

Wenn mit ‚queer curating‘ eine queere Praxis des Kuratierens gemeint ist, in welchem Verhältnis steht sie dann zu Ausstellungen von als queer geltender Kunst? Kann eine Ausstellung queer sein, ohne queere Kunst zu zeigen? Und was heißt das durch die Klammern im Titel angedeutete ‚queering‘ in diesem Zusammenhang?

Im Rahmen des vorliegenden Debattenbeitrags möchte ich diesen Fragen nachgehen und mögliche Antworten anbieten. Die Betonung liegt dabei auf ‚mögliche‘, da es mir nicht darum geht – bei dem Thema nicht darum gehen kann – ein festes Set an Methoden zu umreißen oder eine klare Definition kuratorischer Praktiken zu liefern, die sich anschließend beliebig übertragen lassen. Ein Grund dafür liegt im Begriff ‚queer‘ selbst, der, im politischen Sinne verstanden, immer ein widerständiges Potential in sich birgt. Hinzu kommt, dass viele Kurator:innen, die von sich behaupten oder behaupten würden, aus queerer Perspektive oder mit queeren Ansätzen zu kuratieren, kanonisiertem, akademischem Wissen durchaus skeptisch gegenüberstehen.² Es sind oft Kurator:innen, die für ihre Ausstellungen und/oder anderweitigen Veranstaltungen aus ihren persönlichen Erfahrungen und Netzwerken schöpfen, Kurator:innen, die ambivalente Gefühle gegenüber Institutionen wie dem Museum oder der Universität hegen bzw. wissen, wie viele Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit diesen entstehen oder entstehen können. Genau aus dem Grund sind es oft Kurator:innen, die nicht fest an diesen Institutionen angestellt sind, sondern von außerhalb, aus einer tendenziell prekären Situation heraus für einzelne Projekte mit ihnen zusammenkommen. Demungeachtet hat sich in den vergangenen fünf bis zehn Jahren innerhalb der Kunstgeschichte, der Museologie und den Curatorial Studies ein zunehmend akademisch werdender Diskurs um queere Ansätze im Kuratieren entsponnen. In dem Zuge scheint sich der Begriff ‚queer curating‘ zunehmend durchzusetzen. Beatrice Miersch etwa hat ihn in den Titel ihrer 2022 erschienen Dissertation *Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung* gesetzt, in der sie von ‚queer curating‘ als einer aktivistischen, von dekonstruktivistischen, repräsentationskritischen, interventionistischen und konstruktivistischen Ansätzen geprägte Methode spricht und darunter dezidiert «„queeres Ausstellen“, nicht „Queeres Ausstellen“» versteht.³ Auch die 2018 erschiene Ausgabe von *On Curating* wählte den Begriff, abweichend von der ihr vorausgegangenen und noch genauer zu erläuternden Konferenz, die unter dem Titel «Queer Exhibitions/ Queer Curating» stattfand. Alternativen jedoch nicht zwangsläufig Äquivalente sind ‚queering curating‘, ‚queer curatorship‘, ‚queering the collections‘ oder ‚queering the museum‘. Der (jeweilige) Diskurs ist zum einen eng verknüpft mit der Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte von als queer geltender Kunst⁴ und zum anderen

mit der in den 1990er Jahren sich zunächst an den US-amerikanischen Universitäten und in der Folge hierzulande ausbildenden Queer Theory beziehungsweise Queer Theories und damit einhergehenden Strategien des *Queerings*. So weisen die Vielzahl der unterschiedlichen Bezeichnungen zwar Ähnlichkeiten und Schnittstellen auf, kennzeichnen aber durchaus unterschiedliche Strategien und Anliegen. Eben jene Pluralität der Begrifflichkeiten anzuerkennen vermag selbst eine Strategie sein, sich der normierenden Wirkung des Diskurses zu entziehen.⁵ Ohne auch nur ansatzweise den Anspruch auf Vollständigkeit gewährleisten zu können, möchte ich im Folgenden einige dieser Ansätze skizzieren und zugleich Susanne Huber und Friederike Nastold danken, die mich durch ihren Lunchtalk zu Queerness in den Kunstwissenschaften in diesem Vorhaben noch einmal bekräftigt haben.⁶

