

Obwohl feministische Kritiken spätestens seit den 1970er Jahren die Bedingtheit der Kunst und ihrer Geschichtsschreibung in patriarchal dominierten Wissensproduktionen deutlich zum Ausdruck brachten,¹ scheint es nach wie vor eher die Ausnahme denn die Regel, soziale Marker und Dynamiken bei der Auseinandersetzung mit Kunst systematisch zu berücksichtigen. Dies lässt sich insbesondere in Bezug auf Geschlecht, und noch stärker auf Sexualität feststellen. Eine ähnliche Beobachtung wurde hier bereits von Felix Jäger und Henry Kaap im Hinblick auf die *dis_ability studies* und einer entsprechenden Lücke in der deutschsprachigen kunsthistorischen Forschungslandschaft geteilt. Nach unserem Verständnis kann eine queer angelegte Kunstgeschichte solche Ansätze miteinschließen, ohne sie darin aufgehen zu lassen.

Eine queere Kunstgeschichte sollte unserer Meinung nach vom Heteropatriarchat ausgehenden Normierungen, Ausgrenzungen und Versäumnissen nicht nur entgegenwirken, indem sie aufgrund sexueller Regime marginalisierte Subjektivierungsweisen als analyse- und interpretationsrelevante Faktoren in Betracht zieht. Sie sollte darüber hinaus *«queerness»* als Position und *«queering»* als Methode gezielt in Relation weiterer gesellschaftlicher Determinanten wie *«race»*, Ethnizität, Klasse und *dis_ability* fruchtbar machen. Sie vermag außerdem gegenüber einem konservativen – im Sinne von bewahrenden – Verständnis der Erkenntnisgewinnung alternative Praktiken des Denkens und Argumentierens erproben, die sich nicht auf die Autorität der Tradition beziehen, sondern im Bewusstsein einer historischen Dimension der Diskurse zukünftige Denkräume entwerfen. Indem queere Ansätze mit Begriffen wie Affekt, Emotion oder Begehren, bzw. ihrer Theoretisierung arbeiten und queere Sozialität im Rahmen der Kunstproduktion und des Ausstellungsmachens ins Augenmerk rücken, erlauben sie, konfligierende Beziehungsgeflechte zwischen diversen und disparaten *«Communities»* über die Grenzen identitärer Zuschreibungen hinweg zu verhandeln.

Was queere Ansätze von Konjunkturen innerhalb akademischer Wissensproduktion wie etwa aktuell populären Neuen Materialismen unterscheidet, ist ihr kritisches Erkenntnisinteresse hinsichtlich normativ legitimer Machtkonstellationen sowie normierender Politiken in Bezug auf Körper, Praktiken und Identitäten. Insofern ist damit also keine neue Ontologie oder diskursive Wende aufgerufen. Vielmehr sollen mittels sozialer Normen installierte Hierarchien, Ein- und Ausschlüsse sowie Un-/Sicht- und -sagbarkeiten konsequent in den Fokus gerückt werden. Der Gegenstand queerer Untersuchungen ist somit notwendig zeit- und kontextgebunden, da sich die Parameter seiner Formierung und Analyse im stetigen Wandel befinden. Dies bedeutet, dass queere Kunstgeschichtsschreibungen nicht umhinkommen,



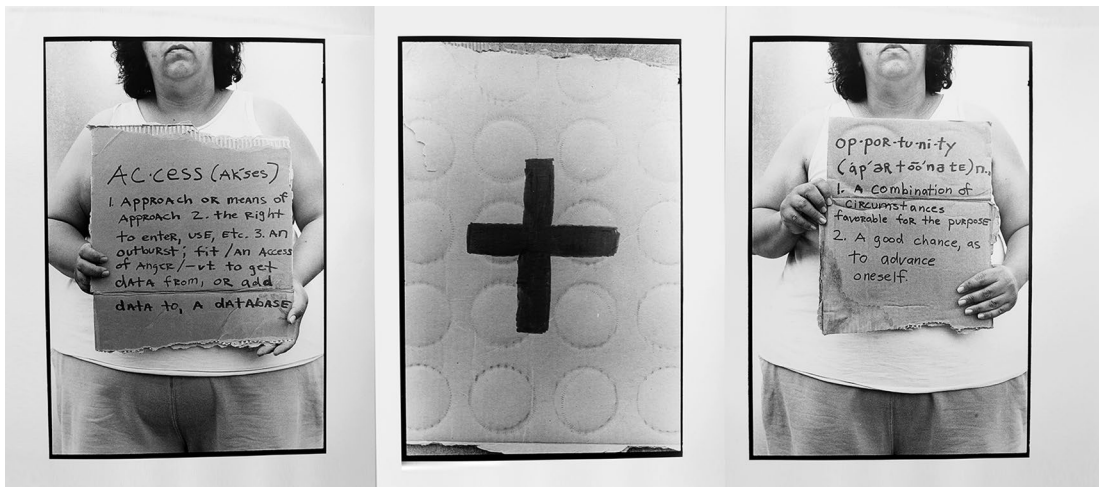
1 Tejal Shah, *Channel 1 – Between the Waves*, 2012, 27:20 Min, Farbe und s/w, 5.1 Audio, Videostill.

