theoretischen Lektüren und Treffen zugleich grundlegend, anwendungsbezogen und pädagogisch-experimentell ausgerichtet waren, da sie im Rahmen einer Lehrveranstaltung und der Promotion stattfanden. Diese Simultanität beeinflusste und befruchtete alles enorm, ließ ständig die Metaebene mitlaufen und bedurfte eines noch höheren Grades an Reflexion, über jeden Schritt nachzudenken, Vorgehensweisen einzuführen, zu erklären, zu überarbeiten, neu zu erfinden und diese immer wieder mit den Studierenden und dem Künstler zusammen und der gemeinsamen Theorielektüre zu reflektieren. Die Beschreibungen der Ausstellung waren und sind Teil des »autopoietischen Prozesses«, der ein »außerhalb der zu analysierenden Vorgänge« unmöglich macht (Fischer-Lichte 2005: 23) (vgl. #Situierendes Wissen, #Intra-action und Relationalität). Daher ist es für die Analysierenden wichtig, »selbst zum Gegenstand der Analyse« zu werden und die eigene »Rolle«, die sie »im Prozess der Aufführung« spielen, zu reflektieren (ebd.). Bei der zweiten Ausstellung war ich nicht

Teil des Teams, so dass hier von außen nach kuratorischen Momenten der Störung gesucht wurde, die im Sinne des Queer Curating vorgestellt werden können.¹

Die für dieses Buch ausgewählten Abbildungen sind Installationsansichten, Falz-Flyer und ein Plakat. Die Abbildungen sind nicht als Evidenzerzeugung zu verstehen, sondern als Nachvollziehbarmachung meiner textuellen und unserer kuratorischen Argumentationsweise, unserer Blickachsen im Raum und insgesamt als Eindruck der Ausstellung.² Die Installationsansichten sind zu drei Collagen-Panoramen zusammengefügt; auf dem ersten Abbildungsblatt sind im oberen Bereich Polaroids aller Kurator_innen zu sehen, die am Eingang der Ausstellung hingen, ebenso wie weitere Perspektiven des Eingangsbereichs und des dort ausliegenden Flyers, der gleich zu Beginn die Welten der Besucher_innen auf den Kopf stellen sollte. Alle Abbildungen dienen einem allgemeinen Eindruck der POLARO_ID-Ausstellung geben. Die zwei Abbildungen der Homosexualität_en-Ausstellung sind zum einen das Plakat der Ausstellungen im Schwulen Museum* und dem DHM in Berlin, das im direkten Abgleich für den Text bereichernd ist; außerdem eine Installationsansicht, die ebenfalls einen allgemeinen Eindruck vermitteln soll.³

4.1 Seminar-Ausstellungs-Hybrid: »POLARO_ID«

Erfahren, Teilhaben, Miterleben, Mitfiebern. Eine Erfahrung aus und mit der Praxis, die den Theorien Raum gibt, sich auszubreiten.

Im Rahmen des Sommersemesters im Jahr 2017 haben fünfunddreißig Bachelor-studierenden der Universität Potsdam im Rahmen eines »Curating Workshops« eine Ausstellung entwickelt. Für dieses Buch und die Methode des Queer Curating sind neben dem »Was« – also der Ausstellung zeitgenössischer Fotografie auf 675 qm des Bikini Berlin – vor allem das »Wie« – die Konzeptionsprozesse des Workshops/Seminars als auch der Ausstellung entscheidend.⁴

1 Die Analyse der Homosexualität_en-Ausstellung erschien auch in reduzierter Form in: Beatrice Miersch (2019): »Evidenzen Stören. Überlegungen zu einem Queer Curating«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), Evidenzen des Expositorischen. Bielefeld: transcript, S. 203-232.

2 Installationsansichten sind immer Mehrfachausschnitte: als Wahl des Realitätsausschnitts der Fotografierenden situativ vor Ort und im Nachhinein durch ihre Auswahl für eine Veröffentlichung und damit auch immer das Weglassen anderer.

3 Um die eigenen Bilder im Kopf durch die Lektüre und weitere Abbildungen zu ergänzen, vgl. etwa che-zweitz.de/de/home/homosexualitat-en (Zugriff 22.6.22).

4 Das BIKINI BERLIN befindet sich in einem denkmalgeschützten Gebäude am Zoologischen Garten als Ort des Konsums für Berliner Modefirmen. Aufstrebende und bereits etablierte Labels zeigen ihre Mode in kleinen Shops, die von Start Up's umrankt sind, die in den Flanierbereichen des Erdgeschosses ihr Glück versuchen. Ein Ort mit Panoramablick in ein Affengehege, das nicht nur Tourist_innen anzieht, macht die Atmosphäre in der »Slow-Shopping-Mall« aus. Dennoch ist die lange Tradition von Mode und Normierung präsent und schwappt zu uns in den Ausstellungsraum herüber. Welche Körperbilder, Frauen*-Bilder existieren, welche von allen Menschen, Sexualität und Geschlechterrollen. Normalitätsregime der Mode und Modefotografie waren es auch, an die wir uns deshalb zuerst abarbeiteten. Wir wollten deshalb mit und gegen Logiken und Mechanismen dieser bildgewordenen Stereotypisierungen in unserer Ausstellung denken (vgl. Kapitel 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«).

In dem Beispiel und ›follow-me-around‹ geht es um die Entwicklung, Erprobung und Anwendung eines Queer Curating im Hybrid zwischen Ausstellungsprojekt und Seminar. Dabei standen Fragen an wie: Welche Grundlagen halte ich als Dozierende für sinnvoll und wie sollen sie gelegt werden? Wie umfassend müssen und wie gering können sie sein? Welche Dinge müssen vorher entschieden und organisiert sein und wie groß kann dennoch der Rahmen sein, in dem alles stattfindet, damit die Studierenden sich ausprobieren können? Ihre eigene Haltung finden? Ihre Schwächen und Stärken kennenlernen? Im Folgenden wird also das Seminar »Curating Workshop. Konzeption und Durchführung einer Ausstellung« (Institut für Künste und Medien, Universität Potsdam, SoSe2017) im Vordergrund stehen, das bereits im Rahmen der Queer Curating Methode zu verstehen ist. Entscheidungen, Grundlagen und Rahmenvorgaben besaßen eine queer-feministische Haltung. Daraus soll die Notwendigkeit sichtbar werden, zu welch frühem Zeitpunkt die Methode relevant wird und dass sie zugleich auf andere Arten von Projektarbeit übertragbar sein könnte. Was passiert, wenn man eine Ausstellung mit 35 Bachelorstudierenden der Kulturwissenschaft (und einer Öffnung für weitere Fächer) machen möchte? Wenn man etwas Neues schaffen und gleichzeitig auf Theorien und Wissen aufbauen will? Wie viel Kontrolle, Lenkung und Macht kann man abgeben und zugleich den Ansprüchen an die universitäre Lehre und denen des auszustellenden Künstlers genügen?

Das Konzept von Partizipation wird in solchen Projekten derart auf die Probe gestellt, dass sich Fragen nach Macht, Vereinfachung, Einordnung, Zeitlichkeit bis auf ein existentielles Maß ausdehnen und verhandelt werden wollen. Aus Überzeugung und durch des edukativen Rahmens mit den Studierenden ging es also darum, so viel wie möglich an Komplexität an Herausforderung und Entscheidung beizubehalten und die Macht auf alle zu verteilen. So sollte es den Studierenden möglich werden, sich im halbwegs geschützten Rahmen eines Seminars so weit es geht auszuleben, frei zu probieren und auch Erkenntnisse aus Momenten des Scheiterns ableiten. Wie queer-feministische Ansätze und der Methoden-Glossar dabei halfen, soll im Folgenden deutlich werden (vgl. Kapitel 3 »Queer is as queer does« und 3.4 »Methoden-Grundlagen-Glossar«). Die eigene Stellung als Dozent_in wird als erstes zur Disposition gestellt – die Vorreiter_innen-Position wird aufgehoben und mit so wenig Hierarchie und so viel Verantwortungsabgabe wie möglich gearbeitet. Die Grundlage für die Entstehung von neuen Methoden, sind die Bereitschaft und Förderung von Störungen bisheriger Abläufe und die Offenheit für neue Vorgehensweisen. So sollten Studierende gleich von Beginn an herausfinden, was sie überhaupt brauchen, wollen und sich wünschen könnten, um eine Ausstellung zu konzipieren. Dabei wurden bisherige Konzeptionsmöglichkeiten erst im späteren Verlauf vorgestellt, so dass es nicht nur um die Abgrenzung zur Norm ging, sondern um ein erstes Ausprobieren. Wissenlich, dass es immer einen Rahmen gibt und in diesem speziellen bereits jenen des Seminarzeitraumes, des Ausstellungsortes und dem Künstler. Es ist eine Überzeugung, die Studierenden zugleich zu fordern und zu unterstützen in dem Finden ihrer eigenen Haltung. Dies speist sich vor allem aus der queer-feministischen Sichtweise des Queer Curating.⁵

5 Es geht mir um kuratorische Praktiken im Rahmen eines viermonatigen Seminars. Dies hatte zur Folge, dass die Konzentration auf den kuratorischen Praktiken des »Wie« lagen und nicht auf dem »Was« gleichermaßen. So konnte in der auch so wichtigen Frage der Sichtbarkeit und Repräsentation von Diversi-

Die erste Rahmenvorgabe also musste auf Grund der knappen Zeit des vier Monate langen Semesters gemacht werden: So erkenntnisreich und wichtig es auch gewesen wäre, den Studierenden die Zeit zu geben, einen Raum für ihre Ausstellung zu suchen, so sehr mahnte die Erfahrung, wie weit im Vorlauf solche Planungen abgeschlossen sein müssen und wie langwierig und teuer anderenfalls eine solche Suche ist. Berlin besitzt eine Vielzahl an Projekträumen, die zumeist abgelegen und nicht groß genug waren. Die Größe des Raumes war ein Anspruch des Künstlers und zugleich der Wunsch, dass die Studierenden möglichst viel Platz hatten, ihre Ideen zu entwickeln. Damit das studentische Projekt in der Realität agieren konnte, sollte der Raum »zentrumstern« und musste dennoch bezahlbar sein. Ich hatte das Glück, während einer Veranstaltung den damaligen Mieter, Kristian Jarmuschek, des 2017 neu eröffneten Artspace im BIKINI BERLIN von dem Projekt zu begeistern.⁶ Mit rund 675 qm am Kurfürstendamm/Zoologischer Garten war er hervorragend gelegen und durch die uns entgegenkommenden Vermieter_innen konnten die Verträge im Dezember 2016 aufgesetzt werden. Universitäre Extra-Mittel für praktisch angelegte Seminare wurden beantragt und die Raum-miete, ein Ausstellungshonorar und eine weitere Dozierende konnten bezahlt werden.⁷ Der Raum wurde durch die universitäre Rechtsabteilung versichert.⁸

Auch wenn die universitären Mittel für das Projekt großzügig waren, waren zusätzliche Gelder notwendig. Die Studierenden sollten insgesamt eine gute, finanzielle Basis für die Konzeption haben. Aber auch wenn wir für das Semester in der Planung früh begonnen hatten, waren wir für die staatliche oder stiftungsgebundene Mittelvergabe ca. ein Jahr zu spät. Ein weiteres Problem stellte in der Förderungssuche die Offenheit des Projekts, bzw. dessen Ausgangs dar (vgl. Kapitel 1.1 »Was bisher geschah: Die Illusion der Partizipation – das Mit-Mach(t)-Versprechen«). Der normierte Bewerbung-plan schreibt eine Skizze der Ausstellungskonzeption und -umsetzung vor. Da die Ausstellung aber ein Hybrid aus Seminar und Ausstellung war, existierte zwar ein Plan, wie es zu dieser Ausstellung kommen könnte, aber bewusst kein fertiges Ausstellungskon-

tät für dieses Projekt nur innerhalb eines künstlerischen Oeuvres gesucht werden – nicht anhand von diversen Künstler_innen. So wurde auf das persönliche Umfeld für die Rolle des Künstlers zurückgegriffen, der bereit war, sich auch auf ein solches Experiment einzulassen und sein Werk Studierenden anvertraute (#Affekte).

- 6 Kristian Jarmuschek (Jarmuschek + Partner) hat das Projekt großzügig unterstützt und vermietete uns den Raum für zwei Wochen zu vergünstigten Konditionen. Auch sein Partner Heinrich Carstens (Position GmbH), sein Bruder Martin Jarmuschek und ihre Mitarbeiterin Ines Wittneben waren für Fragen immer ansprechbar und große Unterstützer_innen.
- 7 Für das nahezu bedingungslose Vertrauen gleich zu Beginn und die Bewilligung der Finanzanträge auf institutsebene waren die Zusagen von Prof. Dr. Andreas Köstler (Universität Potsdam, Institut für Künste und Medien, Professur für Kunstgeschichte, mein Chef und Doktorvater) als auch Dr. Norbert Richter (Dezernat 1) maßgeblich – ihnen gebührt mein herzlicher Dank.
- 8 In der Rechtsabteilung des Dezernats für Personal- und Rechtsangelegenheiten danke ich Katrin Reifenstein und Dr. Johannes Belling. Diese gesamten Namensnennungen sind für Außenstehende weniger interessant – ist es doch aber gerade die Unterstützung, das Engagement vieler Hände und die anschließende Dankbarkeit, die solche Projekte ermöglichen und deshalb nie unerwähnt bleiben sollten. Unterstützende Umgangsweisen sind im Rahmen queer-feministischer Überzeugungen grundlegend. Es wird mir vielleicht nicht möglich sein, mich an jede helfende Hand zu erinnern, denen ich aber dennoch sehr dankbar bin. Gerade in den sonst sehr streng bürokratischen Mechanismen ist Hilfe sehr wertvoll und für ein Queer Curating unbedingte Voraussetzung – aus Überzeugung und Notwendigkeit: Hilfe suchen und annehmen.

zept. Im agonistischen Feld ist oft weniger Platz für freie, offene Projekte – das stellte sich auch immer wieder in Einzelgesprächen und Nachfragen bei den entsprechenden Kontaktstellen heraus. Diese Fehlstellen zu thematisieren, gehört mit Donna Haraways Kritik der »Ideologien der Objektivität« (1995: 74f.) (#Situierendes Wissen) auch zur Vorgehensweise des Queer Curating.⁹ Eine weitere Hürde für die Förderungen war die universitären Partizipierenden – »ein elitärer Rahmen«, so hieß es; diese nachvollziehbare Einschränkung brachte uns viele Absagen ein. Dass wir eine Zusage für eine Finanzierung durch das Bezirksamt Berlin-Charlottenburg-Wilmersdorf erhalten sollten, stellte sich erst zwei Wochen vor Ausstellungsaufbau heraus (#Zwischen Raum und Zeit).¹⁰ Risikobereitschaft, Vorfinanzierung und etliche Anträge sind bei einem solchen Projekt notwendig, ebenso wie Mut und die offene Kommunikation mit den Studierenden. Die Tatsache, dass Ergebnisse des Projekts ein Jahr im Voraus – bzw. überhaupt – schon feststehen müssen (ebenso wie der Weg dorthin), ist bei etwaigen Anträgen immer wieder ein Problem und reproduziert eher Bekanntes als es gezielt neues Denken fördert. Die Studierenden lernten später die Procedere der Bewerbung kennen und kümmerten sich dann selbst in einer extra dafür gebildeten »Sponsoring-Gruppe« um Unterstützung bei berlinansässigen Unternehmen, vor allem durch Sachspenden.

Grundlagen der Seminarsitzungen

»Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand.« (Foucault 1983: 96)

Das erste Moment der kuratorischen Störung machte sich nicht erst in der Konzeption der Ausstellung bemerkbar, sondern bereits in der Frage, wie an die Konzeption im Rahmen des Seminars herangegangen werden soll. Die Methode der Störung die hier so Transparent wie möglich zum Tragen kommt, beginnt im Rahmen kuratorischer Prozesse somit bei sich selbst. Nur zu einfach ist es, Gewohntes und Vertrautes zu wiederholen und die Machtposition durch schnelle und eigene Entscheidungen zu stärken.

Im Rahmen des Queer Curating ist es das oberste Gebot, die eigene, machtvoll Position zu hinterfragen und Platz zu machen. Für die eigene Machtposition sollte Widerstand für andere ermöglicht und selbst aufgebaut werden. Dies beginnt bei kollektiven Arbeitsweisen und dem Arbeiten im Team. Bei diesem Projekt sollten alle Entscheidungen wenigstens auf ein Zweierteam (neben dem Künstler) verteilt werden – auch, um den eigenen Reflexions- und Begründungsprozess dauerhaft anzuregen und zur Bedingung. Die Rechtfertigung der eigenen Setzungen und Störungen gegenüber einer weiteren Dozent_in/Kurator_in wurden bereits früh zur Semesterplanung virulent. Der zweite Blickwinkel und die unterschiedlichen Erfahrungen im Hinblick auf das Kuratieren und die pädagogischen Aspekte ermöglichten uns, in etlichen Treffen das Seminar vorzubereiten, Abläufe zu planen und die Literatur auszusuchen. Der gegenseitige Austausch von Positionen, Zielsetzungen, Erwartungen und Vorstellungen

9 Die Verwendung und Erwähnung der Hashtags ist der Versuch, die Grundlagen aus dem Glossar herauszuheben. Diese können nie vollständig sein.

10 Mein herzlicher Dank geht an Elke von der Lieth (Leiterin der »Projektfonds Kulturelle Bildung« Fachbereich Kultur und Leiterin der Kommunalen Galerie Berlin-Charlottenburg) und Bezirksstadträtin Heike Schmidt-Schmelz zuständig für Jugend, Familie und Bildung, die offen und sehr flexibel das Projekt unterstützten konnten.

gen über den Ablauf wurde über Wochen ausgetragen, so dass eine gemeinsame Basis erreicht werden konnte. Umfangreiche Aushandlungsprozesse und der Anspruch eines kollektiven Arbeitens mit den Studierenden standen dem generellen Seminaranspruch zum Teil diametral entgegen. Wie viel Einführung, Rahmung und Anleitung ist für das Seminar notwendig oder sinnvoll und wie viel kann ich davon weglassen, um so wenig wie möglich Einfluss auf die Abläufe der Kreativprozesse zu nehmen? Der Anspruch entsprach dem der für mich üblichen Ausstellungskonzeptionen: Wie kann die Ausstellung aus der künstlerischen Position heraus entwickelt werden? Die Studierenden sollten zu diesem Zweck den Künstler und seinen Werdegang kennenlernen – es sollte somit nicht nur über die Kunst, sondern »mit« ihr diskutiert werden. Das hatte zur Folge, dass der Künstler ebenso bereits zu Beginn der Projektphase integriert wurde. Parallel war es mir wichtig, mit Ausstellungstheorien und Texten zur Fotografie zu arbeiten. Die Geschichte der Fotografie war für den Künstler selbst in seiner Entwicklung sehr wichtig – dennoch diskutierten wir viel darüber, welchen Einfluss es auf die Studierenden haben würde, mit dem Blick in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts das Seminar und damit die Ausstellungsplanung zu beginnen. Bei der Planung des Seminars war gleich zu Beginn klar, dass jede Textauswahl und jede Art, wie die Texte erarbeitet und besprochen werden sollten, immer wieder in ihrer Zielsetzung, methodischen Argumentation queer-feministischen Ansprüchen genügen sollten und auch ihre Auswahl während des Semesters immer wieder zur Disposition gestellt werden sollte. Ein reflektierter, offener Umgang mit der eigenen Vorgehensweise war unverzichtbar. Dennoch agiert man – so dass ein Einfluss auf die Studierenden und damit auch die Ausstellung nicht zu verhindern ist. So ist dies auch nicht das Ziel der Methode. Es geht darum, sich dessen bewusst zu werden und neue Umgangsweisen zu suchen, wie Rahmen und Lenkung eingesetzt werden können. Die eigene Perspektive und Haltung zu reflektieren, ist im Rahmen des Queer Curatings und »autopoietischen Prozesses« immer wieder Methode und Ziel zugleich (vgl. Kapitel 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«, #Queer phenomenology).

Im Folgenden werden die ersten zwei Sitzungen weitestgehend in Detail dargestellt, da sich in darin die Grundlagen der vorliegenden Arbeit wiederfinden und darstellen lassen. Im Anschluss daran werden wichtige Aspekte der Ausstellung genannt, wobei im späteren Verlauf ein besonderes Augenmerk auf die Konzeptions-Expert_innengruppe der Studierenden gelegt wurde. Die folgenden Auseinandersetzungen sollen Reflexion und zugleich Anregung darstellen, Anfangsphasen von Ausstellungskonzeptionen anders zu denken, Machtverhältnisse zu stören und Vorgaben umfassend zu reflektieren.

Erste Sitzung

Die Teilnahme an der ersten Veranstaltung war obligatorische Voraussetzung für eine Seminarteilnahme.¹¹ Die Grundlagen und gemeinsamen Erfahrungen, die hier entstehen sollten, wurden als nicht nachholbar eingestuft und durften nicht verpasst

11 Dies geschah trotz der abgeschafften Anwesenheitspflicht an der Universität Potsdam. Die Seminar-Einführungsveranstaltung fand am 18. April 2017 in Potsdam statt. Im Vorfeld gab es mehr als 55 Bewerber_innen, die erstmalig alle zur Veranstaltung eingeladen wurden. Es galt *first come, first serve* – dennoch sollten alle nach der Einführungsveranstaltung auch die Möglichkeit haben, ihren

werden. Teilnehmer_innen, die das Seminar besuchen wollten, sollten sich bereits in der vorlesungsfreien Zeit mit einem kurzen Motivationsschreiben bewerben und mit ihren Erwartungen an den Kurs auseinandersetzen. Dies wurde auch nötig, da die Teilnehmer_innen die Anzahl von 35 nicht übersteigen sollte. Eine Zahl für praktische Projekte, die durch Erfahrung und durch die Vielzahl an Bewerber_innen gefunden wurde.¹² Denn anders als üblich in Einführungsveranstaltungen, in denen überwiegend Fragen zum Organisatorischen und der Leistungserfassung beantwortet werden, wurden hier entscheidende Grundlagen für das gesamte Seminar gelegt. Inhaltlich, methodisch und prinzipiell in seinen Abläufen. Was ich erwarte, was ich mir wünsche und was ich mir erhoffe und auch, wie wir mir Sprache umgehen werden – so mussten einige sich auch an das mündliche Gendergap erst gewöhnen.

Um gegen machtvoll und hierarchisierende Gesten zu arbeiten, wurde die gegenseitige Anrede beim Vornamen vorgeschlagen. Im universitären Rahmen ist dies unüblich, bedarf der Gewöhnung – auch für mich – und wurde dennoch von allen als passend empfunden. Für das offene Konzept des Seminars wurde die gewünschte Atmosphäre angestoßen – antihierarchisch und feministisch –, Eckpunkte und sogar Grundsteine für den Ablauf vorgestellt. Der Termin war bewusst abseits des Rahmens der universitären, aufregenden Einführungswoche, auf einen Abend gesetzt. Der Moment der leichten Müdigkeit legte sich zudem über die Aufregung und ließ dennoch Konzentration zu – die mit körperlicher Bewegung bewusst unterstützt wurde (aber dazu gleich mehr). Nach einer Vorstellungsrunde aller Teilnehmer_innen stellten wir auch uns vor und legten die Parameter offen, die wir bisher als Rahmen für das Seminar geschaffen hatten. Nach organisatorischen Fragen standen die Erfahrungen, Ideen und Vorstellungen von Fotografie und kuratorischer Arbeit im Vordergrund. Dazu gab es einen Fragebogen mit »First Questions«. Ihre Irritation war groß, die Aufregung ebenso, da es sich sogleich wie ein Test anfühlte, weil es auch eine zeitliche Begrenzung gab und ihnen die Blätter ausgehändigt wurden. Das Adrenalin war als Störung und Grundlage für die neuen Erfahrungen sehr wichtig. Wir erklärten ihnen, dass diese nicht der Wissensabfrage, sondern dem Gefühl und der besseren Einschätzung dienten, wie unterschiedlich die Ansichten zu Ausstellungen und Fotografie sind. Außerdem sollten sie sich auf diese Weise selbst bewusst machen, mit welchen Erwartungen sie an das Projekt herantreten. Die »First Questions« bestanden aus sieben Fragen und einem offenen Feld für weitere Gedanken:

1. Was ist Fotografie für dich? Welche Rolle spielen Fotos in deinem Leben?
2. Worin liegt der Unterschied von alltäglicher zu künstlerischer Fotografie?
3. Was ist Kuratieren?
4. Was sind Ausstellungen für dich?
5. Was muss eine Ausstellung unbedingt haben?

Platz weiterzugeben. Der stark erhöhte Kommunikationsaufwand durch Anmeldungen und Bewerbungen per E-Mail wurde dabei gern in Kauf genommen und gab den Studierenden einen ersten Moment, sich bereits mit dem Vorhaben auseinanderzusetzen und mich kennenzulernen.

¹² Es wäre wünschenswert, würden universitäre Seminare deutlich kleiner sein. Dafür müssten entsprechend deutlich mehr Kurse und mehr Dozierende angestellt sein, um einen guten Betreuungsschlüssel zu erhalten, wie er etwa an Fachhochschulen existiert. Die Diversität und die Freude erhöhen sich zum Glück mit jedem Studierenden mehr.

6. Was bräuchtest du dafür, um eine Ausstellung zu konzipieren und zu gestalten?
7. Hast du eine Ausstellung in letzter Zeit gesehen, die du mochtest? Und wenn ja/ nein, warum?
8. Weitere Gedanken, Anregungen oder Fragen...?

Nachdem sie fünfzehn Minuten zur Beantwortung der Fragen zur Verfügung hatten, sollten sie ihre Antworten an eine Leine hängen, die ich an der Garderobe des Raumes an der vollen Längsseite angebracht hatte. Jede_r konnte die Antworten der anderen kennenlernen, sich im Raum bewegen, sich bereits körperlich engagieren und zueinander verhalten. Bewegungen und nicht nur das in Reihen vor der_dem Dozierenden sitzend, gehört ebenso zum Ansatz des Queer Curatings – Körper und Geist sind nicht zu trennen; so sollte der Gedankenprozess auch körperlich empfunden werden und strenge Ordnungen sich auflösen (#Wildes Denken). Es war der Versuch, bewusst einen ›safe space‹ zu schaffen, in dem sich neue Maßstäbe des universitären Denkens, Fühlens, Zusammenarbeitens und Lehrens möglich werden sollten (#Safe spaces). Ein bewusst zugewandter und freier Umgang in respektvoller Sprache gehörten zu dem neuen Raum. Es ging immer auch darum, den sonstigen Seminarablauf und dessen Rituale zu stören (vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«).¹³ Es sollte nicht autorisiert hierarchisch Wissen weitergegeben werden und einander nur passiv zugehört werden. Sie sollten sich zunächst einmal bewusstwerden, wie sie mit Fotografie umgehen, welche Vorstellungen/Erfahrungen sie von Ausstellungen besitzen und wie ihre Kommiliton_innen damit umgingen. Die Antworten und Reaktionen auf die ›First Questions‹ offenbarten, wie unterschiedlich oder ähnlich unsere Vorstellungen und Gedanken waren – ein Umstand, dessen Bewusstmachung besonders im Rahmen des Queer Curatings ebenso zentral ist. Die Betrachtung der Antworten war bereits mit Gesprächen untereinander sehr anregend für die Teilnehmenden, so dass die anschließende Diskussion die restliche Sitzung in Anspruch nahm und ihr die Zeit auch eingeräumt wurde. Das Gespräch – auch mit gezielten Fragen – fand im Stehen vor den Zetteln statt und bestand auch aus dem Zitieren einiger Passagen und sich daran ausrichtenden Grundsatzdebatten. Auch persönliche Erfahrungen und Erlebnisse durften und konnten viel Raum einnehmen (#Situierendes Wissen, #studium & punctum). Es ging zwar im Seminar auch darum, neues Wissen über Fotografie, Ausstellungen und das Kuratieren hervorzubringen, aber die Art und Weise, wie dies geschehen sollte, wurde ebenfalls gezeigt. Der Moment des ›vorher‹, des ›noch nicht genau Wissens‹ sollte in seiner Bedeutung wertgeschätzt und nicht als Unvermögen dargestellt werden, viel eher durch spezifisches Fragen selbst reflektiert werden. Insgesamt sollte die erste Sitzung die Parameter des gesamten Seminars, die Diversität, den Spaß und auch die Verantwortung und den ganzheitlichen Einsatz der Einzelnen zeigen.¹⁴ Die geschaffenen Rahmen wurden den Studierenden offengelegt und gemeinsam reflektiert – denn alles ist mit allem verbunden und bedingt sich gegenseitig (#Rhizom).

13 Der auch für mich neue Ablauf ließ mich im Vorhinein einen Backup-Input zur Einführung in die Kulturgeschichte der Fotografie vorbereiten. aber das Ziel war es, das Gespräch so offen wie möglich zu halten und viel Vielstimmigkeit und weitest gehende ›Unvoreingenommenheit‹ der Teilnehmer_innen zu nutzen.

14 Jede_r, die_der dem Zeitaufwand oder den Inhalten zu diesem Zeitpunkt nicht zu getan war, konnte seinen_ihren Platz weitergeben.

Zweite Sitzung

Für die nächste Sitzung war es mir wichtig, die universitäre Umgebung zu verlassen, um eine andere Atmosphäre zu schaffen, die für alle gleichermaßen neu war – nicht nur für die Studienanfänger_innen. Die nächste Blockseminar-Sitzung fand zwei Wochen später im Podewil Berlin statt.¹⁵ Die Kulturstätte stellte uns ihren großen Raum zur Verfügung, nachdem wir sie zu Beginn der Vorbereitungen zwecks eines Beratungstermins für Förderanträge aufgesucht hatten. In diesem Zusammenhang ergab sich, dass sie unserem Bitten entgegenkamen und das Projekt unterstützten wollten und uns ihren Konferenzraum für fünf Termine à vier Stunden überließen. Die gewählte Umgebung sollte einen freien und kreativen Austausch ebenso wie ein flexibles Bewegen zwischen dem Berliner Ausstellungs- und dem Seminarraum ermöglichen. Die für ein Seminar mehr als verdoppelte Zeit und einer langen Pause mit gemeinsamem Mittagessen, sollte Gedankenräume ermöglichen, die jenseits des Studienalltags lagen.

Die Teamarbeit beförderte und ein intensives Arbeiten en bloc ebenso wie Pausen ermöglichte – ein Zusammendenken, -fühlen, -erleben und auch aushalten. Auf diese Weise waren sie auch körperlich anders eingebunden und konnten auf unterschiedlichen Ebenen Wissenserwerb voranbringen und wir konnten uns immer wieder neu in ihre Herausforderungen einbringen. Der erste Teil der Blocksitzung wurde dem Künstler zur freien Verfügung gestellt. Es wurde vorher besprochen und die nötige Ausstattung vom Podewil bereitgestellt. Abermals, um Macht, Routinen, Ansätze zu verändern – aber gleichermaßen im geschützten Rahmen der universitären Veranstaltung. Der Künstler hatte seine Festplatte mit digitalisierten Arbeiten mit und einige seiner Fotografien und hielt zudem einen Vortrag über seinen persönlich-künstlerischen Werdegang, Technik, fotografische Ausrüstung, seine Kameras. Er besprach Zitate für ihn wichtige Theoretiker_innen und zeigte seine Kunstwerke im Zusammenhang dazu, um die herum die Studierenden dann standen. Da der Künstler fast ausschließlich mit analogem Sofortbild arbeitet, waren die Originale empfindlich und für die Studierenden nicht alltäglich. Die anderthalb Stunden vergingen schnell und die Fragen an den Künstler häuften sich. Die Fragerunde war ebenso wichtig wie notwendig – nicht nur, da die komplizierte Technik noch fast die gleiche des 19. Jahrhunderts ist, sondern auch, weil der Anreiz der Ausstellung ein intensives Interesse und »leidenschaftliche Aufmerksamkeit« auslöste (Lévi-Strauss 1968: 16, #Wildes Denken), die für das intensive Projekt benötigt und gewollt wurde. Die Notwendigkeit und der Wille, so viel wie möglich über seine Kunst und seine Arbeitsweise zu lernen, hatte eine deutlich intensivere Motivation als das Studium sonst abwesender, kanonisierter Künstler_innen. Ein tiefes Verständnis für die Kunst wurde hier durch die persönliche Betroffenheit bzw. den Wunsch, das neue Wissen in eine Ausstellung übertragen zu wollen, herbeigeführt. Ein Verständnis von Partizipation, das das Eingebunden-sein essentiell macht. Der Fokus fiel dabei auf den Umgang der Studierenden mit dem Medium, die Vorstellungen, die mit der Fotografie verknüpft wurden und technische Erfindungen, die die Fotografie beeinflussten. Theorietexte wurden hinzugezogen,

15 Mein Dank an dieser Stelle geht ganz herzlich an Laura Seifert, Sarah Langnese und Dimitris Skafidas vom Kulturförderungspunkt Berlin, die uns die Räume im Podewil Berlin, c/o Kulturprojekte Berlin zur Verfügung gestellt haben und bei der Beratung zu Fördermöglichkeiten ebenso hilfreich und unterstützend waren.

untereinander diskutiert. Uns war es wichtig, dass wir so spät wie möglich in die Diskussionen mit Fragen eingriffen, um den Studierenden einen Austausch in diesem Seminarrahmen zu ermöglichen. Ihre Öffnung und Sichtweisen seit den ›First Questions‹ und ihren damaligen Ansichten zur Fotografie und Ausstellungen lösten sich aus dem hypothetischen und übertrugen sich in ihren realen Rahmen. So veränderten sie sich und ihr Blick auf das Medium, mit dem sie sich eigentlich jeden Tag umgaben.

Auch der Künstler war damit intensiv in den gesamten Seminar- bzw. kuratorischen Prozess eingebunden. Er begleitete das gesamte Seminar – Denk- und Sichtweisen eines/er Künstlers/in auf diese Weise kennenzulernen und sich in sie einzufühlen, war ein Privileg, das für jede Ausstellungskonzeption ideal oder zumindest sehr bereichernd ist, besonders wenn man zeitgenössische Kunst ausstellt. Subalterne Tendenzen oder andere Gesten der Macht würden damit umfassend reduziert. Bewusst wurde auch ein solch intensives Kennenlernen des Künstlers vor die Besprechung der Theorietexte gelegt. Die Methode beinhaltete, die theoretischen Ansätze sogleich mit den Ansätzen/Arbeiten des Künstlers zusammenzufügen und so bewusst anders mit theoretischen Texten zu arbeiten als sonst im rein abstrakten Raum. Ziel war es auch, damit gemeinsam mit den Studierenden herauszufinden, was ihnen wichtig war, worauf sie ihr Interesse richteten und was sie noch weiter an methodischem Handwerkszeug, Theorie und Praxis benötigten – immer in direktem Zusammendenken mit der Kunst. Es war auch eine Anwendung des ›studium und punctum‹ nach Roland Barthes (#studium & punctum): Es sollten sie Dinge anspringen können – ein durchbohrendes Moment des ›punctums‹ – verbunden mit einem genauen ›studium‹ ihres bereits gerichteten Interesses.

Die von allen drei ›Dozierenden‹ ausgewählten Texte vereinten unsere Interessen und gaben die Richtung an, mit der wir über Fotografie sprechen wollten.¹⁶ Die Wirkungsweisen der analogen Techniken und die Anfänge der Fotografie legten den Grundstein für die Textauswahl. Weitere theoretische Texte dienten vor allem dazu, den ›Realitätsgehalt‹ bzw. wirklichkeitsabbildenden Charakter von Fotografie ›versus‹ Inszenierung, Ausschnitt und Blickwinkel zu diskutieren.¹⁷ Diese Aspekte waren wichtig, da sich bei den Antworten auf die ›First Questions‹ vor allem zeigte, dass der Fotografie ein wirklichkeitsabbildender Anspruch zugesprochen wurde, der diskutiert werden sollte. Kurz: Was kann und was soll Fotografie? Und worin liegt der

16 Diese sehr zeitintensive, aber fruchtbare Vorarbeit der Textauswahl machte uns mit unseren eigenen Erfahrungen, Sichtweisen, Zielen und unserem Wissen und dessen Umgang damit für das gesamte Projekt vertraut. Die originalen Texte waren dabei sehr relevant, vgl. Steffen Siegel (2017): ›First Exposures: Writings from the Beginning of Photography‹; Paul Getty Museum, Los Angeles: Getty Publications; vor allem auch: ›Zur Erfindung der Fotografie‹ Talbot (1938/39) [2014]; ›Abstraktion und Experiment‹; Bernd Stiegler (2017); ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ Walter Benjamin (1935-39) [1980]; ›In Platons Höhle‹ Susan Sontag (1989); ›Künstlerische Konzeptionen am Übergang von analoger zu digitaler Fotografie‹ Anette Hüscher (2007); ›Was sie im Wasser sah‹ Geraldine Spiekermann (2009) (dieser Text war sehr umfangreich, aber da die Studierenden die Autorin als Dozentin aus der Universität kannten, war auch dieser für sie persönlich und damit evtl. zugänglicher) und ›Von Geschmack und Gefühl‹ von Annette Tietenberg (2015). Der fast ausschließlich mit analogen Fotografie-Techniken arbeitende Künstler wurde dabei ebenso in die Auswahl der Texte eingebunden, da ihn innerhalb seiner Arbeit auch theoretische Texte stets begleiteten.

17 Die Texte umfassten früheste Schriften zur Fotografie von 1838, u.a. von Talbot, in der die Lichtmalerei ihren mystischen Charakter beschrieben wurde – sowohl aus Erfinder_innensicht als auch aus rezeptiver Sichtweise. Primärtexte waren in erster Linie wichtig als einstimme Einführung.

Unterschied zwischen dem eigenen Selfie und Kunst? Gibt es einen? Und wenn ja, warum? Die vielschichtigen Diskussionen ermöglichten uns einen Einblick in technische und gesellschaftliche Entwicklungen. Wir legten im Seminar die Kriterien unserer Textauswahl offen, begründeten diese und stellten klar, dass wir nur *eine* Geschichte der Fotografie bearbeiten und es viele Sichtweisen gibt. So war klar, dass wir zum Subjektivsten greifen – zu unseren Ansichten und denen des Künstlers (vgl. Deleuze/Guattari [1991] 1996: 17) (#Situierendes Wissen). Der Umfang allein dieser Geschichte aus kulturwissenschaftlicher Perspektive hätte sonst mehrere Semester gefüllt, konnte aber nur innerhalb weniger Stunden besprochen werden, da noch viele weitere Aspekte wichtig waren.

Die Arbeit mit den Studierenden an den Texten/Kunstwerken bereits in der ersten Sitzung war fruchtbar und eine gute Grundlage für weitere. Wir diskutierten über die Demokratisierung der Fotografie und zugleich Schnelligkeit und Masse, die in entgegengesetzter, analog-reduzierten Arbeitsweise des Künstlers zu stehen schien. Die Texte waren historisch oder aktuell und theoretisch oder methodisch argumentiert. Auf diese Weise liefen alle gedanklichen, inhaltlichen und methodischen Ebenen zugleich ab und zeigten uns ein spannendes Kompendium an Wissen und Vorgehensweisen, wodurch ein umfassendes Interesse der Studierenden entstand.¹⁸ Dies war gleichermaßen abstrakt und theoretisch, wie auch subjektiv, situativ und anwendungsbezogen. Mit den Texten sollte keine gezielte Lenkung geschehen – sie nahmen aber ebenso Einfluss auf das »Wie« des Denkens, wie unser Ausstellungsraum, unsere Ansichten, Kunstwerke und vieles mehr. Es wurden Texte ausgewählt, deren Aspekte wir für relevant hielten. Ein vertieftes Wissen führte bei den Studierenden aber nicht unbedingt nur zur Themenauswahl, sondern auch zum selbstbewussteren Umgang mit ihrem Ausstellungsgegenstand, ihren Techniken und generellen Möglichkeiten des Ausstellens. Der Text und die Auseinandersetzung mit dem Kunstmarkt und normierter Wissenspraktiken sollte ihnen Handwerkszeug zur genauen Analyse der analogen Fotografien und der Auseinandersetzung mit Herangehensweisen und Zugängen der Kunstwissenschaft geben – um auch zu lernen, wie bisher Kunstgeschichtsschreibung funktioniert. Die Texte waren divers und doch waren es vor allem die kanonischen Texte von Walter Benjamin zur Aura (1980) und Susan Sontag zu Platons Höhle (1989), die umfassend zu Diskussionen anregten und kontrovers diskutiert wurden – immer mit dem System gegen das System (vgl. Kapitel 3.2.1 »Ich bin ein Riss, ich will durch Wände

18 Dazu diskutierten wir unter anderem Texte zur Fotografie (der Grat zwischen Verständlichkeit neuem Denken und Anknüpfen an Wissen, war dabei stets wichtig zu halten. Zumal Texte auch immer als (Des-)Orientierung dienen können (#(Des-)Orientierung, #Queere(nde) Narrationen?). Aus heutiger Sicht kämen weitere Texte hinzu und würden andere ausgetauscht). Der bereits erwähnte Text »Zur Erfindung der Fotografie« von Henry Fox Talbot (1839) durfte auch nicht fehlen. Aber auch Talbots »Bericht über die Kunst der fotogenischen Zeichnung, oder: Das Verfahren, durch das natürliche Gegenstände dazu gebracht werden, sich selbst ohne Zutun des Zeichenstifts eines Künstlers abzubilden«, der auf einem Bericht vom 31. Januar 1839 vor der Royal Society in London basierte und ein Gedicht über »Daguerre« von Franz Fitzinger (1839). Beide Texte sollten die technischen Aspekte ebenso aus Sicht der Erfinder veranschaulichen wie auch einen zeithistorischen/gesellschaftlichen Eindruck vermitteln, welche Bedeutung ihre Entdeckung hatte und auf welche Weise darüber gesprochen wurde. Die beiden Texte von Bernd Stiegler entstammen dem Ausstellungskatalog »Revision. Fotografie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg« (2017), der sehr spannende Felder umspannte, die in seinen Arbeiten eine große Rolle spielen.

gehen!« und 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«). Auch für den Künstler ergaben sich daraus weitreichende Erkenntnisse und die Idee für ein neues Kunstwerk speziell für die Ausstellung, die diese Diskussionen im Zusammenhang mit seinem analogen Bildmaterial und doch auch digitalen Techniken thematisierte. Durch die Verbindung von Theorie und Praxis wurde es bereits in den ersten Sitzungen möglich, eine erste Vorauswahl an auszustellenden Werken zu treffen. Die Interpretationsansätze und Fragen an den Künstler waren durch die individuelle Textlektüre im Vorhinein durch die Studierenden differenziert, tiefgründig und interessiert. Texte zur Theorie und Geschichte der Fotografie, ebenso wie persönliche Berichte über das Erlebnis von Zeitgenossen, die erste Fotografien sahen/sie anfertigten, wurden im Kontext der Arbeiten des Künstlers besprochen, welcher sie einordnete und zu interpretieren half. Auch der Ortswechsel und die Gruppenarbeit führten zu unterschiedlichen Weisen der Theoriebesprechung und Auseinandersetzung mit der Kunst. Alles fügte sich rhizomatisch, bewegte sich netzartig auf vielen Fluchtlinien und der Versuch unternommen, keine Hierarchie, sondern nur in Verdichtungen und Knotenpunkten zu denken. Eine Erfahrung, die gerade im universitären Alltag, der doch oft durch das strenge Bachelorsystem von Anweisungen und vordefinierten Aufgaben geprägt ist, fehlt.

Die Studierenden arbeiteten sich tief in das Portfolio und das Oeuvre des Künstlers, lernten seinen Blick, Motivauswahl und Umgang mit Menschen kennen und davon ausgehend argumentieren, entscheiden, auswählen. Ein umfassendes Engagement, das bei vielen durch die Faszination für den Künstler und aber auch durch die Anwendungsbezogenheit ihrer Beschäftigung hin zur Ausstellung herrührte. Die Studierenden hatten sich tief in das Portfolio des Künstlers eingearbeitet haben und konnten mit dem Oeuvre argumentieren. Gerade deshalb war es mir wichtig, keine Gruppenausstellung zu machen und das Ausstellungsprojekt auf diese Weise zu strukturieren: sie sollten lernen, sich mit einem Künstler intensiv auseinanderzusetzen, seine Techniken, Denkweisen und Kunstwerke wirklich kennenzulernen. Die Verbindung dann wieder mit Theorie und Praxis – zu Raumtheorien, kuratorischen Ansätzen und Theorie zur Fotografie – führte zu einer umfassenden kuratorischen Arbeit. Aber nicht nur für die Studierenden, mich als Dozentin und Kuratorin, sondern auch für den Künstler selbst ergaben sich aus unseren Seminarsitzungen spannende Erkenntnisse und Anregungen.

Die Reihenfolge, in der die Sitzungen abgehalten wurden, beförderte ein Zusammenführen und -denken der Theorie mit der Praxis. Am Tag darauf stellte der Künstler vertrauensvoll eine große Auswahl seines gesamten Portfolios für die Studierenden zur Verfügung. Da sich im Laufe der Zeit etliche Fragen häuften, boten wir an, das Seminar für Interessierte eine Stunde früher zu beginnen, in der der Künstler offene Fragen und tiefere Einblicke ermöglichte. Fast die Hälfte kam und hatte Fragen vorbereitet und war dankbar über die Zusatzzeit – ein Engagement, das bis zur Ausstellung anhielt. In meiner Erfahrung spricht man sonst in Theoriesitzungen auf andere Weise über die Texte, ihre Inhalte, Thesen und Argumentationsweisen: In diesem Seminar wurden Verständnisfragen zu den Theorien fordernder gestellt; sie wollten verstehen, anwenden können, Haltung beziehen, selbst machen, denken, Rhizome erkennen und bauen. Das anwendungsbezogene Nachdenken affizierte die Studierenden und ihren Umgang mit den Texten. Die darin enthaltenen Aspekte wurden direkt auf das eigene Projekt bezogen und damit viel engagierter, da involvierter, besprochen. Das intensive Besprechen von Arbeitsweisen, Gedanken und Kunstwerken wurde verbunden mit der Besprechung der Theorietexte des Kuratorischen auch mit dem Blickwinkel

queer-feministischen Ausstellens; erste Konzeptideen für die eigene Ausstellung wurden längst gesponnen.¹⁹

Der intensive erste Tag wurde deshalb auch gekrönt mit einem gemeinsamen ersten Besuch des Ausstellungsraumes. Es war viel, aber unabdingbar, dass alles zusammengedacht werden sollte – Kunst, Theorie und der Raum, in dem sie stattfinden sollte. Den Studierenden wurde bereits vor dem ersten Seminar ans Herz gelegt, den Ausstellungsraum zu besuchen, aber beim ersten gemeinsamen Besuch gab es bereits konkrete Ideen und Wünsche, welche Werke ausgestellt werden sollten. Wir erstellten eine Tabelle, in der wir versuchten, Kategorien aufzustellen, in denen wir Aspekte der Fotografie unterteilen. Grundlage war unsere aktuelle Fragestellung, die der Theorietexte und solche des Künstlers und seiner Werke. Ziel war es, ein Gefühl für die möglichen Themen herauszustellen, die uns am meisten an der Fotografie interessierten. Online konnten sie sich in diese Gruppen einteilen und darin bereits erste Konzepte ausarbeiten.²⁰ Die Liste war live und dynamisch angelegt und sollte weder Vorgaben noch Einschränkungen forcieren. Das Zugeständnis, eine Wurzel entwickeln zu lassen und unterschiedlichste Anknüpfungspunkte hervorzuheben, war dabei eine spannende Denkmethode (#Rhizom). Sie konnte verändert, erweitert und angepasst werden. Dies geschah in reger Teilnahme der Studierenden – analog in etlichen Gruppentreffen, die sich digital auf den Plattformen organisierten und dort auch untereinander austauschten (#Posthumanities).

Dritte Sitzung

Für die nächste Sitzung zwei Wochen später wurden Konzepte erarbeitet, die die Studierenden auf verschiedene Weisen visualisierten und präsentierten. Diese Freiheit – ob digital, analog gezeichnet, sprachlich präsentiert – ergab, dass die Gruppen sehr unterschiedlich arbeiteten: Manche hatten bereits für bestimmte räumlichen Abschnitte Ideen entwickelt. Diese wiederum wurden mit Worten beschrieben, um ein Gefühl und Thema zu vermitteln, andere hatten diese Ideen digital gezeichnet, als Konzeptpapier geschrieben und wiederum andere hatten Fotografien mit Screenshots aus dem Portfolio herausgelöst, diese ausgedruckt und schon »zu Wänden« zusammengeklebt. Ihre unterschiedlichen Wege und Medien, mit denen sie ihre Ideen visualisierten, materialisierten und verbalisierten, war für die kuratorische Arbeit im »wilden Denken« essenziell (#Wildes Denken, #Posthumanities). Diese Präsentationsrunde stellte die Studierenden zugleich auf den Prüfstand. Der für alle neue Rahmen

19 Beatrice Jaschke (2013): »Kuratieren. Zwischen Kontinuität und Transformation«; Nora Sternfeld (2013): »Kuratorische Ansätze«; Mary Anne Staniszewski (1998): »The Power of Display«; Fiona McGovern (2013): »Display«; Dorothea von Hantelmann (2007): »How to do things with art?«, vor allem S. 7-19; Bernd Stiegler (2017): »Porträtfotografie«; Karen Barad (2012): »Intra-action«; Andreas Kraß (2003): »Queer denken«.