Jennifer Tyburczy etwa, deren Buch *Sex Museums. The Politics and Performance of Display* 2016 erschien, kuratierte parallel zu ihrer wissenschaftlichen Laufbahn als Programmdirektorin am Leather Archives and Museum in Chicago eine Reihe von Ausstellungen, die die Schnittstellen von Race, Trans*identität, Behinderung und Sexualität untersuchten. Sie versteht Museen als theatrale Räume des «everyday drama[s], veritable contact zones between bodies and objects.»⁷ Das Buch geht von der These aus, dass alle Museen Sexmuseen seien. Sex oder Sexualität waren demnach schon immer Teil von Museen und haben im Foucaultschen Sinne ähnlich wie das Gefängnis, die Schule oder die psychiatrische Anstalt maßgeblich zur Disziplinierung sowie zum Verständnis dessen, was die Parameter des «Normalen» ausmachen, beigetragen. «Especially when it comes to display – the interactive and public museum practice that frames much of contemporary Western understandings of knowledge and culture – museums have played a pivotal but often overlooked role in how we talk, think, and represent sex».⁸ Das Display einer Ausstellung oder eines Museums zeigt und spricht nicht nur, wie Tyburczy unter Rückgriff auf Barbara Kirshenblatt-Gimblett ausführt, sondern hat Handlungsmacht: «[D]isplay not only shows and speaks, but does».⁹

«[Q]ueer curatorship» bezeichnet für Tyburczy eine experimentelle Displaytaktik, die alternative räumliche Konfigurationen mit zwei verschiedenen Anliegen inszeniert: «to expose how traditional museums socialize heteronormative relationships between objects and visitors and to cope with ethically fraught objects of queer cultures, for example, leather whips as objects with historical ties to both gay leather/kink culture and antebellum slavery».¹⁰ Unter Verweis auf Fred Wilsons museale Intervention *Mining the Museum* 1992/1993 in der Maryland Historical Society in Baltimore bezeichnet sie diese Taktik als eine, die darauf abzielt «to do for sex (and race) what Wilson did for race in the context of display».¹¹ Zugleich sieht sie hierin das utopische Potential, neue Formen des sozialen Umgangs mit Sexualität, der Kollektivität von Körpern und dem Verhältnis von Besuchenden und Exponaten zu entwerfen.

Tyburczy versteht «queer curatorship» somit als intervenierende Strategie, die wie sie an anderer Stelle weiter ausführt, stark von Affekten geprägt ist, die auch Begehren zulässt und die körperliche Präsenz sowie dessen Interaktion mit den Objekten im Ausstellungsraum adressiert. Zudem macht sie deutlich, dass die normierende Kraft des Museums immer mit einer anderen Geschichte – einer queeren Geschichte – parallel lief. Einer Geschichte, in der, wie sie schreibt, «the display of unruly objects of nonnormative sex rebels against museum norms, as do risk-taking curators».¹² In ihrem Buch begreift sie das Display als eine Materialisierung queerer

Theorie und einer Form queerer Praxis. «Specifically», so Tyburczy, «I propose queer curatorship as a mode of display that puts antinormative principles into practice. Queer curatorship is a curatorial activity that can highlight and rearrange normative narratives about what it means to be a historically and geographically specific sexual object.»¹³ «Queer curatorship» möchte Tyburczy zufolge insofern nicht nur über Homophobie, Trans*phobie, die Negierung von allem Sexuellen oder Rassismen aufklären bzw. dem ein positives, empowerndes Bild entgegensetzen, sondern sich zugleich auch einem normativen Verständnis von dem verwehren, was unter queeren Praktiken, Ausdruckformen und Lebensweisen zu verstehen ist.

Damit liefert sie eine Definition, die – ganz im Sinne der Überschrift ihrer Einleitung – ebenso gut auf Kunst bzw. Kunstmuseen bezogen werden kann und bereits wurde. Nikki Sullivan und Craig Middleton beispielsweise stellen in ihrem 2021 bei Routledge erschienenem Buch *Queering the Museum* heraus, dass es mehr als einer reinen Inklusion von diverseren Positionen bedarf und verweisen auf die Problematik neoliberal und homonormativ geprägter Ansätzen, wie sie ihnen zufolge etwa in der 2017 in der Tate Britain gezeigten Ausstellung *Queer British Art* vorzufinden war. Sie machen sich unter anderem für eine queere Ethik an Museen stark und grenzen sich damit zugleich von einem normativen Verständnis von Ethik ab, wie es etwa in dem «Code of Ethics» des International Council of Museums (ICOM) verfasst wurde, der einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit hegt. Sullivan und Middleton plädieren für die Anerkennung der «constitutive relation between one's world (in this case one's professional context – the museum), one's embodied being or professional identity, one's actions or practice, and one's position relative to others in the field».¹⁴ Anzuerkennen, dass die eigene Identität, Praxis und Positionierung von der jeweiligen Umgebung geprägt wurde und diese prägt, hieße auch anzuerkennen, dass diese fluid ist und sich in ständiger Wandlung befinde. In diesem Sinne verstehen Sullivan und Middleton Ethik als queer: «[I]t is a dynamic process, an ongoing negotiation with the impossibility of ever arriving at a definitive resolution, an ideal end-point, a heaven-on-earth».¹⁵