kontinuierlich nachzujustieren, möglicherweise sich selbst zu «korrigieren» – wäre denn die Formulierung von vermeintlich «objektiven» und überzeitlich gültigen Einsichten angestrebt.² Eine Ausstellung in der Berliner nGbK mit dem Titel *What is queer today is not queer tomorrow* thematisierte 2014 genau diesen Umstand – weniger die Flüchtigkeit beklagend als eine Bedingtheit anerkennend. Denn eine solche «positionality vis-à-vis the normative»³, wie sie David M. Halperin beschrieb, versteht sich nicht als Selbstzweck im Sinne einer Metakritik oder Metawissenschaft. Sie kann und sollte, nach Lauren Berlant und Michael Warner, unterbrechend in die aufgerufenen normativen Gefüge und damit verbundene machtvolle bis gewaltförmige Prozesse einwirken.⁴

Heterosexualität als Norm kommt in queer angelegten Studien zu Kunst und Kultur dennoch historisch bedingt eine besondere Stellung zu. Die historische Dominanz der Heteronorm ist bis heute entscheidend für die Mehrheit solcher Unternehmungen, die innerhalb queerer Diskurse verortet sind. Dass eine solche vorsätzliche «Partikularität» keineswegs als Makel verstanden werden will, sondern eine bewusste Taktik darstellt, um sich in spezifische Kontexte wirksam einzubringen, erklärten Berlant und Warner bereits 1995 in ihrer Gastkolumne für die Zeitschrift *PMLA* der Modern Language Association of America. Nicht notwendig das Partikularphänomen sei demnach entscheidend, sondern «the relation between the general and the particular».⁵

Wie aber kann eine queere Kunstgeschichte gestaltet werden, die ihre Partikularität nicht nur einer gesellschaftlichen und damit weitestgehend die Kunst prägenden Cisgender-Heteronormativität entgegenstellt, sondern zunehmend Intersektionalität und damit andere Formen der Marginalisierung berücksichtigt?

Werfen wir, um dieser Frage nachzugehen, zunächst einen Blick zurück: Tatsächlich haben im Vergleich zu anderen Geistes- und Kulturwissenschaften, insbesondere den Film- und Literaturwissenschaften, Ansätze und Methoden der Queer Theory in der deutschsprachigen Kunstgeschichte erst relativ spät, ab ca. Ende der 1990er



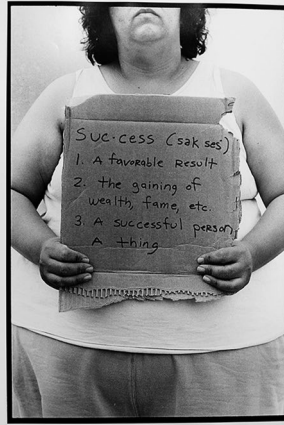
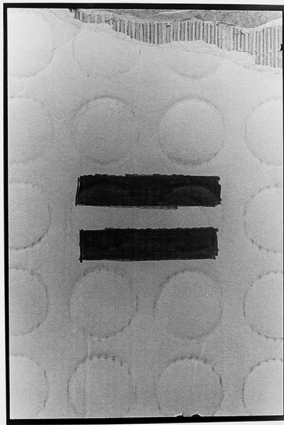
Jahre Fuß gefasst. Das erscheint umso bemerkenswerter, als der Begriff «queere Kunst» im Zusammengang mit moderner und zeitgenössischer Kunst bereits länger breitere Verwendung fand.

Seit den späten 1980er und Anfang der 1990er Jahre begannen zunächst einige überwiegend in den USA situierte Kunsthistoriker:innen im Zuge der damals etablierteren sogenannten Gay and Lesbian Studies (GLS), visuelle Repräsentationen gleichgeschlechtlichen Begehrens zu untersuchen, um einen Beitrag zum historischen Verständnis von Homosexualität zu leisten. Dominante Narrative der Devianz und Pathologisierung sollten so aufgebrochen und differenziertere Erkenntnisse gewonnen werden. Nicht zuletzt sollte einer historischen Genese der Heterosexualität als Norm Rechnung getragen werden, wie sie Michel Foucault in den ersten beiden Bänden seiner Publikationsreihe zu *Sexualität und Wahrheit* nachgezeichnet hatte.⁶

Ein Bemühen, das, so der Kunsthistoriker Whitney Davis und Herausgeber des in diesem Bereich für seine Zeit wegweisenden Bandes *Gay and Lesbian Studies in Art History*, einer «persönlichen, sozialen und beruflichen Selbstdefinition als ›bi‹, als ›gay‹, als ›antihomophob‹ oder als ›queer‹» entsprang.⁷ Davis zufolge sollte eine von den GLS informierte Kunstgeschichte «wichtige, aber wenig bekannte oder neue Beweise präsentieren», «Neubetrachtungen relativ bekannter Ereignisse, Objekte, Bilder oder Texte» liefern, aber auch die Disziplin als solche hinterfragen, indem etwa mit Formen des wissenschaftlichen Schreibens experimentiert würde, die explizit «objektive» mit «subjektiven» Ansätzen vermischten.⁸

Die Auseinandersetzung mit gleichgeschlechtlichen Sozialitäten und Erotiken in der Kunstgeschichte ist in den Beiträgen des Bandes überwiegend sozialhistorisch und positivistisch geprägt. Darüber hinaus verbinden die Autor:innen ihre Überlegungen jedoch auch mit persönlichen Interessen und politischen Fragestellungen etwa in Hinblick auf die zu der Zeit gegenwärtige AIDS-Epidemie oder homophobe Tendenzen, in der Gesellschaft allgemein und im Wissenschaftsbetrieb im Spezifischen.

