

(UN)DOING CURATORSHIP, ODER: KURATORIN WERDEN ÜBER KATJA MOLIS' KURATORISCHE SUBJEKTE. PRAKTIKEN DER SUBJEKTIVIERUNG IN DER AUS- UND WEITERBILDUNG IM KUNST- BETRIEB, BIELEFELD TRANSCRIPT 2019

Mit seinen 486 Seiten, seinem Gewicht von 834 Gramm und seinen nicht grade handlichen Maßen von 15,7 × 3,5 × 24,1 cm scheint es auf den ersten Blick so, als wolle Katja Molis' Band *Kuratorische Subjekte* es mit jenen Ausstellungskatalogen aufnehmen, die als *Coffee-Table-Books* Biennale- und Celebrity-Kurator*innen als Foren ihrer Subjektivität dienen. Doch geht es der Kunst- und Medienwissenschaftlerin in ihrer zwar detailreichen, aber im Verhältnis zum Pathos vieler kuratorischer Manifeste angenehm unpräzisen Dissertationsschrift nicht um Kataloge als Marksteine kuratorischer Beredsamkeit und Belesenheit, sondern um ein Phänomen, das – wie die häufig in Form von umfangreichen Readern daher kommenden Ausstellungsbegleitbücher – als ein Symptom der zunehmenden Konsolidierung, Institutionalisierung und Akademisierung des Kuratorischen verstanden werden kann: kuratorische Aus- und Weiterbildungsprogramme in Deutschland.

— Während Kataloge von Großausstellungen in der Regel etablierten Playern des Feldes dazu dienen, ihre kuratorische Programmatik diskursiv zu unterfüttern und damit ihre auktoriale Position auch verbal zu beglaubigen, beschäftigt sich Molis in ihrer 2019 bei transcript erschienenen Studie aus subjekt- und praxistheoretischer Perspektive mit der Frage, wie Kurator*innen Kurator*innen werden. Präziser gesagt, fragt die Autorin in ihrer zwischen Kunstwissenschaft und Kulturosoziologie angesiedelten Arbeit, wie die sich in Deutschland seit ca. 2008/9 entwickelnden kuratorischen Aus- und Weiterbildungsprogramme zur Reproduktion und Transformation von kuratorischen Subjektformen beitragen und inwiefern dies zur (De-)Professionalisierung der kuratorischen Praxis im allgemeinen, sowie derjenigen der Teilnehmenden im Besonderen ins Verhältnis zu setzen ist.

— Methodologisch verbindet Molis praxistheoretische Positionen (insbesondere die von Andreas Reckwitz) und subjekttheoretische Perspektiven (insbesondere die von Michel Foucault) um „KuratorIn“ als Subjektform zu fassen, die durch (selbst-) reflexive Praktiken der Subjektivierung konstituiert wird, wobei John Dewey's *Inquiry*-Ansatz ihr zentrales Tool für die Auswertung

ihrer empirischen Erhebungen ist. Diese basieren primär auf qualitativen Interviews mit Teilnehmenden eines kuratorischen Masterstudiengangs, eines Weiterbildungslehrgangs und eines Residenzprogrammes sowie ihren eigenen teilnehmenden Beobachtungen in den drei kuratorischen Ausbildungsprogrammen. Letztere werden anonymisiert dargestellt, so dass Rückschlüsse darüber, um welche Programme es sich handelt – wenn überhaupt – nur Kenner*innen des Feldes und lediglich indirekt über Identifizierung bestimmter diskutierter Eigenheiten möglich sind.