Binghao Wong hingegen betont in dem Text *Queerating*, der 2015 auf dem Blog der Londoner Galerie Auto Italia anlässlich einer Ausstellung von Jesse Darling erschien, «Care» als verbindendes Element. Die Wortneuschöpfung «queerating» verweist auf die Verflechtung der eigenen Identität als queere Person mit dem Kuratieren. Wong führt den damit verbundenen Rekurs auf persönliche Ressourcen – im Sinne sozialer Netzwerke und gelebter Erfahrungen – sowie die damit einhergehende eigene Verletzlichkeit wie folgt aus:

By prioritizing practice over theory, we expose ourselves to the vicissitudes and irrecconcilable particularities that come with the pragmatics of queerating. Mutual sharing of anecdotes, genealogies, and desires are essential to processual learning. Once incorporated into curatorial work, these interpersonal revelations of urgent (yet untold) stories more often than not result in significant paradigm shifts. Curating-as-method derives its interest paradoxically because it is a volatile and intensely personal experience.¹⁶

Die Verknüpfung von Leben, Aktivismus und Kunst wurde in dem von Elke Krasny, Sophie Lingg, Lena Fritsch, Birgit Bosold und Vera Hofmann Anfang 2023 mitherausgegebenen Sammelband *Radicalizing Care. Feminist and Queer Activism in Curating* aufgegriffen und zentral gesetzt. Der Band baut auf dem auf und grenzt sich zugleich von dem ab, was Gegenstand der Tagung *Queer Exhibitions/Queer Curating* war, die im Mai 2017 am Folkwang Museum Essen stattgefunden hat und die zusammen mit

einer daraus hervorgegangenen Publikation auch im deutschsprachigen Kontext zu einer intensiveren Auseinandersetzung, vor allem aber zu einer größeren Sichtbarkeit des Themas innerhalb des kuratorischen und akademischen Diskurses beigetragen hat. Wichtig in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist auch das Buch *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating* von Maura Reilly, die auf der Konferenz vertreten war, und das ebenfalls 2018 erschien. Dabei war das Zustandekommen des Symposiums alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Die Initiative hierzu ging von Jonathan Katz und Änne Söll aus, letztere Professorin für Kunstgeschichte der Moderne mit einem Schwerpunkt in der Kultur- und Geschlechtergeschichte an der Ruhr Universität Bochum, ersterer derzeit Inhaber des Marie Jahoda Visiting Chair in International Gender Studies ebendort. Die Folkwang-Kuratorin und Co-Organisatorin des Symposiums, Isabel Hufschmidts, beschreibt in ihrem Text *The Queer Institutional, Or How to Inspire Queer Curating*, dass Katz es als nicht ‚feasible‘, also nicht machbar bezeichnet hatte, diese Tagung in den USA durchzuführen.¹⁷ Zudem betont sie, dass es nicht einfach war, finanzielle Unterstützung für eine Tagung zu diesem Thema zu erhalten. Letztlich finanzierte das Museum Folkwang die Veranstaltung eigenständig.

In einer Kritik zu dem Symposium wurde angemerkt, dass die dort vorgestellten historischen Abrisse und Beispiele zwar interessant seien, eine notwendige tiefere Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten und folglich methodologischen Fragestellungen jedoch weitgehend fehlte.¹⁸ Ich möchte im Folgenden die Wichtigkeit der historischen Auseinandersetzung verteidigen, während dieser Text insgesamt darauf abzielt, unterschiedlichen methodologischen Herangehensweisen mehr Platz einzuräumen.