20 Unsere Aufforderung lautete: »Tragt euch bitte hier mit Namen und Mailadresse/Telefonnummer ein, so dass die dann gefundenen Gruppen ab Montag (22.05.) ein Konzept ausarbeiten können. Ich habe euch alle als Bearbeiter_innen eingetragen, so dass ihr auch Kategoriebezeichnungen/Inhalte/Themen hier schon hinzufügen wollt. Sonst macht ihr das bei der Konzepterarbeitung. Bitte denkt immer die Rolle der Besucher_innen, den Raum und das Bikini abgesehen von der Kunst mit. Notiert euch dazu gehörige Werke/Werkgruppen (schaut in Ruhe nochmal das Portfolio durch) und seid mutig, diese nicht zu stark in Kategorien zu sehen. Am 9. Juni findet eine Präsentation der Konzepte statt. Falls noch Fragen aufkommen, können wir fast jederzeit darüber sprechen!☺«

und ihre unterschiedlichen Charaktere machten es wichtig, einen safe space zu schaffen, bei dem alle Redezeit bekamen und Nachfragen und Kommentare erst nach Abschluss der kleinen Präsentation stattfanden. Was sonst so selbstverständlich ist im Studienalltag, wurde im praktischen Umfeld zur Herausforderung: Sie argumentierten leidenschaftlich für das, was ihnen wichtig war, erklärten und beschrieben – der erste Test, den sie zu durchlaufen hatten, war eine sehr sensible und zugleich produktive Phase. Diese hat oftmals im musealen/kuratorischen Alltag wenig Platz. Ideen werden ausgetauscht, aber nur viel zu selten begründet: *warum* ist mir *das* wichtig, *was* will ich damit erreichen oder ausdrücken? Welchen Standpunkt nehme ich warum ein – ein Aspekt des situierten Wissens nach Haraway (vgl. 1995: 75) (#Situieretes Wissen), der immer wieder relevant und als Prozess nie abgeschlossen wurde (ebd. S. 82). Es wurde darauf geachtet, dass zunächst die Ideen nur vorgestellt, aber noch nicht kritisiert, werden. Erst nach Abschluss der jeweiligen Konzeptgruppe wurden die Ideen diskutiert und direkt im jeweiligen Raumsegment besprochen, was (an)regende Bewegung im Raum hervorbrachte. Während dieser Sitzung befanden wir uns die gesamte Zeit im Ausstellungsraum – der derzeitige Mieter der Räume, den wir vorher fragten (in vorheriger Absprache mit dem Vermieter), akzeptierte die große studentische Gruppe im hinteren Teil des Raumes gern. Es war wichtig, die Atmosphäre des Raumes und des Ortes über den Tag verteilt aufzunehmen; wie sie sich verändert, wie die Besucher_innen und sie selbst sich darin bewegten oder bewegen wollten. Ein genaues Kennenlernen, Verloren gehen, Beobachten und Wissen um die Eigenheiten des Raumes ließ uns fast zu Lévi-Strauss'sche Ethnologen werden (vgl. Lévi-Strauss 1968: 14ff.) (#Wildes Denken, #Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung), die alle menschlichen und nicht-menschlichen Aspekte innerhalb des Rhizoms verorteten. Den Raum zu fühlen, war in Verbindung mit den theoretischen Texten zur handlungsbezogenen, performativen Hervorbringung von Bedeutung, der Rolle von Atmosphäre und dem Versuch des neuen Umgangs mit dem Ausstellungsraum von zentraler Bedeutung (#Atmosphäre, #Intra-action und Relationalität, #Posthumanities).

Am Ende der Konzeptvorstellung haben wir uns in jeden Teil des Raumes gestellt und über alle Konzepte abgestimmt. Bei insgesamt fünfundreißig plus drei Teilnehmer_innen, entstanden sehr rege Diskussionen, die trotz demokratischer Abstimmungen auch für Unmut sorgten, mit der sie ebenso lernten, umzugehen. Meine Erfahrungen sollten dabei nicht leitend, sondern unterstützend sein. Ein Zugeständnis, das für alle drei ›Dozent_innen‹ nicht immer einfach war; vor allem, da wir unsere eigenen Vorstellungen und Erwartungen hatten und der enge Zeitrahmen und die bis zu diesem Zeitpunkt nicht feststehende Finanzierung sich nicht immer in den Hintergrund schieben ließen. Dem Künstler gewährten wir zudem ein Vetorecht, das er aber nur selten nutzte (vgl. Kapitel 1.3 »Große Erwartungen an Kurator_innen«). Die dennoch produktiven Abläufe führten zu Abstimmungen – Wand für Wand.²¹ Immer im Blick dabei waren Blickachsen mit anderen Raumbereichen/Wänden und damit auch eine körperliche Bewegung im Raum. Eine Überzeugung für eine kuratorische

21 Alle Ideen wurden online am selben Abend hochgeladen, so dass auch die Fehlenden die Konzepte sehen konnten. Außerdem wurde ein Audiomitschnitt zur Verfügung gestellt. Die Protokollant_innen versuchten, alles festzuhalten – immer ausgehend von Lévi-Strauss' Prämisse, dass erstmalig jede Information wichtig ist und sich auch erst im weiteren Verlauf ihre besondere Bedeutsamkeit erschließen kann (vgl. 1968: 19).

Ausrichtung, die die Studierenden aufgrund ihrer Lektüre im Seminar zur Performativität und ganzkörperlicher Wahrnehmung adaptierten (#Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung, #Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung). Der Ausstellungsraum hatte durch seine großzügigen Wandaufteilungen der mehr als dreißig Stellwände ein enormes Potential, nicht in einzelne Themenbereiche aufgeteilt zu werden, sondern durch Sinnabschnitte strukturiert und gleichsam als Gesamtnetz verbunden zu bleiben. Es bildeten sich Knotenpunkte aus Bedeutungen, die entlang von Fluchtlinien die Ausstellung in ihrer Konzeption voranbrachten. Das Konzept des Rhizoms war auch im physischen Sinne hier Vorbild, da durch die Sichtachsen des Raumes immer wieder neue Fluchtlinien gedacht werden konnten. Diese Linien sollten durch die Bewegungen der Besucher_innen entstehen, sich ändern und abbrechen und wieder neue Anknüpfungspunkte finden, solche, die wir konzipiert hatten und solche, die durch ihren Einfluss entstanden (#Rhizom). Durch eigene Bewegungsmuster und tagelangen Aufenthalt der Studierenden im Raum wurde dies zusammengefügt und immer wieder neu durch verschiedene Blickwinkel erprobt. Dabei ging es nicht darum, nur einen oder gar den »optimalen Parcours« durch die Ausstellung zu konzipieren, der dann den Besucher_innen vorgegeben werden sollte, sondern sich allen Knotenpunkten bewusst zu werden und zu imaginieren. Queere Orientierung, die alle »Gegebenheiten berücksichtigt« (Lévi-Strauss 1968: 14) (#Wildes Denken), die neue Zusammen-schlüsse hervorbringt, Geschlechterkategorien und die der Einteilung der Fotografie quer denkt, war das Ziel inmitten rhizomhafter Strukturen. Außen- und Innenraum wurden ebenso wie die künstlerische Arbeits- und Denkweise mitgedacht und sollten bewusst vorher diskutierte Stereotypisierungen (an solchen Orten wie Einkaufshallen), durchbrechen und Alternativen anbieten. Dies sollte auf der Ebene geschehen, wie wahrgenommen wurde, *wodurch* und *was* zu Sehen gegeben wurde.

Auch wenn die Diskussionen und Abstimmungen zeit- und kraftintensiv waren und wir Pausen benötigten, war es allen wichtig, zu guten Kompromissen und Entscheidungen zu kommen – für den gesamten Raum mit seinen mehr als 30 Wänden, für die Zeit und für die Kunst. Alles war zunächst bedeutsam und gleichwertig. Abgelehnte Konzepte konnten sogar manchmal produktiv für andere Bereiche genutzt oder zusammengefügt werden; wieder andere entstanden gemeinsam und situativ im Ausstellungsraum – trotz oder gerade aufgrund bereits etlicher Treffen im Raum und in den Gruppen. Diese kreativen und demokratischen Aushandlungsprozesse waren gleichermaßen Bestandteil des Seminars und auch der Ausstellungskonzeption – sie lernten, dass sie am produktivsten arbeiten konnten, indem sie es einfach ausprobierten. Niemand von ihnen hatte zuvor eine Ausstellung kuratiert und bereits nach sechs Wochen konnten sie das Portfolio des Künstlers aus dem »ff«, konnten auf Grundlage der starken Auseinandersetzung mit seinen Arbeitsweisen ihre Ausstellungskonzepte begründen und lernten, seine Art zu Arbeiten und die Menschen, Dinge, Situationen zu fotografieren und Bildwelten aufzubauen immer besser kennen.²² Dabei ging es nicht darum, es dem Künstler recht zu machen, in seinem Sinne zu agieren oder auf der anderen Seite ihn nur für unsere Zwecke und Inhalte heranzuziehen. Es ging um ein tiefes Verständnis – eine »leiden-

22 Die Entwicklung des Ausstellungskonzepts aus dem bisher Gelernten im Kurs – zur Fotografiegeschichte und -theorie, Texte zum Kuratieren und der Rolle des Performativen, den Arbeiten des Künstlers, seine Techniken und gesellschaftliche Fragestellungen waren ebenso wichtig wie die eigenen, persönlichen Ansichten zu alldem im Austausch mit den anderen.

schaftliche Aufmerksamkeit« und die »Vertrautheit« im Sinne von Lévi-Strauss (1968: 16) #Wildes Denken waren Schlüsselemente für das Queer Curating. Es verhinderte zudem eine Ausstellungskonzeption, die sich zu sehr an dem Ort im Sinne der Verführung und effektvollen Präsentation oder Konventionen von Fotografieausstellungen orientiert. Zusammen mit den Theoriesitzungen ergab dies ein sehr fruchtbares Arbeiten, bei dem meine Rolle als Dozentin immer helfend und unterstützend und so wenig es ging lenkend war. Die Entwicklung einer eigenen kuratorischen Haltung wurde im Rahmen des Seminars immer von allen gefordert. Denn alle Teilnehmer_innen sollten inhaltliche Konzepte erarbeiten, damit alle weiteren Aufgaben auf dieser Grundlage entstanden – Textarbeit, Marketing, Vermittlung – all dies sollte nicht unabhängig von der Konzeption der Ausstellung ablaufen. So beschlossen wir auch gemeinsam den Ausstellungstitel.

Expert_innen-Teams

Für den nächsten Schritt wurden Expert_innen-Teams gebildet, die je nach Neugier, Interesse oder bereits beschreibbarer Vorliebe oder gar Stärke ausgesucht werden konnten. Bis weit über die Ausstellung hinaus wandelten sich als Schwäche geglaubte Eigenschaften zu Stärken durch das Projekt (oder konnten zumindest mehr darüber erfahren) bis hin zur Verwirklichung der darin gefundenen Träume, die zu Jobs wurden.²³ Ihre Gruppen, die immer auch Überschneidungen und Überlappungen hatten, waren:

- Gruppe 1: Texte
- Gruppe 2: Kunstvermittlung
- Gruppe 3: Exponate und Ausstellungsgestaltung
- Gruppe 4: Ausstellungsproduktion/Umsetzung
- Gruppe 5: PR/Marketing/Kommunikation
- Gruppe 6: Schatzmeister_innen und Sponsoring
- Gruppe 7: Ausstellungstechnik und Transport
- Gruppe 8: Vernissage und Finissage

Es gab Studierende, die es sogar schafften, sich in mehr als nur einer Gruppe zu engagieren. Zudem gab es eine_n Hauptverantwortliche_n, der_die die Telefonnummer für alle in das Onlinedokument einfügte, so dass eine direkte Kommunikation untereinander möglich war. Die Aufgaben und die Einteilung in diese Gruppen zeigte den Studierenden, welche Aspekte von allen bedacht werden mussten für ein derartiges Projekt und wie das im Team funktionieren kann – trotz der Tatsache, dass viele neben ihren anderen Seminaren auch noch arbeiten mussten. Die Aufteilung in Gruppen erfolgte selbstständig und die Tatsache, dass eben ein paar Studierende in zwei Gruppen waren, erleichterte ihre Koordination und den Abgleich des Wissens- und Arbeitsstandes. Für die jeweiligen Gruppen hatten wir bereits Aufgaben aufgelistet, wollten diese aber nicht direkt vorgeben, um auch unsere Arbeitsweisen zu erweitern und nicht als Ideal vorzugeben. Nach einer ausgiebigen Mittagspause (in der sich Teambesprechungen auf eine andere Weise ergeben) berieten wir uns gemeinsam über die Aufgaben, die bei einer Ausstellung noch anfallen können. Dabei konnten die Studierenden eigene

23 Etliche Studierenden fanden ihre Stimme, ihre Haltung und ihren Weg in diesem Projekt, was mich unendlich glücklich macht.

Schwerpunkte setzen: was sollte und könnte für eine Ausstellung wichtig sein und werden? Zudem wurden damit nicht nur alte und bekannte Muster (durch meine eigenen Erfahrungen) reproduziert, sondern neue Kategorien und Prioritäten hervorgebracht. Eine Prämisse, die der eigenen »Schablone« weniger Raum einräumte und zum anderen als Imagination die Vermittlerinnenrolle »zwischen Kollektivem und Individuellem« einnahm (Lévi-Strauss 1978: 41).²⁴ In kürzester Zeit wurde in gemeinsamer Arbeit mit den Studierenden die Liste der Aufgaben und Gedanken endlos – sollte sie auch werden, um sie selbst anschließend entscheiden zu lassen, welche Punkte welche Priorität (inhaltlich und zeitlich) erhalten und was zu welchem Zeitpunkt wichtig wird. In jeder Gruppe übernahmen die Ansprechpartner_innen die Führungsrolle oder zumindest die Verantwortung, dass die Aufgaben, die sie und die anderen ihnen auftrugen, erledigt wurden. Diese Einteilung war aus mehreren Gründen und auf vielen Ebenen wichtig: Dem Prinzip des »situierten Wissens« folgend, war es wichtig, Wissensbereiche aufzuteilen, die, jedes für sich genommen, dann intensiv umfasst werden konnte (#Situierendes Wissen). Es sollte und konnte nicht von »allen alles verlangt« werden. Die Studierenden sollten sich intensiv mit ihrem Bereich und dem Zusammenhang mit der Ausstellung dabei beschäftigen und nicht alles nur oberflächlich behandeln. Verantwortlichkeiten wurden für die Aufgaben und damit entstehenden Einflussfaktoren besprochen und mit ihren Stärken und Vorlieben abgestimmt.²⁵

Die Aufgabenlisten, die abgearbeitet wurden, waren für alle sichtbar und erforderten auch immer wieder gemeinsame Abstimmungen, Absprachen und Erweiterungen. Alle Aufgaben mussten für alle bekannt sein, um dann beurteilen zu können, welche für sie »nützlich oder interessant« wurden (Lévi-Strauss 1968: 20). Durch die Gleichzeitigkeit der Erledigung wurde zwar nach Dringlichkeit entschieden, aber diese bedeutete nicht, dass die Aufgaben wichtiger waren. Aufgabenverteilung und die direkte Kommentarfunktion erleichterten und bereicherten unser Arbeiten ungemein und ergänzten die persönlichen Treffen in den Gruppen und unsere universitäre Kursplattform »Moodle«. Das Onlinedokument »Entdecke die Möglichkeiten« war zudem mit Inhalten bestückt, für die alle Verwendung hatten. Dazu gehörten Teile aus unseren Förderanträgen mit Informationen / Beschreibungen zum BIKINI BERLIN, die etwa die Sponsoring-Gruppe für ihre Anfragen im Hinblick auf mögliche Interessengruppen und potentielle Konsument_innen benötigte. Auch die Erarbeitung der Texte für die Kommunikation mit der Presse konnte auf diese Weise unterstützt werden. Die Entscheidungsprozesse sollten so demokratisch wie möglich ablaufen, die kleineren »Expert_innen-Gruppen« erwiesen sich als erfolgreich. Die gegenseitige Unterstützung und die Möglichkeit, immer Rücksprache mit uns zu halten, ließ sie mutig, produktiv und frei agieren.

24 Projektbezogene Fragen wurden mit im Zusammenhang »generellen« Abläufen gestellt: Was ist überhaupt Kunst; was darf und soll warum gezeigt werden, was gehört dazu? Wie ist der Prozess der Ausstellungskonzeption? Wer darf sprechen, welche Themen werden behandelt und oder wie geht man mit der Sammlung um? Wie werden die Stimme nach außen repräsentiert? Und durch wen oder auf welche Weise? Unsichtbare Auswahl oder sichtbare Mehrstimmigkeit? Wie und welche Fotos kommen in Umlauf? Und auch danach – wie war es auch im Nachhinein? Gibt es eine Reflexion, ein Fazit oder rennt man nur zur nächsten Ausstellungsplanung?

25 Das »Subjektivste wird das Objektivste« sein (Deleuze/Guattari [1991] 1996: 17) war dabei das Credo, das zugleich die Wichtigkeit und Gleichwertigkeit aller Bereiche einer Ausstellung würdigte und bereits zu den Ansichten der Fotografie nach intensivem Studium der Theorie und seiner Arbeiten gewählt wurde (vgl. #Situierendes Wissen).

In relativ kurzer Zeit arbeiteten sich alle Gruppen in ihre Arbeitsbereiche ein, eigneten sich eigene Lösungswege an und stellten Ergebnisse zur Diskussion. Für Rücksprachen, Fragen und bei allen Entscheidungen wurden wir zu Rate gezogen, so dass ihre Verantwortung im Schutzrahmen des Seminars stattfinden konnte. Die Studierenden lernten in den unterschiedlichen Gruppen ihre Stärken, Schwächen und Vorlieben kennen (die wir dennoch immer wieder zu hinterfragen suchten), so dass manche der Studierenden in den etwaigen Bereichen oder sogar in den spezifischen Unternehmen noch heute eingebunden sind.

Die Sponsoring Gruppe versuchte (immer, wie alle Gruppen, mit unserer Unterstützung), unsere Verni- und Finissage sponsern zu lassen. Dafür erarbeitete sie als erstes gemeinsam mit der Text-Gruppe ein Anschreiben für die gesamte Kommunikationsarbeit. Für die Sponsoring Anfragen besaß der Text andere Schwerpunkte als für die Presseanschreiben. So sollte den potentiellen Sponsoren deutlich werden, wer die Ausstellung wo und mit welchem Thema kuratiert, welche Bekanntheit der Künstler bereits besitzt und warum gerade dieses Projekt zu ihrem Produkt passt. So waren auch Aspekte wie erwartetes Publikum, Zielgruppen des Hauses, Reichweite, PR-Arbeit und Gegenleistungen (wie Nennung der Sponsoren in der Social Media Arbeit, Logovertretung im Raum und in der Pressemappe usw.) inkludiert. Etliche E-Mails gingen von den einzelnen Gruppen, vor allem der PR-Gruppe und der Sponsoring Gruppe raus, deren Zielsetzungen und Inhalte im Einzelnen hier nicht weiter aufgelistet werden können. Wichtig war den Studierenden, ihr Projekt nicht als unbedarftes Projekt von Studierenden zu vermarkten, sondern vor allem ihr inhaltliches Konzept, den Künstler und den Ausstellungsort selbstbewusst in den Vordergrund zu stellen – eine Entscheidung, die sich auch in der Rhetorik, den Informationen und der Aufteilung auswirkte. In nur wenigen Wochen arbeiteten alle Studierenden weit über das normale Maß eines Seminars an ihrem eigenen, ersten Ausstellungsprojekt.

Die Gruppe »Exponate und Ausstellungsgestaltung«, die für das Ausstellungskonzept und deren Gestaltung Verantwortung übernahm, traf sich zwei Wochen vor der Aufbauwoche fast jeden Tag zu acht im Ausstellungsraum. Sie hatten über alle Konzepte die Entscheidungsmacht und die bereits abgestimmten Gestaltungsideen kamen abermals auf den Prüfstand – nun bereits mit dem Gesamtkonzept im Blick. Die Zusammenarbeit, bei der meine Anwesenheit auch gewünscht war, war sehr locker, kreativ und fleißig. Sie hatten ein sehr gutes Gespür für die Werke des Künstlers entwickelt, arbeiteten intensiv mit den räumlichen Gegebenheiten und verbanden die Theorien zum Kuratieren mit ihrer täglichen Arbeit. So ergab sich im Zusammenwirken nach und nach jede Wand, jede Blickachse und ein Themenschwerpunkt, der alle Arbeiten miteinander verband und eine Verbindung zum Außenraum Berlins mitsamt der Fenster und den Eigenheiten des Innenraumes schuf. Mit allen Möglichkeiten, digital mit unseren Laptops/iPads und analog mit Zeichen-/Schreibblock versuchten wir, uns die Ausstellung und ihr Erleben am besten zu imaginieren und zu konzipieren und immer wieder Momente kuratorischer Störungen mitzudenken.

Alles, was zur Umsetzung und Produktion der Ausstellung benötigt wurde, wurde für die Produktions-Gruppe im Google Doc notiert – nicht zuletzt mussten die Fotografien so schnell wie möglich ausbelichtet und auch großformatige Tapetendrucke bestellt werden. Fragen und Feedback des Künstlers zu einigen Gestaltungs- oder Umsetzungsaspekten wurden notiert und für später aufbewahrt. Sie merkten, wie wichtig die Arbeit im Raum für sie ist. Für die Entscheidung über das Zusammenspiel

der Arbeiten – wie zum Beispiel deren konkreten Ausbelichtungsgrößen – hatten sie unterschiedlich große Papierbögen besorgt, die sehr bei der Einschätzung der Maße halfen. Stunden und Tage vergingen, Konzepte wurden umgeworfen und neu geschaffen. Langsam ergab sich ein Gesamtkonzept, das so zum Leben erweckt wurde. Sie lernten schnell dazu und auch, sich mit der Umgebung insofern anzupassen, als etliche Sicherheitsbestimmungen für Fluchtwege und andere Vorgaben eingehalten werden mussten, die ich durch unseren Vermieter erfahren und aufgelistet hatte. Die Gruppen waren alle tätig und trafen sich – in Berlin oder in der Universität – und trugen Stichpunkte und Fragen in das Onlinedokument ein. Die PR- und Text-Gruppe erarbeiteten zum Beispiel Vorschläge für die Anschreiben für Sponsoringanfragen und die Pressearbeit. Die Studierenden entwickelten mit uns Konzepte, wem sie auf welche Weise das Projekt vorstellen und für Sponsoring-Anfragen kontaktieren wollten. Diese waren vor allem für die Events der Ausstellungseröffnung und der Finissage gedacht. Die Berliner Firmensollten nachhaltigen und antidiskriminierenden Grundsätzen folgen. Dabei ist es ein gemeinsames Bestreben, in den Aktivitäten zusammen zu passen. Sie trafen Vereinbarungen, fanden viele Unterstützer_innen und machten die Ausstellung damit zugleich publik.²⁶ Wir waren unterstützend dabei und gaben unsere Texte ebenso zur Kritik und Bearbeitung frei. Es ging uns dabei um Möglichkeiten kollaborativen Arbeitens und weniger darum, ihnen Inhalte und Strukturen vorzugeben. Parallel dazu hat die Vermittlungsgruppe ein Rahmenprogramm entworfen, das ebenso in die Pressemappe integriert werden sollte. Aus dem Rahmen des Üblichen auszubrechen war schwierig, der Ort der Ausstellung und die Kürze der Ausstellungszeit führten aber zu einem konzentrierten Programm.²⁷ Die Gruppe, die für Verni- und Finissage zuständig war, erstellte Pläne, kümmerte sich um Unterhaltungs-Logistik, Besetzung der Bar und Gastronomie. Die Produktionsgruppe begann erst in der zweiten Hälfte mit ihren Aufgaben – als die Konzeption stand und alle Sicherheitsbestimmungen geklärt waren. Wir Dozierenden trafen uns dafür noch mit dem Raumvermieter und besprachen Sicherheits- und Versicherungstechnischen Dinge, die wir nicht aus den Augen lassen durften. Auch das BIKINI BERLIN wollte über alle Entwicklungen informiert werden und unterstütze das Projekt zugleich umfassend – sogar personell während der Verni- und Finissage – weit über die üblichen Maße und Öffnungszeiten hinaus. Die PR-Gruppe nutzte neben der digitalen Kommunikation auch meine Sprechstunden, um die Fragen, die sich nach ihrem ersten Treffen ergaben, zu besprechen. Nach langen Gesprächen war die Tipps- und Notizenliste sehr lang – der Druck erhöhte sich gleichermaßen. Eine Erinnerung daran, dass die Wahrscheinlichkeit, dass solcherart Projekte von der regulären Presse aufgenommen oder darüber berichtet wird, sehr gering

26 Mein herzlichster Dank geht hier neben Prof. Dr. Andreas Köstler (Universität Potsdam), an: BIKINI BERLIN, The Impossible Project, Berliner Pilsner, BierFabrik Berlin, Coolonga, Mampe Berlin, Bionade, Skadi, Limai, Amüsierkombinat, Wolfgang Matzat, Moki/Schlottmann's Cocktails&Catering und das Tanzkollektiv. Sie unterstützen uns in unseren Events und speisen es zudem in ihre Kommunikationskanäle, wovon nicht nur sie, sondern auch wir sehr profitierten.

27 Dazu gehörte: ArtistWalk//Analog im Dialog: Morbide Schönheit, analog-digitale Experimente und Zerstörung//Der Künstler führt durch die Ausstellung//22. Juli 2017, 16 Uhr; Kurator_innen Führung// Art meets Campus: So sehen die Kurator_innen die Ausstellung. Ein Rundgang. Freitag, 21. Juli 2017, 17 Uhr Samstag, 29. Juli 2017, 17 Uhr. Besonders der letzte Zusatz: »So sehen die Kurator_innen die Ausstellung« war uns wichtig – die Bezeichnung »Führung« wurde somit gleichermaßen bestätigt und revidiert bzw. zur Disposition gestellt.

ist und dass es deswegen absolut nicht schlimm ist, wenn niemand über die Ausstellung berichtet, nahm den Stress und Druck glücklicherweise etwas heraus.²⁸

Mit großer Freude sah ich, dass die Seminarkonzeption, das Engagement und die Entwicklung der Studierenden alles zusammenbrachte und die Ausstellung Gestalt annahm. Besonders diejenigen, die für die Visualisierung der Ausstellung zuständig waren, arbeiteten über die gesamte Zeit gleichermaßen kreativ und inhaltlich – intensiv mit der Kunst, dem Künstler, dem Raum. Im Zusammenspiel mit den Theorietexten wurde der Grundsatz des Genderfluiden gestalterisch sichtbar durch Blickachsen, Störungen und queer-feministischen Orientierungen gemacht (dazu später mehr). Nach vier Seminaren im Podewil fanden fortan die Sitzungen im Ausstellungsraum statt. Das Zusammenkommen im Raum war nicht nur für direkte Fragen, künstlerisches und organisatorisches betreffend, sondern immer auch für das Spüren, Orientieren im Raum ebenso wichtig wie das Einwirken auf Aspekte, die vorher nicht beachtet wurden (#Affekte, #Atmosphäre, #Intra-action und Relationalität).

Abschlusstreffen

Eine gute Woche vor dem Aufbautermin gab es ein Abschlusstreffen in großer Runde in den Räumen des Podewil. Wir bildeten aus dem Konferenzraum mit Tischen einen Kreis, in dem wir uns alle ansehen konnten – den Körper in unterschiedliche Seminar-Situationen stärker ins Bewusstsein zu rücken, war mir immer wichtig. Inzwischen hatte sich eine intensive Gemeinschaft gebildet, die aus vorher weitestgehend Unbekannten ein tolles Team hatte werden lassen. Im Kreis sitzend konnte jede_r / jede Gruppe offene Fragen und Herausforderungen besprechen. Fünf Stunden mit nur kurzen Pausen vergingen wie im Flug – in angeregter und gespannter Atmosphäre war es uns wichtig, dass sich alle mit allen Fragen auseinandersetzten und die Entscheidungen gemeinsam getroffen wurden bzw. sich niemand allein mit seinen Entscheidungen gelassen fühlte. Die Studierenden waren schließlich im Lernprozess und Scheitern bzw. Unsicherheit ist nur bis zu einem gewissen Grad produktiv. Die Ausstellungsproduktionsgruppe notierte alle noch zu besorgenden Materialien und kalkulierten mit unserem Budget. Die von uns gestalteten Flyer kamen rechtzeitig und wurden verteilt. Sie sind genauso geworden, wie wir sie uns erhofft haben: Sie bedürfen der suchenden Bewegung der Hände und Augen, um die Inhalte aufzunehmen. Paranoid Drehen, Falten, Stolpern, Stören. POLARO_ID. Noch gänzlich unkalkulierbar für die Gruppe war die Vernissage. Die sich bereits angekündigte Gästezahl von 500 Personen war enorm. Wir passten die Pläne an, bekamen Unterstützung vom Bikini-Berlin – Sicherheitsleute wurden gestellt und wir durften die Party auch noch bis weit nach den regulären Öffnungszeiten stattfinden lassen, um so die Menschenmenge auch aufnehmen und verteilen zu können. Zum Schluss der Sitzung gab es eine erneute körperliche Übung, die sich teambildend auswirkte. Nicht nur unser Geist, sondern auch unsere Energien flossen zusammen. Das Abschlusstreffen eine Woche vor dem Aufbau sollte Sicherheit signalisieren, damit sich die Vorfrende steigern konnte und der Endspurt wirklich lief. Auch wenn die Studierenden ihre Klau-

28 Aber immerhin: imwestenberlins.de/fotoausstellung-spielt-mit-dem-verschwimmen-von-grenzen/, uni-potsdam.de/nachrichten/detail-list/article/2017-07-14-die-neuen-kuratoren-potsdamer-studierende-entwickeln-eine-fotoausstellung-in-berlin.html, magazine.polaroidoriginals.com/oliver-blohms-fashion-photography/ (Zugriff 1.10.17).

suren im Blick behalten mussten, gab es sehr viele, die sich insgesamt über jegliches Maß engagierten. Der Künstler und ich arbeiteten inzwischen auch an der Umsetzung des Falzflyers, der in der Ausstellung ausgelegt werden sollte. Die Texte dazu hatten wir mit den Studierenden der Text-Gruppe erstellt, wobei wir zwar vorher in der Gruppe über mögliche Inhalte und Ideen diskutierten, aber letztlich hatten sie freie Hand und die Verantwortung für ihre Inhalte und Ausgestaltung. Sie benötigten nur wenig Unterstützung um ihre Ideen, das Seminar, den Künstler unsere Themen und die queerenden Wünsche, die wir mit der Ausstellung verfolgten, in Worte formulieren zu können. Inhalt und Gestaltung des Flyers waren auch Inbegriff des Ausstellungstitels – POLARO_ID.

So sollte es auch eine Übertragung des Ausstellungstitels in das Konzept des Flyers geben, bei dem es nicht einen auszumachenden Haupttext gab, sondern fünf – das durchqueerende »Paranoie - Polaro_id«. Bei der Gestaltung, drehend, auf dem Kopf und durch die verdrehte Faltung auch beim Lesen – besonders im

Text Nr. 4.

Polaro_id. Mut zur Lücke für alles Zwischen_drin. Der Freiraum bietet freien Raum für Assoziationen. Der Transitraum polarisiert. In dem Freiraum findet man sICH wieder, zwischen Bildern, die von Blicken zeugen, die mICH nie gesehen haben, von ganz viel Leer umgeben. Parano_id sucht man um sich, um sICH zu finden. In einem WirrWahr in dem wahrhaftig ein Fünkchen ich steckt, ein bisschen ID_entität. In einem Drumherum, das fortwährend erklärt; in welchen Grenzen sich das ICH bewegt und wer ICH ist, denn wer ICH ist, das BIN ich sicher nicht. In Grenzen, die sICH fortwährend darüber definieren, wie sie mICH bedrängen und keinen frei_Raum lassen. Glaswände, mal nicht zu sehen, mal spiegeln sie mICH, bis ICH nicht mehr weiß, wer ich ist. sICH stoßend an den Normen. Parano_id, laufend durch ein Labyrinth aus Bildern meiner selbst, die mICH schuldbewusst betrachten, bis ICH merke, dass die Reflexionen nur das Schuldbewusstsein zeigen, mit dem ich mICH unreflektiert betrachte. Innehaltend den Moment begreifen, die Momentaufnahme fassbar machen. In einem Polaro_id.

Oder kommst du aus dem Gleichgewicht, im Stolpern über'n Unter_Strich?

Dieser Text Nr. 4 entstand am Ende unserer Konzeptionsphase und beschreibt nicht nur unsere Intentionen, der sich auch im Ausstellungstitel widerspiegelt, sondern transportiert dies in einer assoziativen Sprache. *Getting lost needs letting go*. Das Gendergap erweitert sich zudem in seiner Verwendung und schafft Momente der Störung, die sich auf Orthografie und weitere Versinnbildlichung von Sprache übertragen. Dadurch entstehen Mehrfachbesetzungen von Worten, die sich der Vereindeutigung entziehen (#(Des-)Orientierung).²⁹ Evidenzen, die durch Sichtbarmachung entstehen

29 Das klassisch Akademische wäre jetzt, jene Autorin, in diesem Fall Alia Lübben, mit Namen unter dem Text zu nennen – wir haben uns aber in der Gruppe entschlossen, alle ihren Beitrag hatten und eine Nennung von Namen zur Konzeption in der Außenkommunikation nicht möglich war, da man manches nicht nur einer Person zuordnen kann, so dass keine Nennung möglich ist – oder eben alle 35 Namen. Kollektive Arbeitsweisen derart kenntlich bzw. hier zusammen auch zu sehen, ist immer

können und sich gleichermaßen in Uneindeutigkeiten verhüllen, gar verstricken, sind diejenigen Wirkweisen des Textes, die auch für das Queer Curating wichtig sind. Es wurde zudem noch ein Alternativvorschlag erstellt, der versucht, mit einem ganz anderen, eher erklärenden Gestus den Titel und die Ausstellung zu erfassen und festzusetzen. Das altbekannte Schema war für manche aus der Textgruppe angenehmer und man glaubte, im Ausstellungsraum von den Besucher_innen besser verstanden zu werden. Diskussionen über den Lesekontext, Annahmen über die Fähigkeiten der Besucher_innen unsere Absichten nachzuvollziehen und der Frage, ob wir mit dem Text die Ausstellung erweitern oder »erklären« wollen, entbrannten. Solcherart Grundsatzzdebatten stellten immer wieder die Weichen der Ausstellungen neu und waren wichtig – auch, um unsere Erwartungen an Texte(n) in Ausstellungen zu besprechen. Auch in den weiteren Texten und in der Gestaltung des Flyers schlug sich das »POLAROID« nieder, die der Künstler selbst entwarf. Die haptische Grundlage – ein Falblatt, das sich beim Gehen durch die Ausstellung entfalten sollte – war die Idee der Text- & Kunstvermittlungsgruppe (#Posthumanities). Der Falzflyer (Abb. 1) verweigerte sich auf gestalterischer und inhaltlicher Ebene einer vollkommenen Erfassbarkeit und blieb sperrig, »schwer verdaulich« und spiegelte zugleich das Prozesshafte wider und die Notwendigkeit, sich zu engagieren. Er war aufgeklappt ungewöhnlich groß (DIN A3), die Texte in Deutsch und Englisch gespiegelt, geschachtelt und in unterschiedlichen Farben, die aber nicht zur besseren Übersicht beitragen sollten, sondern das paranoide und die Selbstorientierung verstärkte. Zu dem Paranoiden kam hinzu, dass wir eine englische Übersetzung einfügten – ein zumindest zweisprachiges Sein, das nicht nur die direkte Übersetzung war, sondern weitere Ebenen und Spannungen hinzufügte – zumindest für die, die beides lasen. Die Übersetzung fügten wir direkt gespiegelt unter den Text, um weitere Momente des sich-orientieren-müssens zu erzeugen.³⁰

Weitere Texte des Flyers waren gemeinsame und einzeln erarbeitete Ergebnisse des Seminars, die sich aus Theorietexten, den künstlerischen Vorgehensweisen, Biografien und Intentionen/Methode der Kurator_innen ergaben. Auf diese Weise vermischte sich Autor_innen- und Kurator_innenschaft zwischen und von allen daran Beteiligten aus der Text-Gruppe, so dass alles intra-activ entstand.³¹ Der Austausch dazu war intensiv, zeitaufwändig und gemeinsam mit dem Künstler eine Herausforderung, der ebenso ein Teil des Gefüges wurde und Hierarchien und Deutungsmacht verlernte. Besonders im ersten Text aber kommt das vor, was am Ehesten seinen Gewohnheiten des Einführungstextes nahekommte. Als Ergebnis der Theorie- und Geschichtslektüre zur Fotografie ergab sich aus dem Kennenlernen des Künstlers folgender Einführungstext (der natürlich nicht an den Anfang gestellt wurde, den es eh nicht gab).

wieder eine Herausforderung – die gemeinsamen Zugehörigkeiten, die Nicht-Nennung und Nicht-Hervorhebung.

30 Uns war es dennoch wichtig, auch die deutsche Sprache einzufügen, da sie vielen die Muttersprache ist und besonders dem Künstler in seiner Arbeit immer wieder wichtig ist – nicht zuletzt, da er in Mecklenburg Vorpommern mit vielen Rechtsradikalen konfrontiert war und dies immer wieder in seiner Kunst provokativ verarbeitete; besonders seine Diplomarbeit zeugt davon.

31 Für diese Publikation minimal überarbeitet.

Text Nr. 1

Hier wird die Fotografie wieder entschleunigt. Hinter jedem einzelnen Bild steckt akribische Vorbereitung. Die Kamera wirkt wie aus der Zeit gefallen, mit ihren 30 Kilogramm. Es kann Stunden dauern, bis alles für den Moment der Aufnahme bereit ist. Doch die Arbeit des Künstlers fängt da erst wirklich an. Während die Gesellschaft immer mehr digitalisiert wird, schwört der Künstler auf das analoge Sofortbild. Die Entwicklung seiner Fotos ist mal genauestens geplant, mal pures Experiment mit Licht, Kälte, Hitze und Chemie. Doch immer sind es die Faktoren Mensch, Zeit und Material, die entscheiden, aus welchem Bild ein Kunstwerk wird. In seinen Arbeiten zerfließen Handwerk und Technik mit freiem Spiel. Natürlich und anachronistisch zugleich entführen sie die Betrachtenden in eine ganz eigene, entschleunigte Welt.

Text Nr. 2

Etwas zu erschaffen, was bleibt, ob nun analog oder digital. Das eine bleibend, während das andere vergeht.

Die Frage: Ist der Moment des Aufnehmens zentraler als der aufgenommene Moment? Ist das Bleiben und Konservieren des Moments gleich wider der Vervielfältigung?

Daneben stehen und erleben, wenn der »richtige Moment« passiert, gegen davor und hoffen, dass er eingefangen wurde.

Ist die »Reproduktionsaktivität« die Furcht, dass das Einmalige verloren bleibt, wenn es ver-/loren geht? Digitales Momenteinfangen ist Zwang und analoges ist Freiheit, die Schnelligkeit und Hektik gegen das Warten und Erleben des Perfekten, während des Passierens.

Deswegen: Einen Hybriden schaffen, ein Einmalig, das auch haptisch bleibt, ein Original, das verändert und vervielfacht wurde, aber dennoch Unikat ist.

Es schaffen eine Mitte zu finden, um die Aura zu erhalten, jene Aus-/Wirkung des Motivs, und dennoch mehrfach vorhanden sein.

Text Nr. 3

Jede Faser seines Körpers ist angespannt. Auf den richtigen Moment warten. Es vergehen Minuten. Es vergehen Stunden. Der Blick durch die Linse_ PARANOID_ Der Mensch vor dem Objektiv. Es muss schnell gehen. Es gibt nur noch einen Versuch, nur diesen einen Auszug der Realität. Wenn sich die Züge für einen Augenblick entspannen, die Gedanken abschweifen, macht er sich bereit. Ein Lichtstrahl auf dem Gesicht. Ein kurzes Blinzeln. Und dann ein Klick.

Der Text Nr. 5 bestand aus den Namen aller Mitwirkenden der Ausstellung in alphabetischer Reihenfolge. Diese Nennung eines jeden sollte das Paranoide ebenso verdeutlichen wie die Wertschätzung, die allen gleichermaßen zuteilwurde und an dieser Stelle niemanden hervorheben oder auslassen (eine Darstellungsweise, wie wir sie auch im Katalog ein Jahr später verwendeten).

Der Text des »einfachen Flyers«, der auch als Presstext für die Kommunikation genutzt wurde, lautete:

Zwischen den Extremen: Zwischen Schönheit und Zerstörung // Schnellebigkeit und Entschleunigung // Mensch und Experiment // digital und analog. Neueste Fotografien des Künstlers zeigen die Paranoia unserer Gesellschaft.

Mit Polaroid-Filmen und einer 30 Kilo schweren Großformatkamera stellt der Künstler alles, wofür Sofortbild heute steht, grundlegend in Frage: Seine gewagten, kontinuierlichen Experimente und die meist von langer Hand geplanten Shootings entheben das fotografische Medium seiner Schnellebigkeit. Durch kalkulierte Zerstörungen im fotografischen Prozess, die Verwendung von alten Filmen und seinem ganz spezifischen Blick schafft er eine eigene, anachronistische Ästhetik, die mit seinen Motiven verschmilzt. Hybride aus analogen Materialien und Digitalität entstehen: Ob bei Modelfotografie, Landschaftsbildern oder Porträts – die Bilder entführen die Betrachter_innen in eine Welt voll abstrakter Gedankenbilder, fluiden Identitätskonzepte und morbider Schönheit.

Oliver Blohms Fotografien verschaffen einen kaleidoskopischen Einblick in die unendlichen Möglichkeiten der Fotografie, denen im Artspace des BIKINI BERLIN eine Einzelausstellung auf 675 m2 gewidmet werden.

Die E-Mail-Einladungen begannen mit dem Header unserer »CI-Fotografie«, die wir für alle Kommunikationsmittel verwendeten. Die Arbeit »burned_eyes« verbanden wir mit einem angepassten Text in der Mitte. Auf diesen hatten wir uns geeinigt und ihn allen auf dem Doc zur Verfügung gestellt, so dass alle ihn in ihren Aufgaben (für Presse- und Sponsoring-Anfragen, Einladungen usw.) verwenden konnten. Eine Verbindung aus Sicherheit und Selbstbestimmtheit, die den Studierenden sehr viele Möglichkeiten ließ, kreativ zu werden. Die Anwendung grundlegender Strategien des Marketings, im Speziellen markenbildender Ansätze für die gesamte Kommunikationsarbeit im einheitlichen CI, waren zudem für mich auch als Absolventin der Betriebswissenschaften (und zugleich Antikapitalistin) und für den Künstler als gelernten Diplom-Kommunikationsdesigner ein wichtiger Aspekt, der kritisch hinterfragt werden konnte.³²

Das Zusammendenken von Ausstellung und Seminar war besonders für die zu erarbeitende und erprobende Methode des Queer Curating maßgeblich und ausschlaggebend. Nicht nur die im Folgenden zu beschreibende Ausstellungskonzeption, sondern das Arbeitsumfeld, das geschaffen werden sollte, ist entscheidend dafür, ob ein

32 Vgl. hierfür auch Miersch (2015): Die Marke Menzel. Interdisziplinarität als Schlüssel einer publikums-wirksamen Ausstellung in der Alten Nationalgalerie Berlin, S. 33ff.

Projekt queer-feministisch ist und sein kann. Raum- und Körperrelationen und die Frage, wie wir unsere kuratorische Haltung in allen Aspekten der Ausstellungen zum Ausdruck bringen und Normen durchbrechen können, waren dabei leitend. So standen die queer-phänomenologischen und Raumtheorien auf dem Prüfstand und zur Erweiterung bereit – war es nie erst die situative Hervorbringung, die die Ausstellung und ihre Konzeption formte, sondern die queer-feministische Haltung, die wie ein Rahmen alles trug und den Raum ein_richtete und mit Wissen in_formiert wurde (#Queer phenomenology).

Das POLARO_IDe durchwurzelte das gesamte Ausstellungsprojekt: die Kunst (Softbildmaterial/Polaroids) selbst, die Kurator_innen mit ihren vielen, sich hinterfragenden – bis hin zum paranoiden Blicken, die durch den Künstler potenziert werden, die Gesellschaft als alles verzerrende Perspektive, das analoge Integralbild mit dem der Künstler die Aura, das Erscheinungsbild und das Momentum mit vermeintlich längst vergangenen Strategien verfolgt (#Rhizom). Wenn paranoide, in nie nur eine Richtung blickende Perspektiven, Aspekte und Themensetzungen und sich dies auch in der Ausstellung widerspiegelt und sich mit den Menschen und Identitäten verbindet, Lücken lässt für alle und jene, die sich selbst immer wieder neu hervorbringen und im Hier und Jetzt und im Gewordenen leben, vor und zurück blicken, sie alles beeinflusst, entsteht POLARO_ID.

Der Blick der angehenden Kulturwissenschaftler_innen wurde durch ihr bisheriges Studium, unsere Seminartermine und das Gesamtwerk des Künstlers geprägt und konnte sich im Ausstellungsraum entfalten. Welche Rolle Ausstellungen bei den derzeitigen und notwendigen Debatten entgegen diskriminierender und heteronormativer Vorstellungen und entgegen eines vereinheitlichenden Umgangs mit Kunst einnehmen können, stand dabei immer wieder im Zentrum der Überlegungen (vgl. Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«). Wir setzten uns inhaltlich dafür immer wieder mit möglichen und bisherigen Identitätskonstruktionen von Ausstellungen in unserer Gesellschaft im Zusammenhang mit Fotografie auseinander. Das gesamte Team der Ausstellungskonzeption und -gestaltung war sehr talentiert und erlangte mit nur wenigen, unterstützenden Maßnahmen einen hohen Grad an kreativen und unserer Haltung entsprechenden Umsetzung ihrer Ideen. Aus ihrem Blickwinkel und dem Selbstverständnis des Künstlers, verhandelt er in seinem Œuvre Geschlechtskonzepte und stereotype Vorstellungen von Sexualität und Schönheit – das soziale Geschlecht, Sexualitäten und queere Identitätskonzepte spielen bei ihm dabei aus diesem Grund eine große Rolle – und der Frage, wie sie in seiner Auswahl der zu porträtierenden und seinem Verständnis von Fotografie zum Ausdruck kommen können. Wir arbeiteten dafür mit konzeptuellen, visuell-körperlichen Irritationen, Provokationen, Störungen von normierten Wahrnehmungsweisen, verbindenden Blickachsen, entgegen Geschlechterstereotype und anderen diskriminierenden Vorstellungen, konfrontativ queer, provokativ, die Besucher_innen dezidiert affizierende Maßnahmen, akustische Zusammenfügungen, dem Hervorrufen und Brechen von Klischees.

Die Ausstellung: »POLARO_ID« (14.-29. Juli 2017) im BIKINI BERLIN

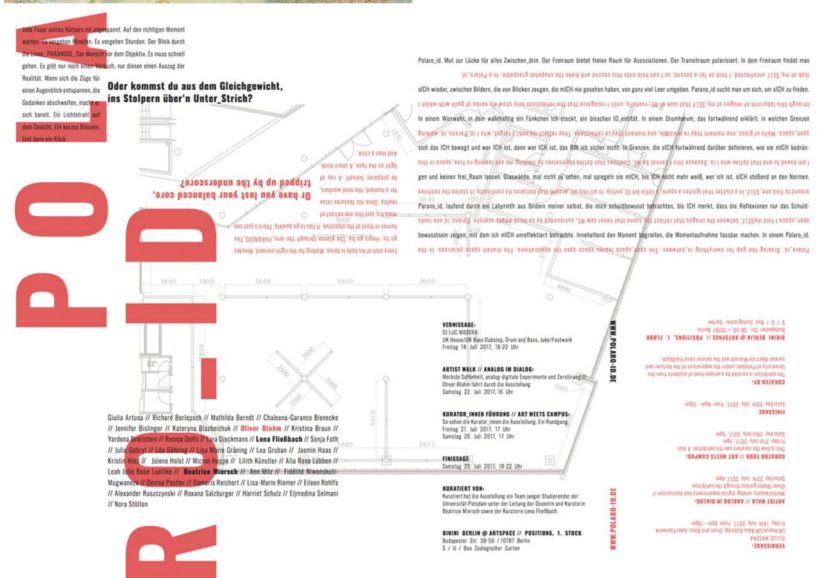
Vorab ein Kommentar aus heutiger Sicht. Die folgenden 30 Seiten sind im Zusammenhang sowohl mit dem ersten Teil des Kapitels auch mit dem Methodenglossar zu lesen. Das Aufschreiben der folgenden Zeilen erfolgte damals noch während der Laufzeit der Ausstellung, aus der Perspektive eines Besuchenden – inklusive möglichen, verschiedenen Laufwegen und Blickachsen. Diese bewusste Entscheidung eines dokumentarischen Formats wurde mit Abbildungen flankiert, bei denen es darum ging, nachzuvollziehen, warum welches Zeigen der Kunst, ihr Positionieren zueinander, das Denken in Blickachsen usw. auf genau diese Weise geschah. Nachvollziehen, statt überzeugen wollen, bedeutet auch, dies auf eigene Projekte übertragen zu können, da es um die Methode geht – das heißt, die Argumentationslogiken und Narration mit sich zusammenzudenken – und weniger von außen zu betrachten.