—— Grundsätzlich zeichnet sich die Studie durch eine große Sachlichkeit im Ton aus, bei der dennoch zwischen den Zeilen eine zarte Sympathie oder gar Solidarisierung mit den beforschten Subjekten durchscheint. Dies fällt insofern positiv auf, als es sich hierbei mehrheitlich um junge Frauen handelt, eine demografische Gruppe, die gerade auch im Kunstfeld immer wieder Delegitimierungstendenzen ausgesetzt ist. Wie die Autorin selbst wiederholt kritisch anmerkt, kommt es vor, dass man ihnen aufgrund ihrer Teilnahme an den von ihr beforschten Ausbildungsprogrammen generalisiert „Fügsamkeit“ unterstellt (S. 174, 181, 416), ein Verhaltensskript, das im Kontrast zur populären männlich kodierten Vorstellung vom Kurator als autonomen Autor, Macher und *Self-made man* steht (vgl. z.B. Buurman 2017: <https://esse.ca/en/home-economics-curating-labour-love> (02.03.2020)).

—— Angesichts solcher durchaus geschlechterhierarchisch verstärkter Vorurteile ist eines der wichtigsten Ergebnisse des in drei Fallstudien unterteilten zweiten Teils der Studie sicherlich, dass trotz ihrer Unterschiede keines der untersuchten Angebote explizit auf die Produktion fügsamer Kurator*innen-Subjekte abzielen scheint. Vielmehr entkräftet die Untersuchung die weit verbreitete Befürchtung, eine Institutionalisierung und Professionalisierung der Ausbildung würde die Kreativität kuratorischer Subjekte einhegen und rationalisierten Rastern unterwerfen (vgl. S. 171, 174f., 181, 408f.). Molis' Auswertungen weisen vielmehr darauf hin, dass statt der Vermittlung eines verbindlichen Kanons an Wissen und der Einübung vorgegebener Verhaltensweisen, die Programmatiken der untersuchten Programme durch die Förderung einer – mal eher theoretisch-wissenschaftlich, mal eher praktisch-projektorientiert flankierten – selbst-reflexiven Selbstsubjektivierung geprägt zu sein scheinen.

—— Die Autorin differenziert drei Tendenzen der Professionalisierung (S. 408–413), die sie jeweils mit einem der unterschiedlichen Programme in Verbindung bringt: „Akademisierung und (Selbst-)Kritik“ sieht sie primär im Masterstudiengang

gegeben, „Standardisierung und Ökonomisierung“ sieht sie primär als Merkmale der Weiterbildung und „Ethische Standards im Umgang mit der KünstlerIn“ findet sie am ehesten in der Residenz vermittelt. Die alle Programme verbindende Gemeinsamkeit der selbstreflexiven Problematisierung einer genie-ästhetischen Subjektform à la *Kurator als Künstler* sieht Molis jedoch nicht nur als eine potentiell widerständige Praxis, die etwa Beatrice von Bismarcks Vorstellung einer Dynamisierung von Rollen und Subjektpositionen oder Oliver Marcharts Aufforderungen zur kollaborativen Gegen-Subjektivierung nachkommt (S. 20–22). Sie argumentiert, dass gerade der Imperativ kritisch und selbstreflexiv zu sein, der neoliberalen Anrufung der Flexibilisierung des *Unternehmerischen Selbst* (2007) folge, der man laut Ulrich Bröckling – den die Autorin in diesem Zusammenhang wiederholt zitiert (S. 134/142/429) – nicht entkommen, sondern immer nur taktisch begegnen könne.

— In ihrer Auseinandersetzung mit den im ersten Teil der Arbeit zusammenfassend dargestellten kuratorischen Diskursen, die allerdings von der Autorin tendenziell entdifferenzierend als „der kuratorische Diskurs“ (z.B. S. 129) bezeichnet werden, weist Molis darauf hin, dass es gerade angesichts der Norm von Kritik und der Habitualisierung von Selbstreflexivität im kuratorischen Feld schwierig sei, zwischen kritischen und affirmativen Praktiken zu unterscheiden, was im Feld selbst wiederum – etwa mit Irit Rogoffs Konzept der *Kritikalität* – selbstverständlich auch selbstkritisch reflektiert werde (S. 126–128). Und weil dieses Spiegelkabinett unendlicher Reflexionen das Problem zwar seziiert und verkompliziert, letztlich aber dabei auch multipliziert und wiederholt, kommt Molis am Ende ihrer Studie auf die Frage zurück,