Ein grundlegendes Problem der GLS, welches auch von Kunsthistoriker:innen erkannt wurde, war das der Essentialisierung. So fragte sich James M. Saslow zu



2 Laura Aguilar,
Access + Opportunity = Success,
 1993, fünf Silbergelatine-Drucke,
 je 60,9 × 43,2 cm.

Recht, welche Persönlichkeitsmerkmale eigentlich Schwule und Lesben als Gruppe «über das bunte Spektrum der Sozialgeschichte hinweg vereinen».⁹ Er ging davon aus, dass ein «shared behavior» noch lange keine gemeinsame Identität garantiere.¹⁰ Zudem kritisierte er angesichts eines von seiner Warte aus diagnostizierten Mangels an Kunst von oder über Lesben, die «männliche Dominanz der kulturellen Aufzeichnungen».¹¹ Diese einseitige Forschungslandschaft ist sicher auch den GLS in der damaligen Kunstgeschichte zu bescheinigen. So wurden die Beiträge in Davis' Band überwiegend von männlichen Kunsthistorikern verfasst. Und obwohl die GLS Sexualität als Analysekatgorie für die Kunstgeschichte gegenüber einer suppressiven Heteronorm zum Einsatz brachte, grenzte sie sich zugleich gegenüber anderen devianten sexuellen und geschlechtlichen Identitäten ab. Von Transgenderismus und Intersexualität etwa ist in Davis' Publikation sowie in Saslows Monografie *Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts*, wenn überhaupt, nur äußerst marginal die Rede.

Das ist sicher auch ein wesentlicher Grund dafür, warum dieser Ansatz nur kurze Zeit später als überholt galt. Davis selbst machte schon 1994, zum Erscheinungszeitpunkt von *Gay and Lesbian Studies in Art History*, die Beobachtung, dass die GLS zunehmend unter dem Label «Queer Studies» geführt würden. Obgleich er sich bereits für eine Synthese der Kunstgeschichte und einer verstärkt von dekonstruktivistischen, psychoanalytischen und ethnologischen Perspektiven beeinflussten Queer Theory aussprach, bemerkt er, dass innerhalb den GLS oft eine «unglückliche Feindseligkeit» gegenüber jeglicher Theorie herrsche.¹²

Jonathan Weinberger war etwa zur gleichen Zeit der Meinung, dass es nicht dringend notwendig sei, zwischen Queer Studies oder GLS zu wählen:

«We should feel free to move between them and even confuse them. Ideally, the two approaches – the queer, more theoretical and improvisational, the lesbian and gay, more dependent on the archive and biography – can go on simultaneously.»¹³

Dennoch wird in der von ihm gemeinsam mit Flavia Rando 1996 herausgegebenen Ausgabe des *Art Journal* «We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History» verstärkt auf queere Theorien und «queer» als Ausdruck einer aktivistischen Haltung Bezug genommen. So machten sie sich den von Act Up popularisierten

Slogan «We're Here, We're Queer, Get used to it!» zu eigen und verschrieben sich zudem einer Diskussion über Sexualität und sexueller Identität gebunden an Kategorien wie «race», Klasse und Geschlecht.

In diesem Zusammenhang räumt Weinberger ein, dass die Begriffe

«lesbian and gay seem tied to an outmoded identity politics. [...] Queer is more encompassing. It can be taken to refer to a whole range of possible identities – gay, lesbian, bisexual, and transgender or even a kind of fluid state between these orientations.»¹⁴

Norman Bryson sprach sich 1999 für eine dezidiert queere Kunstgeschichte im Gegensatz zu den kunstwissenschaftlichen GLS aus. Seiner Meinung nach könne zwar die Perspektive der GLS solche künstlerische Produktionen zu ihrem Recht kommen lassen, die bislang ihres Gegenstands oder ihrer Autor:innenschaft wegen keine Beachtung fanden, oder aber offenkundig missinterpretiert wurden, da Kunsthistoriker:innen homoerotische Motive als solche nicht (an-)erkannten.¹⁵ Er wandte jedoch gleichzeitig ein, dass damit eine erkenntnistheoretische Sackgasse eingeschlagen würde. Sofern das Ziel lediglich sei, einer minoritären Gruppe Sichtbarkeit zu verschaffen, erschöpfte sich der Auftrag ebenso wie sein kritisches Potenzial. Wenn queere Theorien von der Prämisse ausgingen, dass Homosexualität nur ein Schauplatz gesellschaftlicher Stigmatisierung sei, müsse auch der Fokus einer entsprechenden Kunstgeschichte weniger auf sexueller Devianz liegen, sondern auf jene Mechanismen gerichtet werden, anhand derer in den verschiedensten gesellschaftlichen Bereichen Normen installiert und Abweichungen davon stigmatisiert würden.