Bereits von unten erblickte man den Ausstellungsraum im BIKINI BERLIN in der ersten Etage, die man über eine Rolltreppe erreichte. Dort angekommen stand man direkt vor dem verglasten Ausstellungsraum; seine Türen ließen wir trotz der Transparenz weit offen – geschlossene Türen sind eine physische »Schwelle«, die wir verhindern wollten. Unser Konzept, durch die Stellwände bereits erste Blicke in die Ausstellung zu erhalten, unterstützte es, dass potentielle Besucher_innen neugierig wurden. Wir hatten uns deshalb auch gegen einen Text oder den Titel an der »ersten« Wand entschieden – ein lustvolles Schlendern wurde unterstützt – der ritualisierte Ablauf in Ausstellungen, der Erwartung eines Überblickstextes und direkt gelenkten Blickes – wurde nicht erfüllt (vgl. Abbildungsblatt 1).³³ So sollte kein Text die Sichtweisen, Inhalte oder die Kunstwerke vereindeutigen. Solcherlei »Hilfestellungen« sind nicht immer als Orientierung (gleich zu Beginn) ratsam. Sie implizieren ein museales, altbekanntes Versprechen, »einen Zugang zu den Kunstwerken zu ermöglichen und somit etwas rezipier- oder erfahrbare zu machen, das allenfalls vielleicht unzugänglich und verborgen bliebe.«³⁴

In unserer Ausstellung haben wir uns dazu entschieden, mehr mit physischen Reizen zu arbeiten – visuelle und akustische. So sollten die Besucher_innen sogleich in das Netz hineingezogen werden wenn sie die Ausstellung betraten. Der Anfang vermischte die Geräusche der Mall mit den ersten Blicken in die Ausstellung und den Geräuschen der Videoarbeit im Eingangsbereich, der den Raum erfüllte (aber dazu später mehr). Bevor man also den vollständigen Raum überblicken konnte oder gar den Titel der Ausstellung las (wenn man ihn nicht von außen durch die Glastüren entdeckt hatte), stand man vor dem alten Schulschreibtisch des Künstlers und neben der Serie »nachkriegszeit/postwar« bzw. ging an ihm vorbei, wenn man die Ausstellung betrat.

33 Anstatt generell über das Konzept zu sprechen und es nur mit Abbildungen zu illustrieren, wurde in der Dissertation dem Medium ein Argumentationsraum zugestanden. Sie dienten zur Erklärung aber auch vor allem zum »eigenen Bild machen« bis zu dem Grad, bei dem dies möglich ist – der Blick des Fotografierenden ist natürlich bereits maßgeblich. Für diese Publikation wurden nur Panoramaansichten der Installation ausgewählt. Es gibt nur einen einzigen Hinweis auf das Abbildungsblatt, ihre Positionierung soll als Verweis ausreichen. Bei Neugierde kann das Visualisierte immer gesucht werden. Der Abschnittswechsel zu den nächsten Blättern wird angezeigt.

34 Sandra Umathum (2011): Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal, Bielefeld: transcript, S. 52.



Installationsansichten und Falzflyer der Ausstellung: »POLARO_ID. Fotografische Arbeiten von Oliver Blohm« (14.07.-29.07.2017) im BIKINI BERLIN ARTSPACE, kuratiert von Beatrice Miersch (mit Unterstützung von Lena Fließbach) & BA-Studierenden der Universität Potsdam (Institut für Künste und Medien)

Auf dem Tisch neben dem Eingang stand immer ein Begrüßungsblumenstrauß und es saß immer eine_r der Kurator_innen am Tisch.³⁵ Dahinter waren an einer schmalen Stellwand im Rechteck Polaroid-Fotos angebracht. Auf dem weißen Streifen hatten alle mit ihrem Namen unterschrieben. Darunter war ein Poster mit den Logos aller Sponsor_innen. Dafür entschieden wir uns aus mehreren Gründen: Zum queer-feministischen Ausstellen gehört die Anerkennung für Unterstützung und Teamarbeit und das direkte Nennen von Namen. Die Sichtbarmachung der Akteur_innen auf vielen Ebenen ist zudem ein Zugeständnis, dass es in Ausstellungen nie nur eine_n einzelnen Starkurator_in gibt. Die Vielstimmigkeit fand sich im Titel der Ausstellung wieder – sollte man dies als Besucher_in gedanklich verknüpfen. Auch der Kontext und der Rahmen wurde darin angedeutet. Alles gab sogleich einen Eindruck vom Projekt, provozierte durch die offene Gestaltung Fragen (die dann gleich persönlich gestellt werden konnte) und hieß die Besucher_innen willkommen. Konzeptuell ließe sich bereits in der Art der Eingangsgestaltung von Ausstellungen eine kuratorische Haltung entwickeln und zeigen, die maßgeblich für die gesamte Arbeit ist.

Auch die erste Wand mit Kunst entsprach bewusst nicht der Gestaltung einer ›normalen‹ Ausstellung: Sie trug nicht den Titel der Ausstellung, keinen Einführungstext oder ein auf Augenhöhe hängendes Kunstwerk auf. Auch wurde sie von den Besucher_innen nur peripher wahrgenommen – sie sollten und wurden auch von dem Sound der Videoarbeit angezogen und orientierten sich damit zur »NACHKRIEGSZEIT / POST-WAR«-Serie auf der linken Seite. Für die Wand fertigten wir in Anlehnung an unseren Ausstellungssticker, eine 1 x 1,50 m großen Abzug »SBP_8x10_JUSTINE_8x10 POLAROID _ 2016« an. Jener Fotografie, die wir auch an etlichen öffentlichen Orten Berlins in klein verklebt hatten. Wir brachten sie am unteren der Wand an, knickten sie am Ende der Wand ab und ließen dann ihre letzte Hälfte über den Boden fließen. Die Verwendung des Stickers im Ausstellungsraum war konzeptuell auf mehreren Ebenen angelegt und sollte eine Störung in der üblichen Wahrnehmung hervorrufen, die als gängige Eingangswand einer Ausstellung erwartet werden könnte. Die erste Wand funktioniert meist wie eine Einleitung; ein Kunstwerk wird begleitet von Text oder sogar nur der Titel inklusive Einführungstext zur Ausstellung. Der Fokus rückt üblicherweise dann auf die geistige Erfassung der Inhalte ohne jegliche körperlich motivierte Wahrnehmung oder eigenes Assoziieren und ›ein darauf Einlassen‹ mit etwaigen Themen, Erscheinungen, Wirkungen und Inhalten der Ausstellung. Eine Störung bis hin zu einem Anhalten sollte durch die besondere Gestaltung (entgegen eines langen, belehrenden, oft ›allwissend erscheinenden‹ Konzepttextes) provoziert werden. Zum Glück führte es oft zu einem direkten Stehenbleiben der Besucherinnen vor der Wand oder mitten im Raum. Ein Innehalten als Übergang von der hektischen Mall und den Straßen Berlins in die Betrachtung von Kunst in einer Ausstellung. Die Besucher_innen wollten wir dabei aber eher mit Neugierde und Irritation in der Ausstellung begrüßen. Das Abknicken des Bildes auf den Fußboden regt kuratorische Fragen an:³⁶ Wie

35 Es bestand eine sogenannte ›Betriebspflicht‹ der Ausstellung von Montag bis Samstag von 10-20 Uhr, die wir inklusive der zusätzlichen Sonntage gemeinsam mit den Studierenden in einem Schichtplan organisierten. Die Polaroid-Fotos hatten wir von allen in der Ausstellung gemacht und zeigten uns als Team und Individuen zugleich, die dem Projekt nicht unsichtbar bleiben sollten.

36 Im hinteren Teil der Ausstellung sollten diese Fragen mit einem auf dem Boden projizierten Bild gestellt werden, was aber aus organisatorischen und raumkonzeptuellen Gründen nicht realisiert wurde.

wird hier mit Kunst umgegangen? Kommen Irritationen auf oder Hemmschwellen bei der Betrachtung? Bewirkt eine Replik die gleichen Handlungen wie ein Original? Ist es wirklich der Rahmen, der ein Bild definiert? Besteht ein Reiz, sonstige Grenzen im Umgang auszutesten und/oder zu überschreiten? Was passiert, wenn bereits Fußspuren auf dem Bild zu sehen sind? Verändert sich unser Umgang mit dem Bild? Nimmt man es noch als Kunst wahr? Wird das Verhalten anderer Besucher_innen beobachtet? Entsteht Empörung oder ein Nachahmungseffekt ihrer Handlungen? erinnerte man sich an das Bild als Werbeträger der Ausstellung, die in der Stadt verteilt waren? Es war jenes Porträt einer Passantin von der letzten Ausstellung des Künstlers, die in den Räumen der Kommunalen Galerie Berlin gemeinsam mit dem Photowerk Berlin 2016 stattgefunden hatte. Auf 8x10 Sofortbild zeigte das Porträt zugleich seine analoge Entstehung durch sichtbare ›Fehler‹ beim Auslaufen in der Chemie an der rechten, oberen Ecke. Für eine Werbe-Sticker-Kampagne erweiterten wir den Bildausschnitt auf die Umrisskanten des analogen Films, um die Materialität des Bildes und damit der künstlerischen Arbeitsweise sichtbar zu machen. Die Sticker wurden in DIN A7 gedruckt und in Berlin und Potsdam von allen Kurator_innen ›verteilt‹, was sich zugleich wie eine teambildende Maßnahme anfühlte.

Links neben dem Eingang war der erste, vom Rest etwas abgeteilte Raum. Darin platzierten wir die bereits erwähnte Serie »NACHKRIEGSZEIT / POSTWAR«. Damit wollten wir gleich zu Beginn (und noch im Übergangsmodus der Besucher_innen von der Mall in den Raum) mit der Darstellung einer starken Frau, hier mit dem Model Nala Diagouraga, einen Kontrast zu den sonstigen Werbefotografien bilden, die in derartigen Shopping-Malls zu sehen sind. Wir wollten zudem einen für uns dramatischen Einstieg (bzw. ist es ja dann zugleich auch das Ende) der Ausstellung schaffen. Dies entschieden wir aus mehreren Gründen: Uns war die Schaffung einer Atmosphäre in der Ausstellung besonders auch zu Beginn wichtig. Außerdem diskutierten wir auch im Seminar über den Ort der Ausstellung in Berlin-Charlottenburg und die Frage, inwieweit wir das Sozialgefüge dort wahrnahmen und wie wir kuratorisch mit dem doch sehr wohlhabenden, auf Konsum ausgerichteten und zugleich sehr kunstinteressierten Umfeld des BIKINI BERLIN umgehen wollten. Wir fragten uns im Vorhinein im Seminar: Welche Erwartungen an die Besucher_innen haben wir? Wie gehen wir damit um, dass wir erwarten, dass wahrscheinlich ein Großteil der Besucher_innen vor allem hier waren, um Konsumgüter zu kaufen oder Dienstleistungen für das leibliche Wohl in Anspruch zu nehmen? Wie passen wir mit unserer Ausstellung in diese Erwartungserwartung hinein? Schnell wurde die Entscheidung gefällt, dass wir unseren Erwartungserwartungen nicht entsprechen könnten, sondern ihr widersprechen und sie stören wollten. So versuchten wir bewusst, mit der Kunst und unserer Art ihrer Präsentation entgegen der dominierenden Werbebildern in Einkaufsmärkten zu sprechen und das oft gezeigte Stereotyp der weiblichen Konsumentin nicht zu reproduzieren. Es galt mit der Serie »NACHKRIEGSZEIT / POSTWAR« ein neues Bild entgegen einer absatzgetriebenen und oft diskriminierenden Sicht auf Frauen* zu schaffen – womit wir durch die Ausstellung einen neuen Aspekt der Kunst hinzufügten. Ein Umstand, der zwar immer mit Ausstellungen entsteht, aber viel zu selten diskutiert wird oder sich gar in die Bedeutung der jeweiligen Kunstwerke nachhaltig mitaufgenommen wird. Die Präsentation erfolgte in Zusammenarbeit und Absprache mit dem Künstler. Dieser beschäftigte sich in der Serie mit der Frage, inwieweit das Gesellschaftssystem zum Krieg zwingt und welche anderen Möglichkeiten des Seins es in einer Zeit nach

dem Krieg gäbe. Nala wird als Heldin in einer postapokalyptisch anmutenden Situation darstellt.³⁷ Die Serie dieser Frau, die in kraftvollen, artifizuell-abstrakten Kostümen gezeigt wird, sollte einen starken Einstieg in das Ausstellungskonzept bieten und einen Kontrast zur Mall bilden. Ein Spiel mit Blicken und einem ›Angeblicktwerden‹ entstand ebenso auf manchen der Fotos, da das Model große Masken trug. Dadurch entstand ein beunruhigender und durchbohrender Blick von oben – sowohl in der Bildkomposition (der Künstler hat die Fotografien bewusst von weit unten aufgenommen) als auch durch die Hängung (für Menschen bis 1,90 m Größe). Die Hängung über einer sonst üblichen Horizontlinienhöhe sollte den einschüchternden Effekt der Kriegerin noch verstärken – vor allem, um die Besucher_innen in ihrer bewussten Wahrnehmung zu aktivieren. Zudem gab es neben dem Visuellen eine weitere Möglichkeit, die Besucher_innen körperlich zu involvieren: Ergänzend zu den Bildern hatte der Künstler einen kurzen Film mit von einem Freund dazu komponierten Musik entwickelt, der nun inmitten der Bilder an einer selbstgenähten Leinwand abgespielt wurde.³⁸ Die zur Serie gehörende Videoarbeit markierte nicht nur eine visuelle Zäsur durch die große Leinwand, die von der Decke hing, sondern auch eine akustische durch den etwas verstörenden Musik-Loop, der nach Aufbruch, Ermutigung und Beschwörung zugleich klang. Der Sound schuf eine rhythmische und etwas bedrohliche Atmosphäre und war zugleich für uns alle über die gesamte Dauer unserer Aufsichtsschicht sehr gut zu ertragen.³⁹ Es war eine akustische Kampfansage gegen heteronormative, klischee-be-setzte und diskriminierende Geschlechterbilder hin zu einer neuen, gesellschaftlichen Utopie. Der Bruch mit der nur zu gern inzwischen eingesetzten ›seichten‹ Hintergrundmusik auch im Bikini Berlin war uns wichtig, damit wir die Atmosphäre durch die Arbeit für die Ausstellung neu bestimmten. Gerade die Platzierung der Arbeit in der Nähe des Eingangs sollte einen großen Kontrast, eine Einstimmung und gleichermaßen eine Störung zum routinierten Gang und normierten Vorstellungen bewirken.

So stimmte die Konzeption des Eingangsbereichs in die gesamte Ausstellung ein: wir wollten uns körperlich und inhaltlich mit dem Stören von Routinen, stereotyper Geschlechterbilder und mit dem Darstellen diverser Seinsweisen auf kuratorischer und künstlerischer Seite auseinandersetzen. So waren unsere kuratorischen Maßnahmen und Ziele zugleich, selbige zu konterkarieren und gleichermaßen Aufmerksamkeit auf die Ausstellung und die darin entworfenen und gezeigten Alternativen von Identitätskonzepten zu erzeugen.

Die Wege der Besucher_innen anschließend an diesen Raumabschnitt waren unterschiedlich: wir setzten bewusst keine kuratorische Vorgabe, die sie beispielsweise

37 Die Serie bildet deshalb auch im Ausstellungskatalog Anfang und Ende zugleich. Visuell erinnert die Serie für einen kurzen Augenblick an Eugène Delacroixs ›Marianne‹, die ab 1830 in Frankreich zum Symbol der ›Freiheit‹ (gemacht) wurde. Vgl. Sabine Slanina (2014): ›Vom Ereignisbild zum Bild-Ereignis.‹ Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden‹ von Eugène Delacroix«, in: Uwe Fleckner (2014) (Hg.), Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst. Berlin: De Gruyter, S. 253-265.

38 Online hier: vimeo.com/59176054 (Zugriff 4.3.19). Für diese ›Raum-Ecke‹ gab es mehrere Konzepte der Studierenden – die Auswahl dieses Konzepts erfolgte auf der Grundlage einer Idee zu einer Video-Cube-Installation, die die ›Modelfotografie-Gruppe‹ entwickelt hatte.

39 Ein Faktor, der oftmals vergessen wird: zu oft kommt es vor, dass die Aufsichten manche Arbeiten leise stellen, da sie die Dauerbeschallung nicht ertragen. So sollte der Sound die Besucher_innen nicht abschrecken: die Lautstärke wurde austariert und durch die Begrüßung der Kurator_innen auf dem Tisch abgebildert.

se mehr nach rechts oder links lenken sollte. Über diese Entscheidung hatten wir im Team im Vorhinein viel gesprochen – Besucher_innen-Lenkung und Störungen üblicher Vorgaben waren immer wieder Thema. Um nicht, wie in neusten Entwicklungen üblich, einen *Parcours à la IKEA* zu entwerfen, wurde sogar über eine Gegenmaßnahme diskutiert, die diese Vorgehensweise konterkariert. Eine Lenkung innerhalb von Räumen, wie es in manch großen Einkaufsläden (und auch im *Bikini Berlin* selbst) geschieht, – mal mehr sichtbar, mal nur untergründig spürbar – sollte hinterfragt werden: Eine Gruppe entwickelte dafür die Idee, Pfeile auf dem Boden aufzukleben. Diese sollten zunächst Vorgaben der Laufrichtung machen⁴⁰ und damit dem normalisierten Ritual einer Ausstellungsbegehung folgen gegen den Uhrzeigersinn. Das sollte ein Gefühl der Sicherheit und Führung vermitteln, der blind vertraut wird – um dann humorvoll Störungen einzubauen und der Führung entgegenzuwirken: Pfeile liefen entlang einer Säule bis hoch an die Decke oder es wurden plötzlich mehrere verschiedene Laufrichtungen angezeigt oder führten im Kreis. Eine humorvolle Störung, die die Besucher_innen daran erinnern sollte, ihre eigenen Wege zu gehen und sich nicht blind leiten zu lassen – auch nicht in Kunstaustellungen; bewusstes Bewegen im Raum und somit auch aufmerksames Betrachten. Aufgrund restauratorischer und brandschutztechnischer Bedingungen durften wir nichts auf den Fußboden kleben. Der (zwar etwas didaktische) Störungsmoment machte mich dennoch als Dozentin – wie alles andere auch – sehr stolz, da es die vorherigen Theoriesitzungen in einer praktischen, so simplen wie eindrücklichen und zugleich humorvollen Umsetzung symbolisierte. Viele ihrer Ideen zeigten, welche der im Kurs zugrunde gelegten Ansätze verinnerlicht und kreativ umgesetzt werden konnten.

Das Moment der Störung wurde weiterhin mit diversen Methoden erprobt: Es existierte keine übergeordnete Narration der Ausstellung, der die Besucher_innen blind zu folgen hatten. Die Ausstellung wurde bewusst von beiden Seiten begehbar umgesetzt. Wir verwandelten die Idee zudem in einen Falzflyer um, der die Drehmomente und Irritationen inkarnieren sollte. Indem wir einen Grundriss zwar als Hintergrund abdruckten, die Texte darüber aber in ständiger Drehung nur lesbar und auch noch darüber abgedruckt waren, entstanden Bewegungen – metaphorisch und wortwörtlich. So wurde die Idee der Studierenden zur Methode weitergeführt (vgl. Flyer der Ausstellung: 1. Abbildungsseite). Wenn also das hier verschriftlichte Konzept die Ausstellung auf eine bestimmte Weise in eine Reihenfolge bringt, entspricht diese weder einem idealen und damit hierarchisch vermittelten Weg noch der einzig möglichen Wahrnehmung der Ausstellung.⁴¹ Nach dem ersten Begehen der linken Ausstellunsnische

40 Die normalisierte Laufrichtung ist ›inksdrehend‹ entgegen des Uhrzeigersinns. Vgl. Gabriella Bottini/Alessio Toraldo (2003): »The influence of contralesional targets on the cancellation of ipsilesional targets in unilateral neglect« *Brain Cogn.* 53, 117–120. Durch das dominierende (manchmal sogar zwangsweise umgeleitete) Rechtshändertum werden ebenso Supermärkte auf diese Weise aufgebaut mit dem Eingang auf der rechten Seite. Vgl. interaktiv.rp-online.de/einkaufsfallen-im-supermarkt (Zugriff 10.12.2017). Andrea Groeppel-Klein/Benedikt Bartmann (2009): »Turning Bias and Walking Patterns: Consumers' Orientation in a Discount Store«, in: *Marketing – Journal of Research and Management*, 29 (1), S. 41–53. Vermutungen, ›links stehe für Innen‹ und rechts für ›außen‹ – also eine mögliche Bedrohung – spielen dort ebenso hinein.

41 Es ist nur konsequent, wenigstens zwei der unendlichen Narrationen aufzuzeigen, die in der Konzeptionsphase als Inszenierung entworfen wurden und sich in der Aufführung ergeben konnten. In diesem Zusammenhang kann nicht umfassend über jedes Bild gesprochen werden, so dass sowohl



mit der »NACHKRIEGSZEIT/POSTWAR«-Serie ergibt sich hinter der Eingangswand ein Spannungsfeld aus kleinen, originalen Polaroids, tapetengroßen Drucken und der rot-schwarzen Titelfwand. Diese paarten wir mit mehrfarbigen Plexigläsern vor den großen Abzügen, die die Blicke auf sich zogen. »Paranoid suchend« beginnt also die Ausstellung – nicht gleich wissend, wohin man gehen mag, was einen anzieht, abschreckt oder schlicht nicht reizt. Auch der präsente Feuerlöscher, helles Licht der Neonröhren und eine kleine Bank verlangten Aufmerksamkeit – wie sehr und ob überhaupt derlei Details wahrgenommen wurden, ist individuell, bleibt offen und soll es auch.

Die quadratische schwarz-weiß Aufnahme »bw_gen2_shoot_05« (2015) blickte in Anknüpfung an die Nachkriegszeit-Serie ebenso »von oben herab«. Abgestimmt mit der Schattenkante thronte und posierte sie majestätisch über den Köpfen. Die grobe Körnung des Films verrät den analogen Bildursprung und wirkte wie aus vergangenen Zeiten, in einer Epoche der hyperrealen und retuschierten Digitalfotografien. Der Fokus des Gesichts liegt mit dem hochgesteckten/kurzen Haar auf den stark geschminkten Augen, die uns von oben herab anblickten. Die Anmutung, die das Bild doch nahbarer wirken ließ, könnte der haptischen Anmutung zugrunde liegen, die durch die Vergrößerung des noch jungen schwarz-weiß Films typisch ist und die grobe Körnung sichtbar macht. Bei dem Bild gab es ebenso eine Vermischung mit dem Ausstellungsort und ihren Werbebildern: »bw_gen2_shoot_05« ist eine Verbindung: Zwischen Kommerz und Kunst, Freiheit und Regeln ist das Bild Teil einer Serie, für die der Künstler von dem Filmhersteller beauftragt wurde, und steht damit zwischen Kunst und Konsum.⁴² Die Überlegung war es, das Bild in diesem Zwischenraum auch im wirklichen Raum zu platzieren und damit eine Verbindung herzustellen. Der Tapetendruck hatte eine gute Fernwirkung für die vorbeilaufenden Besucher_innen des Bikini Berlin und fungierte auch innerhalb der Wegrouten als optischer Haltepunkt, kam man aus der entsprechenden Richtung. Technische und materialästhetische Details wurden durch die Vergrößerung sichtbar und überboten den Effekt, den das originale Polaroid verursacht hätte – so unsere Überzeugung.⁴³ Für »Expert_innen« wurde die optische Erscheinung in Bezug zum Film über den Titel der Arbeit sichtbar. Etwaiges »Nicht-Wissen« dieser Details wurde auf diese Weise bewusst nicht-textuell ersetzt und damit weniger didaktisch ausformuliert, sondern eher erspürt. Dies wurde in Anlehnung an Lyotards zusammenfügende/fühlende Betrachtung von Information und Präsentation erarbeitet.

Im Allgemeinen fügen die Titel der Arbeiten des Künstlers weitere Ebenen hinzu oder geben Anhaltspunkte zur Machart, Entstehungszeit und/oder verwendeten Materialien. Sie waren dennoch spezifisch und durch ihre Schreibweise nicht für alle verständlich. So brachten wir sie nicht am Bild direkt, sondern am Rand der Wand mit einem kräftigen Zimmermannsbleistift an. Er musste somit bewusst gesucht werden oder fügte sich in die jeweilige Laufrichtung der Besucher_innen ein und führte damit eventuell zu einem abermaligen Zurückblicken zur Arbeit. Das häufig zu beobachtende Ritual von dem schnellen oder zuerst hergestellten Blickkontakt mit dem Titeleti-

die Art, in der ich über die Werke und ihren Zusammenhang als auch ihre Auswahl subjektiv ist und ich mir dessen auch bewusst bin.

42 Anlass war die Unternehmenspräsentation des neuen schwarz-weiß-Polaroid-Films der 2. Generation (B&W 600 2.0 Film).

43 An einer anderen Stelle der Ausstellung zeigten wir hingegen die Originale und dazu passende Lupen, um die Materialität in ihrer Zerstörung / Manipulierung, wie der Künstler sagte, sichtbar zu machen.

kett sollte gar nicht erst hervorgebracht oder gestört werden und den Erwartungen viel eher mit Gegenfragen begegnet werden, die zur eigenen Auseinandersetzung anregen. Unsere Titel auf diese Weise waren aber – abgesehen von der dahinterliegenden kuratorischen Haltung – eine pragmatisch-finanziell-zeitökonomische Entscheidung. Unsere Zeitressourcen wurden für andere Dinge verwendet als für Etikettentabellen und -druck. Da der Künstler mit seinem Titel aber unkonventionell umgeht und zugleich oft Andeutungen über etwaige Inhalte/Intentionen/ironische Brechungen be-reithält, hatten wir uns entschlossen, sie dennoch einzufügen. Der Künstler verwendet in seinen Titeln den Unterstrich – ähnlich der Benennung von Computerdateien – eine Eigenart, die er in seinem Wismarer Studium entwickelte. Darin fügte sich das queere Gesamtkonzept der Ausstellung mit den künstlerischen Arbeiten auf sichtbare Weise im Titel »POLARO_ID« zusammen. Unser Ansatz war es, die Vielstimmigkeit, mit der die Ausstellung entstanden war, im Titel durch den Anteil des »Paranoiden« anzuzeigen und diese für sich/uns stehen zu lassen.

Die nächste Wand übereck lief parallel und gegenüber zu den vorbeilaufenden Besucher_innen innerhalb der Mall. Hier platzierten wir neben »bw_gen_05«, den ebenso großformatigen Abzug aus der Serie »mykki_blanco_c-ore« (2015) und originale Polaro-ids übereinander in Zweierreihen daneben. Im Anschluss an die kommerziellen Bilder noch immer que(e)r laufender Arbeiten war es uns wichtig, die reale Diversität zu zeigen.⁴⁴ Die großformatige Fotografie zeigte Mykki Blanco mit gehobenen Armen zwischen Tanz und Rahmen des Gesichts. Rapper und Künstler Mykki Blanco ist ein bekannter US-Amerikanischer Trans-Aktivist, der derzeit »he« als sein Pronomen verwendet:

Exploring my trans-ness was a journey of healing and love. The idea that there is »one singular transgender narrative« of being born in the »wrong body« is false and not true for everyone. I didn't resign my gender or begin hormone replacement therapy because I realized my reasoning for transitioning was - in my opinion - in regards to my mental health, superficial and bought a lot into a system patriarchy. I thought being more »pass-able« would fix deeper emotional issues I had and that becoming a trans woman would make life »easier than being a femme gay man« and we all know this is not true. I am a gay man but my trans journey is who I am. I am not Cis normative or self hating. I use »he« now because I am a he and that still makes me Mykki Blanco. I am proud and spiritually grateful for the blessings my Trans journey has brought into my life. (Blanco 2017)⁴⁵

Seine Musikvideos sind kraftvoll, exzentrisch seine Identität_en auslebend und greifen sexuelle und polizeiliche Gewalteingriffe offen an, was sich auch in der Serie »mykki_blanco_c-ore« (2015) widerspiegelt.⁴⁶ Darstellungen von Intimität und

44 Beide Porträts fungierten als Anhebefiguren für die Ausstellung, da sie mit direktem Blick sich nach draußen zu den Besucher_innen wandten. In der Kunstgeschichte sind Anhebefiguren diejenigen Figuren im Bild, die Interesse wecken und den visuellen Einstieg ins Bild ermöglichen, indem sie etwa die Betrachter_innen direkt anblicken.

45 myk kiblanco world.com, mixmag.net/read/mykki-blanco-the-idea-that-there-is-one-singular-trans-gender-narrative-is-not-true-for-everyone-news, facebook.com/MykkiBlanco/photos/a.617126884972189/1650454904972710/?type=3 (Zugriff 25.09.17).

46 Ein netter Zufall war, dass kurz nach unserer Finissage der Ausstellung am 3.8.2017 Mykki Blanco in Berlin ein Konzert im Berghain gab. »C-ORE« war das Album, welches er mit seiner Crew im Jahr 2015

Freundschaft und aufreizende Posen im Zusammenhang mit ihrer Mode machten die Fotografien zum wichtigen, weiteren Anfangspunkt und standen für die Grundhaltung der Ausstellung. Die originalen Polaroid-Bilder brachten wir hinter Plexiglas an die Wand, mit denen wir es zugleich vermochten, neben der Materialität ihre mediale Charakteristik auszustellen. Viele der Besucher_innen waren von außen in den Raum schauend und von Nahem aufgrund ihres Erscheinungsbildes irritiert. Die Studierenden führten viele Gespräche mit den Besucher_innen über Transidentitäten oder Stereotypisierungen in der Mode- und Musikszene, Bilder von Weiblichkeit und der Einfluss von (Werbe-)Fotografie auf diese Bilder durch den Kontext der Shopping-Mall. Mykki Blanco fügte sich so in die Sehgewohnheiten ein und hinterfragte zugleich heteronormative Identitäten. Um visuelle und dezidiert körperliche Ausruhmomente zu schaffen, ist es ratsam, in Ausstellungen Sitzmöglichkeiten anzubieten. So naheliegend und alltäglich es erscheint, ist es immer noch Usus, selbst in großen Ausstellungen nur selten Bänke oder ähnliches aufzustellen.⁴⁷ So stellten wir gleich zu Beginn der Ausstellung vor die Mykki Blanco-Serie eine Sitzbank. Optisch markierten wir damit auch indirekt ihre Wichtigkeit und luden die Besucher_innen zum Verweilen ein. Von dort erspähte man quer auch einen Blick in die weiteren Ausstellungsbereiche.

Ging man anschließend durch den Wanddurchgang, wurden weitere Teile der Ausstellung sichtbar und es konnte ein direkter Blick zu einem der Bilder in der »Kreuzwand« hergestellt werden, die mitten im Raum stand (vgl. 2. Abbildungsseite). Blickte man also »deborah_sx_o2_polaroid_2013« an oder traf einen ihr Blick, konnte man einen Moment innehalten, da sich in diesem Moment auch mit ihr die gesamte Ausstellung veränderte: Der Holzboden wurde zum Mischbeton mit verspiegelter Oberfläche, Tageslicht strahlte einem entgegen, der Blick nach draußen wurde möglich und die gesamte Atmosphäre änderte sich. Viele Besucher_innen liefen dann in unserer Beobachtung während der Ausstellungszeit direkt auf das Bilderpaar zu oder drehten sich zur Seite. Auf der rechten Seite befand sich die queere »Schmuckwand«: »Jewelry presented by all genders« in überquellender Anzahl von Fotografien verschiedener Größen. »Jewelry presented by all genders« zeigt Fotografien, die Schmuck, Sexualität, Körper, Maskierung und Verführung präsentieren.⁴⁸ Das, was vermeintlich jede Werbung beinhalten würde, wird hier geschlechterübergreifend und -unabhängig auf Weisen dargestellt, die in ihrer Zusammenstellung neue Blickwinkel erzeugen. Licht und Schatten wirken nun wie ihre gemeinsame konzeptuelle Grundlage und lassen den besonderen Umgang des Künstlers darin sichtbar werden. »Jewelry presented by all genders« wurde maßgeblich von einer Studentin entwickelt und gemeinsam mit einer Kommilitonin im Ausstellungsraum umgesetzt. Die Zugeständnisse, die der Künstler dabei eingehen musste, lagen sowohl auf inhaltlicher Ebene durch die Zusammenfügung unterschiedlichster Serien als auch in der Größenauswahl einzelner Ausbelichtungen, die alle dem

präsentierte und der Künstler beauftragt wurde, Blanco und Begleiter_innen Backstage beim CTM Festival im Prince Charles, einem Berliner Club, zu fotografieren. Bei Interesse empfahlen wir das Konzert den Besucher_innen um so auch

47 Zudem sind durch Sitzgelegenheiten eventuelle graduelle Unterscheidungen in der Sichtbarwerdung eines Ausstellungs- versus Galerieraums meist erkennbar – was gerade im Umkreis eines Einkaufszentrums zur Abgrenzung wichtig wurde.

48 Viele Aufnahmen sind für das Designer_innenpaar: Perlensäue entstanden, die auch zur Eröffnung kamen. Vgl. perlensau.com/blohm/ (Zugriff 4.3.19).

Gesamtgefüge unterlagen. Allein für diese Wand fertigten wir 30 neue Drucke an. Die Tatsache, dass unser Budget nicht für die Rahmung aller Arbeiten reichte, machte es möglich, die Arbeiten ephemer zu verstehen und uns damit in den Ausbelichtungen nicht an die editionsmäßigen Größen der Arbeiten zu halten.⁴⁹ Ihre Größen waren vorher von der Konzeptionsgruppe ausgehandelt, festgelegt und mit dem Raumgefüge abgestimmt worden. Die Gruppierungen und Platzierungen, die sie zu kleinen Themenbereichen zusammenfügten, entstanden durch ihre vorherige Konzeption und entscheidend aber letztlich bei der Hängung – eine Freiheit, die sehr viel Potential birgt, wenn man sich die Zeit und den Mut nimmt, Ausstellungen nicht bis ins kleinste Detail vorher festzulegen.

Auf inhaltlicher und gestalterischer Ebene unternahmen wir den Versuch, mit und durch die künstlerischen Arbeiten »einflussreiche Normalitäts- und Normativitätsdiskurse« zu unterwandern – nicht zuletzt um auch jene, »die mit sexuellen und vergeschlechtlichten Verhältnissen argumentieren« zu stören und nachhaltig zu verschieben (Paul/Schaffer 2009: 9).⁵⁰ Daraus resultierte ein »eigenes Involviert- und Investiertsein in diese politischen Strukturen, Denk- und Handlungsraaster« (ebd.). Die Problematik der (hetero-)normierten, kategorialen Repräsentation und der »Zugehörigmachung« der Körper zu einer gemeinsamen Darstellung war uns ebenso bewusst wie die (Re-)Produktion von Voyeurismus, der in den Bildern selbst direkt ebenso zum Thema gemacht wurde. Wir versuchten, durch die Adressierung des Themas, wie zum Beispiel der Stereotypisierung des Tragens von Schmuck, des Zeigens nackter Oberkörper, Begehrensstrukturen, Blickordnungen und Verführung in der Anordnung der Werke, einen gegenseitigen Voyeurismus zu erzeugen. Wir proklamierten nichts weniger als das Ausleben queerer Gesellschaftsutopien – inmitten Berlins.⁵¹

Wir waren uns bewusst, dass wir in der Zusammenstellung alle Porträtierten in eine queerende Lesart brachten – egal welche Sexualitäten oder welches Geschlecht sie auslebten. Auf diese Weise sollte eine generelle Verunsicherung entstehen, die zunächst in Neugierde umschlagen sollte und dann den Fokus wieder von der Routine der Einordnung und Kategorisierung abrücken sollte. Heteronormierte Sichtweisen sollten als Praktik gestört werden und mit den Kunstwerken zusammen neue Blickweisen ermöglichen und »die Möglichkeiten kultureller Politiken« ausloten (Engel 2009a: 102). Für die Präsentation, Fragestellung und queeren Anknüpfungspunkte gingen wir von uns und den Arbeiten des Künstlers aus, so dass den Lévi-Strauss'schen »Eigenheiten« (1968: 13) und richtungsweisenden Aspekten *Raum* im doppelten Sinne gegeben wurde. Eine auf

49 Die Sondergrößen waren anschließend also nicht verkaufsfähig und waren nur durch die finanzielle Unterstützung möglich – solcherart Experimente sind sonst kaum noch möglich und waren auch und dennoch für den Künstler sehr bereichernd.

50 Hätten wir Mode ausgestellt, hätte man sich dies so vorstellen können: Die Störung der normierten zum Beispiel der Aufteilung von »Männer-« und Frauenmoden ist gleichermaßen naheliegend und effektiv, um diesen Dualismus auflösen. Man könnte die Puppen mit tradierten Geschlechtsmerkmalen vermischen – andere Konstellationen finden und »normalisierte« beibehalten. Würde man auch ihre Kleidung vertauschen und zugleich normierte lassen – ohne es zu kommentieren, den Besucher_innen zu »erklären« – wäre das Durcheinander perfekt und der Fokus zugleich auf die Kleidung, ihre Normierung, Normalisierung und unseren Vorstellungen davon gelenkt – und hätte auf die »Jewelry-Wand« zugleich zurückgewirkt.

51 Dabei ist es auf ideeller Ebene vor allem der eine Aspekt, der betont wurde. Umfassend intersektionale Aspekte konnten mit dem Œuvre des Künstlers nicht beleuchtet werden.

diese Weise eingesetzte Petersburger Hängung (die uns schon längst nicht mehr in Museen, sondern viel öfter im Alltag begegnet), lud in ihrer Gesamtheit zum Verweilen ein, regte in der Überfrachtung an, sich in alter Galerie-Manier vorbeispazierend darüber zu unterhalten oder orientierungslos hin- und her zu wandern. Es sollte überfüllend und doch nicht zugleich alles auf einmal erfassbar werden. Es ist eben die »machtvolle Geste des Überblicks«, die im Rahmen queer-feministischen Ausstellens immer wieder abgelehnt wird und sich von der Praxis ausgehend zur Theorie hinzufügte.⁵² Stand man direkt vor der Schmuckwand, animierte auch die bauliche Säule zudem die Besucher_innen, sich zu bewegen, um alle der Bilder sehen zu können. Die körperliche Bewegung der Besucher_innen wurde ebenso wie (potentielle) Frustrations-/Überforderungsmomente in das Konzept einbezogen, um Momente der Störung und Aufmerksamkeitslenkung zu initiieren. Es gehört auch zur queeren Methode, sich des Vereinfachens zu verweigern. Die Raumgegebenheiten wurden somit nicht nur nicht umgangen, sondern in ihrer intra-activen, mithervorbringenden Einwirkung verstärkt. Nicht die gesamte Ausstellung überblickbar zu machen, hängt nicht nur von den Gegebenheiten des Raumes ab, sondern lässt sich auch kuratorisch herstellen und einsetzen. Die raumarchitektonische Wirkung wurde ebenso durch die schräg angrenzende Wand genutzt, die die »Schmuckwand« komplettierte und zugleich überspitzte und kommentierte. Der Kontrast, der durch die farbigen Drucke entstand, verstärkte die Aspekte des Feierns einer Vielheit, Extensionen des Körpers durch Schmuck und Aufputz, Fragen des Maskierens und zugleich sich Zeigens. Gezeigt wurden zwei Fotografien von Mikey Woodbridge: »8x10_mikey_woodbridge_08« und aus der gleichen Serie die »19«. Sie sind Teil der Serie, die für das Zitty Fashion Book Berlin entstanden war, die einmal im Jahr neue Talente zeigen.⁵³ Es war durch die übermäßige rote Bemalung der Lippen eine Anspielung auf die Modegeschichte und die Hommage an Leigh Bowery, der ebenso an der Hinterfragung gesellschaftlicher Normen im Umgang mit (ihren) Mode(n) und Schönheit arbeitete. Bei der Serie ging es um Darstellungen und Übertreibungen der Norm, um sie auf den Prüfstand zu stellen zugleich zu. Nicht zuletzt wurde der heteronormativ-weiblich zugeschriebene Lippenstift in seiner Verwendung erneut zur Disposition gestellt und den bereits umfassenden Praktiken queerer Menschen zur Seite gestellt.⁵⁴

Auf gemeinsamer, bildinterner Blickachse hing das Doppelporträt, das auch gleich zu Beginn des Raumabschnitts sichtbar wurde und ein Pendant zur Kreuzwand bildete. In Anknüpfung an das Gesamtthema des vielseitigen, paranoiden Blicks und auf der Grundlage von zwei theoretischen Ansätzen Haraways wurde die Kreuzwand konzipiert.⁵⁵ An zwei der Wände wurde direkt und an der dritten indirekt mit dem Prinzip der Gegenüberstellung und Konfrontation gearbeitet. Auf der Grundlage von Donna Hara-

52 Vgl. Werner 1997: 74-77.

53 de.readly.com/products/magazine/modebuch-fashion-book-berlin-2016.

54 »Die uns vorgesetzte Geschlechterklassifizierung scheint immer weniger Thema zu sein, scheint sich aufzuweichen und sogar aufzulösen.« »Ein Hetero mit queerem Blick« – so lautete das Urteil von Queer.de, nachdem sie die Arbeit »zitty_11_2015_oliverblohm_08« (2015) in der Ausstellung »Sturm und Zwang«, die ich mit ihm gemeinsam im ASUC Berlin 2016 kuratierte, gesehen hatten: queer.de/bild-des-tages.php?einzel=1594 (Zugriff 8.8.17).

55 Es bedurfte große Überredungskunst der Studierenden, die vier Wandflächen als Ausstellungsfläche zu nutzen. Der Künstler selbst empfand die Wände nicht als adäquat, ließ sich aber durch die guten Konzepte überzeugen.



ways Text zum »Cyborg Manifesto« (1991) und dem Situated Knowledges (1988) wurde sie in Gegenüberstellungen gedacht, die ihre Dualität nicht einlösten. Performativ wird so in Text und Ausstellung die Idee von Gegensätzen aufgerufen und in ihrer Strategie der simplen Evidenzerzeugung hinterfragt. Haraway geht performativ und nicht bestimmend mit dem Lesenden um, der der Versuchung von Gegensätzen unterliegt und selbst spürt, wie sie ironisch ad absurdum geführt werden (vgl. z.B. 1991: 463ff., 1988: 588, ff.). Haraways Ansatz, so Paradoxien herzustellen, wurde hier auf die kuratorische Denkweise übertragen und mit der Arbeitsweise des Künstlers verbunden:

Die »erste« Wand, die eben gegenüber von den Mikey-Porträts lag, zeigte zwei Fotografien – eine schwarz-weiß-Aufnahme und eine Arbeit, die durch ein spezielles Scanverfahren, mit denen der Künstler experimentierte, verändert worden ist. Die Studierenden aber haben damit zwei Porträt-Werke ausgesucht, die vor und nach dem eigentlichen Shooting entstanden sind und somit nur durch die Ausstellung in den Kunststatus überführt wurden. Es stellte sich bei unseren Konzeptionsgesprächen auch heraus, dass nicht alle erkannten, dass es ein und dasselbe Model war, das auf den Aufnahmen zu sehen war. Dieser Umstand wurde als unser »situitives Wissen« anerkannt und gehörte ebenso zur Grundlage des Konzepts der Kreuzwand. Das Model war vor dem Make-Up und Fitting »natürlich« dargestellt und in der künstlerischen Umsetzung doch mit so vielen Farbschichten des Scans überschrieben, da der Anspruch inzwischen an einen »No-Make-Up-Look« ebenso hoch ist und mit viel Make-Up umgesetzt wird – es soll nur nach natürlicher Schönheit aussehen. Ein kritischer Kommentar über die Darstellung von Schönheit, in dem wir die Fotografie ihres perfekt gestylten Gegenübers zur Seite gestellt haben. Ein metaphorisches »Rücken an Rücken« und visuelles Gegenüber durch die Wände, die im 90 Grad Winkel zueinanderstanden. Ihr Gegenüber stellte ihr Erscheinungsbild für das Shooting dar: Mit strenger Perücke, heruntergerutschtem Träger und stark geschminkten Augen und Lippen war ihre Wirkung eine ganz andere. Ohne Kontext bzw. in dem neuen Präsentationskontext wechselten die Wirkung und Persönlichkeit zwischen Natürlichkeit, Spiel und Verführung – verstärkt durch den hohen Farbkontrast der Bilder. Das Spiel mit visuellen Reizen, verschiedenen und vor allem performativ-identitären Ausdrucksweisen fügte sich in das Spannungsfeld zwischen »Schmuckwand« und »Mikey Woodbridge«.

In den Konzeptgesprächen mit den Studierenden wurden Synergien als gewünschter Effekt mit dem para/polaro_iden Gesamtkonzept besprochen, so dass das Thema der Spiegelung auf mehrfach inhaltlicher und auf visueller Ebene für uns in Erscheinung treten sollte und ihr letztendliches Display ergab. Die Porträts regten viele Gespräche über Authentizität, gesellschaftliche Erwartungen an äußere Erscheinungsbilder, verschiedene Seiten eines jeden Menschen, Stimmungen und ihre Schwankungen an – all das fand auch auf persönlicher Ebene Raum. Der gegenseitige Austausch der Besucher_innen ließ sich mit dem queeren Spiel des Seins theoretisch verknüpfen und wurde in dem Ausstellungsbereich zum besonderen Fokus. Die vielen »Herzen in einer Brust« spielten zudem mit dem Thema der Maskierung, das ebenso auf der »Schmuckwand« bereits auftauchte. Eine Maskierung (hier mit Perücke und Schminke, die in unterschiedlicher Intensität und Ausprägung eine Rolle in jedem Sein spielt. Ob nun mit Mode, Schminke (wie auch bei Mikey) oder alltäglicher Selbst-Darstellung und sexueller Verführung – oft stellt sich die Frage, innerhalb welcher Praktiken sich das Selbst formt und performativ hervorbringt. Welche Rolle die

Selbst- und Fremdwahrnehmung bei dieser Entstehung einnimmt, war dabei auch in der Ausstellung immer wieder Thema.⁵⁶

Die Beschäftigung mit der eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit wurde im nächsten Kreuzwandpaar fortgesetzt. Sobald der Künstler beim Fotografieren unter dem großen Vorhang der 8x10 Großformatkamera verschwindet, sieht er sein Gegenüber verkleinert, gespiegelt und auf den Kopf gestellt. Das Kennenlernen dieser Tatsachen und damit Erklärung der ursprünglichen Technik des analogen Fotografierens hatte die Studierenden sehr fasziniert, was sie auch an die Besucher_innen weitergeben wollten – ohne zu pädagogisch ihre Gestaltung zu erklären, durch eine Kamera zu ergänzen oder mit einem Text »David_abuba_03« wurde also doppelt ausbelichtet und hing neben dem »eigentlichen Kunstwerk« in verkleinerter, gespiegelter Version auf dem Kopf, so dass sich die Porträts anschauten. Eine Aufnahme des Doppelten, das doch vor allem Einblicke in die Sichtweisen des Künstlers gab – wenn man es dann als technische Prozessdarstellung verstand. Nach langer Diskussion entschieden wir uns, die Kamera nicht didaktisch daneben zu stellen und die eventuell irritierende Variante unkommentiert zu lassen.

Die dritte Wand der »Doppel-Begegnungen« trug die Arbeit »8x10_prague_01« (2015). Das Werk war eines der »Lieblingsarbeiten« der Kursteilnehmer_innen – ein sanftes und zugleich starkes schwarz-weiß Porträt einer jungen Frau, deren durchdringender Blick sie sehr faszinierte. Die Spannung zwischen Vertrautheit und einem doch unheimlichen, neugierigen, herausfordernden und verletzlischen Anteil des Blicks machte ihre Anziehungskraft für uns aus. Wir drückten diesen Effekt durch die Platzierung des Porträts direkt in die Mitte der sich treffenden Wände auf den Boden – ein prominenter und doch in die Ecke gedrängter Platz. Es war ein bewusstes Zugeständnis, auch Vorlieben (begleitet von theoretisch-gesellschaftlichen Überlegungen) die kuratorischen Entscheidungen beeinflussen zu lassen. Ihre Anziehung sollte auch gestalterisch zur Debatte gestellt werden und darin die Besucher_innen für einen Augenblick innehalten lassen. Wir ließen das Bild auf eine hitzebeständige Backlight-Folie aufziehen und fügten es in einen Leuchtkasten. Die Spiegelung im Boden wurde durch die Verbindung mit dem Leuchtkasten geschaffen, der das Thema auf räumliche Weise umsetzte. Derartige Folien werden sonst auch bei Werbetafeln verwendet und intendiert eine Anspielung auf die uns umgebende Werbung in der Shopping Mall und den von Leuchtkästen gepflasterten Kurfürstendamm. Die Wirkung ihres vermeintlich ungeschminkten Gesichts, die Anlehnung an die Werbeästhetik und das dennoch Beunruhigende wurden zur Mahnung im Umkreis der Mall. Die Ästhetik des Künstlers wurde aufgenommen und kuratorisch gleichermaßen intensiviert und thematisiert – ein Umstand, der aus der Not geboren wurde, das originale 8x10-Porträt aus Prag nicht zeigen zu können. Die kuratorische Entscheidung, die Gegebenheiten des Raumes immer auch direkt in die Arbeiten einzufügen (was sie natürlich auf theoretische, da intra-active Weise, bereits tat), führte dazu, dass wir den Leuchtkasten nicht anbrachten, sondern auf den Boden stellten. Ihrer Beobachtung und Ansprache konnte man sich auch so nicht entziehen – zumal ein nahes Herantreten an die Arbeit, einen von der restlichen Ausstellung fast absorbierte und die Besucher_innen für einen Moment innehalten lassen könnte.

