

# MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3 / 2021

AISTHESIS VERLAG

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

3. Jahrgang

2021

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1794-7  
E-Book ISBN 978-3-8498-1795-4  
ISSN 2627-1591  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Kuratieren als medienkomparatistische Methode

Herausgegeben von  
Nicole Kandioler und Marion Biet

Andrea B. Braidt (Wien)

## Queeratorialität

### Versuch einer medien-kulturwissenschaftlichen Methodik

As the big disciplines begin to crumble like banks that have invested in bad securities we might ask more broadly, Do we really want to shore up the ragged boundaries of our shared interests and intellectual commitments, or might we rather take this opportunity to rethink the project of learning and thinking altogether?<sup>1</sup>

*Judith Halberstam, 2011*

Was heißt Queeratorialität, was hat *queer* mit *kuratieren* zu tun, und können diese beiden in gegenwärtiger Kunst und Kultur hochfrequent eingesetzten Begriffe für ein medienkulturwissenschaftliches Arbeitsprogramm produktiv gemacht werden? Schauen wir für einen Moment auf die „Power 100“, das jährliche Ranking der für die Kunstwelt einflussreichsten Personen, das jedes Jahr von der international vielbeachteten *Art Review* publiziert wird.<sup>2</sup> Für 2020 finden sich die Theoretiker\_innen Judith Butler, Fred Moten und Saidiya Hartmann sowie Bénédicte Savoy/Felwine Sarr unter den ersten zehn: allesamt Kulturwissenschaftler\_innen. Angeführt werden die Top 10 von #Blacklivesmatter (Platz 1), ruangrupa – dem indischen Kurator\_innenkollektiv, das für die nächste Documenta 2022 verantwortlich ist, und #metoo. Arthur Jafa ist der einzige Künstler unter den Top 10, Glenn Lowry (Direktor des MoMA in New York) und Thelma Golden (Direktorin des Studio Museums in Harlem) die einzigen zwei Museumsdirektor\_innen, Galerist\_innen finden sich keine top of the list. Ganz anders sah die Liste noch vor zehn Jahren aus: die ersten zehn Plätze teilten sich drei Künstler\_innen (darunter Ai Wei Wei und Cindy Sherman), vier Museumsdirektor\_innen und drei Galerist\_innen. Nehmen wir das Ranking als kleines und nicht allzu aussagekräftiges, aber in der so genannten Kunstwelt doch vielbeachtetes und weithin zitiertes Indiz dafür, was für die Kunst – und somit für die Arbeit des Kuratierens im engeren Sinne – ausschlaggebend ist, so können wir heute, im Jahr 2021, konstatieren, dass es Theoretiker\_innen im Umkreis von queer theory und postcolonial theory sowie soziale Bewegungen und aktivistische Formen (repräsentiert durch ihre Twitter-Handles) sind, welche einen zentralen Stellenwert einnehmen. Wenn also die Kunstwelt in ihren Subsystemen Museum, Biennale, Kunstuniversitäten, Kunstmarkt/

---

1 Judith Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press, 2011. S. 7.

2 „Power 100. The Annual Ranking of the most influential people in art.“ *Art Review* 2021. <https://artreview.com/power-100?year=2020> [29.4.2021].

Galerien usw. die Kulturwissenschaften sowie in ihrer Medialisierung im Hashtag hervorgebrachte soziale Bewegungen als Impulsgeber\_innen – als ‚influencers‘ – ausweist, so will ich hier versuchen, die Perspektive umzudrehen: was gewinnt die Kultur- und hier insbesondere die Medienkulturwissenschaft, wenn sie das Kuratieren als Methode für die Auseinandersetzung mit ihren Gegenständen einsetzt.

Der vorliegende Versuch eine medien-kulturwissenschaftliche, und insbesondere eine medienkomparatistische, Methodik reißbrettartig zu skizzieren, wird zunächst das epistemologische Potenzial des Konzepts ‚Kuratieren‘ erörtern. Anhand einer Entwicklung und Kontextualisierung des Begriffs und seiner Herkünfte werden wir über das Kuratoriale zum Kuratorischen gelangen, und hier über den Pfeiler der ‚Medialität‘ die erste Brücke zur Medienkulturwissenschaft spannen. In einem weiteren Schritt versuchen wir einen Zusammenhang der Kuratorialität mit den Prämissen der Anti-Sozialitätsthese der queer theory zu etablieren. Für diesen Zusammenhang zwischen der Epistemologie des Kuratierens und dem anti-sozialen Potenzial der queer theory verwende ich den Neologismus der ‚Queeratorialität‘ und gewinne so, hoffentlich, den Dreh- und Angelpunkt für den Versuch zu einer spezifischen medienkulturwissenschaftlichen Methode. Mit ‚Queeratorialität‘ als medienkulturwissenschaftlicher Methode soll unter Bezug auf die Prämissen der queer theory eine Möglichkeit des ‚Voneinander-Lernens‘ zwischen Kunst, Theorie und Medialität geschaffen werden. ‚Queeratorialität‘, so werde ich versuchen zu zeigen, kann eine relationale Dynamik zwischen Objekten, künstlerischen Arbeiten, medialen Formaten und Interventionen hervorbringen und beschreiben/begreifen helfen. Es geht also um nichts Geringeres als um die Konzeption einer Methodik, die analytisch-didaktisch, aber eben auch vergleichend angelegt ist und somit einen Beitrag zu einem *medienkomparatistischen* Ansatz darstellt. Jack Halberstam hat, wie im vorangestellten Motto zitiert, der queer theory das Vermögen attestiert, „das Projekt des Lernens und Denkens grundlegend neu zu denken,“<sup>3</sup> womit auch der didaktische Anspruch<sup>4</sup> des im Rahmen dieses Aufsatzes unternommen Methodenversuchs genannt sei.

Los geht’s.