Bryson griff hier eine Tendenz auf, die in anderen Bereichen der Kultur- und Geisteswissenschaften bereits seit einiger Zeit erprobt wurde. Tatsächlich war nicht nur die Beobachtung dieser Schwäche der GLS ausschlaggebend für die Kurswende einiger und die Neugründung einer «queeren Theorie». Wie Teresa de Lauretis in der Einleitung des Sonderhefts der *differences* bemerkte, die der von ihr 1990 initiierten Konferenz gewidmet war und als erste institutionelle Erwähnung von «Queer Theory» überhaupt gilt, waren schwule und lesbische Sexualitäten zu diesem Zeitpunkt in den Vereinigten Staaten bereits so im Mainstream angekommen, dass sie – trotz nach wie vor homophoben Tendenzen – nicht länger *per se* als deviant oder gar transgressiv angesehen werden könnten. Nicht zuletzt, weil sich der Diskurs um Homosexualität in erster Linie auf Themen und Autoren aus schwul-weißen Milieus beschränkte, und nachfolgende lesbische Äquivalente ebenfalls auf eine *weiße* Mittelschicht abzielten, äußerte de Lauretis die Hoffnung, mit einer queeren Theorie hegemoniale Protokolle dieser Diskurse wenn nicht gleich und vollständig zu überwinden, so doch wenigstens zu problematisieren. De Lauretis formulierte im Zuge dessen einen dezidiert intersektionalen Anspruch:

«It was my hope that the conference would also problematize some of the discursive constructions and constructed silences in the emergent field of «gay and lesbian studies», and would further explore questions [...], such as the [...] common grounding of current discourses and practices of homo-sexualities in relation to gender and to race, with their attendant differences of class or ethnic culture, generational, geographical, and socio-political location.»¹⁶

Auch wenn de Lauretis den Begriff «Identität» nicht programmatisch verwendet, wird aus ihren Ausführungen doch ersichtlich, dass eine Reduktion auf vermeintlich klar definierte Gruppen nicht produktiv erschien. Vielmehr müssten die historischen Formierungsprozesse dieser Zuschreibungen und Aneignungen erkundet werden



3 Marlon Riggs, *Tongues Untied*, 1989, Video, Farbe und Ton, 55:00 min., Videostill.



4 Marlon Riggs, *Tongues Untied*, 1989, Video, Farbe und Ton, 55:00 min., Videostill.

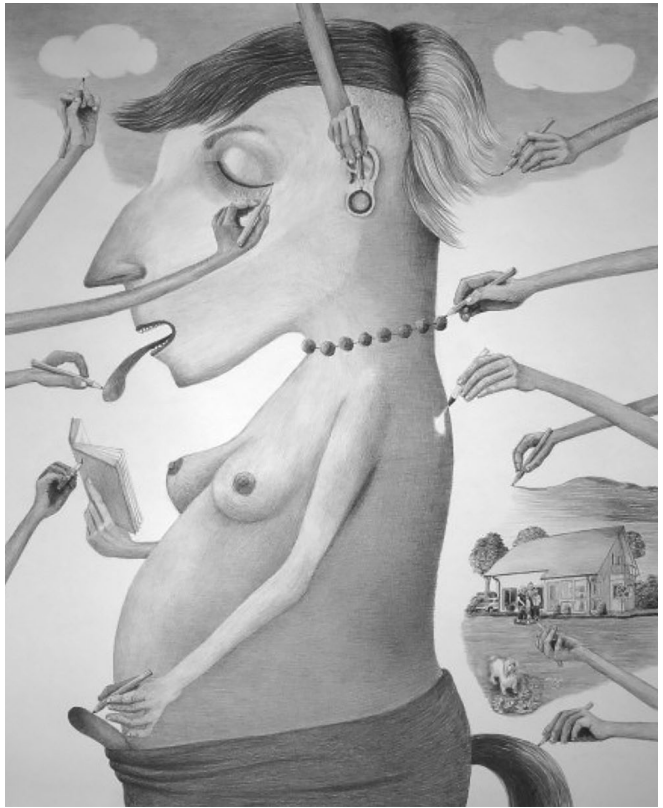
und die so eingeschriebenen Unterschiede bewusst gemacht werden. Queer Theory, so de Lauretis, sollte in Anerkennung der Differenzen nicht nur eine gemeinsame Basis für sozialen Wandel bereitstellen, sondern darüber hinaus neue diskursive Horizonte eröffnen, um alternative Lebensentwürfe und kollektive Bewusstheiten zu ermöglichen. Ein Verständnis dieser Unternehmung als Experiment mit durchaus offenem Ausgang deutete sich an, als de Lauretis den inklusiven Impuls der Konferenz selbst angesichts nicht nur materieller Differenzen zur Diskussion stellte: «[C]an queerness act as an agency of social change, and our theory construct another discursive horizon, another way of living the racial and the sexual?»¹⁷

Was die Ausbildung einer queeren Kunstgeschichte anfänglich erschwerte, ist eine beständige und bewusste Überschreitung der Disziplinen- und Genre Grenzen, die von Beginn an in queeren Foren zu beobachten ist.¹⁸ Die Konferenz *Re-Reading Warhol: The Politics of Pop* 1993 an der Duke University markiert eine der frühesten, programmatisch queer und breit angelegten Interventionen in die Kunstwissenschaften. Die gängigen Deutungshorizonte signifikant erweiternd, wurde hier die Bedeutung von Sex und Sexualität für die Auseinandersetzung mit Kunst anhand einer zentralen Figur der jüngsten Kunstgeschichte vorgeführt. Andy Warhols «queerness» fand dabei weniger als biografisches Detail denn als ein wesentliches Element der Werkstruktur Beachtung. Der Titel des drei Jahre später erschienenen Konferenzbandes formulierte den Anspruch der Herausgebenden noch deutlicher: *Pop Out. Queer Warhol* offenbarte eine Lücke in der Warhol-Forschung, die, wie Diane Dubois in ihrer Rezension der Publikation erklärte, eklatant sei: «[O]ne is left with the sense that it is simply bizarre that virtually no one has ever attempted to do this seemingly obvious and absolutely necessary thing before.»¹⁹