56 Ein Aspekt, der auch in queeren Theorien für die Herausforderungen scheinbar »natürlicher« und selbstverständlicher Heteronormativität immer wieder Thema wird.

Die Vielfalt, wie der Künstler wieder Konzepte von Schönheit und ihrer Fragilität und Abstrahierung hinterfragt, reicht bis hin zu ihrer Zerstörung. Das Gesamtwerk »dorian_gray« (2015) wurde als raumgreifendes Verbindungsglied der Ausstellung inszeniert und in großem Umfang dargestellt. Die Arbeit »dorian_gray« war die Diplomarbeit des Künstlers: die Beschäftigung mit dem Werk von Oscar Wilde (»The Picture of Dorian Gray«, 1880/81), der deutschen Schriftgeschichte, vor allem der Fraktur und der Frage, ob sie heute noch verwendet werden darf.

Die originalen Druckplatten stellten wir aufgrund ihres spannenden Objektcharakters, aber auch aus vermittelnden Gründen in der Vitrine daneben aus. Wir stellten sie auf einfache Böcke, die wir Weiß anstrichen, so dass die Vitrine nicht massiv, sondern eher leicht, unaufdringlich und provisorisch erscheinen konnte. Eine Vitrine, egal ob an der Wand oder mitten im Raum, durchbricht den Blick innerhalb des Raumes und verlangt ein bestimmtes Maß an Aufmerksamkeit, so dass wir sie so wenig massiv wie möglich erscheinen lassen wollten, um diese Wirkung zu mindern.⁵⁷ Die Drucke und das Buch wollten wir dennoch als Objekt ausstellen – bildete es doch den Ursprung und die Krönung des Projekts gleichermaßen ab. Die ritualisierten Bewegungen, die mit dem Beugen über das Glas oder anderen Verrenkungen zutun hatten, konnten aus Kostengründen nicht durch eine Anbringung an der Wand ersetzt werden. Das Ritual der Betrachtung durchbrach aber auch auf positive Weise den sonst sehr langen Wandabschnitt. Neben die Vitrine hängten wir gerahmt die erste Seite des Vorwortes. Das Kapitel setzte der Künstler als einziges vollständig in goldenen Lettern, da es zudem den Tod Dorian Grays beinhaltet. Auch wenn die Besucher_innen nicht den gesamten Text lasen – etwa weil sie bereits das aufgeschlagene Buch schon länger studiert hatten – war es uns dennoch wichtig, die Höhe der Hängung für eine gute Lesbarkeit auszutarieren, bei der wir von unserer eigenen Größe ausgingen (größere Menschen können sich leichter bücken als sich Kleinere strecken können). Die Hängung war aber für Rollstuhlfahrende nicht niedrig genug, sodass wir bei der nächsten, gegenüberliegenden Wand, die zu einer genauen Betrachtung der Polaroids einlud, darauf achteten, diesen Umstand auszugleichen und einzulösen. Bei Wilde gehörte die Seite zum »Vorwort zu Dorian Gray«, die er nach der Buch-Veröffentlichung sanduhrenförmig zusammenstellte,⁵⁸ um das memento mori als Gestaltungsmoment umzusetzen. Der Höhepunkt enthielt eine Abhandlung über Schönheit, das Innen und Außen eines Menschen und welch zerstörerische Kraft fanatisches Streben nach Schönheit entwickeln kann, beeinflusste die Fotografie des Künstlers nachhaltig, so dass wir diesen Teil seiner Arbeit auf diese Weise hervorheben wollten. Viele Besucher_innen lasen die ersten Zeilen laut vor – nicht zuletzt, da die alte Frakturschrift eine schöne Herausforderung zu sein schien.

57 Herzlichen Dank für die Vitrine an den Ausstellungsbauer Wolfgang Mazat, der uns die Vitrine unentgeltlich verlieh und an Heinrich-Theodor Schulze Altcapenberg, der uns den Kontakt zu ihm herstellte. Der Aufbau eines Verleihsystems für Ausstellungsaufbauten wie Vitrinen wird in vielen deutschen Großstädten derzeit finanziell durch die Kulturstiftung des Bundes ermöglicht. Siehe: [kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit.html) Nachhaltigkeit und Ausstellen müssen in Zukunft immer zusammengehören. Vgl. »Kreislaufwirtschaft im Kulturbetrieb« [kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit/detail/kreislaufwirtschaft_im_kulturbetrieb.html](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/klima_und_nachhaltigkeit/detail/kreislaufwirtschaft_im_kulturbetrieb.html) (Zugriff 15.8.21).

58 Vgl. [gutenberg.spiegel.de/buch/das-bildnis-des-dorian-gray-1836/21](https://www.gutenberg.spiegel.de/buch/das-bildnis-des-dorian-gray-1836/21) (Zugriff 15.8.17).

Das oft streng existierende, normierte Idealbild von äußerlicher Schönheit des Menschen lösten wir in der Ausstellung dramaturgisch zunehmend auf und schufen einen der Höhepunkte mit dieser Wand. Diesen Abschluss der »dorian_gray«-Serie krönten wir mit einer überlebensgroßen Vergrößerung des neunten Bildes und damit letzten Fotografie aus der Serie. Kuratorisch verband dieses Bild beide Bereiche des großen Raumes und entwickelte in der Vergrößerung zudem eine ganz eigene ästhetische Wirkung. Steht man vor den neun Porträts der Serie, befanden auf der linken Seite die Anfänge der Porträts – auf der rechten Seite das dramatische Ende mit der tapetengroßen Abbildung des letzten Bildes. Inhaltliche Verbindungen zum Genderfluiden existieren auf Grund der Wahl des Models und dessen Inszenierung. Die oft in Porträts betont inszenierten, »weiblichen Attribute«, wie ein langer Hals, Andeutungen der Brust und lange Haare, fließen hier mit einem Gesicht zusammen, das keine »eindeutig« weiblichen oder männlichen Attribute zeigen mag. Es ist ein bewusstes Spiel mit Täuschung, Verunsicherung und Hinterfragung geschlechtlicher Vorstellungen und Normen, das der Künstler hier treibt. In der Arbeit geht es ihm um die Darstellung des Menschlichen »nicht um einen weiblichen oder männlichen Dorian«, sagte er, es ist der Mensch, seine Abgründe, Wünsche und Verführungen, die den Künstler faszinierten – so sollte das Geschlecht nicht im Vordergrund stehen, wonach er auch das Model aussuchte. Die gesamte Inszenierung waren Höhepunkt und Suchspiel für die Besucher_innen zugleich.

Auch das Video, das für die Diplomarbeit entstanden war, wurde im letzten Teil der Kreuzwand ausgestellt. Es war im gesamten hinteren Raum zu hören und wurde von uns bewusst als Störung und »Vorahnung« einer nahenden Zerstörung eingesetzt. Die Geräusche sollte man nur im direkten Umkreis des Videos vernehmen können und dort eine Atmosphäre schaffen, die den Bildern eine morbide Ebene hinzufügte und die Darstellungen von Schönheit etwa bei der »Schmuckwand« um diese beunruhigende Ebene erweiterte. Sobald man direkt vor dem Video stand, sollte man perspektivisch die dazugehörigen Werke der Serie sehen können. Man hatte zugleich die Werke der »Dorian-Doppelwand« im Blick und sah ihren gemeinsamen Ursprung. Wie eine Art Zeitraffer zeigte die Videoarbeit die dramatische Veränderung des Gesichts. Inhaltliche und intendierte Verbindungen zum Genderfluiden in seinen Arbeiten brachten zusammen die raumgreifende Installation hervor und zusammen.

Eine Sitzgelegenheit, die auch vor der »mykki_blanco«-Wand zum Verweilen einlud, gab auch in diesem Bereich die Möglichkeit, das Video und den Raum in Ruhe zu genießen. Die Ruhe aber weilte nicht lang: man wurde beobachtet. Von zwei verbrannten Augen, die über Eck je im Format 2,40 x 2,10 m gedruckt wurden: die Arbeiten »burned_eyes«_01/_02«. Ein weiterer, konzeptuell-poetischer Ansatzpunkt war dabei: nach Dorian Gray sind die Augen der Besucher_innen wie verbrannt, weil dasselbe Bild in ihrer Anwesenheit abstrahiert wurde. Die Zerstörung des Sehsinns, mit der die äußere Schönheit in Augenschein genommen wird, wurde hier zerstört. Das künstlerische Experiment umfasste das Manipulieren der Polaroids durch die Hitze einer Mikrowelle. Die Chemie im Film verbrannte, zerstörte weite Teile und schlug Blasen. Die Oberfläche besaß nun abstrakte Formationen, die landschaftsartig wirkten und ihre mikrobiologischen Anmutungen in dieser Größe erst voll sichtbar wurden. Das Bedürfnis mancher Besucher_innen, die Bilder und deren fast dreidimensional anmutende Formationen zu berühren, war groß und konnte zugleich durch die Umsetzung als übergroße Tapete und damit einer Berührbarkeit, gestillt werden. Die Assoziationen der Besucher_in-

nen waren vielfältig und regten zum Austausch untereinander an. Auch für uns besaßen die Arbeiten eine große Faszination. Eines der Sofortbilder wurde zur Grundlage unserer PR-Arbeit der Ausstellung – auch weil es für uns repräsentativ ›paranoid‹ und ›Polaroid‹ zugleich war. Außerdem wurde es für manche Betrachter_innen erst auf den zweiten Blick ersichtlich, dass das Sofortbild ein Auge zeigt. So blieb auch das Motiv für manche verwunderlich und ließ damit die Inhalte der Ausstellung offen. Ein Aspekt, der uns sehr wichtig war. Das Sofortbild war das erste Bild in der Pressemappe, war als Postkartenmotiv erhältlich und wurde für jegliche E-Mail-Einladungen/Anfragen an die Presse, Sponsor_innen usw. vergrößert und ein Ausschnitt als Header verwendet.

Die Serie »hatzfrass_fastfood« (2013) ist mit ihren ebenso Mikrowellen-manipulierten Oberflächen ein weiteres Materialexperiment, das in einer Verbindung mit dem fotografischen Motiv des Porträts Einzug in die Ausstellung auf der nächsten Wand erhielt. Die sechs Arbeiten der Serie waren als Ausbelichtungen der sehr empfindlichen Polaroids bereits vorhanden und gerahmt. Künstlerische Arbeiten wiederholt, aber in neuem Kontext zu zeigen, ist innerhalb des Systems bereits bedeutsamer Künstler_innen selbstverständlich, für aufstrebende Künstler_innen scheint es oft fatal, nicht immer etwas Neues anzufertigen und auch zu präsentieren. Diesem Produktionsdruck sollte entgegengearbeitet werden und die Mühen von Seiten der Kurator_innen angestellt werden, die Arbeit neu zu denken und an eventuell Bekanntes bei manchen Besucher_innen anzuknüpfen.

Der Künstler entwickelte in aufwändigen Verfahren eine Folie, die bei der Erwärmung der Polaroids in der Mikrowelle das Explodieren verhinderte und eine Zerstörung bis zu einem gewissen Grad steuerbar machte. Die Porträts thematisieren damit gleichermaßen ihre Materialität und die abstrakten Formen spielten für unsere Auswahl und Hängung an dieser Stelle zwischen Porträt, Abstraktion und der Materialität eine große Rolle. Die Lichtgestaltungsmöglichkeit in den Räumen war insgesamt eingeschränkt, das Tageslicht schuf in der Verbindung mit dem Pointieren einzelner Belichtungen durch das Herausdrehen einzelner Leuchtstoffröhren eine Inszenierung durch Licht. Die Spiegelung durch die Lichtleisten gerade bei »hatzfrass_fastfood« gehörte damit zu den Arbeiten. Gerade aber mit der Hängung dieser Arbeiten experimentierten wir intensiv in der Aufbauwoche. Wir schufen viel Spielraum für die gegenüberliegenden Wände, die als Pendant, Steigerung, und weitere Abstrahierung – zwischen Porträt, Zerstörung, Schönheit und materialisierter Abstraktion changierten.

Die zwei nächsten Wände bestanden aus originalen Integralbildern und Ausbelichtungen, die abermals das Interesse des Künstlers an ihrer Materialität zeigten. Die Experimente mit dem Sofortbild wurden auf der nächsten Wand immer radikaler. Bis hin zur mechanischen Zerstörung mit harten Gegenständen oder Asphalt, mit chemischen-physikalischen Verfahren der Bilder. Besonders die Studierenden-Gruppe: »Experimentelle Fotografie« hatte sich mit ihnen umfassend auseinandergesetzt und verknüpfte ihre Ansätze mit der Gruppe »Langsamkeit vs. Schnellebigkeit« – und zugleich mit der Frage, bis zu welchem Punkt dies noch als Fotografie gelten könne. In dieser Serie wurde das Filmmaterial selbst zum Gegenstand und daher eine fotografische Grundlage und erweiterte das Konzept von Fotografie auf für uns spannende Weise. Die Details, die man in den Arbeiten sah, regten gleichermaßen die Fantasie an und man versuchte, durch genaues Hinsehen Formen zu erkennen. Die zum Teil organischen Formationen und Farbspiele sollten kuratorisch auch eine Verbindung zum Außenraum des BIKINI BERLIN erhalten; die Fotografie des Marlene Dietrich Platzes

in Berlin bildete die Grundlage des linken Bildes auf der linken Wand. Wir brachten die Integralbilder und manche Ausbelichtungen der Experimente in vergrößerter Form zusammen an die beiden Wände. Wir wollten nicht, dass nur ein vergleichendes Sehen durch die Hängung betont wird – etwa eines zwischen analog und digitalem Bildmaterial – auch wenn dies ebenfalls inhaltlich und optisch für uns interessante Gespräche hervorbrachte. Viel eher war es für uns ein Spiel zwischen Imagination und Beobachtung, was unsere Hängung leitete. Jedes Objekt hatte seine spannenden Eigenheiten, sodass wir auch mit der rechten Seite die Aufmerksamkeit auf bewusstes Hinschauen erzeugen wollten, indem wir Lupen in zwei Höhen über die Bilder hingen. Die untere Reihe sollte dabei in niedriger Höhe hängen, etwa für kleine Menschen, Kinder und Rollstuhlfahrer_innen erreichbar sein, oder solche, die sich zum näheren Betrachten auch bücken konnten/wollten. Die Besucher_innen kamen den Arbeiten sehr nah – ein Umstand, der bei Fotografien eher unüblich ist. Eine auch körperliche Zuwendung wurde im wahrsten Sinne des Wortes ein entscheidender Punkt in der Ausstellung. Um die Originale zu schützen, hängten wir sie hinter eine gemeinsame Plexiglasscheibe.

Auch die gegenüberliegende Wand betonte die Materialität des künstlerischen Umgangs mit dem besonderen, analogen Filmmaterial: Der Künstler konnte als erster im Jahr 2015 einen 8x10 Trennbild-Farbfilm außerhalb von Fabriken testen. Es entstand eine Kampagne daraus: »8x10 COLOR_GEN 2.0 CAMPAIGN – THE IMPOSSIBLE PROJECT«, die diese Wand zierte. Die Farben in der dazu entstandenen Serie »8x10_color_ahn«³⁹ schuf er dabei unter anderem durch eine Langzeitbelichtung, in der er mit unterschiedlichen, farbigen Taschenlampen nacheinander mit Licht malte und Licht aktiv zum Inhalt seiner Fotografie machte. Zwei Originale mit dem sichtbaren Sofortbildrahmen hingen neben zwei vergrößerten Drucken. Die Materialexperimente machten von ›beiden Seiten der Ausstellung‹ die Mitte aus – um das experimentelle Arbeiten, das das Oeuvre des Künstlers durchzieht, zu betonen und als Schlüssel für das Verständnis seiner Arbeiten auch als Schaltstelle oder Dreh- und Angelpunkt zu kuratieren und spürbar zu machen. Die angedeutete kuratorische Aufteilung war in erster Linie eine architektonische, so dass die Teile nicht explizit getrennt voneinander gedacht wurden – hier entstanden viel mehr neue Fluchtlinien und Knotenpunkte des Gesamtrhizoms.

Körperliche Entspannung und dennoch fokussiertes Schauen sollten in dem Ausstellungsbereich durch physische Aspekte hervorgebracht werden. Dafür legten wir etwa einen Teppich vor einen Bereich und gestalteten die Wände so, dass ein Flanieren die Wegführung ausmachte, um den Eckraum mit seinen großen Fenstern in seiner luftigen Atmosphäre zu unterstützen und den Besucher_innen ein körperliches und visuelles Luftholen ermöglichte. Solche Momente (vergleichbar vielleicht mit dem Minzsorbet zwischen zwei Gängen eines Menüs oder einer Pause im Theater zum Beine vertreten) sind auch eine Möglichkeit in Ausstellungen, die Besucher_innen durchatmen zu lassen, so dass sie überhaupt wieder empfänglich für Neues werden konnten. Hier war es ein Ort der Erholung inmitten der Shopping Mall, ohne sogleich konsumieren oder irgendetwas anderes ›zu müssen‹ (vgl. 3. und 4. Abbildungsseite).

Es ist ein Ansatz, die Körperlichkeiten der Besucher_innen, aber auch der Kurator_innen und des Künstlers in der Ausstellung spürbar und zur Methode werden zu lassen – im Sinne des Ansatzes der affektiven Wahrnehmung. Dies leitete uns auch im zweiten Teil der Ausstellung an. Für diesen verbanden wir die Konzepte der Gruppe

59 Maße des 8x10 Inch: 18x24 cm, gezeigt wurden 01 und 03 der Serie.

›Modelfotografie‹ mit den Gruppen und ›Langsamkeit und Schnelligkeit / analog / digital / Berlin‹ miteinander, die sich zu Beginn ihrer Konzeption fragten:

Wie können wir für die Betrachtung der Fotografien ein intensiveres und damit auch entsprechend langsames Fortschreiten der Besucher_innen herstellen – eine Langsamkeit, die wir in speziellen Fotografien des Künstlers in besonderem Maße wichtig finden?

Wie können wir die Vielseitigkeit des Künstlers zeigen, indem wir zum Beispiel unterschiedlichste Aufnahmen, Techniken, Präsentationsweisen usw. eng beieinander hängen, ohne dass aus der bewussten Störung von etwa Kategorien, Kontrasten, Intentionen usw. keine Beliebigkeit suggeriert wird? Wie können sich die Besucher_innen gleichermaßen sicher und in ihren ritualisierten Wahrnehmungsweisen irritiert fühlen?

Der Wunsch der Gruppe war es vor allem, ihre Fragen in körperlichen Praktiken für die Besucher_innen spürbar zu machen und damit auch sich selbst und den Künstler gedanklich in der intra-action der gesamten Ausstellung zu begreifen. So gab es im ›Luft-
holraum‹ einen direkten, leicht ironischen und doch bezeichnenden Auftakt des zweiten Bereichs. Die Arbeit: »88_times_same_same_but_different_oliverblohm« (2017) ist konzeptionell aus den Seminardiskussionen entstanden und thematisiert und verarbeitet diese auf verschiedenen Ebenen. Die 88 Integralbilder verweisen auf die Anfänge der Polaroidaufnahmen und reflektieren zudem die Rolle der Fotografie in unserem digitalen Zeitalter. In der Anfangszeit der Sofortbilder wurde die Motivwahl auch dadurch beeinflusst, dass keine_n Entwickler_in des Bildes von Nöten war. Private Aufnahmen konnten ohne Verlust der Privatsphäre gemacht werden, sodass viele intime und sexuelle Motive fotografiert werden konnten.⁶⁰ Hier zeigten die Aufnahmen 88-mal ein scheinbar selbes Selfie von einem nackten, vor dem Spiegel posierenden Menschen. Der Bildausschnitt endet über den Lippen, die zum Kussmund geschürzt sind, bis knapp über dem Schambereich der Figur. Mit den Polaroids spielten wir mit ihrer scheinbaren analogen Einmaligkeit. Wir beobachteten die Besucher_innen dabei, wie sie nach Unterschieden oder Besonderheiten in den Fotografien suchten. Es war tatsächlich 88-mal dasselbe Motiv: ausgedruckt wurde das Handy-Selfie, das auch das Motiv preisgab, mit einem Polaroid-Drucker (Impossible Instant Lab) den man analog mit Bildmaterial versorgte. Damit waren es 11 Film-Packungen à 8 Bildern, die durch ihre unterschiedliche Lagerung, Alter oder Zustand nie das Bild gleich erschienen ließen. Das vermeintlich einmalige Polaroid hing nun etliche Male wiederholt an der Wand – kuratorisch verstärkten wir diesen Such-Modus nach Unterschieden, indem wir die Polaroids dicht an dicht nebeneinander hängten – die Masse sollte überfordern, aber auch ein Vergleichen ermöglichen. Körperliche Bewegungen der Besucher_innen wurden so mit Fragen nach vermeintlicher ›Originalität‹ und nach ihrer technischen Reproduktion intra-activ in der Ausstellung konfrontiert. Ebenso wie mit dem Voyeurismus, der sich gegebenenfalls intensivierte, wenn die Besucher_innen erfuhren, dass es der Künstler war, der sich

60 Philippe Bourgoïn: »Polaroids zu kaufen war wie Kondome zu kaufen. Wenn jemand in den Laden kam und Polaroids verlangte, wusste man, dass er Fotos machen wollte, die man nicht unbedingt zum Entwickeln bringen wollte«, [kwerfeldein.de/2011/08/17/geschichte-der-fotografie-das-sofortbild/](https://www.kwerfeldein.de/2011/08/17/geschichte-der-fotografie-das-sofortbild/) (Zugriff 18.8.17).

so zeigte.⁶¹ Für den Künstler selbst waren zudem Aspekte des Materials besonders von Interesse: Welchen Einfluss haben Produktion, Lagerung oder Ablaufdatum auf das Erscheinungsbild jedes Bildes und wie wird dies gerade in der Serialität sichtbar? Die Farbunterschiede waren in der Ausstellung nur mit genauer Betrachtung zu erkennen und wurden durch die Vermischung der ausgedruckten Bilder und beließen sie nicht in ihrer 8-Bilder-Packungs-Gruppe bei ihrer Anbringung bewusst unterstützt.

Queer Curating stärkt und fördert VerUneindeutigungen. Somit wurde auch hier Verwirrung, ein »sich Wundern« – Suchen und Suchen lassen – kuratorisch zur spannungsreichen Symbiose mit dem Kunstwerk, mit den Besucher_innen und mit dem Raum gebracht. In heutigen Zeiten der Digitalität, in denen die fotografische Selbstdarstellung in manchen Teilen der Welt ebenso populär ist wie auch zu den Anfangszeiten der Fotografie, funktioniert ihr Blickregime doch anders. Auch wenn es ebenso »Lifestyle-Fotografien« gibt, wie die bei den früheren Fotografien, sind Darstellungen des eigenen Körpers zum Beispiel zum Zweck der Partner_innen-Suche oder Fitnessfortschritte (ob digitaler Möglichkeiten in gewissen Altersparten und vor allem in Großstädten etwa wie Berlin) in besonderem Maße präsent. Derartige Fotografien sind bei digitalen Möglichkeiten (Apps wie Tinder, Grindr und Co.) besonders für den Altersbereich der Studierenden erster Anhaltspunkt des Kennenlernens. Wenn die Apps der Suche nach direktem, körperlichen Austausch dienen, werden oftmals derartige Selfies wie diese des Künstlers auch auf den Profilen verwendet oder in Chats verschickt. Dabei wird das Gesicht aus dem Bildausschnitt ebenso ausgespart, so dass eine spätere Diskreditierung verhindert werden soll. Im Gesamtkontext der Ausstellung wollten wir, dass die Arbeit in einem Bereich hängt, der einen Weitblick und einen Aufenthalt größerer Besucher_innen-Gruppen etwa während der Eröffnung ermöglicht, sodass der Effekt der Arbeit gesteigert wird und eine Unterhaltung darüber möglich wird.

Nackt, provokant und doch ganz anders war die gegenüberliegende Fotografie: Die Arbeit »jesus_was_a_girl« (2011) wurde im Seminar am meisten diskutiert. Es zeigt zusammengesetzt aus sechs schwarz-weiß-Bildern ein nacktes Baby, das auf dem Rücken liegt und die Arme rechts und links ca. im 90 Grad-Winkel von sich streckt. Wir diskutierten viel über das für die Eltern entstandene Bild, das so in der Öffentlichkeit auch Aufsehen hätte erregen können. Wir sehr viel Raum, um über Religion, Provokation und Feminismus zu sprechen und jede_n darüber ihre_seine Meinung zu bilden und zu äußern. Eine derartige Diskussion kann innerhalb eines »safe space« funktionieren und muss unbedingt im Rahmen des Queer Curating Platz finden. Ähnliche (Bild-)Titel tauchen in der (Populär-)Wissenschaft in vielen Varianten auf – wie »Jesus was black, a feminist« und viele weitere Möglichkeiten.⁶² Eine einheitliche Meinung darüber sollte nicht hergestellt werden und eine Abstimmung unter allen entschied über die erhöhte Hängung (an die Kreuzigung auf dem Golgatha-Hügel erinnernd) an dieser Stelle, die dennoch viele als zu provokativ empfanden. Mir ging es bei den Diskussionen neben den Inhalten und Darstellungsweisen der Arbeit ebenso um die Frage, wie man als Ku-

61 oliverblohm.com/88-times-same-same-different (Zugriff 20.8.2020).

62 Jason Farr (2011): »Jesus Is A Black Man: A Decaucasianized Truth«; Simone Felice (2011): »Black Jesus: Roman«, Leonard Swidler (2007): »Jesus Was a Feminist: What the Gospels Reveal about His Revolutionary Perspective«. Die christliche Darstellung in Bezug auf das Erscheinungsbild von Jesus in der Kunstgeschichte und im Glauben ist und war immer wieder Thema von Diskussionen (Abbildungsverbot, vera icon, usw.).



rator_in damit umgeht und innerhalb von Teams eine Haltung dazu gebildet werden kann. Queer-feministisches Kuratieren bedeutet nicht, sich immer einig zu sein. So war auch die Diskussion, die zu diesem Werk entstanden ist, für die kuratorische Positionierung eine wichtige Erfahrung. »Jesus_was_a_girl« ist mit einer Forensik-Sofortbildkamera entstanden und befindet sich im Privatbesitz der Eltern des Babys. Abgesehen von der ungewöhnlichen Darstellung des Kindes, war es uns wichtig, Diskussion auch bei den Besuchenden der Ausstellung anzuregen. Der Wunsch war es, die empfundene Provokation sichtbar zu machen und an die Besucher_innen weiterzugeben. Wir wollten durch das Werk kontroverse Gespräche untereinander bewirken, sodass wir durch die Hängung seine Wirkung überspitzten. Dazu wählten wir die Platzierung über den Köpfen der Besucher_innen; diese erinnert an solche von Kreuzen in der Kirche; außerdem hinterlegten wir das recht kleine Bild noch mit einem schwarzen Rechteck – der ursprüngliche Plan, die gesamte Wand schwarz zu tapezieren oder zu streichen, wurde zu diesen Gunsten und in Anbetracht der nur wenigen Tage zum Abbau der Ausstellung aufgegeben. Wissentlich, dass wir zur Vernissage/Finissage die Bar in dieser Ecke des Raumes vor dieser Wand aufbauen wollten (in nächster Nähe auch zur Arbeit gegenüber), sollte ein langer Blick von unten auf das Bild provoziert werden. Zugleich befanden sich so meist mehrere Leute vor der Bar, die sich dann über das Bild würden unterhalten können. Nicht zuletzt war es für uns auch eine kuratorische Entscheidung, die zentral in der Ausstellung gezeigt werden sollte.

Im nächsten Raumabschnitt der Ausstellung nahmen wir auf neue Weise Bezug auf das direkte Umfeld der Shopping Mall. Eine räumliche Besonderheit waren die großen Doppelfenster, mit dem wir versuchten, zusammen mit der Kunst und dem Außenraum der Straßen und Häuser Berlin-Charlottenburgs vor der Mall zu interagieren. Die Fenster, der Blick nach außen und Blickachsen in den Raum, die als Zeitstrahl dienten, wurden in Verbindung mit der Frage nach Heimat/Lebenswelt wichtig.⁶³

Durchscheinende Plexigläser wurden mit Arbeiten auf UV-festen Klebefolien bestückt und in die Rahmung der Fenster integriert. Rechts zeigte »pola_berlin_01« einen Überwachungsast, der sich nun in die Budapester Straße einfügte. Je nach Tageszeit und Wetter war die Erscheinung der Werke eine andere und veränderte Farbe, Strahlkraft und Einfluss auf die anderen Werke: am Morgen hellrosa und alles andere auch einfärbend, am Abend kräftig pink durch die Dunkelheit dahinter. Der hektische Berliner Ku«Damm vor den Fenstern wurde eingeholt und mit dem Schleier der Kunst belegt. Die gegenseitige Überwachung (Beobachtung) war ein Umstand, den der Künstler in seinem kleinen Dorf, in dem er aufwuchs, ganz ohne technische Hilfsmittel bereits kannte. Der größere Kontext Berlin als »Heimat« war ebenso Thema und warf Fragen dazu auf, was das eigentlich noch sein kann – im Zuge der immerwährenden Debatte um Globalisierung und der Herausforderung sicheren Lebens auf der ganzen Welt. Hier ging es um die Heimat des Künstlers – seiner neuen, seiner alten und der des aktuellen Raumes als Verortung. Der Ausstellungsraum verband sich mit der heutigen und damaligen Zeit, seine künstlerische Technik mit unserer theoretischen Annäherung – alles wurde kuratorisch verzahnt und verwurzelt. Die finale Präsentation ergab sich aber erst im Raum. Sie war darauf bedacht, welche Verbindungen sich durch Immaterialitäten ausdrücken ließen und ausgedrückt werden

63 Wenn es vertraglich erlaubt gewesen wäre, hätten wir zudem die »Rückseite« zur für die Außenansicht ebenso beklebt, um mit der Ausstellung auch von außen sichtbar zu werden.

wollten. Die Bilder verschwammen farblich durch ihre Strahlkraft mit dem Raum und inhaltlich verbanden sich der Außen- und Innenraum und wurden ebenso zum Thema bzw. zum Rahmen der Arbeit. Der Einfluss von natürlichem Licht auf und in Ausstellungsräumen ist in Zeiten des White Cubes und immer strikterer Vorgaben etwaiger Lichtempfindlichkeiten in Museen nur noch selten spürbar, sodass wir zudem dieser Atmosphäre eine Entfaltungsmöglichkeit mit der Kunst geben wollten. Unsere Umwelt sollte ebenso dezidiert als intra-activer Teil der Ausstellung verstanden werden und sich inhaltlich als immaterieller Ausstellungsgegenstand einschalten (#Intra-action und Relationalität). Der Künstler war in einer Umgebung aufgewachsen, bei dem die Natur ihn maßgeblich prägen konnte, sodass besonders das Licht in seiner Kunst und damit auch in der Ausstellung als Einflussfaktor wichtig war.

Neben der Fensterfront positionierten wir »urlaub_01_oliverblohm« – eine Auftragsarbeit für Studierende der Universität der Künste. Die Collage aus analogem Bild und separater, analoger Zerstörung bekam von uns in der Ausstellung noch einen geklebten, rosafarbenen Rahmen – in optischer Erinnerung an das originale 8x10 Trennbild und dessen rosafarbener Lasche zum Herausziehen des Fotos nach der Entwicklung. Die Herkunft des Künstlers entfachte auch Gespräche über Nostalgie, die zum Teil für uns aus seinen Fotos sprach und mit der er sich oft auch explizit auseinanderersetzt. Im Osten Deutschlands in Mecklenburg-Vorpommern in einem kleinen Dorf aufgewachsen, bei dem die auf den Arbeiten gezeigten Ansichten Alltag waren: »20jahre_wilderosten« und »kalkhaufen_07_2014« waren somit vor allem ein intimer Blick in die Vergangenheit und frühere Heimat des Künstlers, ohne dass noch zusätzlich ein textueller Lebenslauf in der Ausstellung hing. Die Atmosphäre der Bilder und auch der Titel sollten sich mit den Emotionen der Besucher_innen verbinden und nicht nur ein Betrachten einer bildgewordenen Biografie hervorrufen. Die Aufnahmen sollten auf diese Weise nicht auf einen inhaltlichen Aspekt reduziert werden und die Betrachtenden konnten freier mit den Fotografien umgehen. Im Sinne Lévi-Strauss« galten persönliche und biografische Details als »reiche Informationen« (1968: 301f.), die hiermit dennoch als Beobachtungsebene angenommen wurden.

In diesem Ausstellungsbereich, der im Vergleich zum sehr weitläufigen Ausstellungsraum wie eine Nische anmutete, legten wir einen bunten Läufer in mehreren Rotönen einer Studentin vor den »kalkhaufen_07_2014«. Diese Installation war mehrdeutig interpretierbar intendiert und wurde auch auf so diverse Weise wahrgenommen und auch genutzt: als visueller und inhaltlicher Bruch, als eine Aufforderung zum sitzenden Verweilen oder als Ergänzung zur Darstellung, die sich damit inhaltlich verband. Es entstanden (vor allem bei der Vernissage) auch Assoziationen eines »typischen Berliner WG-Lebens« oder einer »Künstler_innen-Unterkunft«. Zudem wurde es an diesem Abend auch wie eine Einladung zum Verweilen verstanden, die eigentlich hauptsächlich intendiert war: eine Einladung zum Setzen, Entspannen – vor dem »Stück Natur«.

Die Studierenden waren hier besonders aufmerksam gegenüber den Reaktionen der Besucher_innen und merkten vor allem, wie sehr der Kontext der Wahrnehmung und die Stimmung im Raum zur Interpretation der Bild-Teppich-Kombination beitrugen – ebenso wie die Laufrichtung durch die Ausstellung und damit die Annäherung zum Bild. So erlebten die Studierenden, was Sara Ahmed in ihrer »Queer Phenomenology« (2006) beschreibt: Räume entstehen durch Orientierung und die Kunst entsteht immer erst in der Intra-action ihrer Wahrnehmung (Barad 2003) (#Queer phenomenology, #Intra-action und Relationalität). Richtung und Hinwendung waren für die

Sichtweisen auf die Ausstellungsobjekte maßgeblich. War es zum Beispiel so, dass man von der linken/anderen (hier beschriebenen) Seite in den hinteren Teil der Ausstellung kam, sah man das Pendant zur ›alten Heimat‹ des Künstlers auf besondere Weise: Berlin. Als Blick tatsächlich raus zum Fenster und in Richtung der Werke »pola_berlin« und entlang des Blicks von »Martha« (»marta_02_ua_oliverblohm_2015«). Orientierung im Raum und zu den Arbeiten wurden selbst zur Kunstvermittlung, die sonst oftmals durch Text geleistet wird. Selbst erkunden und die Arbeiten in ihren Zusammenhängen zu sehen, ist im Rahmen des ›queer spaces‹ zentral und gestaltungsleitend gewesen. Die Arbeit »messe_01_ua_oliverblohm« zeigte in ausgeblinder schwarz-weiß Ausbelichtung eine prägnanten Architektur in Berlin. Die Hängung machte nicht nur in der Blickachse spannend, sondern offenbarte auch technisch seine Entstehungsweise durch die Spiegelung des Bildmotivs durch den Trennbildfilm – sofern man das Messegebäude in seiner ›richtigen‹ Stellung/Richtung kannte.⁶⁴ Der Blick Martas (trug uns dabei ebenso zu diesem wie auch zu den restlichen Bildmotiven in der Flucht. Ansonsten blieb ihre Wand frei – ein Umstand, der gerade in Ausstellungen eher selten genutzt wird – und wenn, dann oftmals, um eine Kostbarkeit der Arbeit zu suggerieren. Ihre Nachbarin war eine schwarz-weiß-Fotografie-Wand, bei der der zusätzliche Platz auch wichtig war. Zu sehen waren zwei Bilderpaare – zwei monumentale Wohnblöcke mit dominanten geraden Linien und zwei Porträts mit Kopfschmuck aus zart-fliegenden Pfauenfedern: Eines frontal von vorn und das Zweite zur Seite blickend, zeigten sich in der großen Ausbelichtung die Körnung des originalen Filmmaterials. Die Paare wurden getrennt und mit dem jeweils anderen zusammengehangen.

Diese vier Fotografien wurden hier bewusst nebeneinandergestellt, um zu zeigen, welchen Einfluss der Kontext auf die Motive und ihre Deutung haben kann. Stereotype Zuschreibungen von Wohnhäusern und ihren vermeintlichen Bewohner_innen wurden hier in Frage gestellt. Die Vorstellung von Menschen, die in solchen Wohnblocks wohnen, sind divergent – und doch werden sie oft eher mit Armut und Trostlosigkeit, weniger mit verspielter Schönheit in Verbindung gebracht, die ihr aber nun zur Seite gestellt wurden.

Daran anschließend ging es bei der nächsten Wand auch um den Einfluss des Kontextes auf die Motive, unsere Vorstellungen von Natur und wie sie beeinflusst werden kann. Die Frage nach der Erscheinung von Natur war bei der nächsten Wand eine der Konzeptionsgrundlagen. Der Fotografien, darunter das einzig digitale entstandene Bild der Ausstellung (»CF000248_oliverblohm«) stellten in der Vorstellung vieler Student_innen in der Konzeptionsphase drei Ansichten eines Meeres da. Die zwei größeren schwarz-weiß Ausbelichtungen, die wir anfertigten und das farbige, kleinere, analog gedruckte Bild, platzierten wir hinter Glas (auch wenn dies erst eine Entscheidung war, die vor Ort gefällt wurde und sich gegen die gleichgroße Ausbelichtung entschieden). Durch die blaue Farbe in der Mitte, die Wolkenformationen und die Aufteilung des Bildes mit einem Drittel ›Meer‹ und zwei Dritteln ›Himmel‹ ließen diese Assoziationen von drei Meeresansichten entstehen. Dieses Spiel mit Materialitäten und mit inszenatorischen Maßnahmen rankten sich um die Tatsache, dass drei Aspekte bemerkenswert waren. Erstens: Es handelte sich um die gleichen Motive – nur einmal digital gedruckt und einmal analog mit dem Instant-Lab hergestellt. Und zweitens: Es war kein Meer, sondern

64 Bei der Ausbelichtung der Messe zeigen sich die klimatischen Bedingungen, die zur Zeit des Dauer-Sommer-Regens in Berlin im Jahr 2017 herrschten: manche der Bilder gaben der Feuchtigkeit nach und schlugen Wellen.

ein Feld, das der Künstler fotografiert hatte. Und drittens hing der erste, farbige Abzug Original in der Mitte falsch herum um 90 Grad gedreht, was die Studierenden aber nicht als solches erkannten und wir korrigierten sie nicht. In ihren Köpfen seit der Konzeption sollte es eine Auseinandersetzung mit Naturansichten sein. Der Künstler ließ es zu, dass diese Ausstellung derart sein Kunstwerk veränderte – weit über den üblichen Einfluss der Schaffung von neuem Kontext hinaus. Kunst und Ausstellungen sind in ihrer Intra-action. Die Theoriearbeit vorher und das Vertrauen in die Konzeption bewirkten, dass der Künstler der Drehung des Motivs um 90 Grad zustimmte, sodass aus dem »Himmel auch ein Meer« werden konnte. Die Freiheiten, die sie sich im Umgang mit den Werken des Künstlers hier in diesem Seminar nehmen durften, werden in ihrer kuratorischen Laufbahn eventuell eine Besonderheit bleiben – sind aber für den »safe space« auch des universitären Rahmens genau richtig und ein Zugeständnis an und eine Übersetzung von einer intra-activen Interpretation auch von künstlerischen Arbeiten, die zu jedem Zeitpunkt immer anders sind (#Safe spaces, #Intra-action und Relationalität).

Wir sprachen viel mit dem Künstler über Fragen der Arbeiten, die »aus ihm heraus« und weniger intentional entstanden – einfach »aus Momenten, in denen [er] frei atmen konnte«, wie er betonte. So lernten sie, dass es für Kurator_innen immer wichtig ist, den neuen Kontext des Werkes umsichtig und im Gesamtwerk und Arbeitsweisen von Künstler_innen zu sehen. So existiert nicht dezidiert ein »eigenständiger« Inhalt des Werkes (da von dem Prinzip der Intra-action ausgegangen wird), dennoch aber ein intendiert künstlerischer Wert, der in seiner Integrität in der Ausstellung nicht zugunsten eines Konzepts verletzt werden sollte. (Queeres) Kuratieren und damit auch das Wahrnehmen von Kunst in Ausstellungen verändert dieselbe immer in besonderem Maße und bringt sie erst als solche immer wieder neu hervor – in jedem Moment der Wahrnehmung. Sie lernten also, dass Ausstellungen eine (neue) Perspektive auf die Kunstwerke schaffen, ihre Absichten »verfälschen« oder sogar gegenläufig ursprünglicher Intentionen arbeiten können. Kontextschaffung, Gestaltung und/oder Einordnung in bestimmte Stimmungen, Themen oder Aussagen muss also immer auch mit der Perspektive der Künstler_innen betrachtet werden – egal, ob imaginativ oder real in Person. Nur ein reflektierter, selbstkritischer, informierter und intensiver Umgang mit der Kunst, Künstler_innen und seinen Werken, Selbstaussagen, Titeln und dem neuen Kontext der Ausstellungskonzeption muss dieses Risiko so gering wie möglich halten Kunst in Besitz zu nehmen, als Illustration einer Idee oder bestimmter Aussagen zu verwenden.

Zu den »letzten« (oder eben ersten) Wänden der Ausstellung, gehörte die »Sasha-Sehnsuchts-Wand« – besonders in ihrer Farbigkeit sehr präsent in der Ausstellung. Die Serie »sehnsucht_desire« war 2012 für das Chaos Magazin entstanden. Künstler und Model Sasha Marini waren zu dieser Zeit beide frisch in Berlin angekommen und machten viele Projekte zusammen.⁶⁵ Die gegenseitige Unterstützung sollte in der Ausstellung Platz finden – zudem war die Begeisterung der Studierenden für die Arbeiten groß, so dass auch der Wunsch entstand, die Arbeiten in Tapetengröße mit über 1,60 m Länge zu drucken. Konzeptuell wurden die Arbeiten an dieser Stelle besonders aufgrund von zwei Aspekten eingefügt: Die Sehnsucht, die sich mit Großstädten wie Berlin verbindet, sollten für die Betrachter_innen Anknüpfungspunkte bieten: wie der Aspekt der Sehnsucht generell und des ruhigen Innehaltens, das man in großen Städten auch mal sucht. Je nach Laufrichtung in der Ausstellung nahm man das Bilderpaar zu Beginn oder am

65 Die Arbeiten gemeinsam mit dem Model Sasha Marini und dem Stylisten Pablo Patanè entstanden.

Ende wahr, wodurch es sich in seiner Wirkung zu verändern schien. Um die Verbindung mit Raum herzustellen, zu nutzen und zu verstärken, war es bei der Sehnsucht ein sinnbildliches Streben nach oben bzw. das nach oben strebende Gefühl, was durch die Hängung entstehen und dargestellt werden sollte. Dieses Gefühl sollte sich auch körperlich bei den Besucher_innen umsetzen und sie zum Innehalten bewegen. Dieser Wunsch bezog sich aber auch noch auf zwei weitere Gesichtspunkte und Möglichkeiten: Die Besucher_innen konnten auf diese Weise, entweder nach dem bereits erfolgten Ausstellungsrundgang oder als Einstieg, um sich auf die Ausstellung einzustimmen, einen Moment von dem bisher Erlebten Abstand nehmen und sich auf die Bildwelten einlassen. Aus diesem Grund wurden die Arbeiten an den obersten Rand der Wand angebracht – ein Blick nach oben sollte die Haltung der Besucher_innen verändern. Wichtig war uns dabei ebenso die Außenwirkung, da man das Bild auch durch die Glasfront der Mall innen sehen konnte. Dieser Fakt beeinflusste auch die Auswahl des Motivs und der jeweiligen Seiten der Wand. Erst spät erkannten die Studierenden, dass es nicht etwa Rauch ist, der auf »sehnsucht_withoutframe_o2_preview« zu sehen ist, sondern ein »Fehler« der Chemie, die an dieser Stelle vom Prozessor nicht richtig durchgedrückt wurde – vielleicht ein Such- und Rätselspiel auch für die Besucher_innen?

Daneben befand sich der »Plexiglas-Durchgang«. Grundlage war das Konzept einer Studentin, wobei viele Varianten der Hängung der Gläser und Werke durchgespielt wurden, um doch wieder beim Ausgangskonzept anzugelenken. Ihre Faszination für farbiges Plexiglas und die unterschiedlichen Sofortbildfilme (color, black&white und black&orange), die Motive und den Dialog zwischen den drei Werken, führte zu ihrem Wunsch, dies auf die Besucher_innen zu übertragen und sich inmitten der Welten – der unseren und der der Bilder – zu bewegen. Die Teambestrebung war es dann, die Anknüpfung an unser »Gender-fluides« Konzept zu schaffen, mit Hilfe des Konzepts des Immateriellen und der Idee der Neu-Orientierung in Zwischenwelten. Unsere vorangegangenen Seminar-Diskussionen drehten sich um queeres Arbeiten und Sein und die Frage, in wie weit diese in Porträts gezeigt, hervorgebracht und/oder in Ausstellungen verändert werden können. Denn die Zuordnung von Farben zu Geschlechtern ist gesellschaftlich-kulturell-historisch bedingt und damit wandelbar. Die unterschiedlichen Filme und sonstige, stereotype Zuordnung von Farben wie »rosa« und »hellblau« waren es, die abstrakt thematisiert werden sollten, weil sie eben nicht den geschlechtlich nicht »eindeutigen« Porträts entsprechend zugeordnet wurden. Die sonst üblichen, dichotomen Strukturen wurden nur angedeutet und noch stärker zugleich durchbrochen – zumal bewusst kein weiteres Porträt als Pendant verwendet wurde, sondern die durchsichtige Platte und die Darstellung der Natur neben ihnen. Die Lesbarkeit auf materialästhetischer und fotografisch-technischer Ebene bezog sich vor allem auf die Tatsache, dass vor dem »orangefarbenen Bild« eine durchsichtige Plexiglasscheibe angebracht wurde – nicht etwa eine Rote vor einer schwarz-weiß-Aufnahme wie bei den anderen, um ihr Farbe zu verleihen. So offenbarte sich der »rote Planet« als abstrakte Naturaufnahme (aufgenommen auf Mallorca, Spanien) mit besonderem Duochrom-Film »black&orange«, der zudem in seinem Ursprungs-Quadratformat des Integralbildes beibehalten wurde. Der Film, der aus dem Abgebildeten etwas außerweltlich Erscheinendes werden ließ, wurde kuratorisch in den Raum durch die Installation mit dem Plexiglas umgesetzt und verband so mit der bewussten körperlichen Bewegung alle Entitäten miteinander. Die Farben Türkis und Gelb sollten diese Lesart und Bildwirkung durch den Farbkontrast verstärken und die Besonderheit der Erprobung von Filmmaterial in

Verbindung mit dem phantasieanregenden Titel noch stärker in den Vordergrund rücken. Die herausfordernde Umsetzung der Hängung, die Suche nach den richtigen Platten durch die Studierenden, die hohen Kosten der Installation und die verschiedenen Intentionen/Interpretationen – all das vermischte sich und war vergessen, als alle Besucher_innen sich darin verloren, erkundeten und spiegelten. In den vielen Fotografien, die dort auch entstanden, schrieben sich die Besucher_innen in die Installation ein und brachten alles Fluide mit ihrem Sein zum Leben. Das »letzte« oder »erste« Bild der Ausstellung übersahen viele Besucher_innen. Der Kompromiss zwischen Studierenden und dem Künstler, etwaige Fotografie eines toten Spatzen, der an einem Luftballon hängt, (»stufe2_schutz-40sek_new«) überhaupt zu zeigen, war, es auf eine Weise an eine Säule aufzuhängen, die eine Überspitzung des Bildinhalts, der sinnbildlich das »nach-oben« als Aufstieg in den Himmel umsetzte. Dieses erste Mikrowellen-Experiment des Künstlers sollte tragisch und doch sinnbildlich die Ausstellung bereichern. Daneben stand auf dem Weg hinaus ein Sockel, auf dem unser Gäste-Buch und Stifte lagen, in das sich die Besucher_innen eintrugen, was uns im Nachgang viel Freude bescherte.

Ende⁶⁶

Der Katalog zur Ausstellung - POLARO_ID // THE BOOK

Im anschließenden Semester erarbeiteten 30 Studierende einen Katalog zur POLARO_ID-Ausstellung. Fünfzehn gehörten zum Kurator_innen-Team und fünfzehn schauten mit einem »Blick von außen« auf das Projekt. Dieser Umstand bereicherte das Projekt sehr. Die eine Hälfte reflektierte, erklärte und berichtete und die zweite spiegelte das Gehörte, wobei die meisten die Ausstellung nicht gesehen hatten. Ein Umstand, die Ausstellung nicht gesehen zu haben, der bei der Betrachtung von Katalogen nicht ungewöhnlich ist. Wie man über Kunst schreiben kann und wie nicht nur vermeintliche »Ergebnisse« der Ausstellung Platz im Katalog finden, sondern vor allem die Ausstellung selbst nochmal und doch anders zur Aufführung kommen könnte, stand im Zentrum des Seminars. Das Seminar-Ausstellungs-Katalogs-Hybrid ist dabei mit den gleichen Methoden des Queer Curating durchgeführt worden, sodass es den Umfang sprengen würde, beide Konzeptionen hier einzufügen, sodass der Ablauf nur stichwortartig einen Eindruck geben soll, was neben ständigen Treffen zur Textbesprechung stattfand.⁶⁷ Untenstehend ist einer der Texte, der inmitten des Katalogs einen Versuch unternahm, einen Blick auf das insgesamt einjährige, studentische Projekt zu werfen.