Als Formate, die stark davon geprägt sind, etwas sichtbar zu machen, stehen Ausstellungen stets in Korrelation zu den jeweils gegebenen kunstwissenschaftlichen, theoretischen, aber auch gesellschaftlichen Entwicklungen. Damit werden sie oft zu Markern dessen, was an welchen Orten – Institutionen – möglich ist und was nicht. Ein genauere Blick in die Ausstellungsgeschichte verdeutlicht daher, unter welchen Bedingungen was von wem wie ausgestellt werden konnte – und was nicht. So macht es einen Unterschied hinsichtlich der institutionellen Infrastruktur, des Budgets, des Publikums und der öffentlichen Wirksamkeit, ob die entsprechende Ausstellung in einem Museum, Kunstverein oder in dezidiert als queer ausgewiesenen Räumen stattfinden, wie sie etwa das Schwule Museum (SMU) in Berlin, das Leslie-Lohman Museum of Art in New York oder auch das Athens Museums of Queer Art (AMOQA) auf je unterschiedliche Weise darstellen.¹⁹ Abgesehen von entsprechenden Sprachkenntnissen²⁰ hat daher zugleich der Ort eine Rückwirkung auf das, was innerhalb der Kunstgeschichte als anerkannt gilt oder überhaupt wahrgenommen wird. Nicht zuletzt bedarf es, um überhaupt einen Ein- bzw. Überblick über Ausstellungen zu erhalten, die jenseits etablierter(er) Institutionen stattgefunden haben, einiges an Rechercheaufwand, persönlicher Netzwerke sowie nicht zuletzt Zufällen. So bin ich beispielsweise bei einem Besuch des SMU Anfang 2022 im Rahmen der Ausstellung *Love at First Fight! Queere Bewegungen in Deutschland seit Stonewall* auf ein Plakat aufmerksam geworden, das die Ausstellung *Queer. Homosexualität und Kunst* im Kunstverein Eislingen bei Stuttgart im Frühjahr 1997 bewarb. Obschon der Begriff ‚queer‘ in besagter Ausstellung und ihrem Katalog nicht wirklich über ‚schwul‘ hinausgeht, scheint sie eine der hierzulande ersten Ausstellungen zu sein, die den Begriff ganz gezielt als Titel gewählt hat. Zugleich macht sie eine Problematik deutlich, die mit dem Denken in ‚Firsts‘ einhergeht. Es ist in diesem Fall ein ‚ja, aber‘.

Inzwischen ist Queerness ähnlich wie andere Diversitätsmerkmale oft selbstverständlich Teil von vor allem Gruppenausstellungen geworden. Überraschen mag hingegen, dass es beispielsweise in Deutschland, einem Land, das als vergleichsweise LGBTQIA+ freundlich gilt, im Kontrast dazu meines Wissens bisher nur eine Ausstellung in einem großen, staatlich geförderten Kunstmuseum gab, die sich – ohne es ganz explizit im Titel zu sagen – queeren Lebenswelten und Erfahrungen aus Perspektive der künstlerischen Praxis annahm: *Das Achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960* im Museum Ludwig in Köln 2006.²¹ Kuratiert wurde sie federführend von dem inzwischen verstorbenen Frank Wagner, der zuvor eine Reihe von Ausstellungen zu unter anderem HIV/AIDS an der basisdemokratisch organisierten Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin verantwortet hatte – eben jenem Ort, an dem auch die von Susanne Huber und Daniel Berndt in ihrem Debattenbeitrag erwähnte Ausstellung *What is queer today is not queer tomorrow* stattfand.²² Die folgenden zehn Jahre sollten so etwas wie einen (vorläufigen) Peak markieren: Nach der Ausstellung *Gendercheck. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* im mumok in Wien 2009, tourte ab Herbst 2010 in den USA die von Jonathan Katz kuratierte Ausstellung *HIDE/SEEK: Difference and Desire in American Portraiture*, die als «first major museum exhibition to focus on themes of gender and sexuality in modern American portraiture» beworben wurde. 2017 zeigte die Tate Britain in London mit der bereits erwähnten, von Clare Barlow verantworteten Ausstellung *Queer British Art* ihr hauseigenes Äquivalent. Im selben Jahr eröffnete am staatlich geförderten Museum of Contemporary Art in Taipei *Spectrosynthesis: Asian LGBTQ Issues and Art Now* als erste Ausstellung mit diesem Fokus in Asien. Sie fand kurz vor der – in Asien ebenfalls erstmaligen – Legalisierung gleichgeschlechtlicher Eheschließungen in Taiwan statt. Bezeichnenderweise bezog sich schon der einführende Text direkt auf vergleichbare Ausstellungen, die im selben Jahr an «prestigious European art museums» stattgefunden hatten.²³ Die Hoffnung, die die Organisator:innen²⁴ mit der Ausstellung verbinden, lautet: «[...] by underlining ideological differences, the exhibition can bring out the diversity in human social values to generate more discussions, and comprehensively improve the condition of human rights in Taiwan and other Asian societies through the dialogue about diverse gender issues».²⁵