3 Halberstam. *The Queer Art of Failure* (wie Anm. 1). S. 7. Mit diesen Worten beschreibt Halberstam das Ziel ihres Projekts „The Queer Art of Failure“, welches als zentrales Beispiel des anti-social turn in der queer theory gilt.

4 An dieser Stelle ist auf die Zusammenarbeit der Autorin dieses Textes mit Nicole Kandioler für das Projekt „Queerdidactics“ zu verweisen. Unter diesem Titel fand im Wintersemester 2020/21 an der Universität Wien eine gemeinsam gehaltene Lehrveranstaltung statt, sowie ein gleichnamiges Panel auf der Jahrestagung 2020 der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Zeitgleich und begleitend ko-initiierten und -organisierten Kandioler und Braidt das Symposium „Screenfest. International Queer Film Festivals in Context“, dessen Dokumentation sich in der Publikation der Policy Recommendations findet. Gemeinsam haben wir viel über queere Didaktik nachgedacht, kleines Zwischenergebnis dieses Nachdenkens findet sich in: Andrea B. Braidt. „Queere Didaktik.“ *The Gap*, Oktober 2020. <https://thegap.at/wortwechsel-wie-sieht-die-zukunft-von-institutioneller-bildung-aus/> [12.06.2021].

## 1. Das Kuratorische kuratieren im Zeitalter des Post-Kuratierens: Kuratorialität und Kuratorialismus

Lange vor dem Verb gab es das Substantiv, welches ein Subjekt bezeichnete, das in einem Museum Kunstobjekte verwaltete, aufbewahrte, betreute. Kurator\_innen waren (und sind) im sehr engen Sinne für die Sammlungen eines Museums zuständig, sie katalogisieren, archivieren, betreuen die Sammlungsobjekte und bereiten sie für Ausstellungen vor. Während der Beruf des Kurators bereits im antiken Rom als *curatores* existierte, und zwar als beamteter Administrator, und dann im Mittelalter als „curatores“, als „caretakers“ für eine kirchliche Gemeinde, tauchen die Kuratoren (damals ausschließlich Männer) des Museums erstmals, so David Balzer, im 16. Jahrhundert auf.<sup>5</sup> Die umfängliche Verwendung des Verbs „kuratieren“ beginnt, so Balzer, mit der in den 1960er Jahren entstehenden konzeptionellen Kunst, also zu einem Zeitpunkt, als erstmals von einer „autonomen“ Kurator\_innenfigur gesprochen werden kann: „The curator is someone who insists on value, and who makes it, whether or not it actually exists.“<sup>6</sup> Kuratieren in diesem Sinne beschreibt eine Tätigkeit, durch die Dinge, die nicht Teil einer existierenden Sammlung sind, zu einer sinnstiftenden, wertigen Einheit (Ausstellung, Playlist, Facebooktimeline) zusammengebracht werden. Der Hinweis, dass der lateinische Wortstamm *cura* ebenso die Bedeutung „Sorge, Fürsorge“ birgt als auch den Wortsinn „Aufmerksamkeit, Interesse“ (engl. *curious*) hilft auch zu erklären, wieso der Begriff des Kuratierens heutzutage (in den 20er Jahren des 21. Jahrhunderts) auf nachgerade jedwede Tätigkeit, die das Zusammensuchen und Zusammenstellen von Einzelteilen zu einer (mehr-)wertigen Form beinhaltet, anwendbar wird.<sup>7</sup> Untrennbar mit dem Entstehen einer umfassenden Diskursivierung des Kurators und des Kuratierens verbunden ist das Konzept des ‚White Cubes‘, also jenes ideologischen Rahmens, der in der Moderne die Bedingungen für zeitgenössische Kunstrezeption hervorbringt. Maßgeblich für die Durchsetzung der Idee des White Cubes, und somit für den Paradigmenwechsel von der ‚Wunderkammer‘ vergangener Jahrhunderte und dem repräsentativen, monarchistischen Museumskonzept des 19. Jahrhunderts hin zur Möglichkeit der Präsentation und Inszenierung moderner Kunst, war die Eröffnung des MoMA Museum of Modern Art in New York 1929. Durch die Befreiung der Kunstaussstellung vom Display der imperialen Museumsarchitekturen wurde in der für viele folgende Museumsbauten beispielgebenden Architektur des MoMA, in seinen hellen, modernen Räumen mit weißen Wänden und flexibel adaptierbaren Teilungen eine Form des Zusammenspiels künstlerischer Arbeiten möglich (und notwendig), die nach einer (mehr oder weniger) autonom agierenden kreativen Institution, dem\_der Kurator\_in, verlangte. Denn ab dem Zeitpunkt, wo die künstlerische Arbeit nicht mehr zwingend in

---

5 David Balzer. *Curationism. How Curating toll over the Art World and everything else.* London: Pluto Press, 2014. S. 24ff.

6 Balzer. *Curationism* (wie Anm. 5). S. 26.

7 Balzer nennt zahllose Beispiele für die Art und Weise, wie das Wort verwendet werden kann. Vgl. Balzer. *Curationism* (wie Anm. 5). S. 26ff.



einem hängbaren oder aufstellbaren Werk bestand, sondern aus einer Aktion, einer performativen Konstellation, einer konzeptuellen Überlegung, brauchte es eine auktoriale Instanz die für diese künstlerischen Arbeiten den Rahmen schafft – das Display – in dem die inhaltlichen Auseinandersetzungen überhaupt erst in einem künstlerischen Dispositiv lesbar werden. Zum paradigmatischen und viel zitiertem Beispiel für eine derartige autonom agierende kuratorische Figur wurde der Schweizer Kurator und Kunsttheoretiker Hans Ulrich Obrist.<sup>8</sup>

Der\_die Kurator\_in kuratiert und findet Dinge zu einer wertigen Einheit zusammen, doch was bezeichnet der in der kunsttheoretischen und kulturwissenschaftlichen Debatte derzeit immer wieder aufflackernde Begriff des Kuratorischen?