Konzipiert und organisiert wurden die Veranstaltung und die Publikation von Jennifer Doyle, Jonathan Flatley and Josè Esteban Muñoz. Bezeichnenderweise kamen alle drei nicht aus der Kunstgeschichte – Doyle und Flatley waren in Graduiertenprogrammen der Literaturwissenschaften angesiedelt, Muñoz in den Performance Studies. Unter den zwölf Beitragenden im Buch ist mit Simon Watney nur ein einziger Kunsthistoriker vertreten. Die Beiträge waren für die Kunstgeschichtsschreibung zu Warhol und darüber hinaus dennoch richtungsweisend. Doyle entwickelte nachfolgend eine Praxis der queeren Kritik bzw. zeigte den Weg zu einer queeren Kunstgeschichte auf, die ein «political commitment» mit «passion» verbinden sollte.²⁰ Muñoz' Schriften *Disidentification* und *Cruising Utopia* liefern bis dato grundlegende Instrumente für (queere) Analysen von (queerer) Kunst. Dass es heute geradezu undenkbar erscheint, die Interpretation von Warhols Werken auf formalästhetische Betrachtungen zu beschränken, ist sicherlich auch der Initiative von Doyle, Flatley und Muñoz zuzuschreiben.

Vielleicht weniger inter- oder transdisziplinär als eine Form des *undisziplinierten* Denkens und Forschens²¹ definieren sich solche Ansätze nicht über eine traditionell beanspruchte Autorität des Expert:innen tums – eine Autorität, deren Wurzeln nicht zuletzt in der elitistischen, überwiegend männlichen Figur des Connaisseurs liegen und über die sich institutionelle Grabenkämpfe um die Legitimität der Fachbereiche und ihre Stellung in der akademischen Hierarchie drehen. Dass sich für die weitere Entwicklung und Etablierung einer queeren Kunstgeschichte eine bewusste Überschreitung der Disziplinengrenzen als überaus fruchtbar, wenn nicht gar als notwendig erwies, zeichnete sich auch im deutschsprachigen Raum ab. Dort fiel eine erste Konjunktur queerer kunst- und kulturwissenschaftlicher

5 Sabian Baumann,
Gezeichnet, aus der
Serie Interpretationen,
2015, Bleistift auf
Papier 120 × 100 cm.



Ansätze zusammen mit der Einführung der Visual Culture Studies bzw. den Bildwissenschaften: Ab den frühen 2000er Jahren brachte Antke Engel Judith Butlers Thesen in die deutschsprachigen Diskussionen ein und griff auch andere Ansätze aus der anglophonen Queer Theory auf, um diese anhand zeitgenössischer queerer Kunstproduktionen weiterzuentwickeln. Konkret im Rahmen kunst- und kulturwissenschaftlichen Gender Studies leistete Barbara Paul maßgebliche Beiträge zur Etablierung queerer Fragestellungen. Mit *Queer Art. Freak Theory* (2012) entwickelte Renate Lorenz ein Hybrid zwischen kunstwissenschaftlicher Untersuchung und künstlerischer Produktion und Johanna Schaffer verhandelte in *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* (2008) mittels queerer Theorie künstlerische Projekte und Phänomene der Populärkultur, um die unterschiedlichen Register des Visuellen und damit einhergehende Ein- und Ausschlüsse zu erfassen.

Das Gebot von Inter- und Transdisziplinarität ist heute fest in den Katalogen der Forschungsförderungen verankert und so scheint auch die Kunstgeschichte eine disziplinäre Hermetik²² aufgegeben zu haben. Hinsichtlich queerer Ansätze zeichnet sich zunehmend das Bestreben nach einer Methoden- und Begriffsdifferenzierung, einer Ausweitung des geografischen Kontexts und die Anwendung queerer Theorien in der Auseinandersetzung mit Werken ab, die nicht zwangsläufig an sexuelle Identitäten – ihrer Produzent:innen wie Protagonist:innen – geknüpft ist. Alpesh Kantilal Patel etwa macht es sich in *Productive Failure* zur Aufgabe, das Schreiben von «queer transnational South Asian Art histories» anzustoßen und Hongwei Bao

überträgt den Begriff ‹queer› auf künstlerische Werke, die im postsozialistischen China entstanden sind.²³ David Getsy stellt in Bezugnahme auf queere Theorien und die Transgender Studies im Rahmen seiner Analyse der Skulpturen heterosexuell ausgewiesener Künstler:innen eine Verbindung zwischen Abstraktion und den Möglichkeiten einer nicht-binären Definition des Geschlechts her.²⁴ In *In Between Subjects* unternimmt Amelia Jones eine kritische Genealogie des Performanzbegriffs, um historische und aktuelle Positionen queerer Performancekunst zu beleuchten.²⁵