66 An dieser Stelle bleibt bewusst ein Fazit aus – weder einem von damals noch einem aus aktueller Perspektive.

67 Katalogproduktion/Seminarprogramm in Stichpunkten: Vorstellungsunde und wieder »First Questions« und anekdotisches Erzählen über die besten Ausstellungen, die man erlebt hat // Geschichte des Ausstellungskatalogs / Kunstbuchs, Besuch der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin // Besuch bei Neurotitan Shop & Gallery // Freiwillig: Walther König @Museumsinsel // Gruppenfindung zur gemeinsamen Analyse für Referat // Referate (je drei Personen zusammen) zu Vorbildern von Ausstellungskatalogen, Gestaltungsideen und genaue Analysen // Besuch @Monopol – Magazin für Kunst und Leben, Gespräch mit Redaktionsmensch // Revisiting: was wollen wir mit unserem Katalog ausdrücken und erreichen? // Besprechungen, Gruppenarbeit // Weiterentwicklung der Ideen mit Weihnachtstee, Glitzer und Keksen // Kreativstunde mit externer Vermittlerin // Gruppenarbeit, Texte, Layout // Einführung in InDesign // Partyplanung, die scheiterte // monatelanges Ringen um das Lektorat und die Veröffentlichung und das letztlich Scheitern des Projekts.

»Der einzige Weg eine Versuchung loszuwerden, ist, ihr nachzugeben.«
(Oscar Wilde [1881] 2011: 22)

Wer ist POLARO_ID?

POLARO_ID sind 35 engagierte Student_innen, ein talentierter Künstler und eine großartige Ausstellung, die im Rahmen eines BA-Seminars an der Universität Potsdam realisiert wurde.

Als Hybrid zwischen Ausstellung und multidisziplinärem Seminar entstand unter der Leitung von Beatrice Miersch und mit vielen Unterstützer_innen eine Ausstellung, bei der zeitgenössische, analoge Fotografie gezeigt und zugleich neue Methoden des Ausstellens erprobt wurden. Wir bewegten uns zwischen Chaos und Konzeption, diskutierten mit Liebe zur Kunst und zum rhizomatischen Denken die Theorie und Praxis von POLARO_ID. Die Konzeption wurde an der Universität, im Podewil Berlin, in unseren Herzen und vor Ort, auf den 675 qm Fläche des Artspace im BIKINI BERLIN entwickelt, wo die Ausstellung am 14. Juli 2017 eröffnete. Die Fotografie von Oliver Blohm war dabei Zentrum und Experimentierfeld zugleich. Die theoretisch-praktische Arbeit mit der Kunst und mit unterschiedlichen Theorieansätzen offenbarte uns Themen, die uns bewegten, Methoden, die wir verwenden und Inhalte, die wir zeigen wollten. So begaben wir uns auf die Suche nach unserer kuratorischen Haltung und ihrer visuellen Umsetzung im Raum. Aufgeteilt in Expert_innen-Teams und mit der Unterstützung von Lena Fließbach, einer weiteren Kuratorin, hinterfragten wir dann die Mechanismen des Ausstellens selbst, dachten über ihre Möglichkeiten und unser eigenes Zeigen nach: Wir erörterten und dekonstruierten theoretische Texte, durchforsteten sie nach produktiven Ideen, kümmerten uns aber auch um Szenografie, Kommunikation, Finanzen und Technik. Dabei drängten sich uns viele Fragen auf: *Wie können sich (so viele) Kurator_innen mit einer_m Künstler_in auf ein Ausstellungskonzept einigen? Eines, das all das bisher Gelernte umsetzt? Im Raum alle Höhen erreicht und zugleich alles umwirft, was wir kennen, wollen und zu hoffen wagen? Welche Entscheidungen, Lenkungen und letztendlich machvolle Positionierungen kann man abgeben und zugleich den eignen Ansprüchen an die universitäre Lehre, Ausstellungen und denen des Ortes und des Künstlers genügen? Wie können diese Prozesse genug Lehrstück, Chaos, eigene Haltung sein und wie können ihnen gleichzeitig demokratische Entscheidungsprozesse und sprudelnde Kreativität zugestanden werden, wenn uns währenddessen die Zeit und das Geld davonläuft? Nur durch gemeinsame Verantwortung, Kreativität und Leidenschaft konnten wir etwas Neues schaffen, das sowohl auf uns, als auch auf der Kunst und kulturwissenschaftlichen Theorien aufbaute.* Indem wir unsere verschiedenen Seinsweisen, Energien und Dynamiken und das künstlerische Werk gedanklich mit dem Ort des BIKINI BERLIN verknüpften, erarbeiteten wir ein Konzept, das jede der mehr als dreißig Wände und 130 Bilder miteinander verband, Blickachsen und que(e)re Verbindungen schuf und unsere Gedanken visualisierte. Die Ausstellungsbereiche hinterfragten die Rolle der Originalität von Fotografie, die Langsamkeit/Schnelllebigkeit ihrer heutigen Verbreitung und ihre Autor_innenschaft. Wir wollten Blohms Umgang mit Schönheit, Licht und Mode mit fluiden Identitäten, Raum mit Zeit, Technik mit Theorie verzahnen. Inmitten Berlins zeigte die Ausstellung nichts weniger als die Möglichkeiten der Fotografie bei der Hervorbringung einer queeren Gesellschaft(sutopie) mit diversen Lebensweisen. Oliver

Blohms Bilder oszillieren zwischen Natur-, Porträt- und Modefotografie und abstrakten Experimenten, bei denen die Ideen von Schönheit und Zerstörung nah beieinander liegen. Auch die Materialität der Sofortbild-Filme, mitsamt ihrer technischen Aspekte, und die Funktionsweise der 30kg schweren Großformat- oder der kleinen Polaroid-Kamera, standen im Mittelpunkt der Ausstellung. Nach intensiv-freudiger Arbeit, in denen wir die Arbeitsweisen Blohms, seine Fotografien, den Artspace und uns als Kurator_innen kennenlernten, eröffneten wir die Ausstellung mit einer schillernden Vernissage. In nur zwei Wochen waren mehr als 3000 Besucher_innen begeistert. Und nun? Zwei Jahre und ein weiteres Seminar für die sensible Katalogentwicklung später sind wir noch immer stolz und dankbar für die unglaubliche Erfahrung. So ist dieses Buch Zeugnis und Beweis einer großen Liebe. Einer gemeinsamen Liebe zur Kunst, in Bildern, in Konzeptionen, in Worten und Texten – für POLARO_ID!

Danke an alle, die uns unterstützt haben!
Beatrice Miersch

Danke

Danke an Lina Dieckmann für ihren Mut und ihren kühlen, klugen Kopf, danke an Giulia Artusa für ihr temperamentvolles Herz und ihr Durchsetzungsvermögen, danke an Ali Lübber für ihre sensible Weit_sicht, danke an die Jewellery-Gang, Mathilda Berndt und Kristina Braun, für ihre unermessliche Kreativität, danke an Michel Hoppe für seine geduldige Ungeduld, danke an Leah Julie Rose Luettke und Chaleena-Garance Bienecke für ihr beruhigendes Organisationstalent, danke an Kristin Hinz, Ann Milz und Lisa Marie Gräning für ihre Entschlossenheit, danke an Julia Gabryl und Jasmin Haas für ihre fröhliche Gedankenenergie, danke an Yardena Breitstein für ihre beständiges Engagement, danke an Esra Küller, Léa Göhring, Jolene Holst und Lilith Künstler für ihr gedankliches Glitzer, danke an Eileen Rohlf für ihre verantwortungsvolle Leichtigkeit, danke an Alex Ruszczynski für seine stoische Zuverlässigkeit, danke an Harriet Schulz und Imke Rohrschneider für ihr Sprachgefühl, danke an Sonja Foth für ihr verplantes Planen, danke an Freiherr Richard von Berlepsch für sein sprudelndes Sein, danke an Jenny Bislinger und ihren Mann Tari für ihre liebe Unbremsbarkeit, danke Oliver Blohm für sein Vertrauen, seinen Überblick und sein Talent, danke an Denise Postler für ihr fotografisches Auge und Luc für seine Beats, danke an Fidélité Niwenshuti-Mugwaneza und Sina Kehr wieder für ihren genauen Blick, danke an Damaris Reichert für ihre Konstanz, an Kateryna Blazheichuk, Ronja Delfs und Elmedina Selmani für ihre hilffreies Tun und an Roxana Salzburger, Nora Stölten, Lisa-Marie Riemer und Lea Gruban und Sophia Zariouto für ihre fidele Art, danke an Lena Fließbach für ihre Ideen, danke an Max Freiesleben für sein poetisches Denken, danke an Paula Sawatzki für ihre einfühlsame Präzision, danke an Cecilia Akibaya für ihre Teamgedanken, danke an Sita Bertram, die uns geduldig Dorian_isierte, danke an Yella Roth für ihre Direktheit, danke an Andji Thelen und Laura Vogel für ihre schillernden Masken und danke an Shawn-Orric Dreyer für seine futuristische Verliebtheit.

4.2 Die Ausstellung: »Homosexualität_en«

Das zweite Ausstellungsbeispiel wurde 2015 als Kooperation des Schwulen Museums* (heutiges SMU) und des Deutschen Historischen Museum (DHM) entworfen und in beiden Häusern gezeigt, bevor es zusammengeführt in neuer Form ins LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster wanderte.⁶⁸ Die Ausstellung wurde von Birgit Bosold, Dorothee Brill und Detlef Weitz (Szenografie) mit wissenschaftlicher Mitarbeit von Sarah Bornhorst, Noemi Molitor und Kristine Schmidt und in Münster zusammen mit Hermann Arnhold kuratiert und präsentierte erstmals in großem Umfang in Deutschland eine Auseinandersetzung mit Geschichte, Kunst, Kultur und Politik von Homosexualitäten, ihrer »Erfindung« im 19. Jahrhundert und ihren heterogenen Lebensweisen und Ausdrucksformen.⁶⁹

»Homosexualität, wie wir sie heute verstehen, begreift die Ausstellung als eine Erfindung der Moderne.«⁷⁰ Die programmatische Verbindung der Ausstellungsstücke, die Gestaltung der Kapitel und der Umgang mit den Besucher_innen sind für die hier gewählte Perspektivierung des Queer Curating besonders interessant. Die »Homosexualität_en«-Ausstellung ist in ihrem Umgang mit Objekten, ihrer Art und Auswahl an Inhalten und der Einbeziehung der Besucher_innen im Rahmen queer-feministischen Ausstellens Inspiration und Vorbild.⁷¹ »Homosexualitäten« wurde in Verbindung mit der Ausstellung zu einem diskursiven, kulturellen und gesellschaftlichen Ort, an dem die Grundlagen der Gesellschaft verhandelt wurden. Der Blickwinkel des Queer Curating ermöglicht dabei auch ein neues Herangehen an Ausstellungsanalysen. Aufbauend auf feministischen Ansätzen des Kuratierens, Queer Theory soll mit der Analyse die Reziprozität von Theorie und Praxis zur Methode und zum Ziel gleichermaßen werden. Dabei stehen auch hier nicht dezidiert Inhalte und Sichtbarkeit der LGBTQI-Themen im Fokus. Queer (Curating) bezieht sich hier auf die Frage, wie »das Ineinandergreifen diskursiver, habituellem und institutioneller Prozesse in einer Komplexität gesellschaftlicher Herrschaftsstrukturen zu denken ist« (Engel 2002: 47) und wie eben diese in Ausstellungen gestört und Alternativen vorgeschlagen werden können. So werden im Folgenden Momente kuratorischer Störung innerhalb ritualisierter Strukturen einer vermeintlichen Evidenzproduktion untersucht. Ein »Verlernen« normierter Strukturen, das vor allem »von innen« heraus geschehen kann und sollte, so dass sie »sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur« bedienen kann.⁷²

68 Schwules Museum* und Deutsches Historisches Museum (Berlin), 26.6.-1.12.15, und LWL-Museum für Kunst und Kultur (Münster), 13.5.-4.9.16. Teile der Analyse erschien bereits in abgewandelter Form in: Beatrice Miersch (2019): »Evidenzen Stören. Überlegungen zu einem Queer Curating«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), Evidenzen des Expositorischen. Bielefeld: transcript, S. 203-232.

69 Vgl. Ausst.-Kat. Homosexualität_en (2015), Hg. von Birgit Bosold/Dorothee Brill/Detlef Weitz, Berlin: Sandstein, Klappentext.

70 Ebd.

71 Die Analyse der Homosexualität_en-Ausstellung erschien in abgewandelter Form: Beatrice Miersch (2019): »Evidenzen Stören. Überlegungen zu einem Queer Curating«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), Evidenzen des Expositorischen. Bielefeld: transcript, S. 203-232.

72 Jacques Derrida (1967): Die Stimme und das Phänomen. Einführung in das Problem des Zeichens in der Phänomenologie Husserls, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 164f. Vgl. Simon Koschut (2016): Normative Change and Security Community Disintegration. Undoing Peace. New York: Palgrave Macmillan, S. 71

Ausstellungen und ihre Besucher_innen werden, so das Verständnis queer-feministischen Kuratierens, in der Regel von (hetero)normiertem Wissen »(in)formiert« (vgl. Sullivan 2003: vi, 42f., Kapitel 1.1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«). Denkmuster äußern sich darin in genealogischen, historiografischen und kunsthistorischen Masternarrativen und entsprechenden Displays. Ein Ziel ist es demnach, mit einem Queer Curating durch bewusste Störungen ein ebensolches »Verlernen« normalisierter Rituale und Strukturen zu befördern und diese Zeigestructuren zu ver- bzw. entfremden. Dies bedeutet auch, die Konstruiertheit von (Kunst-)Geschichte und Wissen offenzulegen, sie herauszufordern, als veränderbar zu kennzeichnen und diverse, queere Narrationen zu zeigen.⁷³ In diesem Sinne ist Queer Curating ein politisch intendiertes Intervenieren, das mithilfe von vielseitigen, heterogenen und speziell auf den Ort bezogenen queer-feministischen Praktiken für Ausstellungen eingesetzt werden kann. Zu untersuchen ist, inwiefern Störungen und Widerständigkeiten in der »Homosexualität_en«-Ausstellung ausgemacht werden können, um ritualisierte, machtvoll und normierende Strukturen in Ausstellungen zu destabilisieren, zu dekonstruieren und kuratorische Machtgesten und Setzungen zu hinterfragen. Ein interventionistisches, repräsentationskritisches und queer-feministisches Konzept, das sich vor allem seit Judith Butlers subversiv-performativem Konzept von Widerstand entwickeln konnte.⁷⁴ Die Strategie der Störung kann aus spezifischen Themen, Ausstellungsstücken und queer-feministischen Ansätzen entwickelt und betrachtet werden. Dabei erfolgen die Störungen auf mehreren Ebenen: auf sprachlicher, visueller und körperlicher Ebene, wobei alle interdependent zueinander sind. Ziel ist es, widerständige Störmomente zu erarbeiten, die vom institutionellen System nicht verinnerlicht werden kann (vgl. Engel 2011) und es deshalb verändern.

Durch die Auseinandersetzung mit der kunst- und kulturhistorischen »Homosexualität_en«-Ausstellung wurde der Versuch unternommen, Methoden des Queer Curating auszumachen und analytisch Umsetzungsannahmen herauszustellen.⁷⁵ Dieses umfassende Ausstellungsprojekt ist in der Verbindung aus seinen Themen und dem Format nicht einzigartig, aber doch in der Umsetzung (auch mit entsprechenden, finanziellen Mitteln) ein wichtiger und immer noch inspirierender Meilenstein auf dem Weg queer-feministischen Kuratierens. An den beiden Ausstellungsstationen werden die Erkenntnisse meiner Arbeit überprüft und gleichermaßen als Ergänzung

73 Vgl. Muttenthaler/Wonisch 2007, #Queere(nde) Narrationen?, Kapitel 1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch«, 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«.

74 Vgl. Michaelis/Dietze/Haschemi Yekani (2012); Amelia Jones (2017): »Citizenship and the Museum. On Feminist Acts«, in: Jenna C. Ashton (Hg.), *Feminism and Museums. Intervention, disruption and chance*. 1, Edinburgh/Boston: Museums Etc, S. 74–98; Elke Krasny (2013): »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Women's Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History and Art*, Wien: Löcker, S. 10–30; Helen Molesworth (2010): »How to install art as a feminist?«, in: Cornelia Butler/Alexandra Schwartz (Hg.), *Modern Women. Women Artists at The Museum of Modern Art*, New York: Museum of Modern Art, S. 498–513; Mörsch (2009) und das Netzwerk Museen Queeren Berlin, online unter: queeringthemuseum.org (Zugriff 1.1.18).

75 Auch wenn Ausstellungsanalysen nicht eigens kuratierter Ausstellungen methodisch diskutierbar sind, wenn man von einem performativ-relationalen und vor allem intra-activen Konzept von Ausstellungen ausgeht, konnte mit der Brille des queer-feministischen Ausstellens der Betrachtung viel abgewonnen werden, was hier zur Diskussion gestellt wird.

zum Methoden-Glossar weiterentwickelt, so dass sie nicht additiv, sondern integrativ sind und ihnen der Raum für Leer- und Lehrstellen eingeräumt wurde. Im Folgenden wird also ein Ausstellungsbeispiel vorgestellt, das ich mit der Brille des Queer Curating für anschlussfähig für theoretisch arbeitende Praktiker_innen im Rahmen kritischer Wissensproduktion halte. Denn die Kurator_innen behandelten mutig gesellschaftlich längst wichtig gewordene Themen und vermochten es, reflektiert den Herausforderungen des musealen Raumes zu begegnen. Die Ausstellung wurde vor allem aufgrund ihres Umgangs in der Verknüpfung von queer-feministischer Theorie und Praxis und der sichtbaren kuratorischen Haltung in ihrer Gestaltung ausgewählt und nicht unbedingt ob des Themas, da die Praktik des Queer Curating grundlegender gedacht wird (vgl. Kapitel 1.1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch« und 2.4 »Queer und Ausstellen?«). Besonders ihre programmatische Verbindung der theoretischen Grundlagen mit dem methodischen Umgang mit Objekten, der Gestaltung der Ausstellung und der Frage nach Wissensproduktion, sind dabei interessant. Dennoch sind Fragen nach Repräsentation, Masternarrativen und starren Kategorisierungen nach wie vor und gerade heute auch in der Betrachtung von Ausstellungen virulent.⁷⁶ Mit diesem Blick wird im Folgenden untersucht, inwieweit die Ausstellung »Homosexualität_en« ein Beispiel für ein solches Ringen um Sichtbarkeit sein könnte.

Haltung zeigen – außen und innen

Als in Berlin im Jahr 2015 die »Homosexualität_en«-Ausstellung im Schwulen Museum*, im Deutschen Historischen Museum und später im Museum für Kunst und Kultur in Münster eröffnete, war die Aufregung groß.⁷⁷ Bereits das Ausstellungsplakat entfachte eine öffentliche Debatte, die symptomatisch nicht nur für einen konservativen Berliner Umgang mit Ausstellungen, sondern auch mit kuratorisch-politischer Haltungen, Kommunikation generell und nicht zuletzt visuellen Gewohnheiten in der Öffentlichkeit zeugt – aber dazu gleich mehr.

Ausstellungen beginnen bereits vor dem Besuch des Ausstellungsraums. Sie beginnen bereits mit der medialen Wirkung nach außen – wie etwa mit einem Plakat oder einem Instagram-Post. Durch die Auswahl des Motivs und deren gestalterische Umsetzung kann eine queere Aufmerksamkeit entstehen, die hier als programmatisch die gesamte Ausstellung »Homosexualität_en« und für ein Queer Curating gesehen werden kann. Die folgende Auseinandersetzung und Beschreibung mit dem Ausstellungsplakat sind daher auch exemplarisch zu verstehen, weshalb es hier auch als Abbildung eingefügt wird (vgl. 5. Abbildungsseite).

76 So betont auch Maura Reilly: »postcolonial Others (were included) as long as they speak of their Otherness« (2018: 104).

77 Die Irritation zeigte öffentlich ihre Wirkung bis hin zum Verbot des Plakats durch die Deutsche Bahn AG, es an den gebuchten, zentralen Plätzen zu zeigen. Weil das Plakat aber auch nicht das klassische Narrativ der Homosexualität/Schulengeschichte bedient, sondern eine Trans*-Person zeigt, gab es auch aus diesen Reihen sehr große Proteste und Drohbriefe, erzählt Detlef Weitz in einem Gespräch mit der Autorin am 8.12.17 im Südblock in Berlin-Kreuzberg.

The poster features a central image of a muscular man with short brown hair and bright red lipstick, wearing a white thong. He is looking slightly to the right. Overlaid on the image is the title 'HOMOSEXUALITÄTEN' in large, red, stylized letters. Below the title, the dates '26.06.-01.12.2015' are printed in red. Further down, the text 'SCHWULES MUSEUM* ■ DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM' and 'GEFÖRDERT DURCH KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ■ KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER' is displayed in red. At the bottom, there are logos for 'Schwules Museum*', 'DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM', 'KULTURSTIFTUNG DES BUNDES', and 'KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER'. A small vertical line of text on the left side reads 'Eine Ausstellung im'.

HOMOSEXUALITÄTEN

26.06.-01.12.2015

SCHWULES MUSEUM* ■ DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM
GEFÖRDERT DURCH KULTURSTIFTUNG DES BUNDES ■ KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER

Eine Ausstellung im
Schwules Museum*

DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM

Gemeinsam gefördert von
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

KULTURSTIFTUNG DER LÄNDER

Ausstellungsplakat: »Homosexualität_en«, Schwules Museum* und Deutsches Historisches Museum Berlin (Berlin 2015). Grundlage Cassils: Advertisement: Homage to Benglis (2011), Foto: Cassils & Robin Black und Ronald Feldman Fine Arts, Schwules Museum*, Gestaltung: Chezweitz GmbH

Das Plakat der Ausstellung »Homosexualität_en« war sowohl in Berlin als auch in Münster im urbanen Raum sehr präsent.⁷⁸ Guck es dir an. Lies nicht gleich weiter. Betrachte es genau und lass es wirken.

Das Motiv zitiert eine aus der Werbung bekannte, glatte Ästhetik – erst auf den zweiten Blick werden vermeintliche Makel des »perfekten Weißen Körpers« sichtbar.⁷⁹ Dargestellt ist eine in ihrer Geschlechtlichkeit nicht eindeutig bestimmbare Weiße Person vor einem weißen Hintergrund mit auffällig gestalteter, roter Typografie. Der Körper ist geprägt durch extremen Muskelaufbau, der die Adern an den Händen und Armen stark hervortreten lässt. Die einzige Bekleidung, die hinter dem Sichtschutz des Schriftzuges vorscheint, zeigt sich durch die leichte Drehung der Hüfte ein weißer Jockstrap, der einen Penis zu schützen scheint oder diese Stelle nur als Form schmückt. Darüber werden tiefe Narben und ein Treasure Trail erkennbar; der Bildausschnitt endet knapp unter der Schamgrenze und in der Mitte zieren eine Brust_Brüste gepiercte Brustwarzen. Der offene Blick richtet sich zur Seite – weg vom Betrachtenden – die Augenbrauen weiß überschminkt, der Flaum an der Wange scheint durch das Puder hervor. Der abgewandte Blick erlaubt ein ungestörtes Beobachten und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Seitenscheitel-Frisur in gleicher Richtung und auf die rot geschminkten Lippen. Diese wiederum stellen eine Verbindung zu dem Schriftzug: »H⁰M⁰« her, die die gleiche Horizontlinie schmücken. Der Schriftzug umfasst den posierenden Körper in auffälliger Weise und überschreibt ihn zugleich. Der untere Teil: »SEXUALITÄT_EN« wird von den Armen förmlich gehalten und lässt in seinem Abstand nach oben und unten genau die Bereiche der vermeintlich eindeutigen Geschlechtsmerkmale frei. Mit dem Blick also in die untere Bildhälfte ergibt sich der Ausstellungstitel: »HomoSEXUALITÄT_EN«. Halten die Buchstaben die Schultern nun gefangen oder geben sie Halt? Sind sie eine Last oder eine Stabilisation, die den Körper sanft umschließt? Durch die körperliche Verwobenheit nimmt der Titel auch Züge einer Beschreibung an – ob diese eine Selbstbezeichnung oder eine Zuschreibung von außen ist, wird nicht sichtbar. So ließe sich fragen, ob in diesem Sinn bewusst vermeintlich eindeutige Geschlechtsteile von dem Schriftzug gerade nicht verdeckt, sondern gerahmt werden, um eine Identifikation zu provozieren und diese gleichermaßen zu konterkarieren? Weisen die oberen Buchstaben gezielt auf die Brust/Brüste und deren Piercings? Geht es dabei um (Nicht-)Identifikation? Um Diskriminierung und Kategorisierungen? Geht es allgemein um die (Un-)Sichtbarkeit von Trans*-Menschen? Um Begehren? Nach eingehender Betrachtung des Plakats wird deutlich: Die typografische Gestaltung macht nichts *eindeutig* und ist darin als queere Strategie beschreibbar (vgl. Engel 2005: 259-282). Das Plakat erscheint wie ein Bekenntnis der Kurator_innen zur verkörperten Vielseitigkeit und scheinbaren Widersprüchlichkeit der sichtbaren Person. Einem Bekenntnis, bei dem Theorie und Methode eins werden. Die Auswahl eines Kunstwerkes als Plakatmotiv, das auch in der Ausstellung gezeigt wird,

78 Das LWL-Museum fügte für ihre Ausstellung 2016 ihr Logo auf das Plakat hinzu.

79 »Weiß« ist weder ein biologischer Begriff noch eine »Hautfarbe« oder einer Pigmentierung, sondern ist eine ideologische Konstruktion und steht für eine privilegierte Position in der Gesellschaft. »Weißsein« ist eine historisch durch rassistische Annahmen konstruierte, unsichtbare und machtvoll Norm, die Beziehungen zwischen Menschen und deren Zugang zu Ressourcen zuschreibt und strukturiert. Zur Critical Whiteness vgl. Maureen Maisha Eggers/Grada Kilomba/Peggy Piesche (Hg.), *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Münster: Unrast 2005.

ist zwar nichts Neues, aber die Ablesbarkeit der kuratorischen Haltung in der Gestaltung ist für ein Queer Curating essentiell.⁸⁰ Grundlage des Plakats ist die fotografische Arbeit der »gender non-conforming trans masculine visual artist« Cassils⁸¹. Cassils hat als Trans*-Person die Grenzen der Geschlechterkonformität und queeren Theorien am eigenen Körper erlebt und auf besondere Weise herausfordert. Cassils war mit dieser und weiteren Kunstwerken in der Ausstellung vertreten. Die zugrundeliegende Arbeit »Advertisement: Homage to Benglis« (2011) ist Teil der sechsmonatigen Serie »CUTS: A Traditional Sculpture« (2011-2013) – einer physischen Transformation des eigenen Körpers in 160 Tagen – einer zur performativ-skulpturalen Umsetzung der inneren Überzeugung.⁸² Mit der mehr als 11 kg Zunahme an Muskelmasse und Veränderungen des Körpers durch Bodybuilding-Techniken in 23 Wochen setzt Cassils sich mit der normierenden Ästhetik der Werbung und den damit verbundenen, gesellschaftlichen Körperidealen und dem performativen Geschlecht auseinander. Provokativ und zugleich programmatisch werden zentrale Aspekte der Ausstellung mit dem Plakat verdeutlicht und sichtbar gemacht.

Die Pluralisierung von »Homosexualität« zu »Homosexualität_en« wird in Verbindung mit dem Gendergap durch die Arbeit von Cassils visualisiert, die idealisierte Vorstellungen einer westlichen Schönheit vereint – mit stereotypisierten männlichen (wie ausgeprägten Muskeln) und weiblichen Attributen (wie roten Lippen) und damit konkurrenziert. Eine Erweiterung der binären Geschlechterordnung zielt das Plakat, das vor allem das queere Dazwischen betont.⁸³ Ein eindeutiges Lesen, Identifizieren, Kategorisieren, Festlegen oder Bewerten durch die Betrachter_innen wird erschwert – Praktiken, bei deren Ausübung wir eher ungern gestört werden. Die emblematische Struktur zwischen Text und Bild zeugt von Verweigerung und Multiplizierung, von Möglichkeiten auf vielen Ebenen – so wie Cassils selbst durch das extreme Krafttraining und Einnahme von Steroiden das Leben als Trans*-Person auslebt und zeigt. Was die Guerilla Girls schon seit dem Jahr 1989 fragen: »Do women have to be naked to get into the (Met.) Museum?«, wirkt wie eine Anspielung, die aufgegriffen, weitergetrieben und ad absurdum geführt wird. Die provozierten Suchbewegungen, Vielschichtigkeiten und Irritationen des Plakats erzeugen performativ eine Aussage, die aber weder eindeutig ist noch feststeht. Die Fragen, die sich allein um das Plakat drehen,

80 Siehe Birgit Bosold/Dorothee Brill/Detlef Weitz (Hg.) (2015): Ausstellungskatalog: »Homosexualität_en«. Berlin: Sandstein.

81 cassils.net/about-2/ (Zugriff 25.6.18). Cassils benutzt »they/their/them« als Pronomina und nur dem Nachnamen. Die Singularität des Namens und die Pluralität der Bezeichnungen reflektieren zudem die künstlerische Position Cassils nach eigener Aussage. Vgl. cassils.net In der Übertragung ins Deutsche wird hier entweder der Name wiederholt oder »xier« als Pronomen verwendet. Vgl. nonbinarytransgermany.tumblr.com/language (Zugriff 18.01.18).

82 Vgl. cassils.net/portfolio/cuts-a-traditional-sculpture/ (Zugriff 18.01.18). Die Arbeit ist eine Hommage an Eleanor Antin's Performance »Carving: A Traditional Sculpture« (1972) und an Benglis.

83 Es erscheint damit wie eine Visualisierung Magnus Hirschfelds skizzierter Gedanken zur Unendlichkeit der Möglichkeit von geschlechtlicher Ausprägung (1901): »Was muss das Volk vom Dritten Geschlecht wissen! Eine Aufklärungsschrift hg. vom wissenschaftlich-humanitären Comitée, Leipzig: Max Spohr, schwulencity.de/hirschfeld_was_muss_volk_wissen_1901.html und die Petition zur Änderung des § 175 StGB im Reichstag am 31.3.1905, vgl. Reichstagsprotokolle, reichstagsprotokolle.de/Blatt_k11_bsbo0002814_00146.html, S. 5826-5842 (Zugriff 8.1.18).

können unendlich viele werden. Auch die Ausstellung wird diese nicht beantworten, sondern multiplizieren, was der Titel und das Plakat bereits ankündigt.

Ebenso wie das Plakat bereits vor der Ausstellung die Besuchenden einstimmt, wurde vor dem DHM und dem LWL- Museum ein weiteres Ausstellungsstück präsentiert. »Powerless Structures Fig. 117« (2001) des Künstlerduos Michael Elmgreen & Ingar Dragset besteht aus zwei Sitzbänken. Auf der einen Bank steht die Aufschrift »HOMO-SEXUALS ONLY«, auf einem zweiten, kleineren Bankstück lediglich »ONLY«, deren größerer Teil fehlt – und damit die Beschreibung spezifischer Menschen. Assoziationen zu Diskriminierungen von Homosexuellen als Abweichung einer Norm werden ebenso hervorgerufen wie die Diskriminierungen des Nationalsozialismus, rassistischer Apartheid und weiteren Alltagspraktiken der Exklusion, die sich im öffentlichen Raum materialisierten und diese Praktiken auf diese Weise mitkonstituierten. Diese Wiederaufführung und Ausgrenzung wurde hier gezeigt und zugleich sichtbar ausgelöscht – auch, indem sich alle Menschen auf Elmgreen & Dragsets Bank setzen konnten. Sie ließen sich selbstbewusst oder unbedacht darauf fotografieren und entwickelten neue Praktiken. Ein befreiter Umgang mit der künstlerischen Arbeit wurde möglich, der verschiedene Empfindungen und Annäherungsmöglichkeiten eröffnete – von spielerisch darauf liegend, sitzend, hockend – bis hin zu gedankenvoll mit Abstand betrachtend. In Münster war das Werk zentral auf dem Vorplatz des Museums aufgestellt, sodass eine sichtbare Verbindung zwischen urbanem Raum, Museum und Passant_innen/Besucher_innen entstand.⁸⁴ Noch bevor man die Ausstellung betrat, provozierten das Plakat von Cassils und die Bank von Elmgreen & Dragset unterschiedlichste, eigene Umgangsformen mit Kunst, Gesellschaft und Geschichte – das Museum als bürgerlich-elitärer Ort wurde neu gedacht. Kuratorisch ist dies als Aus_richtung und Orientierung im Ahmed'schen Sinne zu verstehen, der gleichermaßen auf den zu erwartenden Ausstellungsrundgang einstimmt (#Queer phenomenology). Die Kurator_innen schufen damit gleich zu Beginn ein Spannungsfeld, in dem sich die Ausstellung bewegen und seine rhizomatischen Strukturen weiterführen würde.

Der offene und flexible Umgang der Kurator_innen mit Sicht- und Bewegungsachsen ermöglichte eine besondere Konnektivität zwischen den Besucher_innen und den Ausstellungsstücken. Bezeichnend dafür war die Setzung eines weiteren Kunstwerks von Elmgreen & Dragset: »The Experiment« (2011), das im Innern des Münsteraner Museums den Auftakt zur Ausstellung bildete. Es wurde so platziert, dass übliche Ausstellungsrituale, wie zum Beispiel das Lesen überblickshafter (und damit machtvoller) Einführungstexte, verändert wurden (vgl. Werner 1997). Weder textlich noch gestalterisch wurde in die Ausstellung eingeführt – man befand sich sogleich inmitten des ersten großen Raumgefüges direkt vor der Arbeit von Elmgreen & Dragset. »The Experiment« ist ein lebensecht wirkendes kleines Kind, das in Unterhosen und zu großen hohen Schuhen vor einem Spiegel steht und den scheinbar gerade noch verwendeten Lippenstift neben sich auf dem Boden abgelegt hat.⁸⁵ In der Ausstellung vermochte die Begegnung mit dem Kind vor dem Spiegel Erinnerungen an die eigenen Kinder/eigene Kindheit

84 Elmgreen & Dragset arbeiten oft im Außenraum. Ihr »Denkmal für die im Nationalsozialismus verfolgten Homosexuellen« (2008) im Berliner Tiergarten steht zudem in direkter Nachbarschaft des »Denkmals für die ermordeten Juden Europas« (2005) von Peter Eisenman.

85 Die Zuschreibung als Junge ist in der Werkbeschreibung der Künstler enthalten, optisch ist es nicht eindeutig. Die Arbeit erinnert an »Powerless Structures, Fig. 101« (2012), ein Junge auf einem Schau-

zu wecken, wie das Verkleiden in den Sachen der Eltern oder das spielerische Eintauchen in verschiedene Rollen. Unabhängig davon, in welchem Grad eigene Erinnerungen daran wach wurden, unterstützte die Platzierung der Arbeit eine Beteiligung und Affizierung der Besucher_innen: Ging man an der Figur vorbei oder umrundete es, sah man das Kind und sich selbst im Spiegel – ein kleines Überraschungsmoment, der doch auch bedeutsam war. Auf diese Weise wurde zwischen den Besucher_innen und dem Kunstwerk beim Betreten der Ausstellung eine besondere Verbindung hergestellt, die sie zugleich mit ihrem eigenen Körper konfrontierte. Man sah eventuell auch sich selbst in dem Kind, das mit seinem äußeren Erscheinungsbild experimentierte. Durch diese körperliche Erfahrung wurde eine distanzierte Betrachtung gestört und die individuelle Wahrnehmung durch die Platzierung und Anknüpfungspunkte der Arbeit befördert. Man könnte es als Strategie verstehen, ein »Othering«/»VerÄnderung«⁸⁶ zu verhindern und den Blick für performative Hervorbringung von Geschlecht auf der einen Seite aber auch Sterotypisierungen der Gesellschaft und innerhalb der eigenen Sozialisierung auf der anderen Seite. Ist das Kind ein Mädchen oder Junge? Darf es – je nachdem – experimentieren oder wird es reglementiert und bewertet? Fühlt sich das Kind dem bei Geburt von Ärzt_innen festgelegte Geschlecht als zugehörig? Muss es sich auch schon jetzt entscheiden? So, wie es die Erwachsenen bereits gemacht haben? Oder lassen wir Experimente zu, die unser Leben lang anhalten dürfen? Es ist somit auch ein Selbstexperiment und eine Befragung, die nicht nur dem Kunstwerk inhärent waren, sondern auch kuratorisch so gezeigt wurden, dass man sich selbst zu spiegeln beginnt. So war es kein ausschließlich »fremdes« oder »anderes« Verhalten, das einem gezeigt wurde und man aus der Distanz betrachten konnte, sondern wurde zur persönlichen Sache.

Im DHM befanden sich im ersten Raum Videos, Texte und dazugehörige Objekte in Vitrinen, die von persönlichen Coming-outs Homosexueller berichteten und ein rhizomatisches Netz mit allem Ausgestellten bildeten (#Rhizom, #Posthumanities). Man konnte sich anziehen lassen – im Sinne des »punctum« oder widmete sich dem »studium« einzelner Beiträge (#studium & punctum). Die Arbeit von Elmgreen & Dragset stand am Ende der Ausstellung und war mit einer halbhohen Plexiglasumrandung an der Wand präsentiert, sodass die Besucher_innen sich nicht selbst im Spiegel sehen konnten. Das Überraschungsmoment gleich zu Beginn der Ausstellung, das eine Gesamthaltung zu ändern vermochte, entfiel somit. Hier wurde zwar geschlechtliche Vielfalt thematisiert, aber die strenge Anordnung der Informations-Boxen, Objekt-Vitrinen und Zitate an den Wänden nahm dem Werk die humorvoll-verspielte Ebene und bewirkte eine eher distanzierte und vor allem lesende Annäherung. Das Potenzial der Arbeit, an die eigenen Erfahrungen und den eigenen Körper anzuknüpfen, war kuratorisch verpasst worden.

kelpferd auf der vierten Plinthe des Trafalgar Square, die auf eine Irritation heroisch-männlicher (Reiterstand-)Bilder abzielte, und an »Sarah with Blue Dress« (1996) von Juan Muñoz.

86 Vgl. Said (1978), Gayatri C. Spivak (1985): »The Rani of Simur«, in: Francis Barker (Hg.), *Europe and its Others*, 1. Colchester: University of Sussex. »Othering« als »VerÄnderung« von Julia Reuter (2002): *Ordnungen des Anderen. Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden*, Bielefeld: transcript.

Wildes Wissen

Wir erinnern uns an das »Wilde Denken« von Dina und Claude Lévi-Strauss' (1962), das abseits westlich-tradierter, normierender Kategorien funktioniert, selbstreflektiert ist und ganz explizit vom Gegenstand/Diskurs/Phänomen ausgeht – ebenso wie die Reflexion einer partialen Perspektive bei Donna Haraway und ihrem »Situieren Wissen« (1995) (#Wildes Denken, #Situierendes Wissen). Die Fähigkeit, die gesuchten und vorgefundenen Informationen, Biografien und Objekte neu zu betrachten, zu bewerten und in aktuelle Diskurse zu verorten, bleibt dabei entscheidend, wenn man überhaupt neue Kategorien benötigt.

Im DHM war die Ausstellung in zehn Kapitel unterteilt, deren Bezeichnungen historische, politische und theoretische Anspielungen besaßen: *Das erste Mal*, *Das zweite Geschlecht*,⁸⁷ *Andere Bilder*, *Wildes Wissen*, *Schimpf und Schande*, *Vor Gericht*, *Im Rosa Winkel – ein Gedenkraum*, *In der Matrix*, *Das Private ist politisch*, *What's next?* Im SMU waren es die Kapitel *Satisfy me*, *Der Fall des Herkules*, *AIDS*, *Companion Species*, *What's next?* und *Some faggy Gestures*, die vor allem zeitgenössische künstlerische Positionen zeigten. Die Kapitelüberschriften verhinderten dabei die Lesbarkeit als stringente Narration oder überblickshafte Aufteilung, wie sie auch im Methodenglossar mit »queerenden Narrationen« gefordert werden. Für die Ausstellung in Münster wurden die Themenbereiche aus Berlin zusammengeführt und auf neue Weise präsentiert. So wurde bereits bei den Raumkapiteln der Ausstellung deutlich, dass es auch um die Sichtbarmachung von Diversität und Vielschichtigkeit der (Homosexualitäten-)Geschichte und ihren Erzählungen geht – bereits in den Überschriften. Ausstellungen sollten keine »normative(n) Verallgemeinerungen und Wahrheitsbehauptungen« aufstellen oder eine »wie auch immer geartete Gruppe mit ethnografischem Blick« darstellen wollen, so dass die »VerUneindeutigungen« bereits an dieser (und jeder) Stelle essentiell wurden (Engel/Schulz/Wedl 2005: 10).⁸⁸ Auch der Katalog der »Homosexualität_en«-Ausstellung ist paradigmatisch – so sind es nicht einführende Überblickstexte, die den Anfang machen, sondern Abbildungen mit kurzen Informationen und Querverweisen untereinander (vgl. #Situierendes Wissen). Auf den letzten Seiten des Katalogs gibt es zudem ein dreiseitiges »Kuratorisches Statement« mit dem Titel *Wildes Wissen* und die Vorstellung der einzelnen Kapitel, inklusive Mockups ihrer Gestaltung.⁸⁹ Kapitel und generell (Raum-)Einteilungen in Ausstellungen geben oft den Anschein eines klaren gemeinsamen Bezugspunktes – wie eine Art kleinster gemeinsamer Nenner – der somit alle Objekte auf diese Auslegung hin ausrichtet und festlegt. Die für diese Ausstellung gewählten Raumkapitelüberschriften gaben eher eine Art Grundausrichtung preis, die mal mehr und mal weniger Inhalte erahnen ließen. Wenn man die Raumkapitelüberschriften nicht in ihren Anspielungen verstand, die überwiegend aus dem

87 Die Kapitelüberschrift *Das zweite Geschlecht* wurde programmatisch und erstmals originalgetreu (und nicht als das »andere«) übersetzt nach Simone de Beauvoirs Werk (1949): *Le deuxième sexe*. Band 1 und 2. Paris: Gallimard.

88 Dies geschieht dennoch mit einer bestimmten Haltung, so dass »UnEindeutigkeit« nicht mit Beliebigkeit verwechselt werden darf. Zur Gruppe: »Jegliche Form von Identitätskonstruktion und -politik« wurde mit queeren Ansätzen bereits seit Beginn ihrer akademischen Verwendung kritisiert und hier kuratorisch umgesetzt (ebd.); vgl. »VerEindeutigung« bei Engel 2002.

89 Ausst.-Kat. *Homosexualität_en* 2015: 190–193.

LGBTQI- Sprachgebrauch entlehnt wurden, hatte man dennoch Vorstellungen und konnte darauf vertrauen, dass diese sich im Raum als Weiterführung der grundlegenden Fragestellungen und Blickwinkel der Ausstellung erklärten oder sich die Assoziationen verdichteten (vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung«). So kann man sagen: »Jegliche Form von Identitätskonstruktion und -politik« wurde mit queeren Ansätzen bereits seit Beginn ihrer akademischen Verwendung kritisiert und hier kuratorisch umgesetzt (ebd.). Derartige Maßnahmen gegen kategoriale Einordnungen und Vereindeutigungen bei gleichzeitigem Einbeziehen der visuell-sensorischen Wahrnehmung der Besucher_innen, gehören zur Methode des *Queer Curating*, so dass sie hier sichtbar gemacht werden sollen.

Die für Besucher_innen eventuell frustrierende oder verunsichernde Störung ist eine kuratorische Haltung fernab sonstigen Usus. Die Verbindung aus Anspielung durch (Selbst-)Äußerungen, dem Verweigern eindeutiger Aussagen, machtvoller Gesten des Überblicks gehörten zur Strategie, die sich nicht nur in den Raumkapiteln widerspiegelte, sondern als grundlegend für die Ausstellungskonzeption verstanden werden kann. Derartige Maßnahmen gegen kategoriale Einordnungen und »Vereindeutigungen« bei gleichzeitigem Einbeziehen der visuell-sensorischen Wahrnehmung der Besucher_innen, gehören zur Methode des *Queer Curating*, so dass sie hier sichtbar gemacht werden sollen (#Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung). Natürlich ist ein »weiter wie bisher« einfacher, braucht keinen Mut, spart Zeit und Geld. Aber ein reales »weiter so« existiert eben nicht – man entscheidet sich immer wieder aufs Neue für bestimmte Strukturen und reproduziert sie damit. Zeit- oder Geldmangel etwa als Erklärung für zu wenig Handlung ist ein Erklärungsmuster derjenigen an Machtpositionen, die diese selbstverständlich ungern hergeben wollen.⁹⁰

Die Ausstellung »Homosexualität_en« wurde nicht klassisch museal unter traditionellen Gesichtspunkten kuratiert und war damit auch keine Kunstaussstellung im klassischen Sinn: An allen der so unterschiedlichen Ausstellungsorten (Deutsches Historisches Museum, Schwules Museum* Berlin/SMU, Museum für Kunst und Kultur Münster) wurde ein nahbarer, geradezu aktivistischer Umgang mit den Ausstellungsstücken praktiziert (vgl. Kapitel 2.3 »Queer und Ausstellungen« und 2.4 »Queer und Ausstellen?«). Die Kunst wurde nicht zur solitären Genieverehrung verwendet, illustrativ vereinnahmt oder als Machtinstrument eingesetzt – der Illusion der »objektiven« Auswahl und der Dominanz des Kanons in klassischen Konzeptionen eine Absage erteilt. Kulturhistorische, also vermeintlich »nur« alltägliche Objekte wurden nicht als stumme Zeugen einer Zeit deklassifiziert. Grenzen zwischen »low« und »highculture« werden hier überwunden, die sonst künstlich durch die Kurator_innen aufrechterhalten bzw. geschaffen werden (#(Des-)Orientierung).⁹¹ Künstlerische und kulturhistorische Exponate wurden zu einer Matrix verwoben, die zu einer

90 Grundsätzlich erfordert diese Methode mehr Zeit und Mut, zu hinterfragen, Dinge anders zu machen als im Kanon vorgesehen; mehr Geld, um auch Multiperspektivität konsequent personell einzubinden und nach anderer, nicht kanonisierter Kunst zu suchen und mit kulturhistorischen Objekten zusammenzudenken.

91 Ein expliziter Umgang mit »low theory, culture and practices«, wie es u.a. für Queer Studies charakteristisch ist, könnte die Grenzziehung weiter überwinden, vgl. Jack Halberstam, »Charming for the Revolution. A Gaga Manifesto«, in: e-flux.com/journal/44/60142/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto/ 2013 (Zugriff 29.04.18).

Abschwächung der hierarchisierenden Dichotomie von Kunst und Nichtkunst beitrug und darin die Besucher_innen auf anderen Ebenen ansprechen und anregen konnte, die sich mit dem Thema auseinandersetzen wollten. Die Vermischung von Kategorien, wie etwa ›Kunst‹ und ›Nicht-Kunst‹ ist für die Methode des Queer Curating wichtig. »Die Trennung in verschiedene Museumstypen nach Objektgruppen erzeugt die Vorstellung, dass die Objektkategorien den jeweiligen Sammlungen vorgängig wären« (Muttenthaler/Wonsich 2006: 113, vgl. Bal 1996: 73).⁹² Es sind die Institutionen mit ihren Akteur_innen selbst und vor allem die dahinterstehenden wissenschaftlichen Konzepte, die die Differenzen konstruieren. Sie sind es, die den Gegenstand imaginieren und formen. Auf diese Weise sind sie aber gleichermaßen auch wieder veränderbar (vgl. 1.3 »Große Erwartungen an Kurator_innen« und 1.2 »The golden age of the visitor? Eine Resistenz gegen das Aufgedrängte«).

(Des-)Orientierung

Desorientierung, also die Verweigerung konventioneller Orientierungsanleitungen oder starrer Strukturierungen von Seiten der Kurator_innen, vermag als Störung zu fungieren (#(Des-)Orientierung, #Queere(nde) Narrationen?). Zum Queer Curating kann es auf rezeptiver Ebene dazugehören, den Besucher_innen an vielen Stellen der Ausstellung eine Anleitung zum Bewegen im Raum, Leserichtungen oder Einordnung von Objekten bewusst nicht zu geben oder sie gezielt durch Desorientierung zu verunsichern. Diese Strategie erfolgte in der »Homosexualität_en«-Ausstellung auf sehr anschauliche Weise in dem Raumkapitel *Wildes Wissen*, das zugleich die Überschrift des kuratorischen Statements war (vgl. 6. Abbildungsseite) (vgl. #Situierendes Wissen, #Wildes Denken).⁹³ In dem Raum ging es zunächst um eine historische Auseinandersetzung mit Zeugnissen homosexueller Geschichten. Auf einer weiteren Ebene thematisierten die Kurator_innen durch ihre Displaygestaltung das Sammeln von Objekten, Wissen und damit die Konstruiertheit von Geschichte anhand durchblickbarer Gitter-Stellwände. Eine sichtbare Verbindung aller Ausstellungsstücke wurde durch blickdurchlässige, depotartige Stellwände geschaffen, die sich in Reihen gegenüberstanden und Vereinzelungsstrategien auflösten.