Maria Lind sieht in der von Ivo Mesquita und Ana Paula Cohen kuratierten Sao Paulo Biennale 2008 geradezu einen Gründungsmoment für „das Kuratorische“.<sup>9</sup> Mesquita und Cohen brachten zum ersten Mal ausschließlich Arbeiten zusammen, die das Thema der Sammlung, das Thema des Archivierens fokussierten. Mit der Entscheidung, lediglich 41 Künstler\_innen einzuladen, schufen die Kurator\_innen zudem die Voraussetzung für eine kontemplative, anti-konsumistische Schauhaltung des Publikums. In diesem Sinne entwickelte sich die zweitälteste internationale Biennale der Welt (Venedig ist die älteste) in ihrer 2008er Ausgabe weg von einem Produkt kuratorischer Arbeit hin „zu einer Frucht der Arbeit von vernetzten Akteur\_innen. Das Ergebnis rauhte, so Lind, „die glatte Oberfläche auf, und ermöglichte eine spezifische, mehrschichtige Art und Weise des Miteinanders von Zusammenhängen, sowohl innerhalb als auch außerhalb des White Cubes.“<sup>10</sup> In der Weise wie Mesquita und Cohen Objekte, Bilder, Prozesse, Personen, Orte und so weiter im physischen Raum zusammen brachten, realisierte sich eine Kunsterfahrung, die die künstlerische Arbeit als Ausgangspunkt nahm, aber nicht in der Besichtigung verharnte, sondern sich wegbewegte, weiterbewegte. Durch diese Intervention des „Kuratorischen“ wurde das Denken ‚mit‘, aber auch ‚gegen‘ das Kunstwerk befördert, ein Prozess, der Maria Lind an Chantal Mouffes Konzept des „Politischen“ erinnert:

[...] I imagine this mode of curating to operate like an active catalyst, generating twists, turns, and tensions – owing much to site-specific and context-sensitive practices and even more to various traditions of institutional critique. The curatorial would thus parallel Chantal Mouffe’s notion of „the political,“ an aspect of life that cannot be separated from divergence and dissent, a set of practices that disturbs existing power relations. At its best, the curatorial is a viral presence that strives to create friction and push new ideas, whether from curators or artists, educators or editors. [...] Seen from this perspective, curating is not so much the

8 Eine ausführliche Beschreibung von Obrist in diesem Zusammenhang findet sich in Balzer. *Curationism* (wie Anm. 5) oder in: Hans Ulrich Obrist. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015.

9 Maria Lind. „The Curatorial“. *Artforum* 68/2, Oktober 2009. S. 103.

10 Lind. *The Curatorial* (wie Anm. 9). S. 103.

product of curators as it is the fruit of the labor of a network of agents. [...] The curatorial involves not just representing but presenting and testing; it performs something here and now instead of merely mapping something from there and then. It is serious about addressing the query, What do we want to add to the world and why? In this sense, the curatorial is a qualitative concept, just like the political in Mouffe.<sup>11</sup>

Maria Lind befasste sich 2009 als eine der ersten Kunsttheoretiker\_innen (und Kurator\_innen) konzeptuell mit dem zum Substantiv gewordenen Adjektiv: dem Kuratorischen. Sie entwickelt das Konzept ausgehend von Mouffes Begriff des Politischen, einen Möglichkeitsort beschreibend, an dem Störung und Intervention stattfindet, Reflexion ermöglicht und ein Denken angestoßen wird, das zwar durch das Kunstwerk ausgelöst wird, sich aber in der Folge loslöst und sich selbständig im Kuratorischen weiter entwickelt. Die Verschiebung des Adjektivs – und des Verbs – ins Substantivische (im dynamischen Englischen ein nachgerade alltäglicher Vorgang) macht aus einer Eigenschaft und Zuschreibung (‘the curatorial work’; ‘the curatorial concept’) beziehungsweise aus einer Tätigkeit (‘curating the exhibition’) ein Konzept (‘the curatorial’) welches, frei vom Zwang institutioneller Produktionsweisen, ein reiches, intuitiv-systematisch generiertes, rhizomatisch-organisches Ganzes signifiziert. Das Kuratorische bezeichnet also keine spezifische Methode des Ausstellens, es wird vielmehr als eine Art und Weise des Erkenntnisgewinns beim Denken, Rezipieren, Verarbeiten einer Ausstellung gefasst.

Um diese Dimension des Kuratorischen weiter zu durchdringen, können wir Foucaults Ausführungen zum Spiegel (im Zusammenhang seiner Beschreibung der Heterotopien) heranziehen. Wenn die Ausstellung, die an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Voraussetzungen stattfindet, ein „noch nicht ganz entsakralisierter Raum“<sup>12</sup> ist – der White Cube in seinen vielen zeitgenössischen Erscheinungsformen – so könnte man wohl vom Kuratorischen als „Spiegel“ im Sinne Foucaults sprechen: er beschreibt im Spiegel jene Mittelerfahrung, welche die „Heterotopien“ (die ja konkrete existierende Nicht-Orte sind: das Schiff, das Krankenhaus, das Bordell) mit dem Utopischen (gr. ‚Nicht-Ort‘) verbindet. Das Kuratorische lässt sich also mit Foucault als eine Art ‚Utopie der Heterotopie‘ fassen, als die Heterotopie ohne Ort (das Spiegelbild), die jedoch immer auch einen Ort hat im Gegenstand des Spiegels selbst.