Doch nicht alle Ausstellungen mit einer explizit queeren Ausrichtung wurden dementsprechend euphorisch aufgenommen: So musste die ebenfalls 2017 eröffnete Ausstellung *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* im Santander Cultural Center im brasilianischen Porto Alegre aus politisch motivierten Gründen frühzeitig abgebrochen werden. Die Ausstellung konnte ein Jahr später schließlich an der Parque Lage School auf Visual Arts in Rio de Janeiro wiedereröffnen (Abb. 1).²⁶ Ein Blick nach Polen verdeutlicht des Weiteren, dass keineswegs von einer linearen Entwicklung eines immer progressiveren Umgangs mit den Themen Sex, Gender und Queerness ausgegangen werden kann, sondern dass hiermit in Verbindung stehende Ausstellungen auch im- oder explizite Repressionen zur Folge haben können. So hatte bereits 2010 die von Pawel Leszkowicz kuratierte Ausstellung *Ars Homo Erotica* im Nationalmuseum in Warschau eröffnet. Sie bildete zugleich die Eröffnungsausstellung des ein Jahr zuvor ans Museum berufenen Piotr Piotrowski und als Auftakt von dessen Programm eines «Kritischen Museums».²⁷ *Ars Homo Erotica* bestand vornehmlich aus Beständen des Museums, die mit zeitgenössischen Positionen und Auftragsarbeiten kombiniert wurden und vor allem den nackten

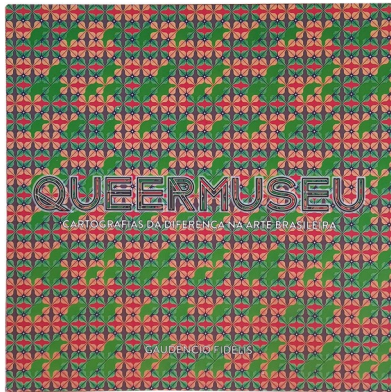
männlichen Körper in den Mittelpunkt rückten. Es empörten sich im Vorlauf vor allem konservative Kirchenvertreter:innen über die Ausstellung, dennoch konnte sie relativ unbehelligt vonstattengehen. Allerdings trat Piotrowski noch Ende des Jahres 2010 als Direktor zurück, da er das Board des Museums nicht von seiner Vision eines kritischen Museums überzeugen konnte.²⁸ Durch die von der polnischen Regierung in den Folgejahren an den staatlichen Museen implementierten Direktoren ist die Lage noch einmal aussichtsloser geworden.²⁹ Von derartigen Eingriffen vergleichsweise unverschont geblieben sind hingegen städtische Galerien. Die Galeria Miejska Arsenał in Poznań beispielsweise zeigte 2019 *Creative Sick States*, die künstlerische Auseinandersetzungen mit HIV, Aids und Krebserkrankungen in einer von der *crip*-Bewegung beeinflussten, queer-feministischen Ausstellung zusammenbrachten (Abb. 2). Eine explizit nomadisch angelegte Plattform riefen Karolina Sobel und Kerstin Möller 2022 mit *embrace* ins Leben, die sich als künstlerischer Austausch zu den Themen LGBTQIA+ und Frauenrechte mit Schwerpunkt auf Deutschland und Polen versteht und Formen des gewaltfreien Widerstands in den Fokus rückt.³⁰