Es entstand ein lebendiges Archiv, das Texte und Kunstwerke so zeigte, dass alle Objekte synchron sichtbar wurden, miteinander verschmolzen und die Besucher_innen miteinschloss. Alle Ausstellungsstücke wurden in eine alphabetische Reihenfolge gebracht und damit vom sonstigen ›Chronologiezwang‹ und thematischer Einengung, entwicklungsorientierter oder anderer eindimensionaler Lesart befreit. Man durchwanderte förmlich das Lexikon, das mit seinen großen Anfangsbuchstaben an den Außenecken der Wände versehen war. Die Ordnung durch die alphabetische Reihenfolge entpuppte sich jedoch als vorgetäuschte Orientierungshilfe im Sinne Haraways (vgl. 1991: 181): So wie beispielsweise unter dem Buchstaben W »Walpurgisnacht«, »WHK« und »Wigstöckel« aufgelistet und unter anderem Fotografien, Plakate, Texte und Kunstwerke dazu gehängt wurden, konnte man mit diesen Schlagworten nicht

92 Vgl. Georges Didi-Huberman (2000): Vor einem Bild. München/Wien: Carl Hanser, S. 95.

93 Im Wandtext wurde die Anlehnung der Raumbezeichnung an Lévi-Strauss' »Das wilde Denken« gezeigt und im Katalog erklärt, Ausst.-Kat. Homosexualität_en 2015, S. 190 (#Wildes Denken).



Ausstellungsansichten: »Homosexualität_en«-Ausstellung, Raum: »Wildes Wissen«, in der Mitte Elaine Sturtevant »Gonzalez Torres Untitled (Go-Go Dancing Platform)« (1995), LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster 2016, Foto: Hanna Neander

unbedingt sofort etwas anfangen.⁹⁴ Abkürzungen, Insiderbegriffe und humorvolle Bezeichnungen führten die gesamte Ordnung immer wieder ad absurdum. Dabei bestand die ›Gefahr‹ der Frustration, der Ablehnung oder des Desorientiertseins aufseiten der Besucher_innen, was eine neue und eigene Orientierung notwendig machte und deswegen nicht als destruktiv, sondern Aktivierung verstanden wurde.⁹⁵

Orientations shape not only how we inhabit space, but how we apprehend this world of shared inhabitation, as well as ›who‹ or ›what‹ we direct our energy and attention toward. (Ahmed 2006: 3)

Immer wieder neu verbanden sich die Objekte und Begriffe zu lebendigen, intra-activen Korrespondenzen, die die Besucher_innen – je nach Sichtachse und Positionierung – bis hin zur vollkommenen Überforderung treiben konnten im Sinne eines »getting lost« (vgl. ebd. S. 5ff.) (#Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung). »Consider the utility of getting lost over finding our way« heißt es bei Halberstam (2011: 15) und derart waren auch die Besucher_innen gefordert. Das übliche Verlassen-Können auf kuratorische Reihenfolgen oder Laufwege wurde auf diese Weise gestört und Bedeutungen in Bewegung gehalten. Die sichere Orientierung durch die *normale* Lesbarkeit, die das vereinzelnde, kanonische, vermeintlich allgemeingültig-objektive und zugleich auratische Präsentieren im Museumsraum sonst mit sich bringt, wurde ins Wanken gebracht und durch das Konzept neuer Ordnungen im *Wilden Wissen* ersetzt. Ein radikales Dezentralisieren griff in eine antihierarchisch-diskursive Formierung der Objekte ein, erforderte eine eigene Positionierung der Besucher_innen und verband so Mittel und Gegenstände der Erkenntnis – eine Haltung, »grounded in refusal« (Ruti 2017: 41). Die Gestaltung des Raumes ermöglichte so neue Dialoge, Verbindungslinien und Narrationen – frei zunächst von der Frage nach dem Status der Ausstellungsstücke und dem eigenen Wissen über die Homosexualitäten/LGBTQI-Geschichte(n) – man erforschte vor allem die Verwobenheit, Fluchtnetze und Knotenpunkte von Politik, Leben, Geschichte und ihren Materialisierungen in Objekten und Kunst. Mit der eigenen Wahrnehmung und individuellen, körperlichen Bewegung der Besucher_innen wurden so optisch, inhaltlich und räumlich neue Evidenzen provoziert, die sich als lebendig, reflexiv und als bewusst durch die ⁹⁶ herausgestellte Lücken ergaben. Lücken, die das Moment des Dazwischen anerkannten – das, was Rüdiger Campe als Sprung bezeichnet oder als »gespaltene Moment[e] der Evidenz«. So ähnelte die epistemologische Strategie Foucaults Definition von Philosophie, die »die Bedingungen und Grenzen des Zu-

94 Auch Kunstwerke der Sammlung des DHM wurden hier erstmals in ihrem aktivistischen Kontext präsentiert, so zum Beispiel »Das Lichtgebet« (1894) von Hugo Höppener, gen. Fidus. Er illustrierte in seiner Zeit fast alle schwul-lesbischen Medien, »was im DHM nicht erwähnt wird«, so Detlef Weitz im Gespräch. Die direkte Gegenüberhängung des Werks mit einer ›Klappentür‹ unterbrach die bisherige Lesart ebenso wie die stark veränderte Objektbeschreibung. Siehe dhm.de/archiv/ausstellungen/wahlverwandtschaft/15akatalog.htm (Zugriff 22.5.18).

95 Andere Besucher_innen würden eine Orientierungshilfe sein, die die Beschäftigung auch untereinander befördern könnte. Zum »getting lost« und der Notwendigkeit zur neuen Orientierung und dem Loslassen können vgl. Ahmed 2006, Muñoz 2009 (#Queer phenomenology, #(Des-)Orientierung).

96 Rüdiger Campe (2006): »Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant«, in: Sibylle Peters/Martin Jörg Schäfer (Hg.), *Intellektuelle Anschauung*, Bielefeld: transcript, S. 25-43, hier S. 34f.

gang⁹⁷ des Subjekts zur Wahrheit zu bestimmen versucht [...] und an sich selbst die notwendigen Veränderungen vollzieht, um Zugang zur Wahrheit zu erlangen.« Eine solche kuratorische Strategie ermöglicht es, Ausstellungen stärker in lebensweltliche Zusammenhänge und persönliche Erfahrungshorizonte zu rücken und kann eine eigene Haltung der Besucher_innen herausfordern. In diesem Transformationsprozess wird ihre Rolle ebenso relevant wie diejenige der Kurator_innen. Mit Sara Ahmed lässt sich betonen: »We need to consider how emotions operate to ›make‹ and ›shape‹ bodies as forms of action, which also involve orientations towards others« (Ahmed 2015: 4) (#Queer phenomenology,⁹⁸ #Des-)Orientierung). Damit entstand eine Form von Orientierung, vereint »as moving between and across bodies, sometimes sticky and sticking, moving and shaping those bodies through and within cultural spaces« (ebd.). Nähe und Distanz wurden nicht nur in direktem Bezug zum Tanzenden oder stellvertretenden Objekt des Tanzes hergestellt, sondern vermochten auch die im Raum verteilten Stellwände mit ›hinzuzufühlen‹, sie zu affizieren und in das Rhizom einzubeziehen. So ist es wichtig, ich erinnere nochmal gern an das Zitat aus dem ersten Kapitel: »Dinge von ihrer Mitte her wahrzunehmen und nicht von oben nach unten, von links nach rechts oder umgekehrt: versucht es und ihr werdet sehen, dass alles sich ändert«, betonen Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Vorstellung von Zusammenhängen (Deleuze/Guattari 1977: 37) (#Rhizom). Dabei musste – wie es bei Affekten möglich ist – keine dezidierten Erinnerungen beschworen werden; sie operieren zunächst jenseits von Erinnerungsspuren und lassen dennoch Kraftfelder entstehen durch Imagination, Neugierde, Begehren und Atmosphäre (#Affekte, #Atmosphäre).⁹⁹ Merleau-Ponty spricht (1989: 97). Die Darstellung der Beweglichkeit von Wissen und Bedeutungen kulminierte auf physischer und metaphorischer Ebene im Tanz-Plattform von Elaine Sturtevant »Gonzalez Torres (Go-Go Dancing Platform)« (1995), das in der Münsteraner Ausstellungsvariante inmitten des Raumes stand.¹⁰⁰ Auf dem beleuchteten Podest traten nach künstlerischer

97 Michel Foucault (2004): Die Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France 1981/1982, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 32. Vgl. Pollock 1999: 33f. Auch die Twitter-Führung (#hmsx) im DHM am 22.9.2015 lässt sich als solche Diversifizierung und Machtabgabe verstehen – neben dem Wunsch nach Aufmerksamkeit in den Sozialen Medien.

98 Die Debatte rund um sensorische Wahrnehmung lässt sich verbinden mit den cartesianischen Diskursen der Empfindsamkeit/Sensibilität, die in Deutschland bereits seit 1800 gegen das Konzept der Aufklärung und jenes des Verstandes gestellt wurde. Vgl. Andreas Reckwitz, »Dialektik der Sensibilität«, in: Das sensible Selbst, Philosophie Magazin Nr. 06/2019, S. 56–61, António Damásio (1994): Descartes' error. Emotion, reason, and the human brain, Für den Blick auf Emotionen aus neurowissenschaftlicher Perspektive, Ders. (1999): The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness, in der dt. Übersetzung mit »Ich fühle, also bin ich«; (2017): Am Anfang war das Gefühl. Der biologische Ursprung der menschlichen Kultur; ebenso wie die gemeinsame Publikation mit Hanna Damásio (1989): Lesion Analysis in Neuropsychology.

99 Es ist eine Dramatisierung einer Situation, von der auch Butler in Bezug auf Merleau-Ponty spricht, vgl. Judith Butler (1989): »Sexual Ideology and Phenomenological Description: A Feminist Critique of Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception«, in: J. Allen/I.M. Young (Hg.), The Thinking Muse, S. 83–100, hier S. 97.

100 Sturteavants Arbeit ist eine exakte Kopie der Arbeit »Untitled (Go-Go Dancing Platform)« (1991) des kubanisch-US-amerikanischen Künstlers Félix González-Torres, die damit auch den Mythos von Originalität und patriarchalischen Strukturen in der Kunstwelt konterkariert. »I want you, the viewer to be intellectually challenged, moved and informed« betonte González-Torres 198, vgl. artpace.org/works/iair/iair_spring_1995/untitled-beginning (Zugriff 25.6.18).

Anweisung einmal am Tag Go-Go-Tänzer* in silbernen Laméestoff-Shorts auf. Sie tanzten zu einer Musik, die nur sie über Kopfhörer hörten, so dass nur das Quietschen der Turnschuhe und lauterer Atem zu hören waren. Die entrückte Tanz-Plattform erhielt so ihre Funktion auf sehr spezifische Weise zurück.

Die aufgeführte Form des Körperwissens inmitten der Ausstellungsstücke (real oder immateriell imaginiert) enthielt das Potenzial, die Wahrnehmung der Ausstellungsstücke auch im Hinblick auf ihre Lebendigkeit und Animationsfähigkeit zu verändern (#Sinn_liche Wahrnehmung, #Intra-action und Relationalität, #Situierendes Wissen). Die künstlerische Arbeit schwankte zwischen symbolisierter kultureller Praxis und seiner neuen Praxis im Museumsraum hin und her. Die strengen Kategorien von Hochkultur, ihrer Übertragung und Weitergabe verschwammen mit anderen Formen von Gesellschaftspraktiken – wie im gesamten Raum *Wildes Wissen*. Tanzen war nicht allein »ästhetischer Selbstzweck«, sondern vermochte es, die Archivalien zu verlebendigen und sie in ihrer intra-activen Performanz zu betonen.¹⁰¹ Das Einfügen des Ausstellungsstücks inmitten der Stellwände visualisierte die Verwobenheit von Kunst, historischen Objekten und dem Hier und Jetzt der Besucher_innen. Die explizite körperliche Rückkopplung an visuelle Systeme ist dabei eine Chance, die auch Donna Haraway hervorhebt: »I am arguing for the view from a body, always complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity.« (Haraway 1988: 589) (#Situierendes Wissen, #Posthumanities). Die derartige Zusammenführung und die Auswahl der Objekte thematisierte zudem auf der Metaebene die beschwerliche und kämpferische Geschichte gesellschaftlicher (Nicht-) Akzeptanz von Homosexualitäten und ihren Freiheitskämpfen, die wissenschaftlich und gesellschaftlich immer noch nicht umfassend aufgearbeitet worden sind. Ein derartiges kuratorisches Vorgehen betont die relationale, performative und offen-subjektive Lesart der Ausstellung, die sich vom neutralen, universellen und repräsentativen Gültigkeitsparadigma distanziert. Die Kurator_innen störten nicht zuletzt die eigens angekündigte enzyklopädische Narration der Homosexualitäten durch die Gestaltung des Raumes und der Involvierung von Körperwissen.¹⁰²

Affekte und Atmosphäre als Störung

Die Kurator_innen der »Homosexualität_en«-Ausstellung arbeiteten insgesamt mit der Ansprache involvierten Körperwissens und dem Erzeugen von Atmosphären (#Atmosphäre). In dem Raum *Schimpf und Schande* im DHM gelangten die Besucher_innen nach dem *Wilden Wissen* über die Wendeltreppe/den Aufzug in einen schmalen Gang, der in leuchtend rote und schwarze Farbe getaucht war. Der enge Raum wurde als »räumlicher Träger von Stimmungen« genutzt, in dem durch seine Gestaltung und die Inhalte eine beklemmende Atmosphäre herrschte.¹⁰³ An den Seitenwänden befanden sich schwarze Einbuchtungen mit Sitzpolstern, die in diesem Umfeld nur bedingt zum

101 Beschreibt Detlef Weitz im Gespräch. Vgl. zudem Barad 2003.

102 Vgl. Fischer-Lichte 2004: 271f. Auch wenn es viele Texte zu den Objekten gab, wurde man mit der Bewertung des Gesehenen allein gelassen – wie etwa mit der Frage, was es bedeutet, dass die Siebprämie der Frauenfußball-EM 1989 und der Frauenfußball-WM 2011 ein umfangreiches Porzellanservice war.

103 Böhme 1995: 29, 47f.; vgl. Miersch 2015: 44ff.

Verweilen einladen. Hörte man doch über Lautsprecher grausame Verlautbarungen gegenüber Homosexuellen. Sitzend, stillgestellt und ausgeliefert prasselten die Reden auf die Besucher_innen nieder. Das körperliche ›Gezwungenwerden‹ in die normierte Haltung des Sitzens, die sonst alltäglich ist, wird hier unangenehm und ein bewusstes Wiederaufstehen vermochte Energien und sensorische Wahrnehmung bis hin zu Emotionen freizusetzen, die bei der Beantwortung der Frage zu helfen vermochten: Ist man Akteur_in, die_der eingreift, oder nur stille_r Beobachter_in und Zuhörer_in?

Gesteigert wurde die aufrührerische und verstörende Wirkung des Raumes durch die Vermischung mit einem schmerzverzerrten Stöhnen, das man aus dem nächsten Raum vernahm – weitere Töne, denen man nicht entkam.¹⁰⁴ Die Überlagerung der bedrohlichen Reden erfolgte mit Geräuschen wütender Schläge und dem erschöpften Stöhnen von Cassils' ›Becoming an Image‹ (2012/2013). Die Arbeit war eine Performance, die die Aufmerksamkeit auf Gewalt gegenüber »our genderqueer and trans brothers and sisters« gelenkt hat.¹⁰⁵ Sie fand unter anderem für das ONE Archiv in Los Angeles statt, dem ältesten aktiven Archiv der LGBTQI-Gemeinschaft in den USA. Cassils und der meterhohe Lehmhaufen, auf den sie einschlugen, waren nur im Moment fotografischen Blitzlichts von außen zu sehen, sodass sich ihr Bild in die Retina der Betrachtenden förmlich einbrannte. Als objektgewordenes Reenactment stand die Arbeit nun in der Ausstellung: der zerschlagene Lehmhaufen, vier Fotografien mit Stills der 27-minütigen Performance, die ihre schmerzverzerrten Körper und den zerschlagenen Lehmblock zeigten, und Lautsprecher, die alles akustisch präsent machten. Mit voller Wucht waren die formgewordenen Schmerzen im Kapitel *Vor Gericht* spürbar und verbanden sich wiederum mit der Beschäftigung strafrechtlicher und naturwissenschaftlicher Macht im Zusammenhang mit der Geschichte von Homosexualitäten. Die Kurator_innen hatten mit Sicht- und Bewegungsachsen und hörbaren Verbindungslinien insgesamt körperliche und geistige Allianzen geschaffen, ohne sie direkt zu erzwingen oder durch Erklärungen festzusetzen. Es schien, als reagierten Cassils mit ihrer Performance auf die *Schimpf und Schande* des vorherigen Raums – eine atmosphärische Verbindung, die jegliche textliche Zusammenfügung in ihrer Wirkung übertraf und zugleich offenhielt. In der Darstellungsmatrix der Kapitel *Vor Gericht* und *Schimpf und Schande* materialisierten sich Gewalterfahrungen durch sexistische, homo- und transphobe Diskriminierungen – bis hin zur körperlichen Erfahrung durch die distanzlosen Töne. Es wurde spürbar, wie durch das Zusammenspiel von Täter_innen, Zeug_innen und Beobachtenden grausame Praktiken entstehen.

Das Erfahren von struktureller Diskriminierung bildete in diesen Räumen einen emotionalen Höhepunkt der Ausstellung und mögliche Wissensproduktionen wurden zur Gewissensfrage; solche, die zuvor bereits vor der Ausstellung durch die Bank von Elmgreen & Dragset ihren Anfang nahmen. Widerstand und Auflehnung konnten hier durch die kuratorische Schaffung von Atmosphäre auf direkter, körperlicher Ebene entstehen. Durch den Einsatz der Stimmen, die Reproduktion diskriminierender Reden in den Einbuchtungen zum Sitzen und die schmerzverzerrten, wütenden Lau-

104 Zum Einfluss des körperlich-sinnlichen Vorgangs des Hörens vgl. Fischer-Lichte 2004: 205.

105 »I wanted to draw attention to the fact that our genderqueer and trans brothers and sisters are so much more likely to experience physical violence: worldwide, transgender murders increased by 20% in 2012«, cassils.net/tag/mu/ (Zugriff 16.5.18). Vgl. Amelia Jones, »Material Traces. Performativity, Artistic ›Work‹ and New Concepts of Agency«, in: The Drama Review 59, 2015, S. 18-35.

te, die sich alle überlagerten, erstarkte die Verbindung aus rhetorisch-sprachlichem und räumlich-atmosphärischem Verfahren des Zeigens (vgl. Campe 2004: 127ff.). Auf diese Weise entstanden abermals Lücken, die mit Bedeutungen und eigenen Erfahrungen gefüllt werden konnten. Inhalte und Erfahrungen wurden so durch ein Gefüge aus Fakten und Emotionen hervorgerufen und machten auch in den Ausstellungsräumen spürbar, wie ›politisch das Private‹¹⁰⁶ ist – nicht nur innerhalb der eigenen Bedeutungsproduktion, sondern auch für gesellschaftliches Engagement in diesen Zusammenhängen. So betont Sara Ahmed: »that spaces are not exterior to bodies; instead spaces are like a second skin that unfolds in the folds of the body« (2006: 9). Die Kurator_innen standen und stehen dabei am Beginn dieses performativen Prozesses, der que(e)r zur Norm verlaufen kann. In den Mittelpunkt kritischer Ausstellungskonzeption rückte die Verbindung aus historischen Objekten, die mit einem künstlerisch-interventionistischen Blick gezeigt wurden, mit den initiierten Atmosphären, die die affektive Wahrnehmung der Besucher_innen betrafen. »Wir begreifen, was uns ergreift« durch die »sinnlichen und gedanklichen Erfahrung[en]«. ¹⁰⁷ Wie wichtig körperbezogene Gestaltung ist, wird besonders im Kontrast zur neu eingerichteten ›Dauerausstellung‹ »Spielarten der Liebe – Der Zweite Blick« im Bode Museum Berlin deutlich. ¹⁰⁸ Hier besteht der Versuch, neue Bedeutungsebenen hinzuzufügen aus herausnehmbaren Texttafeln und einem Katalog. ¹⁰⁹ Diese sind sowohl leicht zu übersehen als auch verpassen sie kuratorisch die Chance, im Umgang mit den Objekten und dem aktuellen Kontext der Besucher_innen neue Narrationen entstehen zu lassen, die eben jene Bedeutungsebenen andeuten, zu visualisieren und erfahrbar zu machen. Es ist dennoch ein Anfang bei den Staatlichen Museen zu Berlin, den es zu honorieren gilt. Auch wenn es nicht reicht, wenn einmalig in Museen eine ›Sonderausstellung‹ zu einem Thema veranstaltet wird. Es bedarf tiefgreifender, umfassender, sichtbarer Veränderungen und auch Mut, persönliche Anknüpfungen an die Kunst, Aus-

106 Dem Slogan der feministischen Emanzipationsbewegung ›Das Private ist politisch!‹ wurde ein vollständiger Ausstellungsraum gewidmet und verband sich in der Wahrnehmung mit den Eindrücken des vorherigen Kapitels »Vor Gericht«.

107 Emil Staiger (1955): *Die Kunst der Interpretation*, Zürich: Atlantis, S. 11; vgl. Elisabeth Ströker (1965): *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 22f.

108 smb.museum/fileadmin/website/Museen_und_Sammlungen/Bode_Museum/05_Der_zweite_Blick/Spielarten_der_Liebe/SMB_BM_Der_Zweite_Blick_A4_de_LowRes.pdf, vgl. Prado, Madrid: »The Other's Gaze. Spaces of Difference« (2017) museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/the-others-wink-spaces-of-difference/e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcafo (Zugriff 27.9.19).

109 Auch wenn auch im Katalog nicht davon die Rede ist, welche diskursiven Unterdrückungsmechanismen dazu führten, dass manche Geschichten nicht erzählt und explizit unsichtbar gemacht wurden und werden, ist es dennoch richtig, weitere Ebenen der Interpretation bewusst zu öffnen: »Das Bode-Museum beherbergt viele Kunstwerke, deren erotisch oder sexuell konnotierte Inhalte erst auf den zweiten Blick entdeckt werden können.« Sie begründen »fehlgeleitete Interpretationen« durch die generelle Präsentation der Objekte im Museum, die eine »neuartige und eigenständige Aura« (ebd.) scheinbar von selbst herzustellen scheinen. Dass unterschiedliche Diskurse, Mechanismen und letztlich auch persönliche Einzelentscheidungen zu bestimmten Präsentationsweisen im Museum kommen, wird nicht erzählt. Dazu passt auch, dass im Katalog auf »Quellenverweise verzichtet« wird (ebd., S. 7) – ein Verschweigen von Beteiligten und Ursprüngen des Wissens.

stellungsthemen und Vorgehensweisen zu reflektieren und offen zu legen, die immer existieren – ebenso wie überall in der Wissenschaft.

Störung durch Überwältigung

Die Überforderung im Raum des *Wilden Wissens* und anders ebenso *Vor Gericht* wurde im Kapitel *Deep Gold* zu einer Form ästhetischer Überwältigungsstrategie überführt. Inmitten der Münsteraner Ausstellung erstrahlte der Raum in tiefdunklem Marineblau. Namensgebend für das Kapitel war die Videoarbeit *Deep Gold* (2013/2014)¹¹⁰ von Julian Rosefeldt. Der 18-minütige Schwarz-Weiß-Film bezieht sich auf eine Szene aus Luis Buñuels surrealistischem Klassiker *L'Âge d'Or* (1930) und lässt sich wie ein provokantes, grenzüberschreitendes Manifest zum Kampf freien Seins verstehen. Die Kurator_innen verbanden in Münster Rosefeldts Video (anders als im Schwulen Museum* Berlin, wo die Arbeit in einem kleinen Separee vor allem aus Platzgründen isoliert worden war) mit Andy Warhols *Mario Banana* (1964), Stefan Thiels Scherenschnitten, Arbeiten aus der Serie *Kings* (2001–2003) von Mary Coble und *Tears* (2011) von Monica Bonvicini. Die räumlich zentrale Arbeit *Tears* (2011) war ein Umschnalldildo aus Muranoglas, der auf einem hohen Sockel wie eine Reliquie inszeniert war, welcher ihm eine Ernsthaftigkeit und einen ironischen Unterton zugleich verlieh. Das Präsentieren von »encounteridentity formations« ist in versinnbildlicht in »non-human agents«, mit Hilfe derer Störungen initiiert werden können von »standardized patterns of sexualized (...) interaction« (Braidotti 2017: 37) (#Posthumanities). Der erigierte Penis, der sinnbildlich für jede_n zum Umschnallen war, blendete sich in die Sichtachse¹¹¹

Paul B. Preciado betont, dass im Sinne der ›Kontra-Sexualität‹ der Dildo »die traditionellen Konzeptionen der sexuellen Lust und des Orgasmus« sinnlos werden lässt und erogene Zonen des gesamten Körpers angesprochen werden – und mitnichten das traditionelle, heteronormative Modell imitiert¹¹²

Rosefeldts Videoarbeit *Deep Gold* knüpfte an diese Offenheit und Störung einer konservativ-bürgerlichen Moral an, machte Sexualität auch als sonst privates Thema öffentlich und in seiner Norm sichtbar und drängte sich – ähnlich wie die Arbeiten von Elmgreen & Dragset und die kuratorischen Strategien – in die Realität(en) der Besucher_innen. Diese Einführung neuer Realitäten geschah sowohl durch ein atmosphärisches Zeigen als auch dadurch, dass Rosefeldt in seinem Film nicht nur nostalgische Erinnerungen an ein ›freies‹ Berlin in den 1920er Jahren erweckte (hier repräsentiert durch die queere Burlesque-Bar *Deep Gold*), sondern auch durch aktuelle Verweise auf zeitgenössische feministische Aktivist_innen, die in den Medien präsent sind.¹¹³ In der Zusammenstellung des Raumes wurden dennoch nicht dezidiert konservative Werte

110 julianrosefeldt.com/film-and-video-works/deep_gold/ (letzter Zugriff 27.04.2018).

111 Vgl. dazu die Rolle des Dildos, der die »Dezentrierung oder Rekonfiguration des Körpers« befördert, in: Geraldine Spiekermann (2017): »Hymen 2.0«, in: Renate Möhrmann (Hg.), »Da ist denn auch das Blümchen weg«. Die Entjungferung – Fiktionen der Defloration, Stuttgart: Kröner, S. 539–571, hier S. 564.

112 In: Paul B. Preciado (2003): *Kontrasexuelles Manifest*, Berlin: b_books, S. 11ff.

113 Zum Beispiel Valentine de Saint-Points Manifeste de la Femme Futuriste (1912/13) und Valerie Solanas' SCUM Manifesto (1967), ebenso zeitgenössische Aktivist_innen wie FEMEN. Aus: Interview der Autorin mit Julian Rosefeldt am 01.12.2017 via Skype.

und alternative Lebensweisen gegeneinander ausgespielt. Es war vielmehr eine Überwältigungsstrategie, die dazu führte, dass die Besucher_innen das Gesehene kaum noch mit einer ›Grund‹ oder ›Normalform‹ abgleichen konnten. Diese vielseitigen Alternativen des Seins und Liebens aus queer-feministischer Perspektive brachte Dichotomien und Normierungen in Bewegung. Fast wie der Protagonist in Julian Rosefeldts Film wankten die Besucher_innen durch den Raum – getrieben von der hörbaren, lauten Musik seines Films, der Dunkelheit des Raumes, die sich provokativ aufdrängenden, bewegten Doppelbilder von Andy Warhol, der gedrängten Fotografien von Mary Coble, den bis unter die Decke gehängten Scherenschnitten Stefan Thiels sowie dem irritierenden Lichtkegel über dem Glas-Penis von Monica Bonvicini. Alle Arbeiten erhielten so eine Aktualität und Dringlichkeit, die sich in die Wahrnehmung einbrannte. Die Konfrontation mit unterschiedlichsten Lebensweisen in dem lauten, dunklen und nur durch die flackernden Lichter der Videos beleuchteten Raum ließ die Besucher_innen im wahrsten Sinne des Wortes schwankend werden – beweglich und performativ wie Identitäten selbst. Auf andere Weise wurde man hier zur Infragestellung, Aufführung und Positionierung des Selbst angetrieben.¹¹⁴ Wenn sich die Besucher_innen dann vor der Arbeit Rosefeldts niederließen –, auf dem Boden im Schwulen Museum* in Berlin oder auf niedrigen, weichen Bänken in Münster – wurden sie durch die kineastischen Mittel erneut überwältigt und in die queer-feministische Welt eingesogen.

Fazit?

Bei »Homosexualität_en« ging es um die Sichtbarmachung von Diversität – auch von ›Geschichte‹ und ihren Erzählungen. Die Kurator_innen bemühten sich, keine »normative(n) Verallgemeinerungen und Wahrheitsbehauptungen« aufzustellen oder eine »wie auch immer geartete Gruppe mit ethnografischem Blick« auszustellen (Engel/Schulz/Wedl 2005: 10). Eine inklusive, intersektionale Perspektive, die auch Fragen nach Religion stellte, Zusammenhang von Geschlechterrollen, Diskriminierung und Sport, Körperbilder und Ableism thematisierte, wurde auch durch ein Rahmenprogramm durch Diskussionen und Filme ergänzt.

Queer Curating ermöglicht neue Formen des Ausstellens und Erlebens von Ausstellungsstücken als politische Wissenspraktik. Momente kuratorischer Störungen ermöglichen es, neue Formen des Erlebens und Wahrnehmens von Ausstellungsstücken zu provozieren. Mit queeren Methoden zu arbeiten, erfordert als Kurator_in eine Abgabe von Macht, Deutungshoheit und veralteter Kategorien und dem Aufbrechen konventioneller Wahrnehmungsrituale. Dabei werden keine neuen Normen geschaffen oder alleinig der Kunstkanon diversifiziert – viel mehr werden Praktiken des Zeigens reflektiert und dezidiert für gesellschaftlichen Wandel eingesetzt. Mit und im Medium der Ausstellung soll der situativen, partiellen, prozesshaften Produktion von Bedeutungen und situativem Wissen im wahrsten Sinne Raum gegeben und normierenden Wissenspraktiken ein Ende bereitet werden.

Das Stören konventioneller Rituale begann bei der »Homosexualität_en«-Ausstellung mit dem Plakat und der Art und Weise, wie Kunst im Außenraum der Museen

114 Vgl. Amelia Jones (2012): *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London u.a.: Routledge; Marie-Luise Angerer (2007): *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin: Diaphanes.

platziert wurde. Eine Fortführung erfolgte im ersten Raum der Münsteraner-Ausstellung durch das harmlose, aber doch exemplarische Stören mittels eines Überraschungsmoments, der von einer künstlerischen Arbeit und deren Platzierung ausging. Insgesamt wurde der Versuch unternommen, queere(nde) Narrationen einzufügen und kuratorisch damit umzugehen (vgl. Kapitel 4.4 »Texte(n) in Ausstellungen«).

In *Wildes Wissen* wurde etwa dezidiert eine einheitliche, übergreifend-erklärende Narration einer »Geschichte von queer« abgelehnt und durch ein queeres Alphabet ersetzt und der damit verbundene Machtgestus abgelehnt (vgl. Kap. 2.1 »Queer beginnings«, #Posthumanities, #Queere(nde) Narrationen?). Daraus ergab sich keine strikte Anordnung vordefinierter Elemente, sondern eine rhizomhafte Netzstruktur, die durch die Gitterstellwände (je nach Blickwinkel) neue und unvorhersehbare Verbindungen schuf. Indem zum Beispiel auf überblicksartige Narrationen verzichtet wurde, wurde nicht mehr der Anschein *einer* stringenten Kunst-Geschichte erweckt – sie wurde zu Kunstgeschichte_en, die als gesellschaftlich verwobene Lesart von uns bekannten Künstler_innen und Ereignissen immer wieder neu im Raum und mit den Besucher_innen hervorgebracht wurde (#Intra-action und Relationalität, #Rhizom). Die Vielstimmigkeit korrespondierte mit den Strategien, die Besucher_innen als integrativen Bestandteil der Ausstellung einzubinden. Dies geschah in jedem Kapitel auf unterschiedliche Weise. Körperlich spürbar war es besonders in den Kapiteln *Wildes Wissen*, *Schimpf und Schande* und *Vor Gericht*, in denen eine atmosphärische Involvement der Besucher_innen eine Bedeutungsmatrix ergab, die die Akteur_innenschaft aller Entitäten zu zeigen und zu animieren vermochte. *Deep Gold* rüttelte auf andere, affektive Weise an existierenden Wahrnehmungsmustern und Existenzen.

Mit und im Medium der Ausstellung wurde der situativen, partiellen, prozesshaften Produktion von Bedeutungen und situativem Wissen im wahrsten Sinne Raum gegeben. Daraus ergab sich im Falle von »Homosexualitäten_en« keine strikte Anordnung vordefinierten Wissens, sondern ein konsequentes Arbeiten mit den Konzepten des »situativen« und »wildes Denkens« (#Situierendes Wissen, #Wildes Denken).¹¹⁵ (Des-) Orientierung, und das Nutzen von Atmosphäre zur affektvollen Wahrnehmung waren kuratorische Strategien, die die Besucher_innen auf besondere Weise einzubeziehen intendierten und nicht bloße Zielgruppen aus ihnen machten (#(Des-)Orientierung, #Affekte, #Sinn_liche Wahrnehmung). Kunst und Archivalien (Alltagsgegenstände, Zeugnisse, wissenschaftliche Schriften usw.) werden im Rahmen des Queer Curating in einer Weise präsentiert, bei der sichtbar werden soll, wie gesellschaftliche, politische und ganz persönliche Bedeutungen in und durch gemachte Dinge mit-schwingen und neue Bedeutungen immer wieder durch den eigenen Anteil der Betrachter_innen neu hervorgebracht und kontextspezifisch wahrgenommen werden. Auf kuratorischer Seite muss dafür von traditionsreicher Trennung von intellektueller, sinnlicher und vermeintlich objektiver Wahrnehmung abgesehen werden, um neue Erfahrungen und damit auch Bedeutungen zu ermöglichen. Die spannungsreiche Verbindung verunsicherte auch die Grenzziehung zwischen Normen der Sammlung, »Kunst« und »Nichtkunst« und Perspektiven auf aktivistische Praktiken und persön-

¹¹⁵ Deleuze/Guattari 1977, vgl. zudem: Haraway 1988, Ahmed 2006, Barad 2003, Chen 2012.

liche Biografien.¹¹⁶ Die kunsthistorische Orientierung an einen Künstler_innenkult, der vor allem kanonisierte Urheber_innen und ihre Einzigartigkeit hervorhebt, wird damit verhindert (vgl. Kapitel 1.1 »Eine Frage der Haltung oder: Ausstellen ist politisch« und 2.4 »Queer und Ausstellen?«). Das Zusammenzeigen macht eben gerade diese starre, exklusive Orientierung unwirksam und konzentriert sich neben der spezifischen Ästhetik auf kollektive Bewegungen und deren politischer Bedeutung. Dass sich diese lang gepflegten Grenzen, Zuordnungen und Kategorien in Ausstellungen letztlich nicht gleich auflösen lassen und ließen, ist klar – die Theoriebildung und die Wissenschaftspraxis muss sich mit verändern. Dass sich im Speziellen diese Grenzen in diesen Ausstellungen zumindest ins Wanken gebracht wurden, begründete sich in dem Doppelstatus der Kunstwerke, der ihnen hier eingeräumt wurde (einer, der für die Methode des Queer Curating Methode auch spannend wird): Sie wurden als Zeugnis und kritisch-ästhetisches Meta-Kunstobjekt zugleich präsentiert. Ihre materiell-situative Objekthaftigkeit wurde in den Räumen konfrontativ eingesetzt; sie wurden mit den anderen Objekten verflochten, zeigten gelebtes Leben und wurden als Reflexion der Geschichte der Homosexualitäten eingesetzt – ebenso wie als direkte Störung der Ausstellung selbst. Die Künstler_innen waren oft mit mehreren Arbeiten in der Ausstellung in unterschiedlichen Kontexten und im Gedanken/Gesellschaftsverbund verwoben gezeigt, wodurch es die Möglichkeit für die Besucher_innen gab, eine umfassendere Vorstellung ihrer Person, ihrer Ästhetik, Inhalte und Arbeitsweise kennenzulernen. Auf diese Weise wurden Einzelwerke nie repräsentativ für eine Idee benutzt, sondern die Kurator_innen banden sie in die Gesamterfahrung der Ausstellung ein. Perspektiven, Sichtweisen und Bedeutungen konnten sich so im Laufe der Ausstellung entwickeln und/oder verändern – ohne auf ein Vorwissen zu rekurrieren und Besucher_innen auszuschließen, die dies nicht besaßen oder nur einen Geniekult zu bedienen. Queer Curating ermöglicht, so die Bestrebung und Hoffnung, die eigene Positionierung der Besucher_innen nicht nur zuzulassen, sondern sie zu fördern und damit auch die Möglichkeit, Ausstellungen insgesamt stärker in die Lebenswirklichkeiten einzubinden. Haltungen, Sehenswartungen und Ausstellungskonventionen können durch kuratorische Störungen im Rahmen des Queer Curating verändert werden – trotz und gerade auf Grund ihrer kulturellen und situativen Bedingtheit und der spürbaren Haltung der Kurator_innen. Die Zeigestrategien der verschiedenen Themen der Ausstellung waren vielfältig verwoben und endeten nicht mit einem vereindeutigenden Fazit, Aussage oder Anklage, sondern mit der Frage: *What's next?*¹¹⁷

Der Einsatz dieser Art von Störungen als kuratorische Strategie durchbricht dabei den Anschein deduktiv herbeigeführter Schlussfolgerungen, die als Beweis für eine bestimmte Aussage oder als demonstrative Selbstverständlichkeit eingesetzt werden. Eine »ambigue Struktur«, die sich der Festschreibung entzieht und eine Offenheit in der Bedeutungszuweisung zulässt, die dem Begriff der »evidentia« bereits seit seiner

116 Die Ausstellungsstücke stammten auch aus privaten, nicht institutionalisierten Sammlungen und störten so hegemoniale Erzählweisen und füllten die Lücken der Wissenschaft. Ein expliziter Umgang mit »low theory, culture and practices«, wie es u.a. für Queer Studies charakteristisch ist, könnte die Grenzziehung überwinden, vgl. Halberstam 2013.

117 In den Queer Studies steht »queer« auch für das Denken neuer, möglicher Weisen des Seins und für einen Weg, diese kollektiv in die Zukunft zu denken: In »What's next?« wurde dies mit einem Interviewprojekt des SMU umgesetzt.

Latinisierung durch Cicero eigen ist (Krüger 2016: 100ff.) (vgl. Kapitel 3.2 »Moment der Störung: eine Methode«).

Die Kurator_innen der »Homosexualität_en«-Ausstellung zeigten sich und die Ausstellungsstücke und versetzten Zusammenhänge, Statuszuweisungen und Positionierungen zugleich durch ihre spezifischen Zeigestrategien in Bewegung – ganz im Sinne des »wildes Denkens«, der Ausrichtung und Orientierung. Diese hielten immer wieder Lücken und Störungen bereit, die auch die Tradition der Trennung von intellektueller, sinnlicher und vermeintlich objektiver Wahrnehmung durchbrachen und neue Erfahrungen und Bedeutungen ermöglichten. Das kuratorische Konzept der Homosexualität_en-Ausstellung reihte sich in die diskursive, interdisziplinäre, queer-feministische Kritik von Repräsentation, Wissensmacht, Autor_innenschaft und der Frage nach kritischer musealer Ausstellungspraxis ein und treibt sie zugleich voran. Die Kurator_innen arbeiteten, so kann man darstellen, mit Queer Curating-Methoden des Zeigens und mit Themensetzungen, die einen routinierten Gang durch die Ausstellung störten, die Blicke und Bewegungen der Besucher_innen deautomatisierten und sie gemeinsam mit den Ausstellungsstücken ins Zentrum der Bedeutungsproduktion rückten. Es bleibt daher wichtig, sich zu fragen, wie methodisch Vorschläge erarbeitet werden können, wenn doch jede Ausstellungskonzeption an jedem Ort mit jedem Menschen mit unterschiedlichen Bedingungen und Parametern umgehen muss? Wie kann an und mit einer Methode gearbeitet werden, die exemplarisch aber nicht normierend sein will? Indem das Augenmerk auf einer reflektierten Verknüpfung methodischer und praktischer Umsetzungen liegt, kann die Methode des Queer Curating exemplarisch werden. Theorie, Methode und Praxis stehen im festen Verbund zueinander, der ihre jeweilig gegenseitige Wirkung mit der (eigenen) theoretisch-konzeptuellen, wissenschaftlichen und kuratorischen Vorgehensweise durchdenkt und praktiziert.

4.3 Historischer Exkurs

»Über Kunst wurde immer schon der Versuch unternommen, Normen auszuüben.« (Köstler 2017)¹¹⁸

Praktiken der Normierung waren rund um die Kunst schon immer präsent: Ob durch Absichten des staatlichen »Zunutzemachens«, im Nachhinein durch die wissenschaftlichen Klassifizierungen der Kunstgeschichte oder bereits durch die Künstler_innen selbst, die mit ihren künstlerischen Äußerungen, ihre eigenen Standards und Daseinsberechtigung proklamieren. Damit einher gingen ebenso die darin enthaltenen staatlichen Vorstellungen von Tugenden, Schönheit und moralisch gutem Verhalten, die auf diese Weise durch die Kunst reproduziert werden konnten (vgl. ebd.). Bereits seit dem 5. Jahrhundert in der griechischen Antike wurde in der plastischen Darstellung des menschlichen Körpers eine harmonische Grundausslegung entworfen. Eine Symmetrie, so Andreas Köstler, die vor allem durch die kontrapostische Gegenüber-

118 Andreas Köstler (2017): »Symmetrie. Zur Darstellung des menschlichen Körpers in der Bildenden Kunst«, Vortrag an der Universität Potsdam im Rahmen der Ringvorlesung: »Symmetrie und Harmonie«, WiSe2016/17.

stellung der einzelnen Körperteile entsteht (vgl. ebd.). Ein Ausgleich von Kräften als perfekte Harmonie, die durch ihre Reproduzierbarkeit vorhersehbar und damit kontrollierbar bleibt. Jedoch waren und sind es die leichten Verschiebungen in genau dieser Symmetrie, die als schön empfunden werden.¹¹⁹ überträgt man diese Wahrnehmung auf Ausstellungen, lässt sich sagen, dass es eben diese Verschiebungen sind, die in der Konzeption von Ausstellungen, die hier relevant werden – diese sollten aber – im Gegensatz zur Kunst – nicht dezidiert kalkulierbar sein und damit innerhalb des Systems verbleiben.¹²⁰ Kunst als eine Arena, in der auch Kämpfe der Normierung durch Störungen ausgetragen werden, ist gleichermaßen von der Störung eben jener Normen getrieben. Als Kurator_innen sind wir angehalten, Kunst nicht immer diskursivieren zu wollen oder sie in fortschrittliche Narrationen zu reihen und damit auch alle kulturhistorischen Objekte rigoros auszuschließen. Ausgehend von Deleuze/Guattari und Karen Barad können aber die Wirkung und jene Aspekte beschrieben werden, die bei Kunstwerken außerhalb kalkulierter Normierung »von außen« durch die Besucher_innen an sie herangetragen werden. »Das Kunstwerk ist ein Empfindungssein und nichts anderes: es existiert an sich« – beschreiben Deleuze und Guattari (1996: 192) – Karen Barad würde noch weiter gehen und sagen, dass nichts »an sich«, sondern nur in der jeweiligen »Intra-action« existiert (2012) (#Intra-action und Relationalität). Egal wie: Kunstwerke werden, ebenso wie Bücher »bewegt, ob sie es wollen oder nicht« (Pias 2015: 1). Das Offensichtliche ist dabei: »Die Art und Weise, mit der Menschen Bilder wahrnehmen und mit ihnen umgehen, verändert sich im Laufe der Zeit« (Brinkmann 2005: 49) und ist selbst im eigenen soziokulturellen Rahmen bei jeder_m unterschiedlich.¹²¹ So lässt sich doch proklamieren: »Sie zu bewahren heißt gerade nicht, sie stillzustellen, sondern bedeutet, sie endlos in Bewegung zu halten.«¹²² Spezifisch gesellschaftlich-soziale, politische und medial-technische Entwicklungen sind immer Teil der Entstehung, der Anerkennung und des Zeigens von Kunst. Ältere Medien werden weder vollständig verdrängt, noch werden sie neuerer Medien »bedingungslos unterwürfig« – gleichzeitig »sehen wir die Kunst vor der Folie aktueller Sehgewohnheiten« (Brinkmann 2005: 49, vgl. Kapitel 5 »Schluss und Anfang«). Mit demokratischem Grundgedanken, der veränderten Abhängigkeit der Kunst von staatlicher Hand und ihrer Stellung innerhalb unserer (Berliner) Gesellschaft, sollte es eben dann aber nicht sein, dass Normierungen Aspekte sind, die über das Auswählen und Präsentieren von Kunst in Ausstellungen entscheiden! Die Absicht, mit Kunst interventionistisch-antinormativ in gesellschaftliche Entwicklungen einzugreifen, versucht man

119 Vgl. István Hargittai/Magdolna Hargittai (1998): Symmetrie. Eine neue Art, die Welt zu sehen. Rheinbek: Rowohlt, Michael Hauskeller (2013): Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München: Beck.

120 Wie etwa im »Manierismus«, »dem Expressionismus« oder im Sinne der »Ästhetik des Hässlichen« Rosenkranz (1853) und Adorno (1970), vgl. Köstler 2017.

121 Dabei ist es ebenso klar, dass jede_r einen anderen kulturellen Erfahrungshintergrund besitzt und zudem die individuelle Begegnung stets auch anders – nicht nur im Vergleich zu allen anderen – sondern auch in jeder Situation oder erneuten Begegnung, die die unterschiedlichen Kunstwerke in der Lage hervorzubringen sind. Umatham betont außerdem: »die Notwendigkeit einer sauberen Trennung zwischen den Werken oder Erfahrungen und ihrer durch Bourriaud initiierten Diskursivierung« (ebd.).

122 Claus Pias bezieht sich hier auf das Buch als kulturelles Medium. In: Pias 2015: 5.

nicht erst seit heute oder seit der Institutional Critique in den 1960er Jahren oder Dada in den 1920er Jahren, sondern seitdem sie als solche hervortrat (vgl. Kapitel 1.2 »The golden age of the visitor?«, 1.1 »Was bisher geschah« und 3.3 »...Beyond, in or against the canon?«). Um auch das institutionalisierte Zeigen von Kunst zur Disposition zu stellen, entstanden viele Werke an der Schnittstelle von Kunst und Antikunst oder als dezidiert politische Kunst. Angehörige des institutionellen Systems entwickelten selbst ihre ganz eigenen Methoden, »mit Abweichungen von der Norm« zu arbeiten, das ein Blick in die Geschichte der Berliner Ausstellungsanfänge im Museum zeigen soll.¹²³ Doch vorab ein paar kritische Bemerkungen – denn, wer »Museum« sagt, darf Folgendes nicht vergessen:

Museum als Modus einer Ausstellung

Die Motivation für die ersten Museumsbauten in Europa im 18. Jahrhundert lag, vor allem in der politischen Machtdemonstration, die die eigene herrschaftliche Kunst- und Wunderkammersammlung mit einer repräsentativen Architektur verband.¹²⁴ Die europäischen Staaten bauten untereinander ehrgeizige Rivalitäten aus, die sich auch auf den Sammlungs- und Ausbaus auswirkten, wie etwa die zwischen dem damaligen Preußen und Paris. Kunst wurde im Laufe dieser Zeit mehr der bürgerlichen Öffentlichkeit zugänglich – in Paris waren Museen bereits vor der französischen Revolution publik. Vor allem aber die Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts zogen große Menschenmassen an,¹²⁵ die Museen aber blieben weiterhin ausschließend: So war das Museum als »architekturelles Symbol für das Selbstverständnis einer staatstragenden Elite« (Rooch 2008: 75, 205).¹²⁶

Seit dem Beginn der Demokratisierung der Kunst in den Museen wurden Debatten darüber geführt: »Die Herauslösung der Kunst aus dem höfischen Kontext in ideeller und baulicher Hinsicht wurde auch in Berlin vor allem durch das wachsende Engagement bürgerlicher SammlerInnen, MäzenatInnen und Kunstvereine gefördert - jener Elite. Ganz im aufgeklärten Sinne wurde das Potential der Kunst vor allem auch in der

123 Berlin ist hier weniger nur als geografischer Aspekt gemeint, sondern vor allem das Bewusstsein darüber, selbst aus einem spezifischen, soziokulturellen und politischen Umfeld zu sprechen und um deutlich zu machen, keine universalistischen, globalen Aussagen treffen zu wollen. Zur Herausforderung »globaler« und »lokaler« Aspekte vgl. u.a. Deepwell/deZegher 1996: 64. Zudem lässt sich sagen, dass Kurator_innen von Kunst_Lerinnen immer wieder Strategien des Zeigens übernahmen.

124 Vgl. Bénédicte Savoy (Hg.) (2006): Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815. Mainz: Philipp von Zabern; Dies. (Hg.) (2018): Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe. Berlin: Matthes & Seitz.