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich

---

11 Ebd.

12 Michel Foucault. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. Karlheinz Barck u. a. Leipzig: Aisthesis Verlag, 1992. S. 34-46., S. 37.

abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurück schickt, den ich wirklich einnehme; vom Spiegel aus entdecke ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet, und aus der Tiefe dieses virtuellen Raumes hinter dem Glas kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.<sup>13</sup>

Das Kuratorische als Mittler zwischen dem Nicht-Ort und dem Un-Ort (der Kunst; der Ausstellung): diese Definition führt doch einigermaßen weit weg vom konkreten Tun des Zusammenstellens künstlerischer Arbeiten zu einer Einheit. Und während bei Maria Lind das Kuratorische noch relativ eng mit der Tätigkeit dessen verbunden ist, was (nach ihrer Auffassung erfolgreiche) Kurator\_innen tun, so treibt der britische Kunsttheoretiker Jean-Paul Martinon die konzeptuelle Definitions-Schraube ein, zwei Umdrehungen weiter:

[...] ist ein Ausbruch aus dem Gefängnis bestehender Rahmenbedingungen, ein Geschenk, das uns die Welt in einem anderen Licht erblicken lässt, eine Strategie, neue Ansätze zu entwickeln, eine Praxis, neue Zusammenschlüsse gegen gesellschaftliche Übel zu schmieden, eine Möglichkeit, sich für die Menschlichkeit einzusetzen, ein Prozess der Erneuerung der eigenen Subjektivität, eine Taktik, um das Leben neu zu erfinden, eine Sinnesübung zur Schaffung von Bedeutung, eine politische Waffe außerhalb der Politik, ein Verfahren, um die Gemeinschaft zusammenzuhalten, eine Verschwörung gegen Vorschriften, die Handlung, eine Frage unbeantwortet zu lassen, die Energie, die es braucht, sich Sinn für Unfug zu erhalten, das Mittel, das hilft, Geschichte neu zu denken, die Maßnahmen, um Affekte zu kreieren, die Arbeit, Geister zu enthüllen, ein Plan, um außerhalb der Zeit zu bleiben, eine entstehende Methode, um Körper und Dinge beisammen zu lassen, Verständnis haben, eine Einladung zum Reflektieren, ein choreographischer Modus operandi, eine Möglichkeit, die Vorherrschaft von corporate culture zu bekämpfen, etc.<sup>14</sup>

Mit dieser Definition des Kuratorischen öffnet Martinon dem Konzept des „Kuratorischen“ jede Grenze. Ersetzt man Martinons ersten beiden Worte („The

13 Foucault. *Andere Räume* (wie Anm. 13). S. 39.

14 „The curatorial is a jailbreak from pre-existing frames, a gift enabling one to see the world differently, a strategy for inventing new points of departure, a practice of creating allegiances against social ills, a way of caring for humanity, a process of renewing one’s own subjectivity, a tactical move for reinventing life, a sensual practice of creating signification, a political tool outside of politics, a procedure to maintain a community together, a conspiracy against policies, the act of keeping a question alive, the energy of retaining a sense of fun, the device that helps to revisit history, the measures to create affects, the work of revealing ghosts, a plan to remain out-of-joint with time, an evolving method of keeping bodies and objects together, a sharing of understanding, an invitation for reflexivity, a choreographic mode of operation, a way of fighting against corporate culture, etc.“ Jean-Paul Martinon. „Introduction“. *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Hg. Jean-Paul Martinon. London et al: Bloomsbury, 2013. S. 1-16. S. 4. Übers. ins Deutsche: A. B. B.

Curatorial“) mit einem Platzhalter [...] gewinnen wir den Einblick, dass Martinon im Sprechen über das Kuratorische jene Stelle benennt, die die Intervention der Dekonstruktion ermöglicht. Martinon schließt hier (unausgewiesen) an Derridas Verschiebung vom e zum a in „différance“ an und führt so das Kuratorische hin zu einer Arbeit der Kritik des Kuratierens durch das Kuratieren – wie eben Derrida mit der Dekonstruktion jenes Verfahren beschreibt, mit dem der Text seine Bedeutung selbst hinterfragt, durchkreuzt, und dadurch immer erst hervorbringt.<sup>15</sup> Während Maria Lind die Analogie zu Chantal Mouffe sucht, scheint Martinon im Kuratorischen die Potenzialität der Verschiebung wiederzuentdecken, welche in der Postmoderne jedem Phänomen oder Objekt, das sich als Analysegegenstand (medien-)kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung eignen würde (von der ‚Soap Opera‘ über den ‚Strand‘ zum ‚Salz‘ als Medium), zugeschrieben wurde. Das Subversive, Aufrührerische, ja, Revolutionäre wird also eine Möglichkeitsform des Kuratierens (und Ausstellens, etc.), indem es zum abwesenden Ort des Kuratierens, i. e. dem Kuratorischen, gedacht wird.

Während Martinon im Kuratorischen wohl in erster Linie einen epistemischen Raum sieht, der durch die Verschiebung Erkenntnis hervorbringt, befasst sich Beatrice von Bismarck mit dem Begriff des Kuratorischen in einer wesentlich umfassenderen, analytischen Weise. In ihrer 2021 erschienenen Monographie *Das Kuratorische*<sup>16</sup> zeichnet die Kunsttheoretikerin, die 2009 den MA-Studiengang ‚Kulturen des Kuratorischen‘ an der HGB Leipzig begründete und bis heute leitet, ein komplexes Koordinatensystem zur genauen Kartierung des Kuratierens. Anhand von vier Leitbegriffen – Kuratorialität, Konstellation, Transposition, Gastfreundschaft – ordnet sie die Vielzahl von Phänomenen, Tätigkeiten, Dimensionen dessen, was in der Kunsttheorie (und Kunstpublizistik) der letzten fünf Dekaden im Zusammenhang mit dem Kuratieren benannt wurde, zu einer umfassenden Theorie des Kuratorischen.