Dass jedoch selbst mittlerweile etablierte Institutionen wie das Berliner SMU nicht vor Angriffen gefeit sind, machten gleich zwei Attentate auf das Museum im Frühjahr 2023 augenfällig.³¹ Sie ereigneten sich während der Laufzeit der wiederum ein «First» markierenden Ausstellung *Queering the Crip – Crippling the Queer*, die sich Geschichte, Kultur und Aktivismus von Queerness und Behinderung widmete. Die von Kenny Fries initiierte und mit Birgit Bosold und Kate Brehme kuratierte Ausstellung setzte dezidiert auf unterschiedliche Formen der Zugänglichkeit und verband Kulturgeschichte und Archivmaterialien mit künstlerischen Arbeiten. Bei einer der Attacken gegen das SMU ist auch der an der Fassade des Museums angebrachte Schwarze Winkel beschädigt worden. Er gehört zum Projekt *Unnachgiebig* von Elizabeth Sweeney, das mit dem Winkel eine aus der NS-Zeit stammende Kennzeichnung aufgreift, mit der eine breite Gruppe von Menschen diffamiert und verfolgt wurden. Die von den Nazis für sie gebräuchlichen Begriffe waren unter anderem «abnormal», «obdachlos» und «unkontrollierbar», wie ein zweiter, im Innenraum des Museums gezeigter Teil der Arbeit deutlich macht (Abb. 3). Die Hoffnung der Kurator:innen war es, dass «alle von uns, die an dem Schwarzen Winkel vorbei in die Ausstellung gehen, sich mit der Gemeinschaft des Schwarzen Winkels solidarisieren, frei von Scham und Stigma».³² Kurz nach der Attacke war dies wieder möglich.³³

So unterschiedlich die Ansätze, Einsatzpunkte und Voraussetzungen dieser Ausstellungen auch waren, so machen vor allem die letztgenannten eines mehr als deutlich: Es ging ihnen um ein immanent politisches Anliegen und sehr reale Lebenswelten. Dass dies nicht aus dem Blick gerät, wird eine der Herausforderungen einer zunehmend akademisierten Auseinandersetzung mit dem sein, was ich etwas behelfsmäßig als «queer(ing) curating» bezeichnet habe. Um sie meistern zu können, braucht es den engen Austausch von Theorie und Praxis.³⁴



1 *Creative Sick States: AIDS, HIV, CANCER*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, 8. November 2019 – 12. Januar 2020.



2 *Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira*, Katalogcover.



3 Elizabeth Sweeney *The Unrelenting* (*Die Unnachgiebigen*), [2014] 2022. Filz Winkel (außen vor dem Museumseingang), Poster: Digitaldruck auf Papier, Multiples: Digitaldruck auf Papier (zur Mitnahme).