„welche Konsequenzen es hat, wenn sich Frauen in Programmen wie dem Masterstudiengang von der Selbstbezeichnung „KuratorIn“ distanzieren und eine kritische selbstreflexive Haltung gegenüber „Autorschaft“ entwickeln, wenn gleichzeitig Männer in leitenden Positionen im Kunstbetrieb das „Autoren-Modell“ hochhalten und sich darüber als Kuratoren einen Namen machen. Über eine selbstkritische Haltung und Praxis wird dann nicht nur der „Genie-Kurator“ dekonstruiert, sondern es könnte vielmehr auch dazu führen, dass Frauen im kuratorischen Bereich weniger sichtbar bleiben und seltener in machtvollen Positionen gelangen.“ (S. 417)

— Da dieses Risiko der Selbstdiskriminierung qua kritischen Unterlaufens erfolgsversprechender dominanter Muster des Selbst-Brandings tatsächlich besteht, ist dies ein wichtiger Einwand. Mitunter entsteht jedoch der Eindruck, dass die Verknüpfung der Frage nach „Subjektformen“ und „kuratorischen Subjekten“ mit der Frage nach dem Beruf „KuratorIn“ trotz ihrer praxis- und subjektivierungstheoretischen Rahmung dazu tendiert „KuratorIn Werden“ als Ziel der Programme und „KuratorIn Sein“ als ihr Ergebnis zu setzen. So werden die Programme gewissermaßen auf die Ausbildung einer wie auch immer bestimmten beruflichen Identität enggeführt, statt sie als dezidiert post- oder transdisziplinäre Qualifikationsangebote zu verstehen, die – zumindest in dem untersuchten Masterstudiengang – auf die reflektierte Ausübung kuratorischer Praktiken jenseits der Fixierung auf eine kuratorische Berufs-Identität vorbereiten sollen.

— Wie die Autorin schließlich selbst anmerkt, werden in letzter Zeit Großausstellungen häufig von Künstlern (sic) kuratiert (S. 419/429), was – neben ihrer Frage „wie [die Subjektform KuratorIn] sich überhaupt von anderen Subjektformen abgrenzen lässt“ (S. 430, vgl. S. 423) – ein Hinweis darauf ist, dass eine kuratorische Praxis unabhängig von der beruflichen oder professionellen Identität der Kuratierenden ausgeübt werden kann. Molis schreibt ebenda: „Relevant für eine Zuordnung scheint vor allem die Teilnahme an der Praktik „Kuratieren“ zu sein.“ (S. 430) Und so stellt sie zwar alternative Selbstbeschreibungen fest, sieht jedoch „keine Hinweise darauf, dass sich in kuratorischen Programmen eine spezifische Subjektform ‚Kuratorin‘ herausbildet“ (S. 416f.), obwohl – so möchte man ergänzen – eine solche feminisierende Rekodierung kuratorischer Autor*innenschaft im Sinne eines „strategischen Essentialismus“ (Spivak) oder „feminist curatings“ (vgl. z.B. Elke Krasny, Lara Perry und Dorothee Richter: <https://www.on-curating.org/issue-29.html#.XlzGZS1oTOR> (02.03.2020)) ja durchaus denkbar wäre.

— Wenn man die Subjektivierung der Kurator*in nun, z.B. in Anlehnung an die geschlechter-dekonstruierenden Ansätze Judith Butlers, performativitätstheoretisch als *doing curatorship* versteht, könnte man die von Molis geschilderte Tendenz der „Ablehnung der Identifikation als ‚KuratorIn‘“ – sie spricht auch von einer „grundlegenden Infragestellung der Subjektform“ sowie dem „Ablehnen der Selbstbezeichnung“, die sie auf die „Ambivalenz der Subjektform“ und eine „im kuratorkritischen Diskurs geforderte Selbstreflexion“ zurückführt (S. 405f.) – nicht nur identitätspolitisch als die Negation einer bestimmten Subjektform und ihre performative

Ersetzung durch eine oder mehrere alternative Normen lesen, sondern auch als eine Verschiebung der theoretischen Perspektive: vom kuratorischen Subjekt und der iterativen Konstruktion seiner beruflichen Identität auf die Tätigkeit des Kuratierens und seine relationalen Positionierungen im Feld (Beatrice von Bismarcks Arbeiten zum „kuratorischen Handeln“ und zu „kuratorischer Relationalität“ wären ein Beispiel hierfür).