Auch wenn verstärkt intersektionale Perspektiven verfolgt werden und der Blick über den Globalen Norden hinaus ausgeweitet wird, stellen nach wie vor *weiß* und akademisch-bürgerlich dominierte Diskurse bzw. eine ebensolche Diskursgeschichte eine wesentliche Herausforderung dar, die trotz der anfänglichen Forderungen nach einer mehrdimensionalen Ausrichtung queerer Ansätze über Sexualität hinaus nicht von der Hand zu weisen ist. So warnte Gloria Anzaldúa 1991 vor einer queeren Theoriebildung, in der ‹queer is used as a false unifying umbrella which all ‹queers› of all races, ethnicities and classes are shored under›²⁶. Zehn Jahre später fand E. Patrick Johnson Anzaldúas Befürchtung bestätigt – in seiner Kritik an den gegenwärtigen Queer Studies begründete Johnson seine Abkehr von solchen Projekten mit deren Unvermögen, Aspekte von ‹race› und Klasse mit in die Analysen einzubinden. Die übergeordnete Kategorie der Normativität, wie sie nicht nur von Berlant und Warner als Hauptgegenstand queerer Interventionen vorgeschlagen wurde, ebenso wie solche Foren, in denen Sexualität und Geschlecht im Vordergrund standen, ignoriere ‹racial privilege›, solange sie die ‹material realities of gays and lesbians of color›²⁷ nicht anerkannten. Wie zentral die Anerkennung spezifischer Erfahrungshorizonte ist, demonstrierte Johnson anhand einer differenzierten Auseinandersetzung mit Werken von Robert Mapplethorpe und Marlon Riggs bzw. deren kunsthistorischen Deutung. Johnson argumentierte deshalb für einen Neuanfang unter dem in Schwarzen und vernakularen Gemeinschaften populären Begriff des ‹quare›, im Rahmen dessen Differenzen auch innerhalb minorisierter Gruppen berücksichtigt würden. Parallel jedoch müsste die gleichermaßen konditionierte Position der Wissenschaftler:innen reflektiert werden.²⁸ Andernfalls, so zitiert Johnson Ruth Goldman, würde die Last der Auseinandersetzung mit Differenz jenen Menschen aufgebürdet, die selbst als ‹anders› markiert wurden, ‹while simultaneously allowing white academics to construct a discourse of silence around race and other queer perspectives.›²⁹ Der Preis für Abweichungen von der Norm ist nicht für alle und jede Norm gleich hoch.

Der Vorschlag zur Gründung von ‹Quare Studies› hat sich offenkundig nicht durchgesetzt,³⁰ und möglicherweise – das erwähnt Johnson selbst – verlangt die Kurskorrektur nicht notwendig nach einer Neubenennung oder gar Abspaltung. Erstere drohte sich in der Geste zu erschöpfen, während letztere wichtige Errungenschaften preiszugeben riskierte. Angesichts nach wie vor aktueller Debatten um die Legitimität und Produktivität von identitätspolitisch ausgerichteten Taktiken und damit einhergehenden Vorwürfen etwa nach Verschanzungen in sog. ‹safer spaces› und Cancel Culture Mentalität sind Johnsons Überlegungen jedoch keineswegs obsolet geworden, im Gegenteil. Wie sich in Gayatri Chakravorty Spivaks Formulierung vom ‹necessary error of identity›³¹ andeutet, gilt es Wege zu finden, mit eben diesem Paradox umzugehen: Einerseits die Bedeutung und materiellen Effekte von Differenzmarkierungen *auf Körper* anzuerkennen und andererseits ihre Konstruiertheit innerhalb normativer Bezeichnungspraxen herauszuarbeiten. Hier besteht weiterhin

6 Pepe Espaliú,
Carrying,
1992, Performance.



Bedarf anzuknüpfen, weiterzudenken und in stetiger Selbstbefragung der eigenen epistemologischen Bedingungen zu prüfen. Die Historizität und Situiertheit dieser Prozesse im Blick zu behalten, könnte eine queere Kunstgeschichte auszeichnen.

Dennoch bleibt die grundsätzliche Frage, ob es eine queere Kunstgeschichte überhaupt geben kann. Wenn queer als politische Praxis begriffen wird, die nach Eve Kosofsky Sedgwick nur in der ersten Person gelingt³² und eine adjektivische bzw. nominale Verwendung scheinbar im Konflikt mit aktivistischen Anliegen der Queer Theory steht, wäre die Bezeichnung «queernde Kunstgeschichte» dann nicht angemessener?³³ Vielleicht muss das eine das andere nicht ausschließen, vielleicht kann eine Positionierung, wie eingangs vorgestellt, anders, aber nicht weniger produktiv werden? Vielleicht sind «adjectival apparatus and performativity» von Queerness, die David Getsy damit verbindet, eine weitere, mögliche Interpretation? Und vielleicht bezeichnet die Unterbestimmtheit bzw. das Zulassen dieser Unterbestimmtheit gerade keine Schwachstelle, sondern eine im queeren Sinne bewusste Durchkreuzung «[w]ider die Eindeutigkeit»³⁴?