Mein Essay setzt hier an, indem er das Kuratorische, dasjenige kulturelle Handlungsfeld und Wissensgebiet, das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist, als einen Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren vorstellt. Der Fokus soll dabei auf jenen Verhältnissen liegen, die das Kuratorische herstellt und die es zugleich konstituieren.<sup>17</sup>

Für die Charakterisierung der das Kuratorische gleichzeitig hervorbringenden und herstellenden Verhältnisse setzt Bismarck den Begriff der „Kuratorialität“ ein, als ersten und konzeptionell anspruchsvollsten Begriff. Während Bismarck mit dem Begriff der „Konstellation“ die Verhältnisse zu fassen sucht, die das Kulturelle und Künstlerische öffentlich werden lassen, mit „Transposition“ die Prozesse der Delokalisierung, Dekontextualisierung und generell der

15 Vgl. Jacques Derrida. *Randgänge der Philosophie*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag, 1999.

16 Beatrice von Bismarck. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books, 2021.

17 Bismarck. *Das Kuratorische* (wie Anm. 16). S. 13.

Bewegungen beschreibt, die beim Kuratieren vonnöten sind (vom Atelier in die Ausstellung), und mit „Gastfreundschaft“ jene Verhältnisse des Einladens und Eingeladen-werdens bespricht, die die Öffnungen der kulturellen Räume sowie auch deren Modalitäten des Ausschlusses und Ausschließens produzieren, zielt sie mit „Kuratorialität“ auf etwas wesentlich Grundlegenderes ab. Wie spielen die Tätigkeiten und, so könnte man ergänzen, die Erkenntnisprozesse des Kuratierens im Kuratorischen zusammen? Die Fokussierung auf diesen von Bismarck mit Kuratorialität bezeichneten Zusammenhangs macht einerseits die je unterschiedliche Dynamik der zusammenwirkenden Aspekte eines bestimmten Moments des Kuratorischen sichtbar, als auch ihre je historische Gewordenheit:

Unter der Perspektive der Kuratorialität kommen Tätigkeit, Subjektposition und entstehendes Produkt in ihrer Genese, Ausformulierung und Funktionen als immer schon dynamisch aufeinander bezogene zum Tragen. Dieser Blick auf eine relationale Konstitution von Rollen, Status und Funktionen der verschiedenen Mitwirkenden stellt die Veränderungen im Bereich des Kuratorischen seit den ausgehenden 1960er Jahren in Rechnung, die sich in einem weitgefassten Spektrum künstlerischer ebenso wie institutioneller Praktiken abzeichnen.<sup>18</sup>

In dieser Formulierung klingt das in der Medienwissenschaft seit zumindest zwei Jahrzehnten grundlegende Verständnis von Medien als Medialität an. Demnach sind Medien keine dem durch sie vermittelten Inhalt vorgängige Phänomene, sondern werden durch die Vermittlungen selbst hervorgebracht; sie vermitteln und erzeugen das Vermittelte zugleich.<sup>19</sup> Und dieses paradoxe Verhältnis wird durch „Medialität“ ausgedrückt, so wie „Kuratorialität“ die Hervorbringungsweise des Kuratorischen in den Blick rückt: mit Bismarck (und Martinon) ist also das Kuratieren eine Tätigkeit, die in einem performativen Akt das herstellt, dessen Existenz konstitutiv für den Akt selbst ist (die Kuratierung). Das Kuratorische als Summe aller performativen Handlungen des Kuratierens ist also immer erst herzustellen und nicht immer schon existent. Doch Bismarck spricht auch über die Produktionsverhältnisse und -weisen, die den Kunstbetrieb bestimmen und gewissermaßen selbst performativ hervorbringen: die örtlichen Gegebenheiten und deren Konstellationen, die Bewegungen der Dinge und Menschen und die ausgeübten Einschluss- und Ausschlussverfahren. Meines Erachtens liefert Bismarck mit dem Konzept der „Kuratorialität“ eine mehr als probate Schnittstelle zu unserem zentralen Gegenstand, zu unserer Gretchenfrage: wie wird das Kuratieren zu einer medien-kulturwissenschaftlichen Methode, und welche Rolle kann queer theory bei diesem Versuch zukommen?

---

18 Bismarck. Das Kuratorische (wie Anm. 16). S. 16f.

19 Vgl. z. B. Sibylle Krämer (Hg.). *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2004.

## 2. Der Anti-Social Turn in der Queer Theory

Welches ‚queer‘ also? Mit der Sorge (*cura*) möchte ‚queer‘ zunächst ja nichts zu tun haben, ganz im Gegenteil. Die aktivistischen Slogans von „in your face“ und „we’re here, we’re queer, get used to it“ bilden in den 1980er Jahren die rhetorischen Eckpfeiler einer Bewegung, die über eine Flut an – mittlerweile kanonisierter – v. a. US-amerikanischer sozial- und kulturwissenschaftlicher Theorieproduktion als queer theory akademisch institutionalisiert wurde. Zuvor war ‚queer‘ jahrhundertlang als englisches Vokabel zur Abwertung für in irgendeiner Form von der Norm abweichende, ‚seltsame‘ Personen verwendet worden. Als dann im 19. Jahrhundert die diskursive Identität der Homosexualität ‚erfunden‘ wurde (die Praxis sexueller Handlungen zwischen gleichgeschlechtlichen Angehörigen der Spezies gibt es, seitdem es Sex gibt, bei menschlichen und nicht-menschlichen Tieren) avancierte ‚queer‘ zu einem der schärfsten Schimpfworte für Schwule, Lesben und Transgenderpersonen. Dem versuchte die Schwulenbefreiungsbewegung in den 1980er Jahren ein Ende zu setzen, und zwar durch die Appropriation des Schimpfworts für eigene, positive Zwecke (etwa in den Kampagnen der Aktivismusgruppe Act Up!).<sup>20</sup> Allmählich musste das Wort seine homophobe Bedeutung ablegen und erfuhr eine Umwertung, die Judith Butler in ihrem Gründungstext „Critically queer“ mit Louis Althusser’s „Anrufungsverfahren“ als dekonstruktives Identifikationsverfahren beschrieb.<sup>21</sup> Man konnte nicht queer ‚sein‘ in dem Sinne, wie man lesbisch oder schwul sein konnte, vielmehr wurde ‚queer‘ zum Signifikant für das Konzept der Genderperformativität, welches die Identitätspolitik, die sich aus der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahren entwickelt hatte, ablösen sollte. ‚Queer‘ sollte die von essentiell gedachter Identitätspolitik verursachten Ausschlüsse ablösen und über viele Gruppen hinweg reichende Allianzen für den politischen Befreiungskampf ermöglichen. Und dieser Kampf war existenziell geworden, denn die konservative Politik verbreitete aus panischer Sorge (*cura*) um die als Norm konstituierte heterosexuelle Mehrheitsbevölkerung eine hasserfüllte Propaganda gegen Schwule, deren Sexualität als exzessive Promiskuität fantasiert wurde und in der homophoben Rhetorik zum terroristischen Mordanschlag gegen die Weltbevölkerung konstruiert wurde. Wir befinden uns im Jahr 1984. Wir sprechen von AIDS.