125 In der Zeit der Weltausstellungen entstanden auch etliche Museen. Vgl. Fuchs 2006: 137-151; Petras 1987: 94. Ebenso entwickelten sich parallel dazu die gewerblichen Akademie- Kunstvereins- und Salonausstellungen. Die Verschränkung von Kunst und konsumorientierter Objektpräsentation wird neben den entstehenden Warenhäusern im 19. Jahrhundert auch hier nachvollziehbar, vgl. Alarich Rooch (2001): »Zwischen Museum und Warenhaus. Ästhetisierungsprozesse und sozial- kommunikative Raumaneignungen des Bürgertums (1823-1920)«, in Kunibert Bering (Hg.), Artificium. Schriften zu Kunst und Denkmalpflege. Band VII. Oberhausen.

126 Alarich Rooch (2008): »Gestaltung – Wahrnehmung – Wirklichkeitskonstruktion«, in. Kunibert Bering/Alarich Rooch (Hg.), Schriften zur Kunstvermittlung. Band II. Artificium. Band XXVII. Oberhausen, vgl. Ders. 2001: 11; Bennett 1995; Dorgerloh 1999: 9f.; Köstler 2011: 249.

Erziehung »des einzelnen Menschen zum Staatsbürger als auch zur Verwirklichung einer idealen Staatsnation in Form einer ästhetischen Gemeinschaft« gesehen (Schiller 1795; zit. nach Hartung 2010: 27; vgl. zudem Trondson 1976). Die Museen in Deutschland waren von Gedanken der Repräsentation, Bildung und Disziplinierung geprägt, in deren Räumen auch das Verhalten der Besucher_innen gelenkt wurde. Durch die hier entstandenen Normen, die auch medial verbreitet wurden, wurde das Museum zum »Raum sozialer Ordnung« und eines der »Hauptfundamente (...) für den Erhalt und die Fortsetzung der restaurativen Strukturen« (Rooch 2008: 205; vgl. Bennett 1995). Als sich unter anderem Pierre Bourdieu mit dem Museum in den 1960er Jahren beschäftigte, wies er durch etliche Umfragen in verschiedenen Ländern nach, dass Museen als sozial ausschließend empfunden wurden und auch als Distinktion fungierten (vgl. Bourdieu/Darbel 1969: 32). Gerade aber das immer wieder untersuchte Faktum, dass das Besuchen eines Museums (fast) ausschließlich von einem hohen Bildungsniveau abhängt, soll hier der Versuch einer Demokratisierung der Kunst durch Abbau der vielseitigen Barrieren unternommen werden. Die Menzel-Ausstellung ist geprägt von einem Eventcharakter mit starker Publikumsorientierung, um die oft fokussierte Entwicklung als »Ort der Bildung zum Ort der Gebildeten« (Fliedl 1989: 27) aufzuheben. Bourdieu geht in seinem Anspruch an kulturelle Institutionen sogar soweit, dass sie für ihn »die sozialen Faktoren kultureller Ungleichheit eliminieren« und damit einen Großteil des Bildungssystems ersetzen können (Bourdieu 2001: 152). Der Ruf nach einer neuen Museumskultur, außerschulischen Lernorten und als »Zuwendung zur Geschichte nach einer Phase ausgesprochener Gegenwartsbezogenheit« wurde laut (vgl. Korff 2007: XI.). In den 1980er Jahren erfolgte »ein Ästhetisierungsschub« (ebd.: XII) und die Forderung nach der »new museology« (vgl. Vergo 1989: 3), so dass bis in die 1990er Jahre, verstärkt durch die großen politischen Umwälzungen in Europa, Überlegungen in Bezug auf die Neugestaltung der Museumsausrichtung angestellt wurden. Durch die Titel der deutschen Forschungsliteratur werden die einzelnen Strömungen deutlich, so dass sie an dieser Stelle kurz im Hinblick auf das hier zu konzipierende Event erwähnt werden: Die »zunehmende« Individualisierung innerhalb einer Gemeinschaft betont Joachim Plotzek (1997) in seinem Beitrag: »Kunst für alle – aber mehr noch für den einzelnen«. Durch diese Tendenzen der Demokratisierung befürchtet Volker Kirchberg im Jahr 2000 »Die McDonaldisierung deutscher Museen« in der heutigen Zeit. »Lernen in Erlebniswelten« aber heißt das eigentliche Programm laut Wolfgang Nahrstedt (2002). Peter Hahne hofft 2004, dass es nun »Schluss mit lustig« ist. Zwei Jahre später wird über die »Zeit für Freizeit und kulturelle Aktivitäten« nachgedacht (Ehling), da sich jetzt auch Felizitas Romeiß-Stracke im Jahr 2006 die Frage aufdrängt: »Was kommt nach der Spaßgesellschaft?« Das Spannungsfeld zwischen Bildungs- und Wissenschaftsort auf der einen und einer stärker besucherInnenorientierten und ästhetischen Vermittlungsarbeit auf der anderen Seite, durchziehen die deutschen Überlegungen der Forschungsliteratur und die ICOM-Statuten, die sich aber zu selten auf die Praxis der Kunstmuseen auszuwirken scheinen (vgl. ICOM 2007: 3).« (Miersch 2015: 8f.).

Museen etablierten sich als politische Machtdemonstration und als Erziehungs- und Bildungsstätten einer breiten, vor allem männlichen, Öffentlichkeit.¹²⁷ Zudem

127 Zu diesem Widerspruch vgl. u. a. te Heesen 2012, S. 51ff. So war es hauptsächlich den Männern vorbehalten, die Museen Europas zu gründen, politischen Einfluss auszuüben und sich als Intellektuelle dazu öffentlich zu äußern. Vgl. dafür Sheehan 2002: 81f.

war das Museum, folgt man Hans Belting, ein »Produkt der Säkularisierung«, »das heißt, es setzte Zerstörung und Verlust voraus.«¹²⁸ Amelia Jones greift nochmal den Aspekt des Patriachats heraus:

The structural discrimination and its sexualised violence at the heart of the modern public art museum can, in fact, be traced to the exclusions inherent in the androcentric concept of citizenship. (Jones 2017: 76)

Um diese problematischen und grundlegenden Aspekte von Museen soll es hier nicht gehen – aber vergessen sollten sie nicht werden. Museen, noch genauer Berliner Museen, sind aber nur ein Modus von Ausstellungen und deshalb im Zuge der Ausstellungsbeispiele in diesem Kapitel für mich relevant. Der Blick soll sich hier aber spezifizieren – und zwar auf Anfänge der Berliner Ausstellungsgeschichte. Diese soll zeigen, dass sich die Direktoren über die Präsentation, Systematisierung und den Zweck der Kunst in Ausstellungen nie einig waren und sich daraus spannungsreiche Entwicklungen abzeichneten und bereits Störungen des Systems beinhalteten – aber dazu später mehr.¹²⁹ Ihrer Vielfalt und Auseinandersetzung in der Zielsetzung sollten wir uns wieder bewusst werden. Ihre damaligen Absichten waren aus queer-feministischer Sicht nicht unbedingt adäquat – ihre bereitwilligen Äußerungen und Bekundungen ihrer Grundsätze und Überzeugungen aber könnten im Ansatz so verstanden werden.¹³⁰ So setzen sich die Aloys Ludwig Hirt, Karl Friedrich Schinkel, Robert Dohme, Wilhelm von Bode, Richard Schöne, um nur schon einige Berliner Namen – natürlich alles Männer – vorwegzunehmen, mit dem Präsentieren von Kunst in Denkschriften und Statuten auseinander. Die konkreten Anfänge der Berliner Ausstellungsgestaltung in den Museen und ihren Vorläufer_innen liegen im ausgehenden 18. Jahrhundert. Die ersten Ideen zur Gründung eines Kunstmuseums in Berlin wurden durch den Archäologen Aloys Hirt (1759–1837) zum Aufbau des Alten Museums auf der Museumsinsel entwickelt.¹³¹ Bereits seit den 1790er Jahren diskutierte man darüber, »die Kunst- und Wunderkammer des Königs zu reformieren«. Hirts Äußerungen waren Vorarbeiten für die Gründung eines Kunstmuseums – vor allem für Künstler_innen (der Berliner Kunstakademie) und Kenner_innen. Für »alle« Bürger_innen sollte das Museum an zwei Vormittagen der Woche geöffnet sein (vgl. Sheehan 2002: 90). Hirts (nicht-realisierte) Raum-, Beleuchtungs- und Gestaltungsplanungen des späteren Alten Museums

128 Hans Belting (2001): »Das Museum als Medium«, in: Ekkehard Mai (Hg.), Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute. Köln: Böhlau, 31–44, hier S. 36, vgl. ebenso darin: Martin Warnke (2001): Über die Wirklichkeit des Museums – Die universitäre Sicht oder: Die Aktualität alter Museen«, S. 145–150, in ebd., hier S. 147.

129 Für die Geschichte der Museumsinsel vgl. Bernhard Graf/Hanno Möbius (Hg.) (2006): Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 12, Institut für Museumsforschung, SMB – SPK, Berlin: G+H.; Andreas Köstler (2005): »Gebaute Architekturgeschichte«, in: Ders./Thomas Hensel (Hg.), Einführung in die Kunstwissenschaft. Die Berliner Museumsinsel. Berlin: Reimer, S. 117–135.

130 Der eigene wissenschaftliche Weg begann mit den Erkundungen der Berliner Museumsinsel mit meinem Prof. Dr. Andreas Köstler, so dass selbige hier nicht fehlen soll.

131 Hirts Denkschrift 1798 und der Museumsentwurf in: zudem bei P. Seidel 1928 und Kühn-Busse 1938; Weiteres in: digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/hirt1809bd1 (Zugriff 29.08.17); Fendt 2014. Zu Aloys Hirt vgl. Sedlarz 2004.

richteten sich in erster Linie an die Errichtung einer Übungs- und Studiumssituation, so dass er die Räume denen eines Ateliers nachempfand (vgl. Vogtherr 1995). Er lehnte aber atmosphärische Elemente – wie auch die Rotunde – die Karl Friedrich Schinkel zur ›Einstimmung‹ entworfen hatte, ab:¹³² Schinkel hatte die Baupläne Hirts so geändert, dass Besucher_innen eben jene Rotunde Erhabenheit beim Eintretenden erzeugen sollte (Schinkel 1828: 248). Hirts Ablehnung und seine eigenen Entwürfe vorher zeigen, dass es ihm weniger um das Erlebnis der Kunst oder gar alle miteinander verbundenen Bestandteile eines Museums ging, als um das Lernen im Museum. Die gegensätzlichen Kunstauffassungen von Hirt und Schinkel lassen sich auch auf die philosophischen Entwicklungen dieser Zeit zurückführen, in denen sich die Kunstauffassung, also der Kunstbegriff, ihre Funktion und Ansichten des ›Schönen‹ usw., änderte und stark differierte (vgl. Gadamer 1995). So betonte Hirt in seiner Vorlesung »Ueber den Kunstschatz des Preußischen Hauses« (1797):

Nur vermittelt einer systematischen Ordnung wird es dem Künstler und Liebhaber möglich, mit dem wenigsten Zeitaufwande sich in dem Labyrinth der Kunstgeschichte zu finden, den eigenen Charakter jeder Kunstepoche, jeder Schule und jedes Meisters zu unterscheiden, das Vortreffliche herauszuheben, und das Mangelnde deutliche wahrzunehmen. (Stock 1928: 78)

Christian Mannlichs Überzeugungen (Direktor der Münchner Hofgalerie ab 1799) ließen sich im Gegensatz dazu anführen. Er betonte:

Was geht im Grunde den Liebhaber, den wahren Kenner des Guten und Schönen die historische Stufenfolge der Meister und die Verschiedenheit der Schulen an? das gehört für den Diplomatiker. Was nutzt diese dem Künstler? (zit. nach Schütte 2004: 215).

Christian Mannlich setzte dementsprechend andere Methoden, wie zum Beispiel *vergleichendes Sehen* ein, das sich nicht an chronologischen oder stilgeschichtlichen Ordnungen orientiert, was Hirt wiederum als Zwang seiner Sichtweisen für die Besucher_innen empfand (vgl. Schütte 2004: 215f.). Ein ›alter Streit‹, der auch offenbart, von welchen Parametern der geglaubten Objektivität Hirt ausging. Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) schrieb zusammen mit Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) 1828 in Berlin auch eine Denkschrift, in der sie Kriterien für die Funktion, die Grundausrichtung und die Gestaltung des Alten Museums bestimmen sollten.¹³³ Hochaktuell erscheint mir heute seine Ansicht, dass sie die Kunst im Museum nicht in erster Linie im Rahmen ihrer wissenschaftlichen Einordnung zeigen wollten, sondern sie in ihrer gesellschaftlichen Verankerung begriffen, und sie aus diesem Zweck auch ihre Präsentationsweise änderten. In erster Linie wurde von Schinkel und Waagen der »Hauptzweck« darin verortet, dass das »Publikum den Sinn für bildende Kunst als einen der wichtigsten Zweige menschlicher Kultur« weckt oder dem Publikum eine »feinere Ausbildung« zu verschaffen. So betont Schinkel, dass »der Anblick eines

132 Hirt betont dies in seinem Gutachten zum Museumsbau 1823 durch Karl Friedrich Schinkel, der sich wiederum der Kritik stellt. In: Wolzogen 1863: 214-243.

133 Für die Einordnung des Museums in das Gesamtkonzept des Kulturforums/Museumsinsel vgl. Köstler 2011, 2005; Witschurke 2015.

schönen und erhabenen (Eingangs-)Raumes empfänglich machen [kann] und eine Stimmung für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt verwahrt«. ¹³⁴ Die Herausbildung eines Bürgertums und die Entstehung öffentlicher Museen, wie zum Beispiel des Louvre in Paris, ermöglichte neue Aufführungen bürgerlicher Rituale (vgl. Duncan 1991). Auch der vielzitierte Ausspruch »erst erfreuen, dann belehren« entstammt dieser Denkschrift (in: Stock 1930: 211). Erst dann werden von ihnen die einzelnen Gesellschaftsklassen angesprochen, zu denen als erstes die Künstler_innen zählen, denen – ähnlich wie bei Hirt – die »Gelegenheit zu mannigfaltigem Studium« durch Ausstellungen verschafft werden soll (in: Stock 1930: 210). ¹³⁵ Der Entwurf einer Denkschrift, wie sie im 19. Jahrhundert üblich war, stellte ein Statement der eigenen Überzeugungen dar, in dem Ansätze und Strategien im Rahmen der Vorgaben des Auftraggebers offengelegt wurden. Diese Form von Sichtbarmachung der Ziele und ausgearbeiteten Konzepts wäre eine Möglichkeit, in schriftlicher Form eine Positionierung zusätzlich zum räumlichen Konzept zu veröffentlichen. Eine Darstellung der Inszenierungskonzepte zu einer Ausstellung wäre nicht nur in Pressemitteilungen oder ähnlichen Texten denkbar, sondern auch im Raum selbst – nicht zuletzt allein die Nennung der Autor_innen des Textes würde die sonst unsichtbar gehaltene Autor_innenschaft ersetzen. Im Sinne von Muttenthaler/Wonisch würde damit das »Zum Schauen Geben« (2003a) offenbart und zur Disposition gestellt und nicht als vermeintlich »objektive Zurschaustellung« von Kunst getarnt.

Museen als Bildungsschulen?

Das Spektrum der Ausrichtung und Zielsetzungen der Museen sind bereits bis zum 19. Jahrhundert differenziert und mit etlichen Namen und Institutionen verknüpft. Geht es um die Frage, wie die Begegnung von Kunst und dem Publikum gestaltet werden kann, wird die Liste der Meinungsführer* lang. Etwas früher und damit in Bezug auf Gemälde auch Vorbild für Hirt, war es Christian von Mechel, der in der Gemädegalerie im Oberen Belvedere in Wien Ansätze einer chronologischen Hängung verfolgte (vgl. Sheehan 2002: 90). Diese war eine Abkehr gegenüber der Form der Petersburger Hängung. »Die Kopplung von Chronologie und Stilentwicklung, die hier (im 19. Jahrhundert) zum ersten Mal erprobt wird, entspricht der Kunstgeschichtsvorstellung, die Winkelmann, der Nestor der Disziplin Kunstgeschichte, begründet.« ¹³⁶ Der Ansatz im späten 18. und 19. Jahrhundert ist nach der Kunstgeschichte und ihrer kunstgeschichtlichen Schulen ausgerichtet; sie bezieht weder in besonderem Maße den Raum

134 Denkschrift von Waagen und Schinkel, in: Friedrich Stock (1930): »Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums«. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 51, S. 205-222, hier S. 210. Der Schinkel'schen Idee, eine Art Einstimmungsraum oder überhaupt Stimmungsräume (neben der Rotunde auch die Säulenhalle als der Stadt geöffneter Ausstellungsraum) im Museum zu entwerfen, ist für das Gewährwerden der eigenen Orientierung wichtig (vgl. #Queer phenomenology, #Des-) Orientierung, #Atmosphäre).

135 »Zuerst gehe es darum, den Kunstsinn im Publikum zu erwecken, an zweiter Stelle darum, den Künstlern für ihre Studien eine geeignete Aufstellung zu präsentieren, und erst danach richte sich die Ausstellung an die Experten«, online unter: [jstor.org/stable/23350479?seq=1#page_scan_tab_contents](https://www.jstor.org/stable/23350479?seq=1#page_scan_tab_contents) (Zugriff 01.09.16).

136 Andrea Schütte (2004): Stilräume. Jacob Burckhardt und die ästhetische Anordnung im 19. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis, S. 212.

noch die Besucher_innen als aktiven Einflussfaktor in der Hängung mit ein. Dennoch wurde versucht, nach rezeptionsästhetischen Maßstäben die sog. »dekorative Hängung« mit der stilgeschichtlichen, also wissenschaftlichen Hängung zu verbinden (vgl. Schütte 2004: 213ff.).¹³⁷ Auch August Stüler äußerte sich, der in dem Leitfaden für seine Arbeit an der Innenraumausstattung des Neuen Museums notierte: »die Räume in größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen zu halten«, die insgesamt aber durch ihre verschiedenen Sammlungen sehr variationsreich waren (in: Köstler 2005: 126ff.). Ein halbes Jahrhundert später erscheint Wilhelm von Bode, der in Berlin mit seinem Kaiser-Friedrich-Museumskonzept ein »stilgeschichtlich einheitliches Ensemble« verwendete – »allerdings, ohne zeitgenössische Zutaten zu verwenden« (ebd. S. 127).¹³⁸ Er stellte gemeinsam mit Richard Schöne (wenn auch später mit persönlichen Differenzen) Wendungsfiguren für neue Ausstellungen dar.¹³⁹ Die nationalen Bildungsideale des Museums entsprachen einer systematischen, ästhetischen und moralischen Erziehung einer bürgerlichen Elite.¹⁴⁰

Die magazinhafte und vor allem nach Größen der Bilder orientierte Petersburger Hängung oder Akademie-/Salonhängung, die seit der Renaissance existierte und vor allem in der Zeit des Barock in Schlössern bereits dominierte, war seit dem 18. Jahrhundert sowohl in Verkaufs- als auch musealen Ausstellungsräumen für Gemälde vorherrschend (Joachimides 2001: 32ff.).¹⁴¹ Wilhelm von Bode beklagte dies als »Aufeinanderhäufen der aufgestellten Objekte«, welches ein Genießen des einzelnen Kunstwerks verhindere.¹⁴² Robert Dohme und Wilhelm von Bode stellten im Jahr 1883 unter Mitwirkung des Kronprinzenpaares (Friedrich III und Victoria) einen Plan für das Kaiser-Friedrich-Museum vor; worin die Kunst in einer neuen Weise aufgestellt werden sollte (Bode 1898: 243ff.) Die Gesamtwirkung sollte ebenso wie die Autonomie der einzelnen Kunstwerke durch die Präsentation erschaffen werden. Auch die Rahmen bezog von Bode in die Inszenierung mit ein (auch wenn er ihn vornehmlich ob des »Stilgefühls« und »Geschmacks« als wichtig erachtete) (ebd.). Ausstellungen sollten ein »herrliches und harmonisches Ganze(s)« ergeben und dadurch den Betrachter_innen nahbar erscheinen. Durch ihre Verbindung der Kunstwerke mit Interieurs und Objekten wie »Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs« war es ihr Ziel, »schöne Räume«

137 Dabei ist die sichtbare Hängung weitestgehend antihierarchisch – das »Wertesystem« erscheint im Katalog durch die Hervorhebung einzelner Gemälde durch Sterne (ebd. S. 214).

138 Vgl. Charlotte Klonk (2009): *Spaces of experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. New Haven & London: UP, S. 55ff.

139 »1872 wurde Schöne als Kunstreferent ins preußische Kultusministerium nach Berlin berufen, wo er seit 1873 als Vortragender Rat fungierte und unter anderem für die Königlich-Preussischen Museen zuständig war.« Vgl. richard-schoene-gesellschaft.de/wer-war-richard-schone/ (Zugriff 19.10.18).

140 Im Sinne der Aufklärung wurde das Potential der Museen vor allem in der Erziehung »des einzelnen Menschen zum Staatsbürger als auch zur Verwirklichung einer idealen Staatsnation in Form einer ästhetischen Gemeinschaft« gesehen (Schiller 1795).

141 Weitere Formen der Hängung, waren zum Beispiel in Anlehnung an die Gestaltung von Schlössern entstanden, wobei die Gemälde radikal in die Wandvertäfelungen eingefügt und zum Teil beschnitten wurden. Vgl. ebd. S. 35f.

142 Dohme/Bode (1883): »Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz«, in: *Jahrbuch Der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 4, S. 119-151, hier S. 119. [jstor.org/stable/4301767](https://www.jstor.org/stable/4301767) (Zugriff 08.09.17). Wilhelm von Bode war seit 1883 Abteilungsleiter der Skulpturengalerie, die neu eingerichtet wurde.

zusammenzustellen (ebd. S. 121), die aber gleichsam bilden sollten. Dohme/Bode äußerten sich dazu bereits in ihrer Denkschrift von 1883:

Sollen unsere Museen grosse Bildungsschulen für das Publikum sein, so können sie in zweifacher Weise bildend und civilisierend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichstster Vollkommenheit. (Dohme/Bode 1883: 120)

Damit richtete sich Bode mit seiner Inszenierung gegen das Prinzip chronologischer Vollständigkeit zugunsten einer qualitativen Auswahl (vgl. Joachimides 2001: 59). Diese Präsentation sollte dennoch eine authentische Präsentation sein, wie es die Betrachter_innen in der »schaffende(n) Periode gethan haben könnte(n)« (Dohme/Bode 1883: 119ff.). Heute wird diese Form auch unter dem Begriff des »Stilraumes« zusammengefasst und erfährt in der Forschung große Aufmerksamkeit.¹⁴³ Von Bode, der später Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin war und im Jahr 1914 geadelt wurde, hatte ein Gespür für das sinnliche Erleben der gattungsübergreifenden Kunst. Seinen Geist widmete er somit nicht nur den Büchern und der Theorie.¹⁴⁴ Bode setzte sich mit den machtpolitischen und museumspolitischen Mechanismen ebenso auseinander wie mit den originalen Kunstwerken und der konkreten Praxis des Ausstellens, stets mit dem Blick auf die Gesellschaft. So ist es auch von Bodes und Richard Schönes Verdienst, dass die Arbeit im Museum als wissenschaftliche Tätigkeit verankert und auch heute mit museumspädagogischen Maßnahmen begleitet wird – wie etwa mit Führungen und Vorträgen (vgl. Bode 1995).¹⁴⁵ So, wie es schon Georg Wilhelm Friedrich Hegel in seinen »Vorlesungen über die Ästhetik« seit 1817 bekräftigte, gehörte jedes Kunstwerk »seiner Zeit, seinem Volke, seiner Umgebung an, und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab« (Hegel 1835: 21). Wilhelm von Bode schrieb in seiner Denkschrift von 1907 zwar ebenso, das Museum »soll durch seinen Inhalt und seine Aufstellung den Grundcharakter der deutschen Kunst und den Zusammenhang ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien klar legen«, aber eben auch, dass es »den Genuss daran (...) fördern soll« (S. 6) – wie etwa auch darin »größere Mannigfaltigkeit zu bringen und wirkungsvolle Perspektiven zu schaffen« (Bode 1904: 4).

Oder malerische Anordnung?

Bode versuchte, die Einheit zwischen Museumsbau im architektonischen und politischen Zusammenhang ebenso im Blick zu haben wie die Inszenierung und das Erlebnis der Kunst. Auch den Außenraum, also den Kontext der Museumsinsel, hatte er im Blick; betrachtete die Museumsinsel als gesamten »Museumskomplex«, bei dem die »Verbindung derselben untereinander (...)« auch hergestellt und bedacht werden sollte

143 Vgl. Gaethgens 1992, Köstler 2005.

144 Bode war zudem besonders im Ankauf von Werken und dem Aufbau eines »potenten Mäzenatentums in Berlin« tätig (Knopp 1995: 19). Für die Frage, inwieweit die machtpolitischen Mechanismen und die Museumspolitik zusammenhängen vgl. seine Memoiren (1930, in: Bode 1997), vgl. Gaethgens 1997.

145 Richard Schöne hielt diese Grundsätze in einem Museumsstatut von 1878 fest. Vgl. richard-schoene-gesellschaft.de/wer-war-richard-schone/ (Zugriff 19.10.18).

(Bode 1907: 8). Bei der Eröffnungsrede des Kaiser-Friedrich-Museums 1904 reflektierte er den Umgang mit dem schwierigen Gebäude folgendermaßen:

Wir konnten aus der Not eine Tugend machen, indem der eigentümliche Bauplatz, wie schon erwähnt, sich gerade für eine malerische Anordnung der Räume am günstigsten ausnutzen ließ. Wir haben deshalb gern auf die übersichtliche, aber nüchterne gerade Marschlinie der alten Museumsbauten verzichtet, ohne andererseits den polizeilichen Zwang in der Abfolge der Räume einzuführen, wie ihn ein anderes neues Museum der malerischen Anordnung intimer Räume zuliebe den Besuchern aufrötigt. (Bode 1904: 4f.)

Zur »malerischen Anordnung« gehörte zur »Abwechslung und zur Erholung des Auges« ebenso die bedachte Aufstellung von Möbeln und Büsten unter und neben die Kunstwerke (Bode 1904: 5, 9ff., 12f.). Dabei gab Bode aber zu bedenken, bei welcher Malerei und welchen Bildwerken dies nur möglich sei. Seine noch in den 1880er Jahren verwendete Form der Stilräume war aus der »großbürgerlichen Privatsammlerkultur« entstanden und nun nicht mehr dominant (Joachimides 1993: 73, vgl. 2001). Diese waren zeitgenössische Assemblagen, in denen Möbelstücke, Kunstgewerbe und ästhetische Gestaltung der Zeit in die Präsentation von Kunstwerken und Skulpturen integriert waren. Bode betonte, er entwickle die Hängung in bestimmten Lichtsituationen aus den Kunstwerken heraus; er argumentierte damit gegen das vollständig gleichmäßige Nordlicht, das in der Museumsarchitektur bis dato üblich war und für einen authentischen und zugleich wissenschaftlichen Kunstgenuss (vgl. ebd.). Die Anbringung der Kunstwerke der Renaissance erfolgte mit dem Blick auf das einzelne Werk, das gleichermaßen zu einem »harmonischen Gesamtbild durch Mannigfaltigkeit und Symmetrie der Gegensätze in Form, Gegenstand, Farbe und Ton« zur Wand gehören sollte (Bode 1904: 8). Auch arbeitete er mit dem doch eher schwierigen Prinzip der »Isolierung jedes einzelnen Bildes durch die abweichenden Nachbarbilder« (ebd.). Er betonte, dass diese aber nicht zu weit getrieben werden sollten – auch nicht bei moderner Kunst, die auch die Symmetrie weniger schätzt (ebd.). In Berlin war es Hugo von Tschudis Gestaltung der weißen Wände ohne Symmetrie, die darauf mit den modernen Kunstwerken in der Berliner Nationalgalerie reagierte (vgl. Joachimides 2001). Im Kaiser-Friedrich-Museum selbst wurden nach 1930 die Inszenierung von Bodes zugunsten eines White Cube aufgelöst (vgl. Joachimides 1993: 75).¹⁴⁶ Die persön-

146 Der Ruf nach einer neuen Museumskultur, außerschulischen Lernorten und als »Zuwendung zur Geschichte nach einer Phase ausgesprochener Gegenwartsbezogenheit« wurde im weiteren Verlaufe der Geschichte laut (vgl. Korff 2007: XI). In den 1980er Jahren erfolgte »ein Ästhetisierungsschub« (ebd.: XII) und die Forderung nach der »new museology« (vgl. Vergo 1989: 3), so dass bis in die 1990er Jahre, verstärkt durch die großen politischen Umwälzungen in Europa, Überlegungen in Bezug auf die Neugestaltung der Museumsausrichtung angestellt wurden. Durch die Titel der deutschen Forschungsliteratur werden die einzelnen Strömungen deutlich, so dass sie an dieser Stelle kurz im Hinblick auf das hier zu konzipierende Event erwähnt werden: Die »zunehmende« Individualisierung innerhalb einer Gemeinschaft betont Joachim Plotzek (1997) in seinem Beitrag: »Kunst für alle – aber mehr noch für den einzelnen«. Durch diese Tendenzen der Demokratisierung befürchtet Volker Kirchberg im Jahr 2000 »Die McDonaldisierung deutscher Museen« in der heutigen Zeit. »Lernen in Erlebniswelten« aber heißt das eigentlich Programm laut Wolfgang Nahrstedt (2002). Peter Hahne hofft 2004, dass es nun »Schluss mit lustig« ist. Zwei Jahre später wird über die »Zeit für Freizeit und kulturelle Aktivitäten« nachgedacht (Ehling), da sich jetzt auch Felizitas Romeiß-Stracke im Jahr

liche Erziehung des Geschmacks wurde durch die Kunst in Verbindung mit »gehobener Interieurkultur« verbunden, die sich an der Privatraumgestaltung orientierte.¹⁴⁷ Denkt man im Vergleich an die Petersburger Hängung zurück, zeigt sich dagegen Bodes feinsinnige Arbeit mit den Kunstwerken, die das einzelne Werk und das Gesamtbild der Wand gleichermaßen im Blick hatte. Auch zur Wandgestaltung, Farbigkeit und Materialität äußerte sich Bode umfangreich, auch wenn seine Begründung, wie zur Wahl des Stoffes, oftmals »selbstverständlich« (ebd. S. 10) bleibt. Insgesamt sind Wilhelm von Bodes umfassende, öffentlich geäußerte Überlegungen zur eigenen Museumsinszenierung in Zusammenarbeit mit dem Hofarchitekten Ernst Eberhard von Ihne herausragend.¹⁴⁸

›La mise en scène‹ im Theater

Auch für Theaterinszenierungen wurde über Grundsätze, Inszenierungsweisen und Absichten gestritten. Die Sphären von Museen und Theater überschnitten sich historisch und doch ist die Idee von Ausstellungen als Aufführung methodisch noch heute spannend. War der Begriff der Inszenierung von Anfang an im musealen Rahmen relevant, wurde er für das Theater erst im 19. Jahrhundert gebildet (vgl. Joachimides 2001: 14f.). Erika Fischer-Lichte betrachtet für ihre historische Argumentation zur Differenzierung von Inszenierung und Aufführung den Wandel, der sich im Verständnis von Inszenierungen seit seiner Entstehung im literarischen Theater vollzogen hat. Beginnend mit einem engen und direkten Bezug zum Werk, definierte August Lewald 1837 in Anlehnung zum französischen ›la mise en scène‹: »In Szene setzen« heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken«.¹⁴⁹ Fischer-Lichte greift den Aspekt des direkten Bezugs auf das künstlerische Werk auf – hier noch im Falle des Dramas – das in »Erscheinung treten soll« (2004: 320). Diese Debatte beginnt in Deutschland zwar nicht nur mit Johann Wolfgang von Goethe 1798, doch schlägt er genau in die Kerbe, wenn er betont, »es (sei) die Aufführung, welche der Kunstcharakter zugesprochen werden müsse« (»Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke«). Der »eigentliche Kunstcharakter (ist) nicht schon durch Partitur und Libretto gegeben (...), sondern (wird) erst durch die Aufführung einge-

2006 die Frage aufdrängt: »Was kommt nach der Spaßgesellschaft?« Das Spannungsfeld zwischen Bildungs- und Wissenschaftsort auf der einen und einer stärker besucherInnenorientierten und ästhetischen Vermittlungsarbeit auf der anderen Seite, durchziehen die deutschen Überlegungen der Forschungsliteratur und die ICOM-Statuten, die sich aber zu selten auf die Praxis der Kunstmuseen auszuwirken scheinen (vgl. ICOM 2007: 3.) (Miersch 2015: 8f.).

147 Vgl. Charlotte Klönk (2010): »Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum«, in: Gottfried Boehm et al. (Hg.), *Zeigen*. München: Wilhelm Fink, S. 291–313, hier S. 300.

148 Besonders, wenn man an die heutigen, wenn überhaupt knappen oder theoretisch-distanzierten Konzeptionsäußerungen denkt, die meist wenig das ›Zu-Sehen-Geben‹ reflektieren und in Museumsneubauten gezeigt werden, die ihrem Zweck widersträubend wie Fremdkörper prestigeartiger Egoshow wirken.

149 August Lewald (1991): »In die Szene setzen«, in: Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, S. 306–311, zitiert nach Fischer-Lichte 2004: 319.

löst.«¹⁵⁰ Für Goethe galt dies nicht nur für die Oper, sondern ebenso für seine gesamte Bühnenarbeit, der er am Hoftheater in Weimar nachging.¹⁵¹ Im Jahr 1846 heißt es für das »Inszenesetzen« im *Allgemeinen Theater Lexikon*, der Regisseur habe das »Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dramatischen Dichtung« zur Aufgabe (in: Fischer-Lichte 2004: 321). Wollte man theaterwissenschaftlich argumentieren, ließe sich sagen, dass die Konzeption von Ausstellungen der Inszenierung im Theater gleicht – während dann die Ausstellung die »Erscheinung« ist und der Aufführung entspricht (vgl. ebd. S. 320).¹⁵² Überträgt man also die theaterwissenschaftliche Trennung von Inszenierung und Aufführung, lässt sich die Konzeptionsphase von der Ausstellung methodisch trennen. Abgesehen vom Organisatorischen, ist es das Antizipieren des situativen Moments der Begegnung, der auf diese Weise beschreibbar wird. Die methodische Trennung hatte auch für meinen kuratorischen Prozess den Vorteil, die Verbindung von Theorie und Praxis zu nutzen und den Moment der Ausstellungen zu antizipieren.¹⁵³

Vergleichbar mit der Situation des Theaters des 20. Jahrhunderts, das seine reine Textbezogenheit und Idee des »bloßen Zeigens« aufgab (2004: 323f.), sollte nun die öffentliche Positionierung, die sich in der Ausstellungsgeschichte offenbarte, wieder stärker zum Tragen kommen. Die ritualisierten Präsentationen von kulturell bedeutsamen/bedeutsam gemachten Artefakten bedürfen der besonderen Aufmerksamkeit. Nicht zuletzt bilden die Kurator_innen, die Besucher_innen, der Ort/Raum und die Ausstellungsstücke eine temporäre Gemeinschaft, in der gesellschaftlicher Wandel stattfinden kann und Transformationen angeschoben werden können.¹⁵⁴ Dabei ist zu bedenken:

Die prinzipielle Unvorhersehbarkeit der Verhandlungen und eine entsprechende Wahrscheinlichkeit für Emergenzen fungieren hier geradezu als Voraussetzung dafür, dass sich zwischen den Beteiligten (und den Ausstellungsstücken oder zu bestimmten Themen) soziale Beziehungen und neue Qualität herausbilden konnten. (Fischer-Lichte 2012: 80)

Matthias Warstat beschreibt für die politische Bewegung im Theater ganz ähnlich für das produktive Moment der Störung¹⁵⁵:

150 Vgl. Walter Hinck (1982): Goethe – Mann des Theaters, Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, S. 19, aus Goethes Aufsatz »Über das deutsche Theater« in »Ästhetische Schriften« 1806-1815.

151 Vgl. Hincks 1982: Goethe – Mann des Theaters.

152 Fischer-Lichte selbst lehnt eine Übertragung des Konzepts auf Ausstellungen ab, wie sie in einem Gespräch mit mir in der Akademie der Wissenschaften Berlin bei einer Begegnung darstellte.

153 Vgl. Mieke Bal (2002a): *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: UP, besonders S. 96ff., 134ff.

154 Gemeinschaft wird hier angeschlossen an das Konzept des »Mit-Seins« von Jean-Luc Nancy, indem ein Zusammenschluss von Singularitäten keine Vereinheitlichung bewirken soll, sie aber dennoch zusammendenkt. Vgl. Jean-Luc Nancy (2005): »singular plural sein«. Nancy betont zudem, dass auch die Subjekte auch in »coexistence« gedacht werden müssen (Nancy 2000: 29). Vgl. zum Konzept der offenen Gemeinschaft: Giorgio Agamben, Alain Badioux, Roberto Esposito und Jacques Rancière.

155 Dazu bezieht Warstat ebenso »politisch motivierte Versammlungsstörungen« ein, die in Preußen »laut amtlicher Statistik von 318 im Jahr 1928 auf 5296 im Jahr 1932« stieg (Warstat 2022: 59).

Das *inter*, das Zwischen von Intervention ist doppelt lesbar: als ein Dazwischenkommen, aber auch als ein aktives Mittendrin-Sein, von dem Anstöße und Fragen ausgehen. Dissoziation und Assoziation sind dann nicht als Gegensätze zu verstehen, sondern als ein Konglomerat von Praktiken, in dem trennende und vereinigende Impulse zusammenwirken, um politische Bewegung entstehen zu lassen oder in Gang zu halten. (Warstat 2022: 58)¹⁵⁶

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft?

Jede Auseinandersetzung mit der Gegenwart ist auch eine Arbeit mit der Vergangenheit: »Changes in the present are an opportunity to simultaneously re-contemplate the cultural history of the masses that shapes our view of the present.«¹⁵⁷ Queer Curating umfasst auch Methoden, die normierte, vergangene Abläufe sichtbar macht und damit ex post und in Zukunft stören. Wenn sich Ausstellungen ihre Zeitbasiertheit, ihre Kontextgebundenheit und ihre eigene Relevanz innerhalb des aktuellen und vergangenen Systems bewusst machen, können sie mit Ausstellungen von dort aus in die Vergangenheit als auch in die Zukunft blicken. Solange Ausstellungen aber als etwas Abgeschlossenes, vermeintlich Objektives, gezeigt werden, die uns »nur« zur ästhetischen Anschauung und Wertschätzung der Kunst und ihrer historischen Erforschung dienen, kann Kunst nicht mit der notwendigen politischen Sprengkraft und Relevanz in unserer Gesellschaft agieren und diskriminierende und normierende Praktiken beendet werden. Damit muss sich auch die kunsthistorische Forschung ändern.

Heute, da es keine dominierenden Schulen, Ränge von Gattungen und Genres mehr in dieser Form gibt, Kunstwerke keinem ästhetischen Selbstzweck oder bloßer Anschauung religiöser oder politischer Überzeugungen dienen oder selbst zum hybriden Metakonzeptkunstwerk werden müssen, muss der Versuch aufgegeben werden, sie in eine Meister-Narration zu bringen, sie eindeutig zu interpretieren und dementsprechend auszustellen. Es ist an der Zeit, mit der Methode des Queer Curating ein anderes Denken über Kategorien, Abstrahierungen, Herausforderungen und Fragen an künstlerische Produktionen und andere Maßstäbe an Ausstellungen geben. »Klassische Kunstgeschichte«, die als Grundlage von Ausstellungen verwendet wird, ist überwiegend induktiv und der wissenschaftliche Standpunkt (Haltung, Fragestellung, Interesse, Zielsetzung usw.) gerät dabei leicht in den Hintergrund. Dieser ist es aber, der den gesamten Prozess des Forschens und Zu-Sehen-Gebens anleitet – und somit auch das »von der Kunst ausgehen«. Noch scheint zu oft neben patriarchal-diskriminierender Strukturen der Formalismus richtungsweisend und als Übertragung in den Lehren der Kunstgeschichte und in Ausstellungen umgesetzt zu werden (Riegl, Wölfflin, etc., vgl. von Falkenhausen 2015: 11). So sollten »Kunstgeschichte_n« auf den Lehrplänen stehen, bei der Zeigerahmen, Perspektiven und queere Uneindeutigkeiten wichtig werden! Wenn es nicht mehr um formalistische und »a-soziale« Aspekte der Kunst geht und es auch keine festen und eindeutigen Erzählungen geben muss, die übermittelt werden, können Que(e)rverbindungen untereinander, die immer wieder

156 Matthias Warstat (2022): »Intervention und Dissoziation Kollektivbildung im politischen Theater«, in: Ulf Otto/Johanna Zorn (Hg.), *Ästhetiken der Intervention: Ein- und Übergriffe im Regime des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, S. 41–61.

157 Claus Pias (2016): »Collectives, Connectives, and the »Nonsense« of Participation«, in: Denecke et al. (Hg.), *ReClaiming Participation*, S. 23–38, hier S. 28.

neue Narrationen spannen, ins Zentrum rücken, um intra-activistische Ausstellungen mit der Methode des Queer Curating zu gestalten.

Sich selbst in Räumen und in der Kunst zu orientieren und des-zuorientieren, ist ein wichtiger Teil queer-feministischen Ausstellens (#Queer phenomenology, #(Des-) Orientierung). Normierungen von künstlerischer Produktion gingen seit ihren Anfängen von Auftraggebern (vor allem die Kirche und andere finanzstarke Personen) und technischen Möglichkeiten aus. Schon damals waren es das Netzwerk, die Auftraggeber, Mäzene und die Institutionen, wie die späteren Kunstakademien, jene, die über die Sichtbarkeit und damit die Erfolge von Kunst entschieden. Unsere demokratischen Mittel der Veröffentlichung durch das Internet und günstigeren globalen Tourismus machen die Ansprüche an Kunst unübersichtlich und Normierungen sind diffuser geworden. Ausstellungen sollten dieser Diversifizierung nicht mit Gegenmaßnahmen durch Vereinfachung und Konzentration auf die geschaffenen ›Stars‹ entgegen und neoliberalen Logiken folgen. Wir brauchen neue Ausstellungen, die sich an der Vielfalt, Intensität und persönliche Auseinandersetzung der Künstler_innen mit unserer Welt orientieren. Ausstellungen waren und sind keine ›Bildungsstätten‹ im klassischen Sinn, es sind Begegnungsorte mit sich und der Kunst.¹⁵⁸ Das bei Kunstaussstellungen nun schon viel zu lange währende ideologische Konstrukt des White Cube muss also durch die Suche nach neuen, queeren Formen des Kuratierens abgelöst werden, um das kanonisierte und machtpolitische Zeigen von Kunst und den Umgang mit gesellschaftlichen Realitäten zu verändern.

The gallery walls should strive to reflect the composition of the world. The world is not 90 percent white men. Neither should be the gallery – in its artists, in its staff, in its collection. (Molesworth 2010: 507)

Es müssen neue Wege gefunden werden, um auch tradierte Erwartungshaltungen zu verändern und mit Ausstellungen an aktuellen »Gegenwartsfragen« teilzunehmen und sie voranzubringen.¹⁵⁹ Ausstellungen sind Arenen der Möglichkeiten. Eine Suche nach Diversität ist ein Zugeständnis an die queere Vielfalt unserer Gesellschaft und der Vorsatz, diese stärker sichtbar zu machen. Die Auswirkungen der tradierten Maßstäbe, die das Geschlecht auf die Chancen, Entwicklung und Sichtbarkeiten von Künstler_innen in den letzten Jahrhunderten hatte, ist noch heute umfassend an etlichen Statistiken ablesbar: Weiße, westeuropäische oder US-amerikanische Künstler* dominieren noch immer in der ›globalen‹ Sammlungs- und Ausstellungspräsenz.¹⁶⁰

158 ›Klassisch‹ meint ästhetisch erziehend, dass es ein feststehendes, zu tradierendes Wissen gibt, das unverändert weitergegeben werden soll durch eine hierarchisch höhere Person an vermeintlich unwissende Besucher_innen.

159 Christine Gerbich/Bernhard Graf/Stefan Weber (2015): »Museum im Wandel. Partizipative Ansätze der Ausstellungsentwicklung«, in: Topoi-Raumwissen, 7, Nr. 16, S. 8-13, hier S. 11.

160 Vgl. Richter/Krasny/Perry 2016, Lorenz 2012; guerrillagirls.com (Zugriff 10.11.18), Elizabeth Wood (2018): »The Vital Museum Collection«, in: Elizabeth Wood, Rainey Tisdale und Trevor Jones (Hg.), Active Collections, S. 62-70. Siehe auch: A Manifesto for Active History Museum Collections (2014), activecollections.org/manifesto. (Zugriff 1.2.19). Marua Reilly betont: »based on either racial, geographical, gendered, or sexual orientation. This type of approach may encourage exhibitions that spotlight Women Artists, African American Art, LGBTQ Art, Middle-East Art and so on. Again, any-

Die Vorstellung und Propagierung des männlichen Künstler-Genies hat – beginnend mit Vasari im Jahr 1550 und in Deutschland nochmals verstärkt mit der »romantisch-kantischen« Auseinandersetzung 1838 – noch heute Auswirkungen auf »unsere« Vorstellung von Kunst und Ausstellungen.¹⁶¹ Marua Reilly betont:

based on either racial, geographical, gendered, or sexual orientation. This type of approach may encourage exhibitions that spotlight Women Artists, African American Art, LGBTQ Art, Middle-East Art and so on. Again, anything outside the (white, male Western) center requires »special« attention, and is designed a separate »area.« (Reilly 2018: 25)

Die intersektionalen, queer-feministischen Maßstäbe moralischen Verhaltens und Ansprüche nach gleichberechtigter Sichtbarkeit und Repräsentation sind im musealen Rahmen dringend notwendig – sowohl von Seiten der Künstler_innen als auch der Ausstellungsmacher_innen/Direktor_innen. Kunstwerke und Künstler_innen bewegen(t)en sich und/oder thematisier(t)en auch Abgründe der Gesellschaft und klag(t)en an – ihnen eine moralische Instanz bzw. die Darstellbarkeit bestimmter Inhalte ab- oder zuzusprechen, ist hier aber nicht Thema. Es geht auch nicht um einen Kampf, was »wichtiger ist an Kunstwerk« – das Materielle, die Position im Kanon, das Pädagogische, seine Themen, das Ästhetische, gar Auratische oder seine kulturhistorischen Zuschreibungen und Kultwerte.¹⁶² Denn es existiert eh nur in intra-action mit uns.

Lässt sich Widerstand sammeln? Was wollen wir in Museen heute sammeln und in Ausstellungen zeigen? Welche Allianzen sind vertretbar? Wie der Erschöpfung und der Instrumentalisierung entgehen? Welche unwahrscheinlichen Begegnungen und erfreulich überraschenden Konstellationen sind möglich? Kann eine_r Sorge(n) ausstellen und Wunden zeigen?

So ließe sich auch fragen: Sollte man also noch Künstler(_innen) unkommentiert ausstellen, die gewaltvoll mit anderen Menschen umgegangen sind? Wo sind hier die Grenzen? Im Musikbusiness ist bei R. Kelly Schluss – wo ist die Grenze in der Kunst?¹⁶³

thing outside the (white, male Western) center requires »special« attention, and is designed a separate »area.« (2018: 25); vgl. guerrillagirls.com (Zugriff 10.11.18).

161 Vgl. zu den strukturellen (Un)Möglichkeiten: Linda Nochlin (1971): »Why have there been no great women artists?«, in: Vivian Cornick/Barbara K. Moran (Hg.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, S. 344–366. Immernoch schockierende Zahlen auch auf dem Kunstmarkt: »96.1% of auction sales are by male artists«, vgl.: Bocart et al. (2017): »Glass Ceilings in the Art Market«, [dx.doi.org/10.2139/ssrn.3079017](https://doi.org/10.2139/ssrn.3079017) (Zugriff 17.11.18).

162 Kontroverse Debatten von diskriminierend-voyeuristischen Inhalten wurde jüngst etwa um das Gemälde »Hylas und die Nymphen« (1896) von John William Waterhouse in der Manchester Art Gallery geführt und das Gemälde erst ab- und nun wieder angehängt, vgl. [sueddeutsche.de/kultur/kunststreben-nach-reinheit-1.3849687](https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunststreben-nach-reinheit-1.3849687) (Zugriff 17.1.19). Wichtig ist bei all dem, nicht zu vergessen, auch altes Wissen um alte Herstellungstechniken, Sprachen, Objekte zu verwahren – und zwar gemeinsam mit den Geschichten der Menschen und der Kunst, die mit ihnen verbunden waren – ohne dass sie Beschönigungen bedürfen.