Letztendlich müsste sich die Praxis einer queeren Kunstgeschichte messen lassen an einem «desire to create new contexts»³⁵, wie Berlant und Warner betonten. Das heißt für uns konkret, dass queere Ansätze in der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften nicht allein auf Fragen nach der diskursiven Produktion normativer bzw. devianter Sexualitäten und sexueller Identitäten beschränkt sein sollten. Ohne Sexualität als primäres Feld normativer Tendenzen zu behaupten, bilden sie mittlerweile eher den Ausgangspunkt, von dem aus intersektionale Perspektiven eröffnet werden. Wie unauflöslich unser Verständnis über die Herstellung sexueller Identitäten mit der Bestimmung von (Zwei-)Geschlecht(-lichkeit) verflochten ist, scheint heute geradezu selbstverständlich. Nicht identitätspolitisch gedacht vermag eine queerende Kunstgeschichte darüber hinaus an genau jenen Punkten anzusetzen, an denen quantitative oder qualitative Mehrheiten minoritäre Existenzen im Sinne von sozial und politisch handlungsmächtiger Teilhabe herstellen. Dies bedeutet auch, dass Kategorien wie «race», Klasse und dis_ability in Zukunft für eine queere Kunstgeschichte noch stärker eine Rolle spielen müssen. Ähnlich wie Jäger und Kaap konstatierten, dass eine «dis_ability art history an abstrakten, kollektiven Kräften [zweifelt] und dagegen kreative, persönliche Widerstände auf[sucht]», sehen wir queere Kunstgeschichte als ein, mit den Worten Doyles formuliert, passioniertes «political commitment», dass sich einer beständigen Dekonstruktion hegemonialer Strukturen verschreibt. Im Geiste von «kinship» stehend, und ohne den nach Spivak «notwendigen Irrtum der Identität» aufzugeben, verlangt dieses Engagement für eine Praxis des undisziplinierten Denkens und Lernens ein erhöhtes Maß an Flexibilität und Offenheit, eine selbstkritische Haltung sowie die Bereitschaft, sich damit einhergehenden Herausforderungen zu stellen.

Queerness als Gefühl der Verbundenheit, Solidarität und soziales Potential sollte dabei zum Ausgangspunkt einer (Zusammen-)Arbeit genutzt werden, um eine normativitäts- und diskriminierungskritische sowie antirassistische und dekolonisierende Haltung zur Grundlage in Forschung und Lehre zu machen. Dies beinhaltet sowohl die Befragung von Kanonisierungsprozessen und darin eingeschriebenen Dominanzverhältnissen in Hinblick auf Alterität, repräsentationskritische Analysen aus queerer oder queerender Perspektive als auch die Untersuchung der politischen Implikationen von Sicht- und Hörbarkeit selbst. Debatten, wie sie etwa während des vergangenen Kunstsommers geführt wurden,³⁶ bestätigten darüber hinaus, wie notwendig ein aktueller Kunstbegriff unter Berücksichtigung genau dieser Fragen grundlegend überdacht und neu verhandelt werden muss. Queere Foren der Kunstgeschichte könnten dafür einen Ort bieten.