Weit davon entfernt, Homosexuelle von der sich pandemisch ausbreitenden Viruserkrankung heilen (*cure*) zu wollen, lancierte die republikanische US-Administration der Jahre 1981-1993 (die Reagan- und George Bush-Jahre; in Korrespondenz dazu Großbritannien mit Margaret Thatcher 1979-1990) eine

20 Zu einer umfassenden Darstellung des Zusammenhangs von Schwulenbefreiungsbewegung und Akademisierung siehe z. B.: Annamarie Jagose. *Queer Theorie. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag, 2000.

21 Judith Butler. „Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion.“ *Bodies that Matter. On the discursive Limits of „Sex.“* New York, London: Routledge, 1993. S. 121-143.

Kampagne bestehend aus Verleugnung der Sachverhalte („AIDS betrifft nur Risikogruppen wie Homosexuelle, Prostituierte und IV-Drogenkonsument\_innen“), Schuldzuweisung („wer durch unethisches Verhalten mit AIDS infiziert wird, ist selbst schuld“) und an Verdammung grenzende Abwertung („I’d shoot my son if he had AIDS“, says Vicar<sup>22</sup>). Doch die imaginierte Tötungsabsicht schwuler Sexualität zeitigte, so Leo Bersani in seinem einflussreichen Aufsatz „Is the Rectum a Grave“ von 1987, unbeabsichtigte Möglichkeiten. Denn die, von der homophoben AIDS-Propaganda inszenierte Konstruktion einer bestimmten Sexualpraktik (penetrativer Analsex) als destruktiver, existenzbedrohender Akt kann Anlass zur Perspektivverschiebung in der Wahrnehmung von Sexualität insgesamt geben. Bersani fokussiert auf die hohe Währung, welche ‚männlicher‘ machohaft Körperinszenierung in der schwulen Begehrensökonomie zukommt. In dieser kann er, Bersani, nämlich kein subversives Potenzial erkennen (im Sinne einer Imitation des Ideals heterosexueller Männlichkeit, die dieses als Konstruktion ausstellen und zugleich dekonstruieren würde) sondern vielmehr die bruchlose Wiederholung gewaltvoller, patriarchaler (heute würde man hinzufügen: toxischer) männlicher Sexualität. Bersani setzt sich ausführlich mit der Anti-Pornographie Argumentation von Katherine McKinnon und Andrea Dworkin auseinander, die, im Kern, in der Darstellung von penetrativem heterosexuellen Geschlechtsverkehr eine inhärente, unumgängliche Gewaltausübung sehen, welche gleichzeitig Ausdruck und Hervorbringung patriarchaler Geschlechterkonstruktion ist: der Mann *muss* beim Koitus die Frau unterwerfen, und die Frau kann in einer Umkehrung der Körperlage – sie oben, er unten – eine Machtposition lediglich imitieren, persiflieren, aber niemals als aktiv Handelnde einnehmen.<sup>23</sup> Nachdem MacKinnon und Dworkin Vertreterinnen einer Interpretation von Pornographie als dem Realismus verpflichtete mediale Vermittlung sind, müssten sie, ihrer radikalen Kritik folgend, für eine Kriminalisierung von Sexualität selbst sein (und nicht nur für eine Kriminalisierung von deren Darstellung).<sup>24</sup> Während Bersani diese Konsequenz klarerweise für „verrückt“ hält, gelangt er durch die Positionen von MacKinnon und Dworkin zu folgender Erkenntnis, die, wie er sagt, von unschätzbarem Wert für eine Neukonzeption von Homosexualität ist:

[McKinnon’s and Dworkin’s] indictment of [all, including heterosexual] sex – their refusal to prettify it, to romanticize it, to maintain that fucking has anything to do with community or love – has had the immensely desirable effect of publicizing, of lucidly laying out for us, the inestimable value of sex as – at least in certain of its ineradicable aspects – anticomunal, antiegalitarian, antinurturing, antiloving.<sup>25</sup>

Sex kann also in diesem Sinne als das Gegenteil einer prokreativen, in die Zukunft gewandten Tätigkeit der Selbstaufgabe gefasst werden, nämlich als

22 Leo Bersani. „Is the Rectum a Grave?“ *October* 43 AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism (Winter 1987): S. 197-222, hier S. 200.

23 Bersani mit MacKinnon und Dworkin in: Bersani. *Rectum* (wie Anm. 22). S. 214.

24 Ebd.

25 Bersani. *Rectum* (wie Anm. 22). S. 215.

dem Grunde nach selbstzerstörerisches, nicht identitätsstiftendes, sich von der Zukunft abkehrendes („no future“) und ganz dem Moment verpflichtetes Symptom des Todestrieb. Mit diesem Gedanken legt Bersani den Grundstein zum so genannten „anti-social turn“ in den queer studies, deren Hauptvererber\_innen im Laufe der Nullerjahre Judith Jack Halberstam, José Esteban Muñoz und Lee Edelman<sup>26</sup> werden sollten. An einem hochkarätig besetzten Podium, welches in der *PMLA* dokumentiert wurde, beschrieb Jack Halberstam das Verdienst von Leo Bersani für die queer theory:

Rather than a life force that connects pleasure to life, survival, and futurity, sex, and particularly homo-sex and receptive sex, is a death drive that undoes the self, releases the self from the drive for mastery, coherence, and resolution; [...] Bersani's work, while it clearly situates itself in relation to a well-defined canon of gay male aesthetic production by Genet, Proust, and others, has also been useful for the theorization of femme receptivities (Cvetkovich) and butch abjection and lesbian loneliness (Love). And the politics of Bersani's project, to the extent that one can identify a political trajectory in a radically nonteleological project, resides in its brutal rejection of the comforting platitudes that we use to cushion our fall into mortality, incoherence, and nonmastery.<sup>27</sup>

Lee Edelman ruft in seiner Polemik *No Future* (2005) dazu auf, die Negativitäts-Zuschreibungen, mit denen Homosexualität seit jeher, und seit der AIDS Krise insbesondere konfrontiert war, als Konstituens anzunehmen und als zentralen Hebel einer queeren Kritik zu formulieren. Nur so könne sich queere Subjektivität der vorwärtsgewandten, auf Reproduktion ausgerichteten heteronormativen Politik der Hoffnung verwehren.<sup>28</sup>

Edelman's polemic about futurity ascribes to queerness the function of the limit; while the heteronormative political imagination propels itself forward in time and space through the indisputably positive image of the child, and while it projects itself back on the past through the dignified image of the parent, the queer subject stands between heterosexual optimism and its realization.<sup>29</sup>

Queere Kritik an herrschenden Machtverhältnissen kann, mit Edelman und dem „anti-social turn“ der queer theory aus der Perspektive der Verneinung und der Negativität formuliert, eine Schlagkraft erhalten, die dem Kampf um Anerkennung, Sichtbarkeit, gleiche Rechte usw. immer fehlen wird. Denn jener Kampf orientiert sich per definitionem an einer Forderungsrhetorik und impliziert darin eine Anerkennung der Norm als Norm. In dieser Logik transformiert

26 Jack Halberstam. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press, 2011. Lee Edelman. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2005. Lauren Berlant/Lee Edelman. *Sex or the Unbearable*. Durham: Duke University Press, 2014.

27 Jack Halberstam. „The Politics of Negativity in Recent Queer Theory“. *PMLA* Bd. 121 Nr. 3 (Mai 2006): S. 823-824.

28 Vgl. Halberstam. *The Politics of Negativity* (wie Anm. 27). S. 823.

29 Ebd.



sich der emanzipatorische Kampf für die Einführung der Homoche zu einer konservativen Geste, die danach strebt ein zutiefst bürgerliches, patriarchales und kapitalistische Konzept der Gütergemeinschaft anzuerkennen und, mehr noch, diese durch die geforderte Erweiterung des Rechts darauf für alle Menschen, zu stärken.<sup>30</sup>

Der „anti-social turn“ manifestiert für Halberstam den bisher kraftvollsten Beitrag zur Gestaltung eines „anti-imperialistischen, queer-gegenhegemoniellen Imaginären“<sup>31</sup>. In seiner „Theorie des Versagens“ stellt Halberstam dann auch ein Archiv von intermedialen Versatzstücken (Analyseobjekten) zusammen, welche zur Konstituierung dieses Imaginären gehören – und welche, wie Halberstam in kritischer Abgrenzung zu Edelman festhält, eine notwendige Erweiterung des immer gleichen männlich schwulen und somit eng limitierten Archivs der Negativität darstellen. Walt Disneys Animationen (*Finding Nemo*, *Toy Story* etc.), Valerie Solanas, Jamaica Kinkaid, Sponge-Bob, Johnny Rotten, Wallace and Gromit, Toni Morrison, Patty Smith und vieles anderes unvermutetes Personal findet sich in diesem Halberstam'schen Archiv der Negativität. Diese Sammlungsobjekte werden von Halberstams Methode zusammengehalten, die man als kuratorische oder post-kuratorische Ernsthaftigkeit bezeichnen könnte: Halberstam bekennt sich zunächst als „subversive intellectual“ im Harney und Moten'schen Sinne der Undercommons<sup>32</sup>, also einem akademischen Vorhaben verpflichtet, das jenseits einer strengen Trennung der Disziplinen die „Gastfreundschaft“ der Universität ausnutzt, und sich „in it but not of it“ situiert.<sup>33</sup> Doch Halberstam erweitert den Rahmen, den Harney und Moten in ihren sieben Thesen der „Undercommons“ ausgeführt haben, um drei weitere Prinzipien. Sein Buch *The Queer Art of Failure* will die große Widerspruchsfreiheit vermeiden, ja, aktiv gegen eine akademische Gepflogenheit angehen, die jedes Argument feinsäuberlich in einen thetischen und methodischen Baukasten zu sortieren im Stande ist („resist the mastery“); mit Nichtwissen und Ignoranz, so Halberstam, lassen sich neue Episteme entdecken, in Form einer „oppositionellen Pädagogik“ und nicht im Gefolge einer professionalisierten Strukturierung der Sinnsuche („privilege the naive or nonsensical“); und schließlich, und m. E. am Wesentlichsten, geht es Halberstam darum, im Prozess der Archivierung und des Sammelns von Material für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung (als queer-akademischem Projekt) der „Gedächtniskultur“ zu misstrauen: „suspect memorialization.“<sup>34</sup>

Toni Morrison's *Beloved* (1987), Saidiya Hartman's memoir, *Lose Your Mother* (2008), and Avery Gordon's meditation on forgetting and haunting in *Ghostly Matters* (1996), all advocate for certain forms of erasure over memory precisely

30 Vgl. Sushila Mesquita. *Ban Marriage! Ambivalenzen der Modernisierung aus queer-feministischer Perspektive*. Wien: Zaglossus, 2012.

31 Halberstam. *The Politics of Negativity* (wie Anm. 27). S. 823.

32 Fred Moten/Stephano Harney. „The University and the Undercommons. Seven Thesis“. *Social Text* 79, Bd. 22, Nr. 2 (Summer 2004): S. 101-115.