Anmerkungen

- 1 Dieser Text basiert u. a. auf Überlegungen, die ich im Rahmen eines Vortrags bei *Kunstgeschichte inklusiv* im Juni 2022 dargelegt habe und dem Format des Debattenbeitrags entsprechend weiterentwickelt und überarbeitet wurden.
- 2 Vgl. hierzu etwa die am 26. Juni 2022 an der Kunsthalle Bergen stattgefundene Diskussion «Queer Methodologies in Curating and Art» zwischen Naem Dxivis, Sara Sassanelli und Tominga O'Donnell, moderiert von Nora-Swantje Almes. Anlass war das Live-Projekt *Cruising Utopia*. <https://www.youtube.com/watch?v=TPC77hvubXw>, Zugriff am 29.05.2023.
- 3 Beatrice Miersch: Queer Curating. Zum Moment kuratorischer Störung, Bielefeld 2022, S. 18 und 21.
- 4 Wie schwierig Formulierungen wie ‚queer art‘ sind, hat Ariel Goldberg in dem Buch *The Estrangement Principle* (New York 2016/2020) wunderbar deutlich gemacht. Um hier nicht ganz den vorgegebenen Rahmen zu sprengen, behelfe ich mich in diesem Text mit der Konstruktion «als queer geltender Kunst». Vgl. hierzu auch Susanne Huber/Daniel Berndt: «A desire to create new contexts» – Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: *kritische berichte* 51, 2023, Nr. 1, S. 66–76.
- 5 Vgl. hierzu auch Robert Mills: Theorizing the Queer Museum, in: *Museums & Social Issues* 3, 2013, Nr. 1, S. 41–52, hier S. 45. Darin verweist er in Bezug auf die Wortkombination «queer museum» u. a. darauf, dass diese aus Sicht der Queer Theory und vor dem Hintergrund eines traditionellen Verständnisses von Museen als normierenden Institutionen ein Ding der Unmöglichkeit wäre, zumindest aber ein Paradox darstellen würde.
- 6 Der Lunchtalk fand am 03.07.2023 über Zoom statt und bezog sich auf die beiden Debattenbeiträge der kritischen berichte, deren Mitverfasserinnen sie sind. Vgl. Huber/Berndt 2023 (wie Anm. 4) sowie Friederike Nastold/Barbara Paul: Queering in Kunst_Geschichte_Wissenschaft: Perspektiven reparativer Praxen, in: *kritische berichte*, 51, 2023, Nr. 3, S. 73–81.
- 7 Jennifer Tyburczy: *Sex Museums. The Politics and Performance of Display*, London/Chicago 2016, S. 1.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 2. Vgl. auch Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley/Los Angeles 1998, S. 6.
- 10 Tyburczy 2016 (wie Anm. 7), S. 2–3.
- 11 Ebd., S. 3.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Nikki Sullivan/Craig Middleton: *Queering the Museum*, New York/Oxon 2020, S. 34.
- 15 Ebd., S. 34–35.
- 16 Binghao Wong: Queerating, in: *Auto Italia Blog*, 23.09.2015, <https://autoitaliasoutheast.org/blog/queerating/>, Zugriff am 29.05.2023.
- 17 Isabel Hufschmidt: The Queer Institutional, Or How to Inspire Queer Curating, in: *On Curating*, 2018, Nr. 37, S. 29–32, hier S. 29.
- 18 Philipp Hohmann: Zwischen Repräsentationskritik und Aktivismus. Ein Bericht zum Symposium Queer Exhibitions/Queer Curating, 19. – 20. Mai, Museum Folkwang, Essen, in: *kultur & geschlecht*, 2017, Nr. 19, S. 6–7, https://kulturundgeschlecht.blogs.ruhr-uni-bochum.de/wp-content/uploads/2017/07/Hohmann_Queer-Curating.pdf, Zugriff am 29.05.2023.
- 19 In dieser Hinsicht und in Bezug auf den jeweiligen Diskurs sehr aussagekräftig sind die Namensgebungen dieser Orte. So verwendet das Schwule Museum nach einer Phase des Sternchengebrauchs (Schwules Museum*) nun wieder seinen Gründungsnamen, setzt aber zugleich auf einen verstärkten Einsatz der Corporate Identity SMU. Das Leslie-Lohman Museum of Art hieß bis 2019 noch Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art. Das Athens Museum of Queer Art (AMOQA) hingegen nennt sich zwar ostentativ Museum, ist es jedoch weder rechtlich noch entspricht es in seiner Selbstdefinition eines solchen. Vgl. <https://amoqa.net/about>, Zugriff am 28.06.2022. Ähnliches gilt für die Benennung queerer Archive, wie es Stefan Gruhne in seinem Debattenbeitrag deutlich gemacht hat. Stefan Gruhne: Queere Raumpraxis. Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher, in: *kritische berichte*, 51, 2023, Nr. 2, S. 108–114.
- 20 Während des Editings dieses Artikels erschien etwa der von Bas Hendriks herausgegebene Band *Queer Exhibition Histories*, Amsterdam 2023, der Beiträge hierzu aus unterschiedlichen Teilen Europas oftmals erstmalig auf Englisch verfügbar und damit einer größeren Leser:innenschaft verfügbar macht.
- 21 Die Ausstellung *Homosexualität_en*, die 2015 am Deutschen Historischen Museum und dem Schwulen Museum in Berlin stattfand und einen weiteren wichtigen Marker darstellt, zeigte kulturhistorische Zeugnisse und zeitgenössische künstlerische Positionen.
- 22 Vgl. Huber/Berndt 2023 (wie Anm. 4), S. 67. Frank Wagner kuratierte etwa die wegweisende Ausstellung *Vollbild AIDS. Eine Ausstellung über Leben und Sterben* in der nGbK 1988. Co-Kuratorin der Ausstellung im Museum Ludwig war Julia Friedrich.
- 23 Vgl. https://www.mocataipei.org.tw/en/ExhibitionAndEvent/Info/Spectrosynthesis*-*Asian*LGbtq*Issues*and*Art*Now, Zugriff am 21.05.2023.
- 24 Auf der Website sind die Taipei Culture Foundation, MOCA Taipei und Sunpride Foun-

dation genannt. Andere Websites nennen Sean C. S. Hu als Kurator der Ausstellung. Vgl. u. a. <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/spectrosynthesis-asian-lgbtq-issues-and-art-now>, Zugriff am 27.05.2023.

25 https://www.mocataipei.org.tw/en/ExhibitionAndEvent/Info/Spectrosynthesis*Asian*LGbtQ*Issues*and*Art*Now, Zugriff am 28.06.2022.