Anmerkungen

- 1 Linda Nochlins berühmter Aufsatz «Why have there been no great women artists?» steht dafür exemplarisch, allgemeiner etwa verwies Donna Haraway auf eine Situiertheit des Wissens. Siehe: Linda Nochlin: Why have there been no great women artists?, in: ARTnews, Januar 1971, S. 22–39 & 67–71.
- 2 Donna Haraways Forderung eines situierten Wissens hat den «god trick» konventioneller wissenschaftlicher Objektivität bereits 1988 entlarvt. Siehe: Donna Haraway: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14, 1998, No. 3, S. 575–599, hier S. 581.
- 3 David M. Halperin: Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography, Oxford 1995, hier S. 62.
- 4 Lauren Berlant/Michael Warner: Guest Column: What Does Queer Theory Teach Us About X?, in: PMLA 110, 1995, No. 3, S. 343–349, hier S. 344.
- 5 Berlant/Warner (wie Anm. 4), S. 349.
- 6 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a. M. 1983 und ders.: Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2, Frankfurt a. M. 1986.
- 7 Whitney Davis: Introduction, in: ders. (Hg.): Gay and Lesbian Studies in Art History, New York 1994, S. 1–10, hier S. 2.
- 8 Davis 1994 (wie Anm. 6), S. 2.
- 9 James M. Saslow: Pictures and Passions. A History of Homosexuality in the Visual Arts, New York 1999, S. 6.
- 10 Saslow 1999 (wie Anm. 8), S. 6
- 11 Saslow 1999 (wie Anm. 8), S. 7.
- 12 Davis 1994 (wie Anm. 6), S. 5.
- 13 Jonathan Weinberger: Things Are Queer, in: Art Journal 55, 1996, Nr. 4, S. 11–14, hier S. 12.
- 14 Weinberger 1996 (wie Anm. 12), S. 12.
- 15 Vgl. Norman Bryson: Todd Haynes's Poison and Queer Cinema, in: InVisible Culture – An electronic journal for visual studies 1, 1998, <https://ivc.lib.rochester.edu/todd-hayness-poison-and-queer-cinema/>, Zugriff am 08.09.22.
- 16 Teresa de Lauretis: Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction, in: differences. A Journal of Feminist Cultural Studies 3, 1991, No. 2, S. iii–iv.
- 17 Teresa de Lauretis (wie Anm. 15), S. x–ix.
- 18 De Lauretis selbst, die einen Lehrstuhl zur History of Consciousness innehatte, publizierte mit «Technologies and Gender» und «Alice Doesn't» Standardwerke der Filmwissenschaft außerhalb der Filmwissenschaft; in den verschriftlichten Beiträgen der Queer-Theory Konferenz findet sich zudem eine ganze Bandbreite an Themenfeldern, künstlerischen Medien und Untersuchungsgegenständen, die neben klassisch-akademischen Analysen in literarischen, poetischen und experimentellen Formaten verhandelt wurden.
- 19 Diane Dubois, Pop Out: Queer Warhol, in: Journal of Gender Studies 6, 1997, Nr. 3, S. 347–348, hier S. 348.
- 20 Jennifer Doyle: Queer Wallpaper, in: Donald Preziosi (Hg.): The Art of Art History, Oxford/New York 2009, S. 391–401.
- 21 Jack Halberstam schreibt dazu auch: «A queer methodology, in a way, is a scavenger methodology that uses different methods to collect and produce information on subjects who have been deliberately or accidentally excluded from traditional studies of human behavior. The queer methodology attempts to combine methods that are often cast as being at odds with each other, and it refuses the academic compulsion toward disciplinary coherence.» Vgl. Jack Halberstam: Female Masculinity, Durham/London 1998, S. 13.
- 22 Die Kunstgeschichte rekurrierte seit ihren Anfängen auf angrenzende Disziplinen und Theorieströmungen wie etwa Archäologie, Semiotik oder Psychoanalyse – die Hermetik bezog sich zunächst also in erster Linie auf ihre Gegenstände und verstärkte erst ab der Nachkriegszeit/moderne auf das Definieren von Kompetenzbereichen. Vgl. Heinrich Dilly, Einleitung. In: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung. Siebte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2008 [1986], S. 9–22.
- 23 Alphen Kantilal Patel: Productive Failure: Writing Queer Transnational South Asian Art Histories, Manchester 2017 und Hongwei Bao: Queer China. Lesbian and Gay Literature and Visual Culture Under Postsocialism, Oxon/New York 2020.
- 24 David Getsy: Abstract Bodies. Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender, New Haven 2015.
- 25 Amelia Jones: In Between Subjects. A Critical Genealogy of Queer Performance, Oxon/New York 2021.
- 26 Gloria Anzaldúa: To(o) Queer the Writer: Loca, escrita y chicana, in: Betsy Warland (Hg.): Inversions. Writing by Dykes, Queers and Lesbians, Vancouver 1991, S. 249–259, hier S. 250.
- 27 E. Patrick Johnson: «Quare» studies, or (almost) everything I know about queer studies I learned from my grandmother, in: Text and Performance Quarterly 21, 2001, No. 1, S. 1–25, hier S. 5.
- 28 Als *weiße* Akademiker:innen und «upwardly mobile» sind wir, die Autor:innen, davon nicht ausgenommen.
- 29 Johnson 2001 (wie Anm. 26), S. 9.
- 30 Im deutschsprachigen Raum griff Tim Stütgen Johnsons Ansatz 2014 in seiner posthum veröffentlichten Publikation zum epistemologischen Bruch in den *weißen* Queer- und Gender Studies auf. Vgl. Tim Stütgen: IN A QU*A*RE TIME AND PLACE. Post-Slavery Temporalities, Blaxploitation, and Sun Ra's Afrofuturism between Intersectionality and Heterogeneity, Berlin 2014.
- 31 Gayatri Chakravorty Spivak, zitiert nach Judith Butler: Bodies That Matter. On the Discursive Limis of Sex, London/New York 1993, S. 229.
- 32 Eve Kosofsky-Sedgwick: Queer and Now, in: dies.: Tendencies, Durham, NC 1993, S. 9.

33 Diesem Gedanken folgt der in Kürze erscheinende Band von Oliver Klaassen/Andrea Seier (Hg.); unter Mitwirkung von Lena Radtke: QUEERulieren! Praktiken des Störens in Kunst/Medien/Wissenschaft, Berlin 2023.

34 Antke Engel: Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation, Frankfurt a. M. 2002.

35 Berlant/Warner (wie Anm. 4), S. 347.

36 Das betrifft zum Beispiel auch die Antisemitismus-Debatte im Zuge der *documenta fifteen*. Sie nahm absurde Ausmaße an, als in Kassel gegen eine von dem queeren After Party Collective organisierte BDSM-Party protestiert wurde, nachdem Kritiker BDSM mit der Abkürzung der BDS-Kampagne verwechselten.

Bildnachweise

Die Bildauswahl soll Schlaglichter auf queer situierte künstlerische Produktionen werfen, sie steht nicht repräsentativ für ein grundsätzlich offenes Praxis- und Forschungsfeld.

1 Mit freundlicher Genehmigung der: s Künstler:in, Barbara Gross Galerie, München und Project 88, Mumbai.

2 © Laura Aguilar Trust of 2016. Wir danken Elena Zanichelli und dem Institut für Kunstwissenschaft – Filmwissenschaft – Kunstpädagogik der Universität Bremen für die Unterstützung bei der Einholung der Bildrechte.

3, 4 Mit freundlicher Genehmigung der Frameline/Criterion Collection.

5 Mit freundlicher Genehmigung der: s Künstler:in.

6 Mit freundlicher Genehmigung des Estate of Pepe Espaliú.