33 Halberstam. *The Queer Art of Failure* (wie Anm. 26). S. 11.

34 Ebd. S. 12.

because memorialization has a tendency to tidy up disorderly histories (of slavery, the Holocaust, wars, etc.). Memory is itself a disciplinary mechanism that Foucault calls „a ritual of power“; it selects for what is important (the histories of triumph), it reads a continuous narrative into one full of ruptures and contradictions, and it sets precedents for other „memorializations.“ In this book forgetting becomes a way of resisting the heroic and grand logics of recall and unleashes new forms of memory that relate more to spectrality than to hard evidence, to lost genealogies than to inheritance, to erasure than to inscription.<sup>35</sup>

### 3. Queeratorialität als Kritik zeitgenössischer Medialität

Wir fassen also queer im Sinne einer Epistemes auf: ein strategisches Dispositiv<sup>36</sup>, welches die Verweigerung einer optimistischen, positiven und hoffnungsfrohen Zukunftsrhetorik verfolgt, ein Ort, an dem eine fundamentale Kritik (der Kultur, der ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, der Politik) formuliert werden kann, die nicht darauf abzielt, Anerkennung und Sichtbarkeit für diejenigen zu erreichen, die nicht als Teil der Mehrheitsgesellschaft imaginiert werden. Queer wird also zur Produktionsstätte eines kritischen Imaginären, das nicht mit dem kapitalistischen Heil(-ung)sversprechen korrumpiert werden kann, das alles in einer nicht allzu fernen, jedenfalls aber erreichbaren Zukunft, besser werden wird. („Yes we can.“) Kulturwissenschaftliche Arbeit, die unter Maßgabe dieses Epistemes ihre Arbeit beginnt, könnte, mit Halberstam gedacht, methodisch die Negativität eine Schraube weiter drehen: wir denken nicht nur (kontraintuitiv) die Sexualität als Phänomen, das dem Todestrieb entstammt (und alles andere als der Prokreation dient), sondern schaffen auch eine methodische Basis, auf der die Kulturwissenschaft, und genauer, die Medienkulturwissenschaft, intellektuell-subversiv, oppositionell pädagogisch, assoziativ-komparatistisch und der identitätsstiftenden Gedächtniskultur – also jenem bewussten und unbewussten Prozess, den Jan und Aleida Assmann „kollektives Gedächtnis“<sup>37</sup> genannt haben – gegenüber misstrauisch eingestellt, arbeiten kann.

Ein derartiger Ansatz, ein medienkulturwissenschaftliches Arbeitsprogramm, könnte gut und im Einklang mit der die queer theory und die curatorial studies zufälligerweise einigenden Neologismusaffinität als „Queeratorialität“ bezeichnet werden. Denn wenn wir uns in Erinnerung rufen, was Beatrice von Bismarck mit „Kuratorialität“ bezeichnet – also das Vermögen des Kuratorischen sich selbst im Akt der Hervorbringung dessen, was es hervorzubringen vermag, gleichzeitig selbst zu konstituieren – so kann dies ohne weitere Umwege mit einer Konzeption von ‚queer‘ in eben ausgeführtem Sinne in Verbindung

35 Ebd. S. 15.

36 Michel Foucault. *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 124.

37 Jan Assmann. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ *Kultur und Gedächtnis*. Jan Assmann, T. Hölscher (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. S. 9-19.

stehen. Queeratorialität wäre also die Hervorbringung medienkulturwissenschaftlicher Vermittlungen (Zeichen), deren Konstitutivität im Augenblick ihrer Hervorbringung auf die Bedingungen des Anti-Gemeinschaftlichen und Selbsterstörerischen von Homosexualität reflektieren. Queeratorialität ist also i. d. S. immer schon performativ gedacht, analog zur Medialität. Die Auseinandersetzung mit Phänomenen der Queeratorialität besteht nicht in einer Analyse medialer (künstlerischer, filmischer, etc.) Gegenstände sondern in einer Analyse der Relationen, die als die queere Verbindung von jenen Relationen bezeichnet werden kann, die zur Genese medialer (künstlerischer, filmischer, etc.) Gegenstände führen (oder auch nicht). Queeratorialität verfährt somit im ganz profunden Sinne komparatistisch – ohne jedoch streng genommen zu vergleichen. Vielmehr arbeitet sich Queeratorialität an dem ab, was *zwischen* den Gegenständen und ihren Signifikationsprozessen, was *nach* und *jenseits* der Gegenstände passiert. Queeratorialität kann also, Bismarck paraphrasierend, als „relationale Dynamik“ dessen bezeichnet werden, was als anti-soziales Potenzial von queer im Gefolge von Bersani bezeichnet wurde, so etwas wie das Echo jener revolutionären und attraktiven Kraft der „no future“ Haltung der Sex Pistols, oder vielmehr von Poly Styrene und X-Ray Spex.

Die Fassung von ‚queer‘ innerhalb des anti-social turns der queer theory ist meines Erachtens für dieses Arbeitsprogramm entscheidend. Denn die Analyse relationaler Dynamiken kann nur dann produktiv sein, wenn ‚queer‘ eben nicht im Sinne eines adjektivischen, Identitätskonzepte aufzählenden, Demokratie versprechenden und ganz und gar marketingtauglichen Vokabels verwendet wird. Queeratorialität soll also als sperrige und etwas absurde, jedweder Art von ‚mastery‘ widerstehenden Nominalwerdung verstanden werden, deren Einsatz im Feld der komparatistisch ausgelegten Medienkulturwissenschaften ein akademisch-aktionistischer sein soll. Queeratorialität geht es also weder um das Herbeischreiben emanzipatorischer Interpretationen oder Bedeutungen noch um die Analyse diverser Aspekte medialer Verfasstheiten, sondern um die Möglichkeit einer groß angelegten, multidimensionalen Kritik zeitgenössischer Medialität.