26 Zu damit verbundenen Debatten sowie weiteren, thematisch verwandten Ausstellungen in Brasilien vgl. auch Nadja Abt über «Histórias da Sexualidade» im Museu de Arte de São Paulo Geschichten der Sexualität in Zeiten neuer Zensur, in: *Texte zur Kunst*, 16.01.2018, <https://www.textezurkunst.de/de/articles/abt-historias-da-sexualidade/>, Zugriff am 29.05.2023.

27 Vgl. Piotr Piotrowski: *Making the National Museum Critical*, in: *From Museum Critique to the Critical Museum*, hg. von dems./Katarzyna Murawska-Muthesius, London 2015.

28 Piotr Piotrowski *About His Resignation from the Polish National Museum*, in: *Art Margins*, 12.06.2010, <https://artmargins.com/piotr-piotrowski-resignation-polish-national-museum/>, Zugriff am 28.06.2023.

29 Dorian Batycka: *The Director of a Major Polish Museum Is Under Fire for Using Public Money to Acquire a Homophobic Artwork*, in: *art news*, 11.09.2020, <https://news.artnet.com/art-world/poland-acquisitions-1907310>, Zugriff am 28.06.2023, sowie Ders.: *Poland Just Replaced a Top Museum Director With a Drummer and Painter in a Move Critics Say Is Politically Motivated*, in: *artnet*, 03.12.2021, <https://news.artnet.com/art-world/poland-replaces-zacheta-director-2043595>, Zugriff am 28.06.2023.

30 Die ersten beiden Ausgaben fanden 2022 im Badischen Kunstverein Karlsruhe und anschließend im Kunsthaus Hannover statt, die dritte ist für Herbst 2023 im Pawilon in Poznań geplant.

31 Im Februar 2023 feuerten Unbekannte Schüsse auf die Hausfront ab. Vgl. Lisa Genzken/Tilmann Warnecke/Dominik Mai: *Schüsse auf das Schwule Museum in Berlin-Tiergarten*, in: *Tagesspiegel*, 28.02.2023, Update: 01.03.2023, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/fenster-leuchtschriftzug-und-kunstwerk-beschadigt-schusse-auf-das-schwule-museum-in-berlin-tiergarten-9430940.html> und <https://www.schwulesmuseum.de/presseaktuell/schuesse-auf-das-schwule-museum-2/>, Zugriff am 21.05.2023. Anfang April 2023 wurde der Inhalt eines Feuerlöschers gegen die Fassade des Museums gesprüht. Vgl. https://www.queer.de/detail.php?article_id=45162, Zugriff am 21.05.2023. Vgl. hierzu auch die am 07.07.2023 unter dem Titel «Das Schwule Museum als gefährdeter Ort» veröffentlichte Pressemitteilung des Schwulen Museums.

32 <https://queer-crip.schwulesmuseum.de/>, Zugriff am 27.05.2023.

33 Wie einschneidend die NS-Zeit in Bezug auf das queere Leben in Deutschland war, zeigte (auch) die etwa zeitgleich stattfindende Ausstellung *To be Seen. Queer Lives 1900–1950* am NS-Dokumentationszentrum in München. Zum reparativen Potential von queerender Kunst vgl. Nastold/Paul 2023 (wie Anm. 5), S. 73–81.

34 So ist mir selbst erst nach Fertigstellung des Textes bekannt geworden, dass die für die Ausstellung *Creative Sick States* verantwortliche Direktorin der Galeria Miejska Arsenal in Poznań, Zofia nierodzińska, ihren Posten inzwischen aufgrund anhaltender Repressionen aufgeben und das Land verlassen hat. Vgl. hierzu auch: Zofia nierodzińska, «An Activist in an institution: Participation, Joy, Burnout, and Regeneration», in: *Acting Together*, hg. von Ders. und Jacek Zwierzyński, Poznań 2022, S. 31–46

Bildnachweise

1 Foto: T. Pawlowski. Mit freundlicher Genehmigung der Galeria Miejska Arsenal in Poznan.

2 Ausst.Kat. Queermuseu: *cartografias da diferenca na arte brasileira*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 18 August - 16 September 2018, hg. v. Gaudêncio Fidelis, Rio de Janeiro 2018.

3 Foto: Patricia Sevilla Ciordia/Schwules Museum. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.