163 Man denke etwa Pablo Picassos oder Carl Andre. Pablo Picassos zum Teil furchtbarer Umgang mit Frauen hat seiner Berühmtheit nie wirklich geschadet, da zumeist Männer für selbige sorg(t)en: »Frauen sind entweder Göttinnen oder Fußabtreter«, ihn dabei als »Macho« einzuordnen, ist ebenso Zeichen für diesen absurden Umgang und die Trennung von Kunst und Künstler ([wissen.de/pod-](https://www.wissen.de/pod-)

Selbst weltweite, queer-feministische Protestaktionen führen bislang viel zu selten zu Unterstützungen, Handlungen oder gar Reaktionen in den Ausstellungshäusern. Aktionen wie solche des Museum of Modern Art (New York), bei denen Kurator_innen im Jahr 2017 auf das diskriminierende, politische Embargo des damaligen Präsidenten gegenüber der Einreise von Menschen aus arabischen Staaten mit einer Gegenaktion reagierten und Künstler_innen aus den entsprechenden Ländern öffentlichkeitswirksam ausstellten.¹⁶⁴ Im Rahmen des Queer Curating werden ›Kunst und Mensch‹ nicht mehr moralisch voneinander getrennt.¹⁶⁵ Natürlich darf der gesellschaftlich-historische, zeitbasierte Kontext, in dem die Künstler_innen arbeite(te)n, nicht außer Acht gelassen werden – aber wir leben heute – so müssen sie meinen heutigen, moralischen, queer-feministischen Ansprüchen gerecht werden! Und wenn sie das nicht werden, müssen diese im Rahmen ihres Entstehungs- und heutigen Kontexts diskutiert und darin sichtbar gemacht werden. Dabei geht es nicht um Zensur, sondern um Auseinandersetzung und Beschäftigung und nicht das Verschweigen moralischer Herausforderungen oder das Aussetzen schwieriger Entscheidungen. Ausstellungen gewinnen ihre Relevanz, Bedeutung und Daseinsberechtigung erst im queer-feministischen Dialog mit unserer Gesellschaft (vgl. Graf 2018: 34). Aktuelle Perspektiven und nachhaltige Veränderungen, die weit über einmalige Gesten hinausgehen, müssen geschehen!¹⁶⁶ Eine der Herausforderungen dabei für engagierte Kurator_innen, aktuelle Themen mit Ausstellungen zu behandeln, liegt auch in der bisherigen Praxis, langfristige Pläne für Ausstellungen machen zu müssen – museale Leihanfragen etwa benötigen mindestens neun Monate und die meisten Pläne werden für die nächsten zwei Jahre erstellt. Aber vielleicht bedeutet das, dass die gesamte Systematik und Denkweise sich verändern muss und nicht mehr derart den veralteten Strukturen unterworfen ist? Denn wir erinnern uns: 1. Jedes Ausstellen ist politisch und 2. Forschung, Inhalt und Gestaltung der Ausstellung sind nicht voneinander zu trennen. In Anlehnung an die Einleitung lässt sich nun ergänzen und stärker differenzieren: Die Gründe, Kunst zu zeigen, müssen sich verändern. Die Art, Kunst zu zeigen, muss sich verändern. Diejenigen, die die Kunst zeigen, müssen sich verändern – und ihre Ansprüche. Queer-Feminismen besitzen einen intersektionalen Anspruch an das kuratorische

cast/picasso-genie-und-macho-podcast-156). »Where is Ana Mendieta?« fragen sich bis heute die Menschen im Zusammenhang mit dem Künstler Carl Andre, der von ihrem »aus dem Fenster gehen« der Polizei berichtete; huckmag.com/perspectives/reportage-2/ana-tate/, <https://kubaparis.com/where-is-ana-mendieta-protest/>.

164 Die Objektbeschriftungen der Arbeiten lautete unter anderen: »This work is by an artist from a nation whose citizens are being denied entry into the United States, according to a presidential executive order issued on Jan. 27, 2017. This is one of several such artworks from the Museum's collection installed throughout the fifth-floor galleries to affirm the ideals of welcome and freedom as vital to this Museum as they are to the United States.« Vgl. [nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-president-trump-travel-ban-art.html](https://www.nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-president-trump-travel-ban-art.html) (Zugriff 8.3.19). Politisch in ihren Heimatländern verfolgte oder unterdrückte Künstler_innen sollten daher auch immer in besonderem Maße berücksichtigt werden.

165 So betont auch John Davies (2018: o.S.): »I hope to complicate distinctions between artists' lives and their work, and think about the continuities between social, sexual and psychic life and one's aesthetics and use of form.« Online unter: canadianart.ca/features/queer-curating/ (Zugriff 5.4.18).

166 Diese können durch die angedeuteten Aktionen angeregt werden, wie das demonstrative Zeigen und Platz machen für marginalisierte Künstler_innen, bedeuten – dies geschah in der Geschichte immer mal wieder – im Großen und Kleinen.

Arbeiten. Dieser wird nicht durch bereits erfolgte Anerkennung der Künstler_innen, ihre Herkunft, Sexualität und Zugehörigkeit zu ausgewählten Gruppen bestimmt, sondern durch Bereicherung unserer Fragestellung und ihre Fähigkeiten.

Unsere Aufgabe ist es, diese Künstler_innen zu finden und sie auszustellen auf eine Weise, die sie nicht vereinnahmt, nicht als Marketinginstrument missbraucht oder zur Machtdemonstration benutzt – oder, noch schlimmer: gar nicht erst erwähnt, gar nicht erst zeigt – nicht mal von ihnen weiß. Von Künstler_innen werden außergewöhnliche Verhaltens- und Denkweisen erwartet – aber können wir uns als Kurator_innen nicht die Mühe machen, die Quellen, soweit es geht, Unsichtbargemachte aufzudecken und zu zeigen? Und mir bekannte Künstler_innen daraufhin zu beurteilen, wie sie ethisch-moralisch agier(t)en?

4.4 Texte(n) in Ausstellungen: Reflexion, Intention und Antidiskriminierung

Das Sprechen über Kunst ist wie ein Rhythmus oder eine Bewegung im Gefüge einer offenen Choreografie, bei der alle an einer anderen Stelle einsetzen, um mitzutanzten. Schreiben über Kunst ist wie das Geben eines Titels – es ist, eine Richtung zu zeigen, die man herausgefunden hat, die für die Ausstellung interessant ist, für ihre Kontextualisierung und Verortung im Raum. Es kann ein Hinweis sein mit Ironie oder Humor – bis hin zur totalen Irreführung. Es ist eine weitere Ebene, die sich mit der Kunst verbindet. Also Vorsicht. Das Sprechen und Schreiben über Kunst ist nie bloße Erklärung. Ist nie unschuldig, sondern immer Einstimmung und Einfluss. Also sei dir deiner Stimme bewusst und lass sie fließen.

Erst Sprache, dann Text – Erst Wut, dann Liebe

Unsere Gedanken formen unsere Sprache. Unsere Sprache formt unser Denken. Und unsere Wahrnehmung – auch von Kunst. Wie kann über Kunst gesprochen und in Ausstellungen geschrieben werden, wenn im Rahmen des *Queer Curating* neue Formen der Annäherung, der Positionierung, des Wissens und der Erfahrung angenommen und damit auch ausgedrückt werden?

Sprache ist ein umstrittener, gesellschaftlicher Prozess. Für Ausstellungen existieren viele Ebenen der Herausforderung in der Umsetzung zum Text: Zum einen müssen veraltete, heteronormative und rassistische Zuschreibungen zu Menschen abgelöst werden. Bevor sich Geschlecht nicht mehr in Sprache festschreiben lassen muss, wäre es wichtig, auf diesem Weg die feststehenden, biologisch und vermeintlich eindeutig trennbaren Geschlechter-Dichotomien von ›Mann‹ und ›Frau‹ aufzulösen und die Existenz aller Formen von Identität, Geschlecht und Sexualität auch in Sprache abbilden können.¹⁶⁷ Die Verwendung von sensibler Sprache auch in Ausstellungstexten und in der Vermittlung eines gesellschaftlichen Bewusstseins für körperliche und

¹⁶⁷ Die leidenschaftlich geführten Debatten über gendersensibles Sprechen – nicht zuletzt in der schriftlichen der Darstellung diverser, sozialer Geschlechter und Geschlechtsidentitäten haben noch immer zu viele Widersacher_innen. Um den unsäglichen Petitionen und sexistischen Debatten hier keine Plattform zu bieten, wird eine Aufzählung hier bewusst ausgelassen.

geschlechtliche Vielfalt sollte gezeigt, gefördert und damit auch geschaffen werden. Dazu gehören also auch Aspekte wie die sogenannte »leichte Sprache«¹⁶⁸, (deutsche) Gebärdensprache, besondere Lesbarkeiten bis hin zur Blindenschrift als visuell-manuelle Sprache.¹⁶⁹

Die Respektierung jeden Seins und die »tatsächliche Durchsetzung der Gleichberechtigung von Frauen und Männern« wie es im Grundgesetz heißt (Art 3, Abs. 2, GG), muss also auch auf der sprachlichen Ebene ausgedrückt, von ihrer Heteronormativität befreit werden und vorangebracht werden.¹⁷⁰ Dazu bedarf es einer »Sensibilität für die prägende Kraft diskursiver Praktiken auf die Verfertigung und Zugänglichkeit von Sprach- und Wissensordnungen«.

*»The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House.« (Lorde 1979)*¹⁷¹

Die in vielen musealen Texten noch existierende, ausschließliche Verwendung männlicher Sprachformen und das damit vermeintliche »Mitmeinen des Weiblichen« als »generisches Maskulinum« ist diskriminierend und muss vollständig abgelöst werden.¹⁷² Denn dies ist weder »natürlich«, einfacher lesbar, noch war dies »schon immer so«.¹⁷³ Die deutsche Sprache wurde in der Geschichte schon zu lange verwendet, um Frauen zu unterdrücken bzw. ihre Unterdrückung im patriarchalischen System auch dort zu manifestieren. In der Antike diskutierten sie darüber, ob »die sprachlichen Ausdrücke im Allgemeinen eine inhärente Beziehung zum Bezeichneten aufweisen (φύσις) oder ob sie als arbiträre Konvention aufgefasst werden sollten (θέσις)«¹⁷⁴; Protagoras kritisierte

168 leichte-sprache.org/leichte-sprache/ (Zugriff 21.4.19).

169 So gibt es inzwischen energische Plädoyers für eine Sprache, die die Diversität von Identität repräsentiert und sichtbar macht. Vgl. auch für den universitären Bereich: feministisch-sprachhandeln.org/wp-content/uploads/2014/03/onlineversion_sprachleitfaden_hu-berlin_2014_ag-feministisch-sprachhandeln.pdf (Zugriff 17.4.19).

170 Für unsere gewaltvolle heterosexuelle Konstruktion ist auch bezeichnend, dass bei Neugeborenen mit »intersexuellem Genital« noch immer ärztliche Eingriffe vorgenommen werden, die chirurgisch zu einem Geschlecht vereindeutigt werden, auch wenn es medizinisch nicht notwendig ist. Dies merkt sogar der Deutsche Ethikrat an. Vgl. ethikrat.org/fileadmin/Publikationen/Dokumentationen/dokumentation-intersexualitaet-im-diskurs.pdf (S. 66f.) (Zugriff 19.4.19). Immerhin kann seit Ende des Jahres 2018 eine Eintragung einer dritten Geschlechtsoption »divers« neben »männlich« und »weiblich« auch bereits für Neugeborene im Geburtsregister vorgenommen werden und verstößt nicht mehr gegen das Personenstandsgesetz.

171 Audre Lorde, die sich als »black, lesbian, mother, warrior, poet« bezeichnet, hat dazu erstmals auf einer feministischen Konferenz im Jahr 1979 in New York (University Institute for the Humanities) einen Vortrag gehalten (u.a. 1984: 112ff.).

172 Vgl. Luise F. Pusch (1984): Das Deutsche als Männersprache. Frankfurt/Main.

173 Gmæfß eneir Sutide eneir elgnihcesn Uvinisterät ist es nchit witihecg, in wlecehr Rneflogheie die Bstachuebn in eneim Wrot snid, das ezniige was wcthiig ist, ist, dass der estre und der letzte Bstachue an der ritiheegn Pstioion snid. »D1353 M1TT31LUNG Z31GT D1R, ZU W3LCH3N GRO554RT1G3N L315TUNG3N UN53R G3H1RN F43H1C 15T!«. bsti.be/newsletter/dokumente/20140112/Echtkrass.pdf (Zugriff 21.3.19)

174 Roland Litscher (2015): Die Entstehung des femininen Genus in den indogermanischen Sprachen. Universität Zürich, online: zora.uzh.ch/id/eprint/159689/1/159689.pdf (S. 4). Eine Publikation, die es auf Ebenso 150 Seiten (wie Jacob Grimm) übersieht, wie sexistisch die untersuchten Zuschreibungen

das »feminine Genus von $\mu\eta\gamma\iota\varsigma$ ›Zorn‹ und $\pi\acute{\eta}\lambda\eta\varsigma$ ›Helm‹ als unangemessen, weil diese ›männliche‹ Emotionen und Gegenstände bezeichneten«; Aristoteles hingegen sah keine Notwendigkeit in der »Übereinstimmung von Natur und Zeichen« – nahm aber damit ebenso eine Zuordenbarkeit und damit Zuschreibungen zum Geschlecht als Möglichkeit an.¹⁷⁵ Etliche Jahrhunderte und bis ins 19. Jahrhundert hinein gab es andere Ansätze, mit Sprache und Bezeichnungen umzugehen. Aber als Jacob Grimm in der Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner »Genuslehre« zu seiner Genese der Wortbildung schreibt, die sich im dritten Teil seiner Grammatik (im 6. Kapitel) über 150 Seiten erstreckt: »Bei abhandlung des grammatischen geschlechts bin ich nicht zurückgeschreckt vor dem geringen Resultat« (Grimm 1851: IV.), verändert sich die Lage wieder:

Das masculinum scheint das frühere, größere, festere, sprödere, raschere, das thätige, bewegliche, zeugende; das femininum das spätere, kleinere, weichere, stillere, das leidende, empfangende. (Grimm 1890: 356)

Das Männliche ist das »lebendigste, kräftigste und ursprünglichste unter allen«. Diese auch christlich begründete Zuschreibung (›spätere‹) von vermeintlich geschlechtlich zugrundeliegenden Eigenschaften, wird Frauen noch lange als minderwertig im Vergleich zum Mann determinieren, die sich mit Anpassungen noch bis heute reproduzieren.¹⁷⁶ Die feministische Sprachkritik konnte sich erst in größerem Umfang seit dem Ende des 20. Jahrhunderts öffentlich Gehör verschaffen und betonte, dass die Verknüpfung von Genus und Sexus geschlechtsstereotypische Bewertungen beinhalten.¹⁷⁷ Selbst Autor_innen der Zeit stellten diesbezüglich fest, dass »die Idee, dass es einen Urzustand der Sprache gebe, in der Frauen im Maskulinum ›mitgemeint‹ seien, relativ jung ist. Sie tauchte erst in den 1960er Jahren in den Grammatiken auf.«¹⁷⁸ Die nicht zuletzt immer wieder geäußerte Sorge im Hinblick auf die Lesbarkeit von Texten ist nicht nötig, als gmäeß eneir Sutide eneir elgnihcesn Uvinisterät ist es nchit witihecg, in wlecehr Rneflogheie die Bstachuebn in eneim Wrot snid, das ezniige was wcthiig ist, ist, dass der estre und der leztte Bstabchue an der rithicegn Pstioion snid.¹⁷⁹

zum Genus sind. Vgl. zur Diskussion in der Antike Marcin Kilarski (2013): Nominal Classification. A history of its study from the classical period to the present. Amsterdam: John Benjamins, p. 59–82.

175 Zitiert in Aristoteles, Soph. El. 173b 17ff. Vgl. zudem: sprawi.at/files/hajnal/a9_fem_hist_sprawi.pdf.

176 Dieses Phänomen macht so auch keinen Halt vor Bezeichnungen in der Tierwelt: Weibchen wurden vor allem in ihrer Position in Bezug zu männlichen Tieren bezeichnet. Vgl. Litscher 2015: 126f.

177 Vgl. Marlis Hellinger/Christine Bierbach (1993): Eine Sprache für beide Geschlechter Richtlinien für einen nicht-sexistischen Sprachgebrauch. Herausgegeben von der Deutschen UNESCO-Kommission, Bonn; Luise Pusch (1984): Das Deutsche als Männersprache. Frankfurt: Suhrkamp.

178 zeit.de/2018/23/gendern-sprache-schreibweise-deutsch-sprachzensur-nein/seite-2 (Zugriff 17.4.19).

179 »D1353 MiTT31LUNG Z31GT D1R, ZU W3LCH3N GRO554RT1G3N L315TUNG3N UN53R G3H1RN F43H1G 15T!« Dies ist bei geübten Leser_innen und häufig verwendeten Wörtern in dieser Form möglich. Vgl. bsti.be/newsletter/dokumente/20140112/Echtkrass.pdf (Zugriff 21.3.19). Selbst die Psychologie zeigt in Studien: Sprache beeinflusst unser Denken und andersherum. Vgl. psychologie.uni-heidelberg.de/ae/allg/mitarb/jf/Funke%202015%20Denken%20und%20Sprache.pdf, spektrum.de/news/wie-die-sprache-das-denken-formt/1145804 (Zugriff 21.3.19).

Liebe zum geschriebenen Wort

Sprache und der Text besitzen gegenüber der Kunst eine Macht, mit der im Rahmen des Queer Curating besonders umsichtig und sensibel umgegangen wird.

Worte – ob gesprochen oder geschrieben – sind oft der erste Brückenschlag zur Kunst. Sie stehen stellvertretend für unsere Ideen, Haltungen und Überzeugungen und bergen zugleich ganz eigene Möglichkeiten des Ausdrucks. So müssen wir Wege finden, wie Sprache und Texte uns zur Kunst transportieren, bzw. Kunst selbst als Sprache zu transformieren.

Wenn Sprache und Text als relational-ästhetisch-poetische Praxis verstanden werden, können sie in Ausstellungen eine besondere Verbindung von Besucher_innen, Kurator_innen, dem Raum und der Kunst herstellen. Texte in Ausstellungen können als Versuch beschrieben werden, »ästhetische Phänomene mit den Möglichkeiten der Wortsprache zu beschreiben (...) [und damit] eine Sprache aus dem Blickwinkel einer anderen Sprache zu beleuchten«.¹⁸⁰

Kunst kann nicht erklärt werden. Daher geht es nicht nur um die Bedeutungsebene, sondern auch grundsätzlich um die Frage, ob Sprache und Kunst überhaupt in denselben Sphären existieren und deshalb dezidiert zusammengebracht werden können, ohne sich gegenseitig die Kraft zu nehmen.¹⁸¹ In dem Essay »In jeder Sprache sitzen andere Augen« spricht Herta Müller Sprache dezidiert die Fähigkeit ab, den wesentlichen »inneren Bereich« in Worte zu fassen.¹⁸² Auch wenn es wohl keinen dezidierten Kern gibt – und ausgestellte Kunst immer im Zusammenhang ihre Bedeutung erhält, müssen wir uns doch klar machen, dass ein »rein erklärender Ansatz« für Kunst scheitern muss. Ausgehend vom Konzept des Situiereten Wissens ist das zum einen nicht möglich und zum anderen ein Ansatz, der nicht unbedingt darauf abzielt, uns die Kunst näher zu bringen. Die »Grenzen des Sagbaren« sind seit Jahrzehnten ein Topos der Literatur – so soll es weniger darum gehen, als um die Frage, was und wie man in Ausstellungen über Kunst schreiben kann – neben der selbstreflektierten und offenen Argumentation der kuratorischen Strategie, die bereits des Öfteren angesprochen wurde. So soll es im Folgenden um die Frage gehen, ob und wie Kunst in Ausstellungstexten beschrieben werden kann. Denn Texte in Ausstellungen sind in jeglicher Form nie »nur Information«, sie sind immer tonangebend, bringen Realitäten hervor und haben damit auch immer die Funktion als Kommunikatorinnen und Vermittlerinnen.

Die Grenzen des Sagbaren beginnen bereits bei den verwendeten Begriffen, unter denen wir je nach Sozialisation und kultureller etwas anderes verstehen. Wahrnehmung ist selektiv, kontextgebunden und individuell – aber auch formbar und entwicklungsfähig. Sei mutig. Und such nach einer neuen Sprache. Es geht nicht um dich – aber du baust die Brücke zur Kunst. Wie können wir also anregen, sich mit der

180 Brandstätter 2012: 29. Vgl. Herta Müller: »Von der einen Sprache zur anderen passieren Verwandlungen« (S. 29).

181 Die oft gesehene Tendenz, Künstler_innenzitate als Ersatz direkt an die Wände zu bringen, ist als Versuch zu wenig. Natürlich gibt es auch Kunst, die direkt Bezug nimmt auf das System der Sprache oder sie selbst im Kunstwerk zum Ausdruck bringt. Es bleibt hier auch offen, wie die Künste oder Künstler_innen ihr Verhältnis zur Sprache selbst bestimmen. Vgl. Brandstätter 2012: 30ff.

182 Herta Müller (2009): »In jeder Sprache sitzen andere Augen«, in: ebd., Der König verneigt sich und tötet, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 7-39, hier S. 14f.

Kunst zu verbinden? Anregen, näherbringen oder Abstand schaffen – ganz, wie du meinst, wie der beste Anfang für diese besondere Begegnung wäre. Metaphern verwenden, um Fantasien anzuregen, war gestern – so fallen sie doch immer wieder auf den gleichen Boden, oder nicht? Sprache reicht. Sprache ist genug. Die Bilder kommen automatisch. Trau der Sprache mehr zu. Trau dir mehr zu. So sollte Sprache keine dominante Möglichkeit sein, die Welt zu erklären und auf sie mit Abstand zu zeigen, sondern eine, deine Verbundenheit mit ihr zu reflektieren und deine/eure Perspektive auf die Welt der Kunst den Besucher_innen anzubieten. Und Metaphern, wenn sie für dich ein gedanklicher Anfangspunkt in der Sprache sind, dann können es welche sein, die über das Prinzip der Ähnlichkeit vermitteln können. Sie können sich auch im poetischen, rhythmischen oder akustischen Bereich der Sprache ansiedeln – solange sie die Verbindung zum Objekt nicht verlieren.¹⁸³ Dazu ist es möglich, eine neue Sprache zu finden. Wenn nicht hier, wo sonst, ist es möglich, aus den gewöhnlichen und gewohnten Bahnen auszubrechen?¹⁸⁴ Brandstätter spricht von einem integrativen und mimetischen Potential von Wortsprache.¹⁸⁵ Die in diesem Kontext entwickelte Vorstellung, als dass Text in Ausstellungen sprachlich nicht dezidiert »neutral« oder »wissenschaftlich«, aber auch nicht vollkommen alltäglich oder schlagwortartig anmuten soll, sondern sich zur Kunst positionieren kann. Sprache kann sich poetisch an Kunst anlehnen – sie kann sich in ihrem bewusst formulierten Gegensatz bewegen. Ähnlich wie Atmosphäre in Räumen ist Sprache eine Form der Einstimmung, der In-Formation und Ein-richtung von Wissen, Bewegungen, Emotionen und Verbindungen. Kunst im Kontext ist dabei nicht zu unterschätzen, bzw. unbedingt zu beachten. Kunst existiert nur intra-activ – sie in der Ausstellung und wir mit ihr. So schreibt Texte zur Kunst im Ausstellungsraum – gedanklich und wenn es geht und auch körperlich. Nutze dazu deine Imaginationskraft oder deinen Bewegungsradius. Schreib im Raum, spüre ihre Eingebundenheit, die du erschaffen hast. Selbst deine kuratorischen Entscheidungen, wie was warum konstelliert und konzipiert wurde, können Erwähnung finden. Grundlegende Überlegungen, Anknüpfungspunkte zum Hier und Jetzt bis hin zu Leerstellen, Auslassungen, Herausforderungen und Scheitern.

Es ist ein wichtiger, lustvoller und hoffentlich poetischer Tanz mit Sprache. Einer, der die Betrachter_innen bewegen und mitreißen will – ohne sie je im Dunkeln tappen zu lassen – es sei denn, es gehört zur transparent gemachten Strategie.

Lasst uns die Tänze dieser Welt lernen – in ihrer Komplexität, Schönheit und Grausamkeit. Wir lassen nichts aus und verschweigen es nicht. Die Gestaltung kommt danach. Hilf zu tanzen im wilden digital-analogen Weltentummel.

183 Vgl. darüberhinaus Roland Barthes [1964] (1977): »Rhetoric of the Image«, in: Stephen Heath (Hg.): Image, Music, Text. London: Fontana, S. 32–51.

184 Die Möglichkeiten sind unbegrenzt – bis hin zu der Erfindung eines neuen Alphabets wie etwa im HKW. [hkw.de/de/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/das_neue_alphabet/das_neue_alphabet_start.php) (Zugriff 22.6.22).

185 Vgl. ebd. S. 29f.

Tanz in Wellen

Wie Schall und Licht sind auch wir auf vermittelnde Momente angewiesen, um Schwingungen zu übertragen und anzuregen. Auf Wellen reiten, tief tauchen und gemeinsam tanzen – erinnerst du dich noch an die Einleitung? Anregen, bauen, nähern – und doch viel mehr. Die (Meta-)Ebenen, die mit Sprache in und über Ausstellungen angesprochen bzw. »angeschwungen« werden können, sind mitnichten nur auf kognitiver Ebene zu finden oder zu suchen. Man kann sich treiben lassen im Wasser, die Wellen beobachten oder inmitten einer Brandung stehen. Emotionen, Affekte und generell eine sinnliche Wahrnehmung sind dabei immer mitzudenken – ohne dass damit dezidiert Begriffe verknüpft werden müssen. Brandstätter betont: »Das begriffliche Verstehen eines Kunstwerks basiert auf dem sinnlichen Vollzug, geht jedoch darüber hinaus, indem es auf verbalbegrifflich fassbare Bedeutungsebenen zielt.« (2012: 37). So bilden begriffliches, ästhetisches und visuelles Erfassen in allen Körpern die Grundlage. Such dir eine Variante aus, die du als deine Ausgangsbasis in deiner Ausstellung definierst.

Ein Spiel mit Nähe und Distanz zur Kunst und der Ausstellung ist durch Mittel der Sprache ebenso zu initiieren und darin sehr bereichernd. Die Möglichkeit, durch Sprache zu abstrahieren, zu verallgemeinern, ohne etwas in seiner Einzigartigkeit zu negieren oder festzusetzen, ist bei Ausstellungstexten sehr bereichernd. Auf diese Weise entstehen Spannungsfelder in und mit Text in der Beziehung zur Kunst. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass es selten die Absicht der Kunst/Künstler_innen war, versprochen zu werden. Es ist tendenziell also oft ein machtvoller und transformatorischer Akt, Kunst zu beschreiben, sodass Einfühlung, Rücksichtnahme und Respekt und zugleich aber Abstraktionsgabe maßgeblich sein sollten. Meine Weisen, über Kunst und Theorie und damit auch mit der Methode des Queer Curating zu schreiben, ist, *mit* ihr zu schreiben und dem, was sie mit mir macht – und nicht nur *über* sie.

Text als Kommunikation

So wurde auch im gemeinsamen Katalogprojekt zur eben besprochenen »POLARO_ID«-Ausstellung Sprache als »Anfühlung«, Ausdruck und Abstraktion der Ausstellung und der Kunst verstanden (vgl. Kapitel 4.1), die gleichermaßen Vergangenes präsentisch machte und neue Ebenen der Wahrnehmung, Erfahrung und Emotion hinzufügte. Eine Form der Kommunikation, die den Moment der Begegnung mit der Kunst über die Zeit bestehen lassen sollte. Text als Kommunikation meint auch, es sollten zahlreiche Versuche geben, den Austausch der Besucher_innen untereinander über die Ausstellung, über die Kunst, ihre Themen, Fragen, Belange, zu fördern. Lass sie tanzen, sich bewegen – zusammen in der Ausstellung. Texte sind neben dem räumlichen Einrichten eine weitere Möglichkeit des Zeigens. Wenn Kunst selbst auf sich und ihre eigene Wirklichkeit zeigt, ist es wichtig, ihre Präsenz, Materialität und Verbundenheit im Hier und Jetzt der Ausstellung ebenso zu beachten, wie ihre Vergangenheit. Symbole, Referenzen, Zeichen und Verweise ergeben ihre Bedeutung vor allem aus der Art und Weise ihrer Verwendung und nicht durch vermeintlich inhärente, feste, vermeintlich semiotisch-strukturierte Inhalte.¹⁸⁶ So fragt auch Friedrich Nietzsche:

186 Vgl. Ludwig Wittgenstein (1953): Philosophische Untersuchungen. Oxford: Blackwell. Die Debatte ob des Nutzens oder Wirklichkeitsgehalts von Semiotik soll hier nicht begonnen werden – zumal

»Dürfte sich der Philosoph nicht über die Gläubigkeit an die Grammatik erheben? Alle Achtung vor den Gouvernanten: aber wäre es nicht an der Zeit, dass die Philosophie dem Gouvernanten-Glauben absagte?« (Nietzsche 1886: 34)

So ist die Prozesshaftigkeit und die damit inhärente Bedeutungsvielfalt und -werdung zu betonen, die sich aus begriffslosem und begrifflichem Verstehen und Verwenden zusammensetzt (von Sprachdifferenzen mal ganz abgesehen). Die Wirkkraft von denotativer und konnotativer Funktionalisierung darf aus diesem Grund nicht unterschätzt werden. So sollte es beim Sprechen über Kunst nie um den ausschließlichen Versuch gehen, das ›Zeigen‹ in ein ›Sagen‹ zu überführen bzw. diese Bereiche getrennt voneinander zu denken. Die Begriffe des Kunstkanons gehören zu dieser Problematik – zeigen sie doch viel eher auf sich als auf das jeweilige Kunstwerk. Wie können wir sie erweitern, gar daran anzuknüpfen oder noch viel lieber ad absurdum führen? Wie können wir ihnen ihrer diskursiven Bedeutung die situative und damit auch situierte Bedeutung im Sinne Haraways zur Seite stellen (#Situierendes Wissen)? Wir wollen doch, dass auch diejenigen, die diese Sprache sprechen und zu verwenden gewohnt waren, auf unserem Wellenritt mitkommen, oder?

Der Informationsgehalt einer Störung lässt sich auch in der Verwendung in Texten feststellen. So könnte man etwa durch aktive Störungen und Verschiebungen in der Sprache selbst gehen – ohne sie ›dadaesk‹ selbst ins Zentrum zu rücken. So könnten zum Beispiel in Titeln und Texten Übersetzungen als Strategie genutzt werden, um Brüche und Mehrdeutigkeiten sichtbar zu machen, zumindest für diejenigen, die beider Sprachen mächtig sind. Antke Engel setzte dies in ihrer Berliner Ausstellung ›Bos-sing Images‹ ein. Sie verwendete metaphorisch wirkende Begriffe – wie Kollaborationen, Linien und Entgrenzung und fügte Stolpersteine aus Adjektiven ein, die in der englischen Übersetzung zudem Verschiebungen ergaben: wie ›Entgrenzende Linien // Decentering Lines‹ (2012) (#Queer phenomenology, #Des-)Orientierung, #Wildes Denken). Versteht man Sprache dezidiert dabei körperlich, wäre auch zu fragen, wie kulturelle Unterschiede in der Schreibrichtung für die Blick- und Aufmerksamkeitsbewegung in Ausstellungen eingearbeitet werden können – sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsebene. Dabei sind es ebenso die Künstler_innen, die unterschiedlichen Intentionen der Bewegungsrichtungen und Stimmungseffekte durch ihre Leserichtung erzeugen.

Die eigene Bildbetrachtung und die der Kurator_innen bringen eine kulturspezifische Dynamik hervor, die gleichermaßen mit Ritualen und Erwartungen verknüpft ist.¹⁸⁷ Dahinterliegende Bildkulturen in der Ausstellungskonzeption und im Display zu reflektieren, kann bereichernd sein. Ein tiefgehendes Verständnis für den Zusammenhang kultureller Praktiken zu erwerben und erzeugen und die Aufmerksamkeit auf diese Aspekte zu lenken, ist dabei wichtig. Eine weitere queer-feministische Stra-

der kulturwissenschaftliche Blick darauf immer zugunsten performativer Hervorbringung von Bedeutungspraktiken entschieden wird.

187 Vgl. Reinhold Kliegl/Jochen Laubrock/Andreas Köstler (2015): ›Augenblicke der Bildbetrachtung. Eine kognitionswissenschaftliche Spekulation zum Links und Rechts im Bild‹, in: Verena M. Lepper et al. (Hg.), Räume, Bilder, Kulturen. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 77–90, hier S. 88.

ategie wäre es, Erklärungen und Beschreibungen gänzlich zu abzulegen.¹⁸⁸ So bestand auch ihr Katalogtext aus vier schwarzen Seiten im Buch. Geht man etwa davon aus, dass Sprache oft auch von den Kunstwerken wegführen kann (vgl. Ruti 2017: 221ff.), kann sie dadurch abstoßende oder anziehende Effekte erzielen. Eine sonst zu füllende ›Wissenslücke‹ kann dieses Spannungsfeld öffnen. Auch das Ablehnen vermeintlich leicht zugänglichmachender Texte, Einführungen und Deutungsvorgaben ist eine Möglichkeit, ritualisierte Strukturen zu stören; das Fehlen einer vereindeutigenden Aussage, die Bedeutungen offenlässt und das Aktivwerden der Besucher_innen herausfordert. Indem gleichermaßen die Lücken im Text sichtbar gemacht werden, soll die Stille und Verweigerung nicht als Abgabe von Verantwortung oder unbedachtes ›Unwissen‹ abgetan werden können, sondern als Strategie erkennbar werden. Diese Strategie impliziert eine Skepsis gegenüber den normalisierten Ritualen mancher Ausstellungen. Dabei ist die Art, wie Verweigerungen generell sichtbar werden – hier am Beispiel (wie etwa bei dem Weglassen des vereindeutigenden Einführungstextes in der Ausstellung oder im Katalog) nur eine der vielen Möglichkeiten, die deutlich auch nach außen zeigen sollen, dass sich die Institution Ausstellung verändert.¹⁸⁹

Entscheidungen und Perspektiven zeigen – aber auch Fragen und nicht-belehren-wollen. Nicht Voraussetzen, sondern Einstimmen, Mitnehmen und gemeinsam Staunen.¹⁹⁰ Die Strategie der kuratorisch-richtungsweisenden Fragen wurde etwa in »Nation, Narration and Narcosis. Collecting Entanglements and Embodied Histories« (28.11.2021–3.7.22) von den Kurator_innen im Hamburger Bahnhof Berlin verwandt. Die kuratorische Leitung bestand aus: Anna-Catharina Gebbers, Grace Samboh, Gridthiya Gaweewong, June Yap.¹⁹¹ Die Ausstellung wurde vom Goethe-Institut initiiert und je nach Institution mit Werken aus der jeweiligen Sammlung spezifisch an den Ort angepasst und ergänzt.¹⁹² So heißt es in Berlin:

What is home? How does a sense of belonging engagement with its history? How can personal and social histories be connected? In the concept of the nation, ideas of cultural nationhood, hegemonic overlap. To which there are always counter-narratives. The works in the following room question communal and cultural categories. (Gebbers/Sambogh/Gaweewong/Yap 2021)

188 In der Ausstellung von Nana Adusei-Poku in Rotterdam: HOWDOYOUSAYYAMINAFRICAN (22.05–16.08.2015): »NO HUMANS INVOLVED« (2015) im ehemaligen Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam – heute das Kunstinstitut Melly – war dies der Fall.

189 Man denke auch etwa an die »Silent Parade« in New York, die zum Beispiel 1971 stattgefunden hat – organisiert von W.E.B. Du Bois oder die Occupy Wall Street 2011.

190 So beschreibt Paolo Bianchi das »Staunen« als das »verlorene Lebensgefühl unserer Zeit« In: Kunstforum: »Staunen. Plädoyer für eine existenzielle Erlebensform«, Band 259, vgl. Heather Love 2007: 151, (2009): *Feeling backward: loss and the politics of queer history*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press; Sara Ahmed [2004] (2015): *Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press: Routledge, Kapitel »Queer Feelings«, S. 145; Ann Cvetkovich (2007: 460) für die nähere Untersuchung von Affekten als Möglichkeitsbedingung.

191 Vgl. smb.museum/ausstellungen/detail/nation-narration-narcosis/ (Zugriff 1.7.22).

192 goethe.de/prj/ceh/en/index.html (Zugriff 1.7.22).

Im Anschluss an den zitierten Abschnitt des Wandtextes des oberen Ausstellungsbereichs folgten nach einem historischen Rückblick weitere, diesmal direkte Fragen an ein »wir«, (wer ist dieses »wir«?) die zudem immer tiefer in die gesellschafts-wissenschaftlichen Diskurse einstiegen und die Besucher_innen den Weg der Kurator_innen ablaufen ließen. Diese Art der Fragestrategie lässt Raum für eigene Beantwortungen, zeigt aber auch die kuratorische Beurteilung, Forschungs- und Interessenrichtung – das Wissen um Erzählung und Gegenerzählung, das diskursive Feld im Zusammenhang ihres Themas; kleine und große Aspekte, Abstraktion und direktes Einbeziehen. Fragen sind kein Allheilmittel und sollten auch nicht als Verweigerung einer Aussage verstanden werden – so geben sie doch in ihrer Aneinanderreihung viel Preis von dem gedanklichen Weg und Horizont, nach dem sich die Kurator_innen ausrichten und die Besucher_innen, einladen mit ihnen zu gehen. Begleitet wurde die Ausstellung durch ein kleines, informatives, kostenloses Heft mit kurzen und reflektierten Texten – nicht einem großen und teuren Katalog zum nach Hause tragen.

Reflexion

Oft gibt es in Texten einen Anschein von »objektiver Information«, die zumeist aus einer Aufzählung von Zahlen jedweder Art und der Nennung von historischen Ereignissen, wissenschaftlichen Diskursen, vermeintlich bekannten Namen, verwendete Materialien und Maßen besteht. Sollen den Besucher_innen diese bereits etwas sagen? Tun sie das auch? Was sagt es dir und warum ist es dir wichtig? Oder schreibst du es nur, weil man es eben so macht? Welches Hintergrundwissen ist für das Gesamtverständnis deiner Ausstellung wichtig? Reflektiere, dass deine Auswahl an Informationen Setzungen sind, die du mit hervorbringst. Erkläre deine Perspektive und bedenke deine partiale Perspektive. Was macht den Kontext aus? Geschichtliche Ereignisse? Gesellschaftlicher Status Quo? Welche ist deine Haltung dazu? Und was hat es genau mit der Ausstellung zu tun? Und was genau mit diesen Objekten, die du ausgesucht hast? Zeig es an ihnen! Verbinde ihn mit dem aktuellen Zeitgeschehen oder finde Anknüpfungspunkte zu alltäglichen Situationen – Handlungen und Fragen, die viele Menschen betreffen und keine dezidiert ausschließen. Sei also immer auch anti-rassistisch.¹⁹³ Sind Darstellungen umfassend und global oder westlich orientiert und geprägt? Ist der Text inklusiv oder gibt es ein »Othering«?¹⁹⁴ Werden Eigenschaften von Gruppen als anders gekennzeichnet – egal ob positiv oder negativ? Geschieht Aus-

193 So frage dich für bisherige und neue Texte, die du liest und schreibst, wenn es der Fall ist, es eine »Critical Whiteness«? Eine Diskussion über White Privilege, White Supremacy oder Accountability? Vgl. *Dismantling Racism: A Resource Book*. For Social Change Book (2003); britannica.com/topic/white-supremacy.com; Layla F. Saad (2020): *Me and White Supremacy. How to Recognise Your Privilege, Combat Racism and Change the World*. USA: Quercus.

194 Vgl. Edward Said (1978) und Gayatri C. Spivak (1988). Der Begriff »Othering« (aus dem engl. other = andersartig) umfasst die Distanzierung und Differenzierung zu anderen Gruppen, um auf der anderen Seite eine Normalität zu bestätigen. »Gruppen werden beispielsweise wegen ihrer Religion, ihrer sexuellen Orientierung, geschlechtlichen Identität, einer Behinderung oder aufgrund rassistischer Zuschreibungen zu Anderen gemacht. Dabei wird die Gruppe als Einheit wahrgenommen und als Ganze beispielsweise für die Handlungen einzelner Personen verantwortlich gemacht.« diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/othering; vgl. elina-marmer.com/wp-content/uploads/2015/03/IMAFREDO-Rassismuskritischer-Leiftaden_Web_barrierefrei-NEU.pdf (Zugriff 17.1.17).

grenzung? Werden Gruppenidentitäten unterschwellig oder offenkundig als Norm bestätigt? Welche Dimensionen der Diskriminierung existierten in bisherigen Darstellungen, Narrationen rund um das Thema/die Kunst. Wie gehst du damit um? Bedenke, dass alles, was mit der Ausstellung zusammenhängt, dem Ziel entgegengeht, gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsverhältnisse zu stören und zu verändern. So schreib nicht von oben herab, nicht belehrend. Reflektiere also, welches Ziel und welche Wirkung mit dem Text erzeugt werden sollen. Was erwartest du? Was willst du erreichen? »Was ich zeigen kann, kann ich nicht sagen«, heißt es bei Brandstätter (2012: 35). Ein Umstand, den auch viele Künstler_innen zu spüren bekommen, wenn sie vor der Herausforderung einer Erklärung ihrer Arbeit stehen. So sind Kurator_innen immer auch Vermittler_innen, die versuchen, Brücken zu dem Unbeschreiblichen zu bauen, oder nicht?

Wie wäre es...

Wie wäre es mit einem Text, der inspiriert und eine neue Sprache zusammen mit der Kunst und der Ausstellung findet? Eine, der wirklich eine Ebene hinzufügt und nicht den Versuch unternimmt, die Kunst in ihrer Gänze zu erklären. Sie ihres wie auch immer gearteten Wunders zu berauben und sie wie jedes andere Ding in der Welt einfach mit Worten zu bändigen. Wie wäre es, mit einem Text, der Zusammenhänge aufzeigt, ohne den Rahmen zu fest zu zurren oder gleichermaßen nichts auszusagen? Wie wäre es mit einem transparenten Umgang mit der kuratorischen Strategie im Text? Statt einer Aufzählung oft gleicher Theoretiker_innen, die vermeintlich schon Argument genug sind oder einen Aspekt der Kunst evident zu machen scheinen. Wie wäre es, über Blickbeziehungen und die situative Verortung der Kunstwerke und in Relation zueinander zu schreiben? Die Konzeption, die Zusammenarbeit und die daraus entstandenen Bedeutungsverschiebungen? Oder Erklärungen zu formulieren, ohne selbst über die Kunst zu sprechen und doch ihre Geschichte zu erzählen – oder die Emotionen dazu, Assoziationen und etwas, was uns die Kunst näherbringt, ohne es direkt auch zu versuchen. Es geht nicht darum, Antworten auf die Fragen zu geben, die die Kunst in mühsamer Arbeit zu stellen versucht. Es geht nicht darum, Kunst mit Texten festzuzurren oder zu vereindeutigen.¹⁹⁵ Wir sollten in Ausstellungen – und wenn sie denn sein müssen auch in Einführungstexten – klare Haltungen und Meinungen vertreten und zugleich anregen, zu diskutieren. Sprache und Texte stehen also im Spannungsverhältnis zur ästhetischen Erfahrung, die begrifflich oftmals unbestimmbar bleibt und sich einer umfassenden Einordnung entzieht. Andererseits sollen kuratorische Konzepte zum Reden anregen, können Anlass eines grundlegenden Austauschs und für Meinungsäußerungen sein.

195 Es ist die »VerUneindeutigung«, die wir brauchen, wie es Antke Engel in Bezug auf das Geschlecht »zur Veränderung gesellschaftlicher Machtverhältnisse« als »eine queere Strategie« beschreibt. (Engel 2001: 346-364).

Berühre das Objekt mit Worten

Berühre das Objekt – wenn es geht oder in Gedanken ihm gegenüber, wenn du darüber schreibst. Versuche, einen Weg zu finden, die Besucher_innen mit in das Wechselspiel zwischen Konkretem zu Allgemeinem, Unbestimmbarem und Greifbarem, das oft von Kunst ausgeht, zu nehmen (vgl. Brandstätter 2012: 31). Es gilt, den Raum für chaotische Störungen im Kopf zu schaffen. Störungen für dich und alle anderen – als verbindendes Element, in dem alles auf neue Weise Sinn ergeben darf. Die Möglichkeit, mit Sprache zu verallgemeinern und zu abstrahieren soll keine Distanz schaffen, sondern nur einen Abstand, der zu greifen versucht, was bei zu großer Nähe manchmal unmöglich ist. Entgehe der Gefahr einer entsinnlichten Fachsprache! Wenn sie wichtig ist, dann erkläre sie, wende sie individuell und situativ an und gib der Fachsprache ein Sprachrohr, das inkludiert und nicht ausschließt. Kunstobjekte zeigen auf sich in ihrer Materialität und auf ihre Bedeutung zugleich. Sie sind damit nie nur bloße Repräsentanten ihrer Art oder ihrer Zeit – also reduziere sie nicht darauf. Beachte viel eher auch den Einfluss der besonderen Materialität des spezifischen Objekts in deiner Beobachtung. Welchen Einfluss haben das gewählte Medium und die Materialität auf das Dargestellte (#Posthumanities, #Intra-action und Relationalität). Finde deinen Ansatz; etwas Besonderes. setze dich auseinander. Vor und mit dem Objekt. In der Begegnung. Sei achtsam. Assoziiere, lass los. Lass spontane Einfälle zu. Probiere verschiedene Schreibtechniken; Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen. Probiere dich aus. Schreib spontan drei Begriffe zum Objekt/Kunstwerk auf; übertrag die Begriffe in jeweils einen Satz und drittens: bring alles in eine Narration.¹⁹⁶ Versuch, dass dein Text zum Vermittler wird zwischen den Dingen, die bislang Begriffe benutzten. Verbinde das Objekt bewusst mit dir und deinem Wissen. Reflektiere darüber, was dich warum anspricht und dir etwas sagt. Suche nach deinen Verbindungslücken. Informiere dich. Und, wenn es denn sein muss, und du wirklich Texte in deiner Ausstellung brauchst: Lass dich inspirieren vom Raum, in dem die Texte angebracht/platziert werden sollen – lass sie verschmelzen mit dem Ausstellungsdisplay – versuche den Ort der Anbringung als bedeutungshinzugebendes Moment zu begreifen, zu stören, zu verstärken, zu kommentieren, einzusetzen oder sichtbar zu machen.

Perspektiven – oder ein Versuch, dich zu stören

Eine Vervielfältigung der Kurator_innenstimme der gewählten Ausstellungsthemen und Kunstwerke wird dabei immer wichtiger: Kommentare von weiteren Teammitgliedern, akustisch hörbare Kommentare von Autor_innen, anregende Fragen, Interpretationen von Wissenschaftler_innen anderer Disziplinen oder Kindern (die dann sogar ein eigenes Label am Objekt erhalten) sind ebenso denkbar wie die Inklusion von Hidden and Oral Histories, Kurzgeschichten, Gedichte als Parallelerzählung, die einem das Thema auf neue Weise näherbringt und anders beleuchtet. Aus und in welcher Sprache wird erzählt? Welche wählst du und warum?

Versuch dich, selbst zu stören – durch bewusste Veränderung deiner Methode, Texte zu schreiben; durch andere Personen, mit denen du kollaborativ schreibst. Trau

¹⁹⁶ Diese Drei-Schritt-Technik haben Anne Fäser und ich wiederholt mit Studierenden in Seminaren durchgeführt.

dich und lass dir Feedback geben. Echtes. Lies deinen Text vor und lass spontanes Feedback zur Wirkung zu. Frag: was ist dir aufgefallen? Was hast du gehört? Welche Wirkung hat der Text bei dir hinterlassen? Was ist dir an der Sprache aufgefallen? Ist sie humorvoll oder nüchtern? Begeisternd, kritisch, überraschend oder belehrend? Regt er zum Denken, Phantasieren oder Verstehen an? Was denkst du, war mir wichtig und wer ist die_adressat_in? Was fandest du gut, anregend, aber auch schwierig? Welche Fragen hast du an den Text?

Frag dich und dein Gegenüber...was verändert sich durch die Situation, in der der Text gelesen wird? Gerade bist du: Konzentriert? Allein? Fit? Gut gelaunt? Im Arbeits- oder Freizeitmodus? Woran hast du vorher gedacht? Wie sind die Lautstärke und Atmosphäre um dich herum? Wie ist und wird das Licht? Was siehst du noch neben dem Text?

Werde dir bewusst, welche Setzungen du vornimmst. Welches Verständnis du von Wissen anlegst. Welche Voraussetzungen du erwartest. Und was du von dem Text und seinen Leser_innen erwartest. Welche Blickbeziehungen im Raum dir wichtig sind und welche Kernaussagen du im Text nicht weglassen wollen würdest. Wie kannst du dem Raum einen dialogischen Charakter geben? Inwieweit bringt der Text die Besucher_innen in Bewegung oder stellt sie still? Gibt er insgesamt Orientierung im Raum? Soll er das? Finde es heraus, indem du mit anderen darüber sprichst. Solchen, die du kennst und solchen, die du kennen solltest. Denjenigen, die dich kennen sollten und diejenigen, die dich schon immer kannten. Und auch all jenen, die du schon immer mal kennenlernen wolltest.

Frag sie... Siehst du, was ich erreichen will mit dem Text? Wie fühlt er sich an? Zeige ich Bedeutungsvielfalt oder vereindeutige ich die Kunst? Gebe ich eine gute Auswahl an Informationen, lege sie offen und mache damit meine und dann auch unsere gemeinsame Wissensgrundlage transparent? Ist sie gut genug, damit du Lust bekommst, mit mir über diese Themen, die Kunst oder andere Themen zu unterhalten? Würden wir in unser Gespräch dabei noch immer die Kunst einbeziehen können? Welche Gefühle und Gedanken löst der Text bei dir aus? Welche Sinne spricht er (nicht) an? Stört er dich bei der Wahrnehmung oder kannst du so vielleicht mit mir gemeinsam den Tanz der Sprache um die Kunst herumtanzen?