— Der hier rezensierte Band erinnert einen daran, dass ein solches *undoing curatorship*, welches idealerweise auch im emanzipatorischen Sinne eine Desidentifikation vom eigenen professionalisierten Handeln und eine Befreiung aus normativen Rollenzuschreibungen und Berufs-Kodizes ermöglicht, in der Praxis von Subjektivierungseffekten durchkreuzt wird, die emanzipatorischen Anliegen – etwa durch soziale Sanktionierung und Einhegung auf Basis von Gender Stereotypen (vgl. Nora Sternfelds Anmerkungen zum Verhältnis von Kunstvermittlung und Kuratorischem) – zuwiderlaufen können. Und zwar – so möchte ich vor dem Hintergrund meiner eigenen Forschung hinzufügen – gerade weil hier Dispositionen aufeinandertreffen, die nicht nur geschlechtlich, sondern auch sozioökonomisch bedingt und bedingend sind und mithin auch auf ihre Einbindung in soziale Re/produktionsverhältnisse untersucht werden müssen (vgl. hierzu meine seit 2015 kontinuierlich veröffentlichten Aufsätze zu kuratorischer Arbeit im Kontext vergeschlechtlichter Ökonomien).

— Während Molis *race* kurz erwähnt, *gender* ausführlich reflektiert und die Ambivalenzen des Strebens nach autonomem Allrounderintums benennt (S. 417), trifft sie jenseits einer generellen Warnung vor Prekarisierung, geschlechterspezifischen *pay-* und *power gaps* (ebd.) und den zum Teil hohen Kosten von Ausbildungsprogrammen (S. 418) leider kaum Aussagen über die sozioökonomischen Hintergründe der Teilnehmenden. Dies lässt über eine längerfristig angelegte „Verbleibstudie“ (ebd.) zum Einfluss der Programmteilnahme auf die zukünftige Biografie von Absolvent*innen hinaus auch eine Erhebung ihrer Herkunftsmilieus wünschenswert erscheinen. Wenngleich man sich angesichts der redundanzanfälligen epischen Breite teilweise eine stärkere theoretische Stringenz und argumentative Fokussierung gewünscht hätte, liefert Katja Molis’ Studie – insbesondere durch ihre empirische Unterfütterung der in zahlreichen Publikationen bereits vorliegenden kuratorischen Diskurse – wertvolle Impulse zur weiteren Erforschung der Subjektivierung von Kurator*innen und der dort auftretenden Spannungen zwischen *Doing & Undoing Curatorship*.

// Angaben zur Autorin

Nanne Buurman ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für documenta- und Ausstellungsstudien im Fachbereich Kunstwissenschaft der Kunsthochschule Kassel. Nach dem Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften in Leipzig war sie Promotionsstipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Internationalen Graduiertenkolleg *InterArt* an der Freien Universität Berlin, Gastwissenschaftlerin am Goldsmiths College in London sowie Lehrbeauftragte an den Universitäten Leipzig, Hildesheim und der HfK Bremen. Buurman forscht und publiziert zu kuratorischen Praktiken, Gender, Arbeit und Globalisierung im Feld der zeitgenössischen Kunst. Sie ist Mitherausgeberin der Bände *documenta. Curating the History of the Present* (2017, mit Dorothee Richter), *Situating Global Art. Temporalities – Topologies – Trajectories* (2018, mit Sarah Dornhof, Birgit Hopfener, Barbara Lutz) sowie Gründungsredakteurin der Webplattform *documenta studien* (seit 2018, mit Nora Sternfeld, Carina Herring, Ina Wudtke).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

